



La Muse voyageuse

Tome 2. Arts et merveilles de France dans les yeux
des voyageurs italiens aux XVI^e et XVII^e siècles

sous la direction de Julia Castiglione et Anna Sconza

Héritages
Critiques
Volume 18

l'epure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE NIJMEGHE

Cet ouvrage a bénéficié d'une aide de l'Agence nationale de la Recherche portant la référence ANR-23-CE54-0007 (projet ArTerm) et est publié avec le concours financier de la ville de Paris (dispositif Émergence), du Centre d'étude de la langue et des littératures françaises (CELLE, UMR 8599), du Pôle Europe et Renaissance, du Conseil scientifique et de l'Initiative « Europe » Alliance Sorbonne Université. Il est édité avec le soutien du Centre de recherche interdisciplinaire sur les modèles esthétiques et littéraires (CRIMEL) de l'université de Reims Champagne-Ardenne.

Illustration de couverture : Claude Gellée, dit Le Lorrain, *Port de mer au soleil couchant*, 1639, 1,03 x 1,37m, huile sur toile, musée du Louvre, Inv. 4715, MR 1740 © 2005 Grand Palais Rmn (musée du Louvre) / Gérard Blot. Illustration du coffret : Jan Asselijn, *The Tiber River with the Ponte Molle at Sunset*, c. 1650, huile sur toile, Washington, National Gallery of Art, Florian Carr Fund, New Century Fund, and Nell and Robert Weidenhammer Fund, Public Domain. Conception graphique et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

Tous les liens Internet cités ont été consultés pour la dernière fois le 8 janvier 2026, sauf mention contraire en note.



Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international.

ISBN t. 1 : 978-2-37496-250-4 (broché), 978-2-37496-265-8 (PDF)
t. 2 : 978-2-37496-251-1 (broché), 978-2-37496-266-5 (PDF)
978-2-37496-254-2 (coffret)

ISSN 2257-4719

ÉPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon,
Avenue François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Diffusion FMSH
18-20, rue Robert Schuman, 94 220 Charenton-le-Pont
www.lcdpu.fr

HÉRITAGES CRITIQUES

Collection du
Centre de Recherche Interdisciplinaire
sur les Modèles Esthétiques & Littéraires
CRIMEL

dirigée par

Bernard Teyssandier & Jean-Louis Haquette

UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE
2026

La Muse voyageuse

Tome 2

Arts et merveilles de France
dans les yeux des voyageurs
italiens aux xvi^e et xvii^e siècles

Édition critique établie sous la direction
de Julia Castiglione et Anna Sconza

HÉRITAGES CRITIQUES, 2026-18

SOMMAIRE

CONTEXTES	9
par Julia CASTIGLIONE, Adeline LIONETTO et Anna SCONZA	
PRÉFACE	II
par Julia CASTIGLIONE et Anna SCONZA	
TEXTES	21
Le voyage de Léonard de Vinci en Val de Loire, 1516.....	23
Un marchand milanais voyageant en Europe, 1517-1519	33
<i>L'Itinéraire</i> du cardinal Louis d'Aragon par Antonio De Beatis, 1517-1518.....	39
Benvenuto Cellini à Fontainebleau, 1545.....	53
Le Florentin Gabriele Symeoni à Meudon et Anet, 1557.....	61
Lettre du Tasse au comte Ercole de' Contrari, 1572	67
Le <i>Journal de voyage</i> du cardinal Pietro Aldobrandini, 1600	77
Le carnet du voyage de Paris à Venise de Vincenzo Scamozzi, 1600.....	93
Le voyage en France de Vincenzo Giustiniani, 1606.....	117
La légation du cardinal Francesco Barberini en France par Cassiano dal Pozzo, 1625.....	129
Le déplacement du cavalier Bernin à la cour de Louis XIV, 1665	137

ÉTUDES CRITIQUES	151
Flaminia BARDATI, Remarquer, s'étonner, décrire. Les Italiens face à l'architecture française au XVI ^e siècle.....	153
Diletta GAMBERINI, Gothique et Renaissance en France dans les comptes rendus de voyage d'Antonio De Beatis et d'un anonyme milanais.....	177
Chiara LASTRAIOLI, <i>La Relation du siège de Paris</i> de Filippo Pigafetta	195
Julia CASTIGLIONE Vincenzo Giustiniani collectionneur et voyageur : théorie et pratique de l'itinéraire artistique en France.....	211
Laure FAGNART et Anna SCONZA, Francesco Barberini, Cassiano dal Pozzo et la découverte de deux galeries royales en 1625	227
INDEX DES NOMS	243
INDEX DES LIEUX	253
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	257
PRÉSENTATION DES AUTEURS.....	261

CONTEXTES

Cette anthologie propose un parcours à travers les récits de voyageurs français et italiens des xvi^e et xvii^e siècles, à une époque où les circulations entre France et Italie jouent un rôle structurant dans l'élaboration des discours sur l'art.

À la suite des guerres d'Italie, les échanges entre les deux pays s'intensifient. Rome, Florence ou Venise deviennent ainsi progressivement des étapes essentielles dans la formation des artistes et des lettrés français. Pour leur part, les Italiens observent également les monuments et les collections de Paris, Lyon, Avignon ou de la Normandie. Ces échanges donnent lieu à une production textuelle où le regard porté sur ces objets antiques ou modernes est souvent présenté comme un témoignage de première main, et où le fait de pouvoir contempler par soi-même devient une garantie d'authenticité.

La rencontre avec l'œuvre d'art, dans le contexte du déplacement de part et d'autre des Alpes, est au centre des textes relevant de genres variés – légations, récits, lettres, chroniques, journaux, et même textes poétiques. Ces expériences donnent lieu à des réactions diverses – émerveillement, perplexité, silence... – qui informent sur l'évolution du goût et sur les outils critiques en formation. Elles témoignent aussi d'un travail de mise en mots de la perception. Comment transmettre, dans une autre langue ou à un autre public, l'émotion ou la connaissance liée à l'art ? Le voyage devient ainsi un laboratoire de traduction culturelle, entre lexique technique, perception sensible et construction de normes esthétiques.

Les textes réunis vont de Joachim Du Bellay à Robert de Cotte, de Léonard de Vinci au Bernin en passant par d'autres voyageurs moins célèbres. Ils donnent à lire une histoire croisée du regard et du langage sur l'art, dans un moment où se redéfinissent les relations entre centre et périphérie, modèle et imitation, et où voient le jour les prémices de « l'art français ». Offrant un éclairage à la fois

littéraire, historique et artistique, cette anthologie n'est pas seulement un outil pour la recherche. C'est aussi une invitation à redécouvrir les premiers pas du voyage culturel, en amont du Grand Tour.

La publication de cet ensemble s'inscrit dans le cadre du projet ANR ArTerm (*Du modèle italien à l'émergence d'une terminologie du patrimoine artistique français, XVI^e et XVII^e siècles*), qui s'attache à retracer la formation d'un vocabulaire des arts dans une perspective franco-italienne. À travers les processus de traduction et réécriture des sources, d'emprunt de modèles, de création lexicale, il s'agit d'éclairer les mécanismes de transfert culturel et linguistique à l'origine de la pensée moderne du patrimoine.

Julia CASTIGLIONE, Adeline LIONETTO et Anna SCONZA

PRÉFACE

Qui veut voyager alentour, voyage donc :
qu'il voie Angleterre, Hongrie, France et Espagne ;
pour moi, j'aime habiter dans ma contrée. [...]
Cela me suffit ; quant au reste de la terre,
sans jamais payer d'hôte, je l'explorerai
avec Ptolémée, qu'il soit en paix ou en guerre ;
Et la mer entière, sans former des vœux dès
qu'il fait des éclairs, en sûreté sur des cartes
j'irai parcourant, plutôt que sur des navires¹.

Dans ses *Satires* (1517-1525), l'Arioste se dépeint en ancien diplomate d'Hippolyte d'Este, voyageur désormais immobile, faisant tourner une mappemonde et parcourant des documents dans le confort de son cabinet. Cette scène illustre une tension majeure de la culture moderne : peut-on connaître un pays par les livres et les récits sans avoir d'abord supporté la fatigue, les dangers et le coût du voyage² ? Dans l'Italie moderne, cette image paradoxale du voyage dans un fauteuil entre en résonance avec le succès des récits d'expéditions lointaines, de Marco Polo à Pietro della Valle, deux personnalités qui, pour leur part, ont réellement fait l'expérience du voyage. Pour les Italiens qui ne se sont pas contentés de voyager par procuration, la France occupe une place singulière : assez proche pour être accessible, assez différente pour dépayser³. Proche et lointaine à la fois, elle attire par ses paysages, ses monuments et ses richesses, mais aussi parce qu'elle constitue, depuis la fin du Moyen Âge, et notamment après les grands bouleversements apportés par les guerres d'Italie, une terre d'accueil qui attire de nombreux artistes,

-
1. L'Arioste, *Les Satires*, éd. Cesare Segre, trad. P. Larivaille, satire n° III, p. 19-20.
 2. Sur cette opposition, et pour une histoire de la mobilité dans l'Europe moderne, voir Daniel Roche, *Humeurs vagabondes : de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003 ; Francine-Dominique Liechtenhan et Alain Guyot, « Partir : pour quoi faire ? De quelques "méthodes" et "arts de voyager" aux XVI^e et XVII^e siècles », *Viatica*, n° 5, 2018 (doi : [10.52497/viatica984](https://doi.org/10.52497/viatica984)).
 3. Igor Melani, « *Di qua* » e « *di là da' monti* ». *Sguardi italiani sulla Francia e sui francesi tra XV e XVI secolo*, Florence, Firenze UP, 2011.

artisans et hommes de lettres venus de la péninsule⁴. Terre d'accueil de l'émigration italienne aux XVI^e-XVII^e siècles, cette présence suscite chez les voyageurs italiens un sentiment de familiarité, bien que les aléas de l'installation en France aient pu nourrir bien d'autres récits, faits de crise, de méfiance ou d'admiration réciproque⁵.

Faire l'expérience de la France aux XVI^e-XVII^e siècles

Voyager n'est jamais anodin : il faut engager du temps, des ressources, souvent prendre des risques physiques⁶. C'est pourquoi, dans la plupart des cas, le voyage est justifié par une mission, qui en guide le déroulement. Les expéditions diplomatiques ou militaires, le commerce et la recherche d'alliances constituent ainsi les premières raisons de ces séjours. Les affaires religieuses suscitent les pèlerinages, et les voyageurs au départ de Rome prennent la route pour suivre les conciles ou accompagner des prélats dans des légations. Les études, enfin, motivent des séjours plus longs, notamment à Paris, centre intellectuel et théologique de premier plan. Quelle que soit la raison de ce déplacement outre-monts, il constitue toujours une expérience culturelle singulière, et les récits qu'il suscite – journaux, lettres, rapports diplomatiques, descriptions ou notes – reflètent cette tension entre l'ailleurs et le proche, entre la mémoire livresque et l'expérience directe⁷. Ces témoignages participent de la formation, entre le XVI^e et le XVII^e siècle, d'une véritable culture du voyage⁸.

Les itinéraires choisis dès le début du XVI^e siècle sont relativement stables et fixent des étapes obligées. Que l'on arrive par l'Allemagne

-
4. Voir notamment Flaminia Bardati, *Hommes du roi et princes de l'Église romaine : les cardinaux français et l'art italien, 1495-1560*, Rome, École française de Rome, 2015.
 5. Cet ouvrage ne traite pas des flux migratoires ni des naturalisations, voir sur ces sujets Jean-François Dubost, *La France italienne, XV^e-XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997 ; sur les crises et la méfiance, voir en particulier les chapitres « Les anti-italianismes des XVI^e et XVII^e siècles » et « L'anti-italianisme culturel », p. 307-309.
 6. Gábor Gelléri et Alun Withey, « The art of travelling in good health: assessing and addressing the risks of mobility in early modern Europe », *Viatica*, n° 10, 2023 (doi : [10.52497/viatica2578](https://doi.org/10.52497/viatica2578)).
 7. Isabelle Brian, « Voyage et pratiques savantes et érudites (XVII^e-XIX^e siècle) », *Viatica*, n° 10, 2023 (doi : [10.4000/viatica.2452](https://doi.org/10.4000/viatica.2452)).
 8. Justin Stagl, *A History of Curiosity: the Theory of Travel, 1550-1800*, Chur, Harwood, 1995.

et les Flandres, ou par Milan et la Suisse, certains lieux sont en effet incontournables. Le château de Gaillon, à proximité de Rouen, émerveille tous les voyageurs⁹. À Nantes, on s'arrête devant les tombeaux princiers quand la vallée de la Loire attire plutôt par ses châteaux. Paris, enfin, constitue l'apothéose du voyage en France, avec Notre-Dame, la Sainte-Chapelle et le trésor de Saint-Denis. Mais sur le chemin du retour par la vallée du Rhône, il ne faut pas manquer de voir Lyon et Avignon, véritables passages obligés pour tout voyageur italien¹⁰. À cet égard, le cas de Léonard de Vinci, dont l'itinéraire est présenté en ouverture de la présente anthologie, fait figure d'exception : plus migrant que voyageur, il répond à l'invitation du roi de France pour se mettre à son service. Les traces de son déplacement sur le territoire ne sont autres que des relevés techniques, effectués dans le cadre de sa mission d'ingénieur, où l'on observe sa manière de s'approprier la toponymie de lieux qui lui sont étrangers. Tout comme Léonard et bien d'autres artistes, artisans et ingénieurs italiens, Benvenuto Cellini aura l'occasion de faire le voyage en France, à l'invitation du roi en 1545, mais il se sert du contexte français comme toile de fond de ses propres exploits, en laissant bien peu de place à la contemplation. Plus tard, en 1600, l'architecte Scamozzi effectue quant à lui un voyage d'études. Dans son carnet, les descriptions illustrées deviennent alors bien plus techniques. L'auteur se montre attentif aux proportions, à la matérialité et aux méthodes de construction. Ce matériau ainsi rassemblé nourrira plus tard son grand ouvrage théorique, l'*Idée de l'architecture universelle* (1615).

Parmi ceux dont le voyage est motivé par des impératifs politiques, Machiavel rédige son *Ritratto delle cose di Francia* (1511) en observateur strictement diplomatique, indifférent aux œuvres et aux monuments, tandis que Guicciardini, alors simple voyageur à travers la Provence, note avec curiosité des éléments artistiques et architecturaux lors de son déplacement vers l'Espagne (1512)¹¹.

9. F. Bardati, « Il bel palatio in forma di castello » : Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento, Roma, Campisano, 2009.

10. F. Bardati, « Avignon and Rouen: tales of sixteenth-century Italian travellers », *Città e storia*, vol. 7, n° 1, 2012, p. 159-181.

11. Jean-Marc Rivière (éd. et trad.), *L'Expérience de l'autre : les premières missions diplomatiques de Machiavel, Vettori et Guicciardin*, Aix-en-Provence, PU Provence, 2018.

De même, l'imprimeur florentin Gabriele Symeoni¹², qui accompagne l'expédition militaire du duc de Lorraine de Lyon à Paris, mais qui se définit lui-même comme « amateur et curieux¹³ », saisit l'occasion pour établir un journal de voyage contenant une belle rêverie savante sur la grotte de Meudon, dessinée par le Primatice. De même, le Tasse, dans la suite du cardinal d'Este, découvre-t-il les paysages, les architectures et les mœurs de France, qu'il détaille dans une lettre brillante à son correspondant italien. Filippo Pigafetta, homme d'armes, lettré, informateur et fin connaisseur de la France, appréhende Paris au moment du siège de 1590 par Henri de Navarre, et mêle ses remarques d'ordre géographico-militaire à des commentaires sur l'architecture, fait exceptionnel pour ce type de source¹⁴. Cette évocation de circonstance, à la marge de l'objet du voyage, du patrimoine artistique français, est commune aussi au marchand anonyme milanais (1517-1519) qui, outre des informations utiles au commerce et des données d'ordre militaire, signale les éléments culturels et religieux remarquables qu'il rencontre sur son parcours en les comparant à des éléments de sa région d'origine, la Lombardie¹⁵.

De même, les légations pontificales des cardinaux Aldobrandini (1600) et Barberini (1625) offrent à leurs secrétaires respectifs, Giovan Battista Agucchi et Cassiano dal Pozzo, l'occasion de relever divers éléments auxquels ces deux grands amateurs et collectionneurs d'art se montrent sensibles. Dans son récit, Agucchi, prélat et diplomate, atténue toutefois l'intérêt porté aux œuvres et monuments, se montrant discret sur les questions artistiques, conformément aux visées politiques et diplomatiques attendues d'un compte rendu d'ambassade¹⁶. Cassiano dal Pozzo, en revanche, fait preuve d'un sens aigu de l'observation : il compare régulièrement ce qu'il voit aux collections et aux usages italiens, et sa curiosité dépasse le simple plaisir de retrouver des œuvres d'artistes italiens. Elle conduit à la première description détaillée d'une galerie tout juste achevée, appelée

12. Imprimeur florentin installé à Lyon, comme tant d'autres italiens, Symeoni voyage entre Lyon et Rome. Voir dans le vol. 1 la notice le concernant, p. 21-24.

13. Voir p. 61 dans le présent volume.

14. À ce sujet voir, dans le présent volume, la contribution de Chiara Lastraioli.

15. Sur l'usage de l'analogie dans les récits de voyage, voir Fiona Lejosne, « Dire l'inconnu par le connu : la "rhétorique de l'altérité" », in Armelle Girinon, Fiona Lejosne (dir.), *Récits de voyage et altérités*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2024, p. 87-98.

16. Maria Giulia Aurigemma, « Conoscere e narrare la Francia del 1600 », *Bérénice 19*, n° 49, 2015, p. 9-18.

à faire école en Europe : le cycle de Marie de Médicis, chef-d'œuvre de Rubens au palais du Luxembourg¹⁷.

Cette curiosité que l'on peut percevoir à la marge de la mission diplomatique qui justifie le voyage est plus prégnante chez de rares voyageurs dilettantes qui entreprennent cette aventure pour gagner en expérience et en prestige¹⁸. Le cardinal Louis d'Aragon, petit-fils du roi Ferdinand I^{er} d'Aragon et mécène fastueux à la cour papale, peut se permettre de réaliser un voyage pour découvrir l'Europe en 1517-1518, afin d'acheter de belles choses et de distribuer des cadeaux somptueux¹⁹. Son secrétaire, le chanoine Antonio De Beatis, évoque dans une langue hésitante les merveilleux palais, jardins, cathédrales et trésors qui deviennent les étapes obligées de la littérature viatique en terre de France. En 1606, le marquis Vincenzo Giustiniani entreprend lui aussi un voyage pour le prestige, mais, accompagné d'un peintre célèbre et d'un secrétaire chargé de consigner les péripéties du séjour, il entend aussi se former et affiner sa connaissance des arts hors d'Italie : son journal illustre le développement d'un voyage servant à emmagasiner de l'expérience, où l'observation des œuvres et des paysages devient l'objectif revendiqué²⁰. Ce changement de conception dans la manière d'envisager le voyage est accompagné chez Giustiniani d'un traité sur la manière de voyager qui prend le contre-pied de la riche tradition de l'*ars apodemica*, pour laquelle le voyage est d'abord une source de savoirs²¹, au profit de la recherche d'un bénéfice personnel pouvant être réinvesti en termes de prestige et de conversation à la cour, grâce à la formation et à l'expérience que cette activité non nécessaire peut apporter à l'individu²².

17. Dans le présent volume, voir la contribution de Laure Fagnart et Anna Sconza. Voir aussi Emmanuelle Hénin et Valérie Wampfler (dir.), *Memento Marie : regards sur la galerie Médicis*, Reims, Épure, 2019.

18. Sur le basculement à l'œuvre entre curiosité indiscreète et moralement répréhensible et curiosité heuristique, voir Jean Céard (dir.), *La Curiosité à la Renaissance : actes de la deuxième journée d'études de la Société française des seiziémistes*, Paris, SEDES, 1986.

19. Voir la notice d'Anna Sconza, p. 39-41 du présent volume.

20. Voir la contribution de Julia Castiglione dans le présent volume.

21. Paola Molino, « Alle origini della Methodus Apodemica di Theodor Zwinger », *Codices Manuscripti, Zeitschrift für Handschriftenkunde*, n° 56/57, 2006, p. 43-67.

22. Sur l'évolution ultérieure de cette conception vers un horizon universel de la connaissance, voir Gilles Bertrand, « Du voyage utile et nécessaire : les arts de voyager et le débat sur les voyages au XVIII^e siècle », *Viatica*, n° 6, 2019 (doi : [10.52497/viatica314](https://doi.org/10.52497/viatica314)).

Vers le milieu du siècle, la situation évolue encore²³. L'affirmation culturelle de la monarchie française se traduit par une relation plus tendue avec les Italiens, et le séjour du Bernin en 1665 incarne ce tournant : accueilli avec faste, le sculpteur est invité à réaliser le portrait de Louis XIV. Bien que ce chef-d'œuvre devienne alors un modèle de référence à la cour, son ambitieux projet pour la façade du Louvre est pourtant refusé²⁴. Le *Journal du Cavalier Bernin en France*, rédigé par Paul Fréart de Chantelou, témoigne de cette confrontation : le goût italien est encore perçu comme dominant et incarne toujours les belles et grandes choses, mais avec Colbert, la France entend désormais revendiquer sa propre autonomie artistique.

Figure du basculement vers une conception de l'art plus européenne, les vies d'artistes de Bellori, dédiées précisément à Jean-Baptiste Colbert en 1672, empruntent aux différentes expressions artistiques alors en présence, à Rome comme à Paris, pour proposer une sélection des plus grands artistes du temps, dans une forme d'euphémisation du regard et des goûts artistiques. De même, le peintre et écrivain allemand Joachim von Sandrart, longtemps au service du mécène Vincenzo Giustiniani, affirme dans ses vies d'artistes, la *Teutsche Academie* (1675), que voir et lire se complètent : ces volumes seraient à la fois un miroir de l'art pour ceux qui voyagent et un substitut au voyage d'Italie, en mesure d'éduquer le regard de ceux ne pouvant pas s'y rendre²⁵.

23. Caroline zum Kolk *et al.* (dir.), *Voyageurs étrangers à la cour de France, 1589-1789 : regards croisés*, Rennes, PU Rennes / Versailles, Centre de recherche du château de Versailles, 2014. Voir en particulier l'article de Jean Boutier sur les Italiens, p. 91-113.

24. Lionel Arzac *et al.*, *Louis XIV par Le Bernin. Le génie et la majesté*, cat. exposition, Château de Versailles, Milan, Silvana editoriale, 2025 (<https://images.grandpalaisrmn.fr/ark:/36255/11-532996>).

25. Joachim Sandrart, *Teutsche Academie*, Nürnberg, 1675, *Vorrede*, p. 5 ; *Lebenslauf*, p. 4. Michèle-Caroline Heck, *Théorie et pratique de la peinture : Sandrart et la « Teutsche Academie »*, Paris, Éd. Maison des sciences de l'homme, 2006. Sur les relations entre Sandrart et Giustiniani, voir Sybille Ebert-Schifferer, « Sandrart a Roma 1629-1635 : un cosmopolita tedesco nel Paese delle Meraviglie » in *Académie de France à Rome, Roma 1630, il trionfo del pennello*, Milan, Electa, 1994, p. 97-114.

De l'expérience au récit

Au-delà des motivations et des itinéraires, ces récits posent la question des différentes formes d'écriture utilisées. L'éventail est large : simples notes de voyage, journaux détaillés, rapports diplomatiques, lettres privées, autobiographies ou même traités rédigés *a posteriori*²⁶. Ces textes remplissent des fonctions multiples : informer un supérieur, développer un projet théorique ou technique, archiver une expérience, éduquer le regard, divertir des lecteurs, ou encore constituer un aide-mémoire personnel.

Cette variété reflète aussi la tension entre culture livresque et expérience directe. Beaucoup de voyageurs arrivent en France avec des catégories esthétiques forgées en Italie, notamment celles de Vasari²⁷. La portée péjorative du mot « gothique », appliqué aux arts du Nord, perd cependant de sa pertinence lorsque les voyageurs découvrent sur place la majesté des cathédrales ou l'ingéniosité des fortifications²⁸. Le contact avec les œuvres modifie donc les jugements : les copies de dessins, les albums de croquis ou la circulation d'estampes complètent cette expérience, permettant de partager ce que l'on a vu avec une communauté savante ou artistique restée en Italie.

À travers ces récits se dessine ainsi l'émergence d'un plaisir curieux, mêlant érudition et jouissance esthétique. La découverte des créations *in situ*, la disposition des lieux (des compositions des jardins aux riches galeries intérieures) sont relevées par les artistes, les amateurs ou les diplomates²⁹. Les voyageurs manifestent un esprit d'observation aiguisé, mais cherchent encore le lexique à même de traduire les formes et les lieux auxquels ils sont confrontés³⁰. Le voyage, débordant des limites de la mission qui le justifie, s'affirme alors comme un exercice intellectuel et sensible qui participe à la formation d'une culture européenne du regard. En définitive, le voyage en France pour les Italiens de la Renaissance et de l'âge baroque n'est ni une

26. Sur la variété générique des récits de voyage, voir Normand Doiron, *L'Art de voyager : le déplacement à l'époque classique*, Sainte-Foy, PU Laval / Paris, Klincksieck, 1995.

27. Sabine Frommel et F. Bardati (dir.), *La Réception de modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2010.

28. Voir, dans le présent volume, la contribution de Diletta Gamberini.

29. Voir, dans le présent volume, la contribution de Flaminia Bardati.

30. Carmelo Occhipinti, *Primiticcio e l'arte di gettare le statue in bronzo. Il mito della « seconda Roma » nella Francia del XVI secolo*, Rome, UniversItalia, 2010, p. 47-54.

simple obligation ni simplement un pur loisir. Il constitue un espace d'expérimentation : il permet en effet la confrontation avec un autre pays d'Europe, mais suppose l'affirmation de sa propre identité culturelle ainsi que la mise à l'épreuve des catégories esthétiques issues de la tradition italienne. Les voyageurs oscillent ainsi entre sentiment de supériorité et reconnaissance d'une vitalité française, entre admiration des merveilles et critique des lacunes.

Principes d'édition

L'anthologie que nous présentons rassemble une sélection de ces récits italiens de voyage en France à l'époque moderne : elle fait suite à l'anthologie des textes de voyageurs français en Italie qui constitue le premier tome de ce diptyque. On y trouve des journaux personnels, des lettres, des comptes rendus diplomatiques, des textes savants ou encore des réflexions théoriques, choisis pour leur valeur documentaire tout autant, parfois, que pour leur intérêt littéraire. Chaque texte a été établi selon des principes éditoriaux communs : modernisation de l'orthographe et de la ponctuation pour les textes français anciens, traduction fluide des textes en italien ancien, parfois accompagnée du maintien de termes originaux en italiques lorsqu'ils sont significatifs. Les notices contextualisant ces récits se trouvent en tête des extraits choisis, avec la signature de leur auteur ; les auteurs de la sélection des textes, des traductions et du commentaire scientifique sont précisés à la suite des textes. Nous tenons à remercier Sabrina Riou, qui a pris en charge une grande partie des traductions, révisées par Julia Castiglione.

Cette publication fait partie du projet de recherche *Paris-Rome : des langages pour les images*, financé par le dispositif Émergence(s) de la Ville de Paris et du projet *Du modèle italien à l'émergence d'une terminologie du patrimoine artistique français (XVI^e-XVII^e siècles)* financé par l'Agence nationale de la recherche. En donnant à lire ces voix multiples, nous espérons restituer non seulement la diversité des expériences de voyage, mais aussi la richesse des regards portés par les Italiens sur la France. Plus qu'un simple corpus de récits, cette

anthologie invite à réfléchir à la construction d'une culture européenne de la mobilité, de l'observation et de la mémoire partagée.

Julia CASTIGLIONE et Anna SCONZA

Abréviations

BAV = Bibliothèque apostolique du Vatican

DBI = *Dizionario Biografico degli italiani*, Rome, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-2020 (<https://www.treccani.it/biografico>).

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, Salvatore Battaglia (dir.), Turin, UTET, 1961-2002 (<https://www.gdli.it>).

TFLi = *Trésor de la langue française informatisé* (<http://atilf.atilf.fr>).

TEXTES

Le voyage de Léonard de Vinci en Val de Loire, 1516

Léonard de Vinci (1452-1519)

À quel point Léonard de Vinci, voyageur, connut-il la France ? Quelques indices nous permettent de retracer son itinérance.

On sait qu'il quitte Rome en août 1516 et arrive à Amboise deux mois plus tard. Par où est-il passé, chargé de ses papiers, de son matériel de peinture et de dessin ainsi que de ses tableaux ? Ce n'est pas facile à dire. Sans doute est-il repassé par Vinci pour régler ses affaires familiales, en tout cas, son itinéraire le conduit à Milan puisqu'il fournit ce mois précis un plan du Castello de Porta Giovia avec des modifications des fortifications¹. En septembre, Léonard est accompagné de son apprenti et compagnon, surnommé Salaï, du jeune gentilhomme Francesco Melzi et du majordome Batista de Vilanis ainsi que de Giacomo da San Secondo : les cinq hommes chargent des chariots et chevauchent de concert par le val d'Ossola pour franchir le col du Simplon et descendre le cours supérieur du Rhône jusqu'au lac Léman. De là, le 10 octobre, à proximité du fort de Saint-Jean-hors-les-murs, ils franchissent l'Arve, près du village de Saint-Gervais :

Rivière d'Arve, près de St Gervais, ¼ de mille en Savoie, là où se tient une foire. Passe depuis Saint Jean dans le village de Saint Gervais².

Leur route les conduit ensuite à Nantua, Saint-Maurice, Lyon puis à Roanne où il est possible que pour plus de commodité, ils aient chargé leurs équipements sur des barges descendant la Loire. Ils seraient alors passés par Digoin et Nevers avant de rejoindre Amboise cinq jours plus tard. L'autre possibilité, plus improbable, est qu'ils aient emprunté la route postale passant par Moulins, Bourges et Romorantin.

1. Codex Atlanticus, f. 260 r°, 272 v°.

2. « Riviera d'Arva, presso a Ginevra, ¼ di miglio in Savoia, dove si fa la fiera. Batte in San Giovanni nel villaggio di San Cervagio », Codex Atlanticus, f. 237 v°.

L'arrivée au Clos Lucé est par conséquent grossièrement datable de la fin octobre 1516³. L'embarcadère où débarquent les barges, en dessous du château, près du pont qui enjambe la Loire jusqu'à l'île d'Or grâce à ses dix piles maçonnées, est dessiné dans le Codex Arundel⁴.

Le Roi ne réside pas à cette date à Amboise mais Louise de Savoie s'y trouve bel et bien, d'après le témoignage de l'ambassadeur vénitien Zoan Badoer⁵. Or, il se trouve que Léonard avait été invité en mars 1516 par le Roi et sa mère, par le biais d'une missive portée par Guillaume Gouffier de Bonnivet à l'ambassadeur de France en Italie, la lettre disant :

Et aussi vous prie de solliciter maître Léonard pour le faire venir par devers le Roy car ledit Seigneur l'attend à une grande dévotion, et l'assure hardyment qu'il sera le bienvenu tant du Roy que de madame sa mère⁶.

Il est permis de penser que c'était Louise de Savoie qui, à l'avance, avait garanti à Léonard son logement au Clos Lucé. Léonard prend donc ses quartiers dans le manoir. Un dessin exécuté par Melzi permet de reconnaître la belle vue sur le château royal qu'offre alors une fenêtre de l'édifice⁷.

À peine installé, début novembre, Léonard emprunte des chevaux à l'écurie royale pour pouvoir aller à Romorantin où l'attend un projet qui tient à cœur à la reine-mère, rénover la ville de Sologne et lancer un projet de palais bien nécessaire pour la monarchie :

A mons.r le contrerolleur des chevaucheurs de l'escuyerie du Roy en court pour les bailler faytement ou envoyer a M.r Lyonard florentin peintre du Roy pour les affers du dit seigneur. A Amboyse⁸

La note (écrite à Amboise d'une main qui n'est pas celle de Léonard mais bien d'un officier royal, peut-être le contrôleur des comptes de l'écurie), issue d'une lettre dont le papier fut réutilisé pour des études

3. Pour une interprétation toute différente, voir Louis Frank, « Gallia Novella. L'ultimo viaggio di Leonardo da Vinci », in *Leonardo in Francia, il maestro et gli allievi, 500 anni dopo la traversa delle Alpi*, Paris, Skira, 2016, p. 101-188.

4. Codex Arundel, f. 269 r^o.

5. Jan Sammer, *Leonardo da Vinci, the untold story of his final years*, [s.l.], publié à compte d'auteur, 2019 (<https://online.fliphtml5.com/zvclp/obsa>).

6. *Id.*, « L'invitation du Roi », in Carlo Pedretti (dir.), *Léonard de Vinci et la France*, Foligno, Cartei & Bianchi, 2009, p. 28-33.

7. Windsor Castle, Royal Library, RCIN 912727.

8. Codex Atlanticus, f. 476 r^o.

de géométrie, nous informe du fait que Léonard, ancien ingénieur général de César Borgia, est toujours capable, à 64 ans, de faire de l'équitation, ce qui contredit l'image ridicule et infondée d'un Léonard vieillissant chevauchant piteusement un baudet. Notons qu'à cette époque, le Grand Écuyer du Roi n'est autre que Galeazzo da Sanseverino, l'ancien patron de Léonard à Milan pour lequel il avait organisé des fêtes fantastiques. C'est donc à cheval que Léonard se rend à Romorantin, le fief de Louise de Savoie et l'objet de ses rêves de grandeur. Le contexte est une visite du roi François sur laquelle Louise insiste beaucoup. Les ambassadeurs de Mantoue et Venise rapportent le fait que la cour d'Amboise était supposée en novembre se rendre en Sologne. Le 23 novembre, Stazio Gaddio, ambassadeur de Mantoue écrit non sans amertume au marquis Francesco Gonzague :

Il est question que le Roi se rende à Romorantin, un endroit minuscule et inconfortable qui n'est toujours pas débarrassé de la peste. Là disent-ils, devraient se tenir des tournois et des joutes afin de se préparer à de futures joutes parisiennes à l'occasion du couronnement de la Reine⁹.

Le plan est contrarié par la peste. L'épidémie est confirmée par les archives locales de Sologne¹⁰. La cour ne pourra par conséquent se déplacer qu'en décembre. On ignore à quelle date précise Léonard arrive dans la ville, mais l'itinéraire depuis Amboise nous est connu par deux petits schémas cartographiques. Ils indiquent les localités traversées en novembre ou décembre : Montrichard (*Monti Ricardo*), Pont de Sauldre (*Ponte Sodro*), Romorantin (*Romolantino*), Villefranche (*Villo Francho*)¹¹. Les localités longent les vallées du Cher et de la Sauldre. L'auteur transcrit dans sa langue les toponymes locaux. Le Cher et la Sauldre reçoivent un équivalent proche de leur nom français mais la Loire est renommée « *Era* ». En désignant le fleuve français d'un toponyme qualifiant l'un des

9. Modène, Archivio di Stato, Cancelleria ducale, Ambasciatori, Francia, B21, fasc. 1, p. 119-126. Stazio Gadio à Amboise à l'attention de Francesco Gonzaga à Mantoue, 23 novembre 1516, ASMn, AG, busta 633, c. 446 r^o, cité par Jan Sammer, *Leonardo da Vinci, op. cit.*, p. 189 : « *Si parla ch'el Re vole andar a Remorantino, loco piccolo et incommodo, né anchor netto di peste; ivi, secundo dicono, vorano torniare et gioitare per disponersi per giostrar a Parisi alla coronatione de la Regina.* »

10. Archives communales de Romorantin, série CC, f. 868 v^o.

11. Codex Atlanticus f. 920 r^o.

affluents de l'Arno, le Toscan redouble sur sa terre d'accueil la géographie familière de sa jeunesse.

La Reine mère souhaite voir l'ingénieur examiner la topographie des bords de Sauldre et inspecter le chantier de réfection et d'embellissement de la ville qu'elle a lancé en 1512. Sa correspondance prouve qu'en 1516, elle est elle-même très active dans la supervision des travaux d'extension de son château qui se voit adjoindre à un logis en L un prolongement sur 70 mètres de l'aile sud¹². Dans les années 1540, un ambassadeur de Ferrare décrit non seulement l'attachement affectif de François I^{er} à ce château en briques et en pierres, mais encore l'état du logis et de sa prolongation à une date un peu tardive¹³.

Léonard était chargé de proposer une extension plus grandiose encore. Il réside quelque temps sur place, peut-être dans une maison proche du palais dont il dessine dans le Codex Arundel un escalier de bois sculpté à double rampe, très caractéristique de la Sologne¹⁴.

Le souverain arriva finalement à Amboise dans les premiers jours de janvier comme l'indiquent les archives municipales de la ville :

Lediçt procureur a payé et baillé la somme de huit livres sept sols six deniers tournois pour soixante-sept journées de manœuvres qu'ils ont vacquées à faire le chemyn depuis le pont au loup jusqu'à la grange du chastel dudit lieu de Romorantin par au dedans des vignes de fredure le long du chemyn à aller de Monceaux à ladite grange au long dediçt chemin et antrances les vergiers qui fut faiçt par les vigille et jour de la feste des rois (6 janvier) et le lendemain qui devoient venir le Roy et la Royne Madame et leur compaignie, du lieu d'Amboise audiçt Romorantin, pour ce qu'il n'estoit possible passer par lediçt chemyn a aller de Monceau audiçt chastel¹⁵.

Le roi ne reste ensuite que sept jours dans la ville de sa mère, occupant son temps à rompre des lances avec ses amis mais aussi

12. Pascal Brioiist, « Le projet de Léonard de Vinci à Romorantin », in Pascal Brioiist, Laure Fagnart, Cédric Michon (dir.), *Louise de Savoie*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2015, p. 74-90.

13. Modène, Archivio di Stato, Cancelleria ducale, Ambasciatori, Francia, B21, fasc. 1, p. 119-126.

14. Codex Arundel, f. 262 v^o.

15. Archives municipales de Romorantin, série CC8 f. 59 r^o : 8.

à faire la fête avec eux déguisés en Turcs¹⁶. Mais il s'agit aussi de discuter d'affaires sérieuses.

Début janvier 1517, Léonard a donc l'occasion de faire son rapport à son souverain. Il a pris des notes sur les routes de la ville, Melzi l'aidant à relever des mesures à la chaîne d'arpenteur et à la *bussola*, un instrument servant à préciser les directions grâce à une aiguille aimantée et des indications des points cardinaux (levante, scirocco, etc.). Le plan indique l'église Saint-Étienne, les îles abritant des moulins, le pont sur la Sauldre, la porte Bezaude et la route d'Orléans le long de laquelle il entend construire un nouveau palais¹⁷.

Mais Léonard ne s'est pas arrêté là, il a aussi établi une carte des environs de Romorantin et notamment du réseau hydrographique local¹⁸. Ceci implique des chevauchées journalières de plusieurs dizaines de kilomètres à chaque fois, en aval de la Sauldre, en direction de Pont de Sauldre, et en amont de celle-ci, juste au-dessus de Villefranche-sur-Cher. Sur le schéma, Léonard indique un canal de faisabilité entre la Sauldre et le Cher au niveau de ce qui s'appelle aujourd'hui le rio Mabon. L'ingénieur évoque même la possibilité de rattraper le dénivelé de plusieurs dizaines de mètres entre le Cher et la Sauldre par un train d'écluses et, plus fou encore, l'opportunité de démonter les maisons de Villefranche pour les remonter à Romorantin afin de loger les courtisans.

Le 14 janvier, la cour quitte Romorantin pour Paris, quant à Léonard, il retourne le même jour à Amboise (Fig. 1)¹⁹ :

La veille de Saint Antoine [le 16 janvier, NDT] je retournerai de Romorantin à Amboise, le roi partit deux jours avant de Romorantin.

16. Lettre de Stazio Gadio à Romorantin adressée à Isabella d'Este à Mantoue, ASMn AG, busta 634, c.5.

17. Arundel, f. 263 v°. Sur l'un des plans du palais, voir le f. 270 v° du Codex Arundel. Pour de plus amples réflexions sur ce projet, voir Pascal Brioiist et Romano Nanni, « Le palais et la ville idéale de Romorantin », in C. Pedretti (dir.), *Leonard de Vinci et la France*, op. cit., p. 79-90.

18. *Carte de la Sauldre*, Codex Atlanticus, f. 920 r°. Voir, pour de plus amples commentaires, Pascal Brioiist, Romano Nanni, « Les projets de canalisation français de Léonard », in C. Pedretti (dir.), *Leonard de Vinci et la France*, op. cit., p. 91-99.

19. « Vigilia di Sto Antonio tornai da Romorantino in Ambuosa, il rè si parti due di innanti di Romorantinno ». Codex Atlanticus f. 920 r°. Sur cette interprétation de la chronologie, nous rejoignons Carlo Pedretti et Jan Sammer, in *Leonardo da Vinci: the untold story of his final years*, op. cit., p. 190-191.



Fig. 1 – Francesco Melzi, *Le Château d'Amboise*.

Dans le courant de l'année 1517, Léonard fit un accident vasculaire cérébral, ce que l'on déduit d'une phrase du secrétaire et chapelain du cardinal d'Aragon venu rendre visite au grand homme en octobre, Antonio De Beatis : « Il est vrai que l'on ne peut plus espérer de lui de bonnes choses, ayant été paralysé de la main droite²⁰ ». Aucune mention ultérieure n'atteste de Léonard quittant Amboise, ce qui semble avoir mis fin au grand projet de Romorantin, mais le maître demeura actif, organisant notamment au printemps 1518 une grande fête reproduisant une bataille dans la ville d'Amboise, à l'occasion du baptême du dauphin et du mariage de Laurent de Médicis II et de Madeleine de la Tour d'Auvergne.

Notice, sélection des textes
et commentaire par Pascal BRIOIST

20. Antonio De Beatis, *Journal de voyage du Cardinal d'Aragon en Allemagne, Hollande, Belgique, France et Italie (1517-1518)*, traduit de l'italien d'après un manuscrit du XVI^e siècle, Perrin, 1913. Le texte d'origine précise : « *Ben vero che da lui per eserli venuta certa paralesi nella dextra, non se puo expectare più cosa bona* ».

Codex Atlanticus, f. 209 r^o

Le palais du prince doit avoir en face de lui une place. Les salles où l'on doit danser, faire des sauts ou divers types de mouvements avec une foule de gens, doivent être au rez-de-chaussée, car j'en ai vu qui se sont écroulées, causant ainsi la mort de nombreuses personnes. Et surtout, débrouille-toi pour que chaque mur, si mince soit-il, repose sur le sol ou sur des arches bien plantées. Que les divisions des habitations soient faites de murs de briques non charpentés de bois afin de limiter les risques d'incendie. Les lieux d'aisance seront pourvus d'ouvertures pour l'aération, prises dans l'épaisseur des murs, de façon à ce que les odeurs s'évacuent par les toits²¹. Les *mezzanine* seront voûtées et d'autant plus solides que leur nombre sera plus restreint. Les charpentes de chêne seront encastrées dans les murs, afin d'éviter que le feu ne les endommage. Que les lieux d'aisance soient nombreux et attenants l'un à l'autre, afin que leur odeur ne se répande point à travers les habitations ; il faudra aussi que leurs portes soient munies de contrepoids pour qu'elles se ferment automatiquement [...]. Quatre-vingts brasses de large et cent vingt brasses de long, sur le plan du rez-de-chaussée. Joutes en canots ; les compétiteurs pourront être montés sur des canots²². Fossé : quarante brasses. Route en contrebas²³.

Codex Atlanticus, f. 920 r^o [1517]

De Romorantin jusqu'au pont de Sauldre, il s'appelle la Sauldre ; et de ce pont jusqu'à Tours, il s'appelle le Cher [une autre main que celle de Léonard, NDT].

Montrichard. Romorantin. Tours. Amboise. Blois. Lyon. Tu étudieras le niveau du canal qui doit conduire de la Loire à Romorantin, au moyen d'un chenal large et profond d'une brasse.

21. Léonard avait déjà réfléchi à ce genre de question hygiénique dans un projet de villa bourgeoise à Milan dans les années 1490.

22. L'allusion à des quintaines en barque sur la Sauldre renvoie peut-être à des jeux de turqueries auxquels se livrait la cour en 1517.

23. Ces derniers mots constituent le commentaire d'un schéma qui accompagne le texte.



[Fig. 2 – Carte hydrographique] *Era*. (Loire²⁴) *Scier*.
(Cher). Villefranche. Pont de Sauldre. Sauldre.

24. L'appellation *Era* pour la Loire se trouve déjà chez Dante, d'une part parce que « oi » se prononce alors « é » en français, et d'autre part parce que *Era*, nom d'un affluent de l'Arno, est familier aux Toscans.

Un trébuchet vaut quatre brasses, et un mile vaut trois mille de ces brasses. La brasse se divise en 12 onces et l'eau des canaux a de pente, tous les cent trébuchets, 2 desdites onces, donc 14 onces de pente sont nécessaires à deux mille huit cents brasses de mouvement dans lesdits canaux, s'ensuit que 5 onces de pente donnent le mouvement dû aux cours de l'eau des susdits canaux, savoir une brasse et demie par mile²⁵. Et pour cela nous concluons que l'eau qu'on prend au fleuve de Villefranche et qu'on donne au fleuve de Romorantin veut... là où l'un des fleuves moyennant son altitude ne peut entrer dans l'autre, il est nécessaire de le relever à une hauteur telle qu'il puisse descendre dans celui qui, avant, était plus haut.

Codex Arundel, f. 270 v^o

Et il faut que les écluses soient à vannes mobiles comme celles que j'ai dessinées pour le Frioul, qui étaient faites de telle sorte que quand vous les ouvriez, l'eau jaillissait d'elles depuis le fond²⁶. Et en dessous des deux sites des moulins il faudrait qu'il y ait l'une de ces écluses, c'est-à-dire une écluse à vanne mobile sous chacun des moulins.

Si la rivière mn [le Beuvron], un affluent de la Loire, était dérivée vers la rivière de Romorantin [la Sauldre] ses eaux boueuses enrichiraient les terres qu'elles irrigueraient et rendraient le pays fertile, de telle sorte qu'elle fournirait de quoi nourrir ses habitants tout en servant de voie navigable propice au commerce.

La rivière de Villefranche pourra être conduite à Romorantin ainsi que les personnes qui vivent là ; et le bois de charpente qui forme leurs maisons pourra être transporté par péniches à Romorantin, et

-
25. Ces mesures, prises grâce à un instrument nommé *arcipendolo*, servent à assurer la dérivation du Cher dans la Sauldre par un canal, afin de rendre celle-ci navigable. Le dessin associé au texte montre clairement ce canal permettant de joindre une prise d'eau à un point sur la Sauldre au niveau de Villefranche, qui se trouve en amont de Romorantin ; cela correspond aujourd'hui à l'emplacement du rio Mabon.
26. En 1500, en effet, pour prévenir une offensive des troupes turques dans le Frioul, Léonard a observé les façons de dériver le fleuve Isonzo et s'est intéressé aux techniques de barrages mobiles des maîtres des eaux frioulans.

le niveau de la rivière pourra être élevé grâce à des écluses de telles sortes que l'eau sera conduite à Romorantin en pente douce²⁷.

On peut amener l'eau en surplomb de Romorantin de telle sorte qu'elle pourra faire fonctionner plusieurs moulins dans sa descente.

Crédits iconographiques

Fig. 1 : Attribué à Francesco Melzi, *Le Château d'Amboise*, 1516-1519, sanguine sur papier, 13,3 x 26,3 cm, RCIN 912727 © royal Collection trust/ His Majesty King Charles III 2025

Fig. 2 : Léonard de Vinci, *Carte hydrographique*, *Codex Atlanticus*, Milan, Bibliothèque Ambrosienne, f. 920 r^o (f. 336v–b, ripr. facs. Ed. Hoepli) © Vinci, Biblioteca Leonardiana

27. Léonard ne précise pas qu'il faudrait rattraper au moins 20 mètres de dénivelé ce qui suppose un train d'au moins cinq écluses.

Un marchand milanais voyageant en Europe, 1517-1519

Anonyme milanais

Le compte rendu transmis par le manuscrit Add. 24180 de la British Library et publié pour la première fois par Luigi Monga en 1985 constitue un témoignage extraordinaire pour l'histoire de la mobilité commerciale dans l'Europe du début de l'époque moderne, et l'un des premiers exemples d'un genre – le journal de voyage – qui n'a connu son plein épanouissement que dans la seconde moitié du xvi^e siècle. D'auteur inconnu et anépigraphe, le codex relatant le voyage est une copie mise au propre de la fin du xvi^e siècle d'un original perdu. Les rubriques du manuscrit semblent indiquer que le copiste a transcrit l'original avec l'intention inaboutie d'intégrer au texte de base des informations sur d'autres routes marchandes qui n'y figuraient pas, en particulier la route portugaise menant de Saint-Jacques-de-Compostelle à Lisbonne. En raison de son intérêt, le codex a été signalé dès le début du xx^e siècle par Lewis Einstein, puis il est mentionné par J. R. Hale, le responsable de la traduction anglaise de l'*Itinéraire* d'Antonio De Beatis, en raison de la proximité chronologique des deux expériences de voyage et du chevauchement partiel de leurs trajectoires.

Selon l'hypothèse détaillée de Monga, le diariste anonyme était selon toute probabilité un agent commercial basé à Milan, bien qu'il soit peut-être né dans la région de Varèse (à laquelle l'auteur compare souvent des lieux qu'il visite à l'étranger). En l'absence de preuves documentées, Monga a émis l'hypothèse qu'il travaillait pour la banque Borromei. Cette puissante institution de crédit était en effet dotée d'un vaste réseau d'agences en Europe, avec des succursales présentes dans de nombreuses villes où le voyageur a fait escale. La nature même du texte, qui prend la forme d'une sorte de guide-mémoire vraisemblablement destiné par l'auteur à des collègues qui suivraient le même trajet, présente un caractère pragmatique et fonctionnel qui suggère fortement que l'auteur était un marchand ou un banquier.

Monga a souligné que l'italien du texte était plutôt riche et que la langue de l'auteur permettait que de fréquents « lombardismes » transparaissent, tant au niveau du vocabulaire que de la morphologie.

L'origine lombarde de l'auteur se manifeste également dans l'adoption d'une perspective d'évaluation fortement centrée sur l'horizon milanais : la géographie urbaine et rurale du duché, et en particulier l'urbanisme de sa capitale, sert de paramètre de comparaison constant dans l'observation des contextes étrangers, qu'ils soient flamands, français, anglais ou ibériques. Milan est en effet aussi le point de départ et d'arrivée d'un itinéraire qui s'étend sur environ deux ans (du premier semestre 1517 au printemps 1519), et qui comprend, dans l'ordre, le Mont-Cenis et la Savoie, Grenoble, Valence, Saint-Antoine-l'Abbaye, Lyon, la Bourgogne, Paris, Rouen, Amiens, Arras, Bruges, la Hollande et le Brabant, et, derechef, la Flandre, Calais, Canterbury, Londres, Southampton, Greenwich, Bruges à nouveau, Bruxelles, Roncevaux, Pampelune, Logroño, Burgos, León, les Asturies, Valladolid, Santiago, Medina del Campo, Tolède, Cordoue, Grenade, Malaga, Séville, Cadix, Cordoue une nouvelle fois, Valence, Tortose, Barcelone, Perpignan, Narbonne, Carcassonne, Toulouse, Avignon, Briançon.

Parmi les thématiques centrales qui ressortent le plus du texte, on remarque l'intérêt constant pour les données économiques (qu'elles soient relatives à la fiscalité et aux finances publiques ou ecclésiastiques, aux salaires perçus par les juristes ou les professeurs, aux revenus des familles notables, aux prix payés pour les œuvres d'art, ou bien aux principales ressources et aux activités productives et commerciales d'une région ou d'une ville donnée), mais aussi l'accent mis sur les capacités stratégique-défensives des lieux visités. L'auteur fait néanmoins preuve d'une curiosité qui, bien que souvent soumise à la logique du profit et de l'utilité, embrasse avidement presque tout le spectre de la réalité. Dans son journal de voyage, l'écrivain se soumet souvent à un effort d'exhaustivité qui l'amène à considérer volontiers les aspects ethnographiques et anthropologiques, en s'arrêtant pour enregistrer les coutumes et les traditions des populations locales. Le récit regorge d'éléments de nature narrative ou anecdotique : outre l'enregistrement systématique des *notabilia*, les choses notables et dignes d'intérêts (reliques, tombes d'illustres personnages) conservées dans des lieux spécifiques, on trouve de nombreuses références à des épisodes dignes de mémoire dont le voyageur a été le témoin direct ou qui lui ont parfois été rapportés (le scepticisme avec lequel l'écrivain anonyme rapporte les récits de nature légendaire ou surnaturelle est toutefois constant).

Source

Manuscrit Add. 24180 conservé à la British Library.

Édition

Un mercante di Milano in Europa. Diario di viaggio del primo Cinquecento, éd. Luigi Monga, Milan, Le Edizioni Universitarie Jaca, 1985.

Études critiques et traductions

Lewis Einstein, *The Italian Renaissance in England*, New York, Columbia UP, 1902, p. 215, 250, 392.

The Travel Journal of Antonio de Beatis, trad. J.R. Hale et J.M.A. Lindon, éd. J.R. Hale, Londres, The Hakluyt Society, 1979, p. 48-56 et 193-195.

Notice et sélection des textes par Diletta GAMBERINI,
traduction et commentaire par Sabrina RIOU

Saint-Antoine-l'Abbaye¹

Saint-Antoine-l'Abbaye est un endroit aussi grand que Gallarate², qui abrite l'église Saint-Antoine-l'Abbaye [...]. L'église est grande comme celle de San Celso³ et très belle. Elle a une très belle façade.

Vienne, église des Cordeliers⁴

La ville de Vienne, belle et grande comme Pavie, est un archevêché. Elle est bordée par le Rhône et, au-delà du Rhône, se trouve un lieu qui se nomme Sainte-Colombe, où se trouvent trois ou quatre belles églises. Parmi elles, l'église des Cordeliers, qui est très belle et dont le couvent et les cloîtres sont très beaux et très grands. On y accède par un pont en pierre qui traverse le Rhône, très beau⁵.

1. Manuscrit Add. 24180 de la British Library, f. 4v.

2. Ville lombarde de taille relativement moyenne, marchande, et en expansion à cette époque.

3. Il s'agirait plus précisément de l'église Sainte-Marie des Miracles auprès de l'église Saint-Celse.

4. *Ibid.*, f. 5r.

5. Le pont romain de Vienne reliait Vienne à Sainte-Colombe-lès-Vienne. Construit durant l'époque gallo-romaine, il subit un certain nombre de détériorations avant d'être complètement détruit en 1682.

Beaune, Hôtel-Dieu⁶

Beaune n'est pas une ville, mais dépend de l'évêché d'Autun [...] ; il y a un hôpital⁷, très beau mais point trop grand, au sein duquel il y a une grande pièce où se trouvent 36 lits pour les malades, à savoir 18 par rangée, très bien tenus et propres, tous avec des rideaux de belle toile blanche, qui seraient dignes de n'importe quel gentilhomme.

Paris, Notre-Dame⁸

Notre-Dame est une très belle église, longue de 210 pas de chez nous et large de 70. Il y a deux très beaux clochers, hauts et massifs, qui sont appelés les tours de Notre-Dame, et en allant en haut de ces clochers, on voit parfaitement la ville. Ils sont hauts de 320 marches [...]. À l'entrée de l'église, sur la droite, il y a un saint Christophe en pierre, vraiment très grand⁹.

Gaillon, le château et le jardin¹⁰

La localité de Gaillon, aussi petite que Vanzaghello, abrite un palais en forme de forteresse, qui fut commandé par le cardinal de Rouen [Georges d'Amboise]. On dit que, pour une chose qui n'est pas si grande, elle est la plus belle de France et que, même en Italie, il n'y en a pas de si jolie¹¹. Le palais est ainsi un peu haut, entouré d'un terrain plat très beau et bien travaillé et de petites collines qui ne sont pas trop hautes. Il y a autour des fossés très beaux et bien

6. *Ibid.*, f. 6r.

7. L'Hôtel-Dieu, ou hospices de Beaune, fondé par Nicolas Rolin en 1443, a servi d'hôpital jusqu'en 1971.

8. *Ibid.*, f. 10v-11r.

9. La statue, qui se trouvait à l'entrée de la nef, mesurait 28 pieds (plus de 8,5 mètres) de hauteur. Elle fut abattue en 1785 (Édouard Gourdon, *Les Églises de Paris*, Paris, J. Martinet et G. Mathieu ; L. Curmer, 1843).

10. *Ibid.*, f. 12v-13v.

11. Sur la splendeur et l'unicité de ce château, savamment orchestrée par le cardinal d'Amboise, voir l'ouvrage de Flaminia Bardati, *Il bel palatio in forma di castello: Gaillon tra flamboyant e Rinascimento*. Rome, Campisano, 2009. Dans le présent ouvrage, voir aussi les textes de De Beatis, p. 42-45, Giustiniani, p. 120-122.

travaillés, dont l'intérieur est recouvert de pierres vives, grandes et belles.

Le palais a deux portes : une vers la ville et l'autre vers le jardin, et chacune a un très beau ravelin¹² ; à l'intérieur se trouve une autre porte par laquelle on accède à la cour. Celle-ci est carrée, de 100 brasses¹³ environ de côté, et de très beaux portiques l'entourent. L'intérieur et l'extérieur des murailles est tout en pierre vive, très blanche, de celle qui est utilisée dans ce pays à la place du marbre ; les statues d'empereurs et d'autres grands capitaines romains, grecs et d'autres pays sont sculptées elles aussi dans cette très belle pierre.

Et il y a, aux quatre coins de la cour, quatre hautes tours, toutes merveilleusement taillées ; une est plus grosse que les autres, elle est en marbre et toute bien taillée ; les trois autres sont faites de la même pierre. Au centre de la cour, il y a une grande et très belle fontaine de marbre fin dans lequel sont sculptés des enfants, et d'où l'eau jaillit de plus de dix côtés¹⁴. Quand un clapet placé en dessous se ferme, l'eau jaillit très haut et monte à plus de quatre brasses.

À l'étage, il y a beaucoup de chambres dont les plafonds¹⁵ sont tous merveilleusement ouvragés et décorés. Ces chambres sont en majeure partie recouvertes de marqueterie sur lesquelles sont ciselées de très belles figures¹⁶. Il y avait une très belle bibliothèque avec environ 200 livres, tous en papier, manuscrits et recouverts de brocart ou de velours. Mais surtout, il y avait en haut une petite église [chapelle]¹⁷ toute en marbre sculpté, abritant d'innombrables statues en marbre qui l'embellissent aux yeux des visiteurs. En entrant sur la droite,

-
12. *Revellino* dans le texte. De *rivellino*, existe aussi *ravellino*, terme de fortification : « Ouvrage extérieur composé de deux faces faisant un angle saillant et servant à couvrir une courtine ou un fort. » (*TLFi*) ; voir l'article de F. Bardati dans le présent ouvrage sur l'usage du terme et sur la fortification à la française, p. 177, ainsi que l'article de D. Gamberini, p. 188.
 13. Selon R. E. Zupko (dans *Italian Weights and Measures from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Philadelphie, American Philosophical Society, 1981, p. 44) une brasse milanaise de l'époque correspond à 0,595 m environ.
 14. Fontaine colossale en marbre de Carrare, sculptée par Antonio della Porta (dit Tamagnino), Pasio Gaggini et Agostino Solari.
 15. *Celi* : ici au sens large de « plafonds » ou de « voûtes », *GDLI*, voir entrée « *cielo* », § 10.
 16. À ce sujet, voir l'article de J.-J. Marquet de Vasselot, « Les boiseries de Gaillon au Musée de Cluny », *Bulletin monumental*, n° 86, 1927, p. 321-369.
 17. Réalisée sur deux étages avec une chapelle dite « basse » et une chapelle dite « haute » (cette dernière ayant été détruite durant la Révolution). L'auteur parle ici de la chapelle « haute », qui serait la plus grande et la plus luxueuse.

on trouve les hommes d'église de la maison d'Amboise, et sur la gauche les hommes d'armes, tous sculptés dans un marbre fin¹⁸.

Toutes les fenêtres du palais, en bas et en haut (il y en a plus de 150), ont de très beaux vitraux qui représentent dans l'ordre tout l'Ancien et le Nouveau Testament. Toutes les portes (il y en a une centaine) sont en bois sculpté de figures très belles ; c'est qu'il y a tant de belles choses qu'on ne peut pas en raconter la moitié, et on dit qu'il ne serait pas possible d'en refaire un semblable, même si on le payait comptant¹⁹, comprenant aussi le jardin et le mur du parc.

Un très beau jardin est adjacent au palais, grand comme la cour [place] de Milan, et ceint de hauts murs épais que longent de très beaux portiques. Au centre, il y a un très beau petit édifice avec une très belle fontaine en marbre toute sculptée ; et d'un côté du jardin, il y a un endroit fermé, long d'environ 200 brasses et large de 30, où l'on peut retrouver toutes sortes d'oiseaux – c'est à dire des animaux qui ne rampent pas²⁰. Puis on sort de ce jardin par une porte qui mène à un parc dont l'enceinte est longue de 2 milles²¹ ; il est très beau : il y a des bosquets touffus et singuliers, de petits prés et des eaux, le tout mis à disposition des animaux. Il y a des cerfs, des chevreuils, des daims sauvages et domestiques, et toutes sortes d'animaux terrestres. Au milieu, il y a un bel édifice pour le gardien. C'est très beau et c'est à 20 lieues de Paris et à 9 lieues de Rouen.

18. Fresque d'Andrea Solario représentant le cardinal et les prélats de la famille.

19. « [...] *si crede non se ne faria uno simile a pagare il tutto con scutti* ». Littéralement : « même en payant le tout avec des écus ».

20. Sur la volière du château de Gaillon, voir aussi dans le présent ouvrage les textes de De Beatis, p. 42-45.

21. Un mille toscan équivalait à 1,656 km (*Lessicografia dell'Accademia della Crusca*), celui lombard environ 1,785 km (Angelo Martini, *Manuale di metrologia, ossia Misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Turin, E. Loescher, 1883, p. 350).

L'itinéraire du cardinal Louis d'Aragon par Antonio De Beatis, 1517-1518

Antonio De Beatis

Louis d'Aragon (1474-1519) accomplit un voyage au cœur de l'Europe durant sept mois, du 9 mai 1517 au 26 janvier 1518, au départ de Ferrare. Prince de Naples, petit-fils du roi Ferdinand I^{er} d'Aragon (1485-1494), il devient cardinal à vingt ans, à la suite de l'annulation de son mariage par Alexandre VI. Prélat cultivé et fastueux, culturellement proche de Léon X, Louis d'Aragon anime la vie mondaine de Rome au cours de la période qui précède le sac de 1527. Selon André Chastel, le cardinal entreprend son voyage sans doute avec des motivations politiques, mais le journal ne fait état que d'une simple curiosité qui le pousse à vouloir découvrir la « grande diversité » des habitants de l'Espagne, de la France, de l'Allemagne « et [de] toutes ces autres contrées qui longent l'océan occidental et septentrional » (L. Pastor, *Die Reise*, p. 90). Le journal issu de ce voyage, l'*Itinerario*, suggère ainsi une cartographie idéale qui devient une référence du genre pour les voyageurs des XVI^e et XVII^e siècles. En offrant une immersion dans l'Europe de son temps, ce journal rend compte de la situation sociale et religieuse à l'époque de la Réforme, des mœurs des contrées traversées et des *mirabilia* à visiter. La rédaction est confiée au secrétaire et chapelain du cardinal, Antonio De Beatis, qui devait également réciter l'office divin, préparer les messes ou les célébrer à la place du cardinal, et tenait aussi lieu de chancelier.

De Beatis est ainsi chargé de noter jour après jour, lieu après lieu, les épisodes les plus intéressants à retenir, ce qu'il fait avec soin. Dans la dédicace de son travail, il rend hommage à la largesse de son seigneur, évaluant à près de 15 mille ducats les achats et les dons effectués par le cardinal (*ibid.*). Sans jamais se mettre en avant, De Beatis apprécie pour sa part les précieux manuscrits italiens enluminés qu'il a pu voir à Blois et dont il note qu'ils ont été spoliés lors de l'invasion française du duché de Milan. Il admire également les œuvres de Léonard de Vinci, rencontré à Amboise, notamment *La Joconde*, le *Saint Jean-Baptiste*, la *Sainte Anne*, « tous d'une rare perfection » (*ibid.*, p. 143). De Beatis nous renseigne en outre sur les occupations de Léonard à la fin de sa vie. Il indique aussi le montant

de la pension que touche le peintre : « mille écus annuels de pension et trois cent pour son assistant¹ », selon le mélange habituel de pragmatisme et d'esprit d'observation qui caractérise son écriture.

Originaire de Molfetta dans les Pouilles, De Beatis était sans doute plus à l'aise avec le latin ecclésiastique qu'avec la langue littéraire, latine ou vernaculaire, comme il l'affirme d'ailleurs lui-même. En effet, la langue dans laquelle il choisit de rédiger sa chronique est marquée par ses origines méridionales et emprunte aussi à l'espagnol, en particulier en ce qui concerne le vocabulaire technique. Cette écriture précise semble être le fruit d'une profonde entente entre le secrétaire et le cardinal qui était non seulement amateur d'art mais maîtrisait aussi le dessin. Le secrétaire s'inquiète d'ailleurs de ne pas pouvoir atteindre par ses mots la même qualité descriptive que les dessins de son maître (L. Pastor, *Die Reise*, p. 178) ; néanmoins, ce défi le pousse à être inventif. Dans les pages de cet *Itinéraire*, un large échantillon du lexique technique de l'architecture se déploie, quelques années avant le triomphe du vocabulaire vitruvien, à la suite des premières traductions, en particulier en italien celle de Cesariano de 1521².

Louis d'Aragon invite son secrétaire à rédiger ce journal de voyage afin de pouvoir en offrir des copies manuscrites à son entourage, pour une lecture agréable et instructive. Le temps long de l'écriture, au retour du voyage, lui permet de soigner le style, tout en donnant l'impression de livrer des observations transcrites sur le vif. Afin de rendre les descriptions plus précises, d'étoffer la narration par des anecdotes, des repères historiques et littéraires, et de la rendre plus dynamique en faisant des rapprochements et des comparaisons d'un lieu à un autre (il mentionne par exemple le château du Verger à Gaillon, sans l'avoir encore visité, voir l'extrait *infra*). Après la mort prématurée du cardinal, encore jeune, en 1519, De Beatis prépare plusieurs copies pour les envoyer à des amis et bienfaiteurs. Il n'achève son travail qu'en 1521, comme l'attestent les copies manuscrites conservées à la Bibliothèque nationale de Naples (B. Branc. X.F.28 et XIV.E.35), dont Ludwig von Pastor a fait l'édition en 1905.

1. A. De Beatis, *Itinerario di Monsignor R.mo et Ill.mo Cardinale de Aragonia per me dom. Antonio de Beatis*, 1515-1517 (Naples, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele II, ms. X, f. 28), extraits publiés par Edoardo Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milan, Ente Raccolta Vinciana, Castello Sforzesco, 1999, n° 314.
2. Voir Bardati, p. 190-191 du présent ouvrage.

Éditions

Ludwig von Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518, beschrieben von Antonio de Beatis*, Fribourg, Herder, 1905.

Giovanni Antonio Bortolin, Claudio Maria Taratri (éd.), *D'illuſtri città, messeri e leggiadre madonne. Il viaggio del Cardinal Luigi d'Aragona in Germania, Olanda, Francia e Altitalia 1517-1518 scritto da Antonio de Beatis. Trasposizione dall'originale in volgare edito da Ludwig von Paſtor (Friburgo in Brisgovia, 1905)*, Milan, Terra Santa, 2012.

Traductions

Madeleine Havard de la Montagne (éd. et trad.), *Don Antonio de Beatis. Voyage du cardinal d'Aragon en Allemagne, Hollande, Belgique, France et Italie (1517-1518)*, Paris, Perrin, 1913.

John R. Hale (éd.), *The Travel Journal of Antonio de Beatis. Germany, Switzerland, the Low countries, France and Italy, 1517-1518*, trad. J. R. Hale et J. M. A. Lindon, Londres, The Hakluyt Society, 1979.

Études

André Chastel, *Le Cardinal Louis d'Aragon. Un voyageur princier de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1986.

Notice d'Anna SCONZA,
textes sélectionnés par Diletta GAMBERINI,
traduction par Sabrina RIOU et Julia CASTIGLIONE,
commentaire par Sabrina RIOU et Anna SCONZA

Notre-Dame de Boulogne³

Il y a un château de taille moyenne et une fort belle église appelée Notre-Dame de Boulogne, qui suscite beaucoup de dévotion non seulement auprès des habitants du lieu, mais aussi des alentours et de régions plus éloignées. L'église est toute en voûtes, très aérienne, et la sculpture de la Vierge en bois, de couleur noire, suscite beaucoup de dévotion.

3. A. De Beatis, *Itinerario*, éd. L. von Pastor, *op. cit.*, p. 123.

Notre-Dame de Rouen⁴

L'église de l'archevêché est grande, elle a une belle façade ouvragée avec des figures en relief et deux très hauts clochers (dont un n'est pas encore achevé) en pierre tendre sculptée avec beaucoup d'habileté. Il y a une très grosse cloche, la plus grosse que nous ayions jamais vue. Au centre de cette église, il y a le tombeau de feu monseigneur le révérendissime cardinal de Rouen⁵ dans un sarcophage en marbre de six palmes⁶ de haut ; il est représenté au-dessus du couvercle, en relief et grandeur nature, avec une grille en fer tout autour⁷.

Gaillon, château et jardin⁸

Depuis la commune de Pont-de-l'Arche, mon très illustre seigneur partit en litière après le déjeuner pour rendre visite au roi se trouvant à Gaillon, qui se situe à 4 lieues de distance, afin de saluer Sa Majesté. [...] Ce palais ou château fut construit par monseigneur le très révérend cardinal de Rouen [Georges I^{er} d'Amboise] sur une colline, d'où l'on a, vers l'est, la plus belle vue sur les prairies, les cours d'eau et les monts dont on puisse rêver. Il s'y trouve un parc qui fait deux lieues, entouré d'une haute et épaisse muraille qui enserre également le jardin du palais⁹. La muraille, vue d'en bas, longe le flanc de la colline. Sur cette dernière, on trouve une multitude de beaux et denses bosquets, et des plaines où chasser des animaux. Il

4. *Ibid.*, p. 126-127.

5. Il ne s'agit pas ici du cardinal d'Amboise mais du cardinal Guillaume d'Estouteville, cardinal en 1439, puis archevêque de Rouen de 1453 à 1483, date de sa mort. Il est à l'origine du palais archiépiscopal de Rouen et de la mise en chantier du palais de Gaillon.

6. Unité de mesure variable selon l'époque et le lieu (entre 21 et 26 cm selon le lieu en Italie). L'éditeur anglais du texte, J. R. Hale propose de compter 23 cm par palme pour De Beatis.

7. G. D'Estouteville fut inhumé à la basilique Saint-Augustin du Champ-de-Mars à Rome mais, d'après plusieurs sources, son cœur aurait été déposé dans un tombeau surmonté d'un gisant en albâtre. Le tombeau et la grille entourant le monument ont été détruits par les calvinistes en 1562.

8. *Ibid.*, p. 128-130.

9. Les jardins observés par De Beatis, conçus par Georges d'Amboise, furent appelés jardins hauts, en opposition aux jardins bas achevés au milieu du xvi^e siècle. Le parc du palais, de plus de 500 hectares, fut aussi clôturé par Georges d'Amboise.

y a aussi beaucoup de petits édifices, de beaux cerfs, des chèvres, des daims communs et des blancs, des lièvres et des lapins à l'infini¹⁰. Le jardin a la forme d'un grand carré, doté d'allées qui le subdivisent en carrés délimités par des grilles en bois bien ouvragées et peintes en vert, et d'élégantes portes pour chacun des carrés¹¹. D'un côté du jardin, qui se trouve en bordure du parc vers le mur, il y a une très belle volière¹². [...] De deux autres côtés, jusqu'à la grande porte qui donne sur une vaste prairie par laquelle on entre dans la cour du palais, il y a deux allées très larges et très longues, couvertes de plafonds sculptés de manière exquise et entièrement en bois de chêne, d'un rendu si brillant qu'il semble être en argent. Les toits sont recouverts de petites plaques en pierre noire qui semblent être du vrai plomb. Les parois sont toutes historiées de diverses fantaisies et de belles peintures.

Vers le jardin, les allées bien pavées ouvrent sur une rangée de colonnes en bois posées sur leurs bases également peintes en vert. En France, de telles allées couvertes s'appellent galeries, en Italie cloître ou loggia¹³.

De cette porte à celle qui conduit au parc, là où commence la volière, il n'y a pas encore les galeries qui sont prévues par le plan. Au centre de ce jardin se trouve une très belle fontaine avec des vasques en marbre sculpté de figures et avec au sommet un *putto* ; il en jaillit de l'eau de plusieurs endroits et très haut¹⁴. Cette fontaine se trouve sous un grand pavillon orné de bois ciselé et richement décoré d'azur très fin et d'or. Il a huit côtés dont chacun a une

10. Le parc représentait une importante réserve agricole et de gibiers pour la chasse.

11. Le cardinal d'Amboise fit appel au très célèbre jardinier napolitain Pacello da Mercogliano (Pierre de Mercolienne) qui réalisa à partir de 1506 ce jardin d'inspiration italienne, comme ceux d'Amboise et de Blois.

12. Sur la volière du château de Gaillon, voir Flaminia Bardati, « Qu'ils semblent vivre libres par l'ampleur de l'espace », oiseaux, volières, loges et héronnières dans les demeures du cardinal Georges d'Amboise (1493-1510) », in *Ead. et al. (dir.), Encager le ciel. Histoire, anthropologie et esthétique des volières*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle, 2024, p. 617-657, en part. p. 630 sq.

13. Le texte original emploie les termes *gallerie*, *claustri* et *logge*.

14. Fontaine à ne pas confondre avec celle de la cour d'honneur (décrite aussi par De Beatis et par le marchand anonyme milanais). Sur ce monument, voir dans le présent ouvrage, p. 44). Ces deux fontaines ont fait l'objet de trois dessins de Jacques Androuet du Cerceau (*Château de Gaillon, trois études de fontaine*) exécutés vers 1576 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1973-U-1353).

demi-coupole, et il est couvert de la même manière que les galeries, il est très aéré et superbe.

Dans ce jardin, vers le portail du parc, une chambre à huit côtés a également été construite ; le bâtiment de briques est recouvert de boiseries de belle facture, toutes peintes et décorées d'or et d'azur. Ses huit fenêtres correspondent à ces façades, avec de très beaux vitraux ; elle est couverte de la même manière que le pavillon, comme aussi le palais. Cette chambre sert à dormir pendant la journée en été. Dans les parterres de ce jardin il y a quelques arbres, mais on trouve surtout de l'herbe, des buis et du romarin [...]. Du jardin, on parvient à une vaste prairie par laquelle, comme on a dit, on accède à la cour au centre du palais, grâce à un pont-levis.

Le palais forme un grand carré et sa cour centrale est spacieuse elle aussi. À l'intérieur comme à l'extérieur, tout est de pierre et bien travaillé. Toutes les pierres de taille aux fenêtres et aux portes sont des têtes tirées de marbres antiques ; et ces têtes sont placées au-dessus des portes et sur les façades qui donnent sur la cour. Au milieu de celle-ci, il y a une fontaine en marbre remarquable et somptueuse, composée de très grandes vasques d'un seul morceau et de beaucoup de très belles sculptures, d'où l'eau jaillit avec beaucoup de force.

Ce palais apparaît comme une forteresse du fait du grand fossé qui l'entoure. Du côté d'où l'on peut admirer la belle vue mentionnée précédemment, il y a un nombre infini de chambres, et deux loggias, l'une sur l'autre, grandes et aérées et avec de très hautes colonnes en marbre. Dans une de ces loggias, se trouvent les effigies d'après nature du roi Charles [VIII], celle du roi [Louis XII] et de la reine, celle du très révérend monseigneur de Rouen [Georges I^{er} d'Amboise], du très révérend monseigneur le cardinal [Federico] Sanseverino, celle, très fidèle, de la princesse de Bisignano [Eleonora Todeschini Piccolomini], et celles de quelques autres seigneurs et dames françaises. Toutes sont en relief et peintes mais je ne sais si elles sont en bois ou en pierre¹⁵. Il y a aussi une très belle chapelle dont la taille est digne du palais, le long des murs intérieurs il y a des représentations en pierre de tous les seigneurs de la maison d'Amboise dont faisait

15. Selon Geneviève Besc-Bautier, « Des Italiens en France : sculptures en terre cuite du Val de Loire », *Technè*, n° 36, 2012, p. 110-117, ces bustes sont en terre cuite. Le buste du cardinal d'Amboise serait l'œuvre d'Antoine Juste (Antonio di Giusto Betti), qui réalisa notamment, avec son frère Jean, le tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne, à l'abbaye de Saint-Denis.

partie le cardinal de Rouen¹⁶. Les contre-plafonds des salles, des chambres et des antichambres sont richement ouvragés, avec variété et beaucoup d'art, et dans la chambre où mon seigneur logea une nuit [...] il y en a un entièrement ciselé en chevron dans du bois de chêne¹⁷ et les murs de cette chambre sont tous recouverts de ce même bois, avec tant d'art que malgré sa taille réduite, elle a coûté douze milles francs. Les salles sont décorées de sorte qu'aucune ne manque de belles tapisseries, que toutes les chambres soient riches de velours, de satins, de damas et de brocarts et que chacune ait une tenture appropriée. Les vitraux sont si nombreux et si bien historiés qu'ils coûtèrent douze mille écus.

[...] Ce superbe palais a la grâce que lui confèrent ses sculptures en pierre, ses ornements en cuivre et l'aménagement de ses toits ; je n'ai jamais rien vu de tel auparavant. Puisqu'il a été construit sur une colline, comme on l'a dit, on dut la niveler en grande partie ; il a coûté (selon les informations de Français et de hauts responsables), sept cent mille francs, ce qui, pour ceux qui l'ont vu, ne paraîtra pas invraisemblable. Mais on ne peut nier, que ce soit pour les chambres ou les façades qui donnent sur la cour, qu'il n'ait pas été bien conçu.

Le cardinal de Rouen fit construire ce palais sur le modèle de celui du Verger, que je décrirai plus tard. Et bien qu'à sa mort il le laissât à l'archevêché de Rouen, par mauvaise conscience d'avoir fait une si grande dépense par vanité, il témoigna un grand repentir, disant : « Plût à Dieu que l'argent dépensé à Gaillon je l'eusse distribué aux pauvres ! »

Notre-Dame de Paris¹⁸

La ville de Paris que l'on peut voir du haut du clocher de l'église Notre-Dame (qui en est la cathédrale), d'où l'on domine tout, n'a pas moins d'habitants que Rome, et je dirais qu'elle en a même peut-être davantage [...]. La cathédrale, édifiée sur le fleuve, est une large et grande église, mais pas très belle. Au premier pilier de la grande nef, sur la droite en entrant, il y a un grand amoncellement de pierre

16. Il s'agit de la chapelle dite « haute », située au premier étage traversé ici par De Beatis. Voir, dans le présent ouvrage, les descriptions du marchand anonyme milanais.

17. « [...] *in modo di lamia ad spiculo* » dans le texte original.

18. A. De Beatis, *Itinerario*, éd. L. von Pastor, *op. cit.*, p. 131.

contrefait sur lequel prend appui un énorme Saint-Christophe en pierre, presque aussi grand que Morfoi¹⁹.

Paris, Sainte-Chapelle²⁰

Dans la cour du palais se trouve la Sainte-Chapelle, qui n'est pas grande et se compose de deux églises, une dessous et l'autre dessus. Dans l'une comme dans l'autre, des chanoines honoraires officient fort bien, et elles sont bien entretenues. Dans l'église du dessus, on trouve un autel très richement orné d'or au-dessus duquel il y a un tabernacle auquel on accède de chaque côté de l'arrière de l'autel, par un escalier en colimaçon en étain qui ne peut être emprunté que par une personne à la fois.

Les tombeaux royaux de Saint-Denis²¹

Nous allâmes à Saint-Denis, village situé à deux lieues de Paris, où se trouve l'abbaye de Saint-Denis. Il s'agit d'une très belle église qui suscite une extrême dévotion et qui, je pense, est la plus riche en or, argent et bijoux de toute la chrétienté. C'est là que tous les rois et reines de France sont enterrés, même s'il est vrai que leurs cœurs sont dispersés en divers sanctuaires, selon leurs dévotions. Leurs tombeaux reposent sur le sol et la plupart se trouvent au niveau du chœur. Ils sont en marbre sculpté et hauts d'environ sept palmes. Ils n'ont rien de somptueux et les dalles sont gravées de leurs portraits en bas-relief grandeur nature, sauf le dernier, où le roi Charles [VIII] est à genoux²². Certains sont entourés de grilles

19. Selon L. von Pastor, *ibid.*, il s'agit de *Marforio*, célèbre statue parlante de Rome, datant du I^{er} siècle apr. J-C. Ses dimensions sont en effet colossales (610 x 242 cm), mais la comparaison est surprenante du fait de la position allongée de la statue par rapport à la verticalité du saint Christophe.

20. *Ibid.*, p. 132.

21. *Ibid.*, p. 133-134.

22. Réalisé en 1507 par Guido Mazzoni, dit Paganino, *Le Tombeau de Charles VIII*, en cuivre émaillé et doré, innovait par rapport aux gisants de la nécropole royale de Saint-Denis. Il fut détruit en 1792 ; voir le catalogue d'exposition *France 1500 : entre Moyen Âge et Renaissance*, Geneviève Bresc-Bautier et al. (dir.), Paris, RMN, 2010, p. 327, fig. 70.

en bois fermées à clef et d'autres non. De sorte qu'après leur mort soit reconnue la grande humilité des rois de France.

Rennes²³

Cette ville est la plus grande de Bretagne, elle est densément peuplée, fortifiée et compte de nombreux commerces et artisans²⁴. Elle est entourée de grands faubourgs et deux rivières de taille moyenne la traversent. Ses rues sont un peu étroites et boueuses. Ses églises, en raison de la mauvaise qualité de la terre, ne sont pas très belles²⁵.

Nantes, sarcophage à gisant de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix²⁶

Dans une église carmélite se trouve le tombeau du duc et de la duchesse de Bretagne, ancêtres de cette reine de France²⁷. Il est composé de deux blocs carrés posés par terre au centre du chœur de l'église, de hauteur proportionnée. Il est en marbre noir et les figures sont toutes en albâtre avec des modénatures à cordons²⁸

23. A. De Beatis, *Itinerario*, éd. L. von Pastor, *op. cit.*, p. 138.

24. « *Arti* » dans le texte original. Correspond, au Moyen-Âge et à l'époque moderne, à l'ensemble des corporations d'artisans, d'artistes et de marchands.

25. De Beatis fait référence à la terre employée pour la fabrication des briques.

26. *Ibid.*, p. 140.

27. Il s'agit du tombeau du duc François II et de la duchesse Marguerite de Foix, commandé en 1499 par leur fille, Anne de Bretagne, alors reine de France pour la seconde fois, en tant qu'épouse de Louis XII. Elle s'adresse aux artistes les plus éminents du Val de Loire : Jean Perréal, Michel Colombe, Guillaume Regnault et Jérôme Pacherot. Installé en 1507 dans l'église du couvent des Carmes, à Nantes, où De Beatis le voit, il est remonté dans la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul au XIX^e siècle, où on l'admire encore aujourd'hui. Voir notamment Valérie Gaudard, « Le tombeau de François II de Bretagne et Marguerite de Foix », in Elsa Gomez, Marion Boudon-Machuel, Hélène Jagot (dir.), *Nouveaux regards sur Michel Colombe, v. 1430-1512*, Paris, LienArt, 2025, p. 88-97 ; F. Bardati et Tommaso Mozzati, « Jérôme Pacherot et Antoine Juste : artistes italiens à la cour de France », *Studiolo : revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, n° 9, 2012, p. 209-254.

28. A. Chastel traduit « *suagge o cortade* » par « guirlandes ou cordelières ». Pour une analyse de ce lexique, voir l'article de D. Gamberini dans le présent ouvrage, p. 186.

également d'albâtre très fin. Aux quatre coins se trouvent les statues en ronde-bosse des quatre vertus : Force, Tempérance, Justice et Prudence, hautes de sept palmes environ et bien exécutées. Sur le dessus, les portraits du duc et de la duchesse sont aussi en albâtre et en relief²⁹. À droite, le mari avec un lion à ses pieds, à gauche, la femme avec un chien sous ses pieds. Ils ont été faits, selon les moines, d'après nature. Pour une œuvre si moderne, c'est vraiment une très belle chose³⁰.

Le Verger³¹

C'est un palais construit sur une plaine, comme une forteresse, avec des fossés profonds et pleins d'eau [...]. Bien que ce château n'ait pas coûté aussi cher que celui de Gaillon - construit par feu le très révérend monseigneur de Rouen - ni possède une aussi belle vue (étant situé sur une plaine et non sur un mont), il est beaucoup mieux conçu et dispose de logements plus confortables. Il a un beau parc entouré de grands remparts et un jardin, qui ne sont cependant pas aussi beaux que ceux de Gaillon.

Cathédrale de Bourges et Sainte-Chapelle³²

Nous vîmes une très belle et grande église, bien qu'elle ne soit pas en forme de croix comme les églises modernes³³. Dans le chœur, il y a un beau et grand chandelier en laiton. Cette Sainte-Chapelle³⁴ est plus grande que celle de Paris. Elle fut construite et dotée par

29. Les quatre statues debout, représentant les vertus cardinales, placées aux quatre angles, dont l'invention novatrice est attribuée à Jean Pérreal, sont en ronde-bosse, les gisants sur la dalle en marbre sont des haut-reliefs.

30. Pour un commentaire de cette remarque, voir l'article de D. Gamberini dans le présent ouvrage, p. 177-193.

31. A. De Beatis, *Itinerario*, éd. L. von Pastor, *op. cit.*, p. 141.

32. *Ibid.*, p. 146.

33. De Beatis remarque l'absence de transept, chose rare dans une église « moderne », à savoir de style gothique ; voir à ce propos le commentaire de F. Bardati dans le présent ouvrage, p. 160.

34. Rare témoignage de la chapelle Saint-Sauveur, que le duc de Berry fait construire à Bourges en 1404-1405, pillée, en partie détruite et finalement démolie au XVIII^e siècle.

le duc de Bourges, second fils d'un roi Charles³⁵, qui est enterré au milieu du chœur, dans un grand tombeau en marbre sculpté, haut de sept palmes, qui est posé au sol. Cependant, il est à signaler que nous n'avons vu, ni en Haute-Allemagne, ni en Basse, ni en France, de tombeaux à la manière italienne, c'est-à-dire surélevés, sous des arcades prises dans le mur, et ouvragés de manière grandiose et superbe ; mais seulement des tombeaux de forme rectangulaire, tous posés par terre, qu'ils soient très surélevés ou non, décorés de bas ou de haut-reliefs.

Saint-Antoine-l'Abbaye³⁶

L'église de ce saint³⁷, édifiée dans un paysage vallonné, est très belle et très grande. En entrant à gauche de la nef, près du chœur se trouve un grand et bel orgue, avec beaucoup de registres et de nombreux ornements, dont la manifestation de l'ange qui annonce la Vierge, et bien d'autres galantries.

Pont Saint-Esprit sur le Rhône (Gard)³⁸

Ce pont est grand de vingt hautes arches très larges, bien exécuté, dans une belle pierre et admirablement pavé. D'après les mesures prises avec une ficelle par un de nos palefreniers, il est long de quatre cents pas³⁹, calculés à bras étendus. Ce pont est plus large et plus droit que celui d'Avignon, mais il n'est pas aussi long.

35. De Beatis enregistre ici une information incertaine et, de fait, erronée : Jean de France (1340-1416), devenu duc de Berry en 1360, est le troisième fils du roi Jean II le Bon et de Bonne de Luxembourg.

36. A. De Beatis, *Itinerario*, éd. L. von Pastor, *op. cit.*, p. 151.

37. L'église abbatiale qui donne son nom au village est située dans le paysage vallonné de l'Isère, avec vue sur le plateau du Vercors. Édifiée sur le site de l'ancienne église romane (fondée au XII^e siècle), Saint-Antoine-l'Abbaye est considérée comme le fleuron de l'architecture gothique du Dauphiné, et présente la particularité d'être plus large (32 mètres) que haute (22 mètres).

38. *Ibid.*, p. 152.

39. Unité de mesure variable ; selon Hale, pour De Beatis c'est un peu plus d'un mètre et demi.

Avignon⁴⁰

Murs d'enceinte

Cette ville est très ronde et ceinte de remparts de pierre hauts et épais, bien travaillés et ornés de très grosses tours [...] ; et la distance qui sépare chacune des tours est grande et ferait 6 palmes, avec deux demi-tourelles placées à équidistance. Les arcades des mâchicoulis sur consoles, avec les denticules de pierres sous les merlons, sont remarquables⁴¹.

Pont sur le Rhône

Du côté du couchant, à l'Ouest, près des remparts de la ville, le fleuve du Rhône s'écoule avec une grande violence, traversé par un grand pont de pierre qui compte vingt-trois arches ; bien que de l'autre côté de la rive (qui est en Languedoc et sous domination du roi de France), sept soient en pierre sèche [...]. Le pont n'est pas aussi large que celui de Saint-Ésprit, ni aussi droit : on y a fait beaucoup de voûtes pour résister, je crois, à la violence du courant [...] et pour la longueur, dont on prit la mesure à ma demande et en ma présence, elle est de quatre cent soixante-six cannes⁴². Et de la porte de l'enceinte de la ville par laquelle on arrive à ce pont, jusqu'à l'endroit où cesse la juridiction de l'Église, il n'y a pas plus de quarante cannes.

Palais des Papes

Le grand palais, résidence du Saint-Siège pendant tant d'années, est un édifice admirable, entièrement constitué d'énormes pierres et tout en voûtes, avec un nombre de chambres infini. Il est construit comme une forteresse et son enceinte compte six grandes tours, une

40. *Ibid.*, p. 153-155.

41. À propos de la langue technique de l'architecture, nous renvoyons aux considérations de Bardati dans le présent volume, p. 159-162 et p. 168-176.

42. *GDLI*, entrée « *canna metrica* », § 7, est une unité de mesure variable, à partir d'une perche en bois (généralement de 3 m), utilisée pour mesurer des longueurs sur le terrain. On ne connaît pas exactement la longueur dont se sert De Beatis.

semblable à celle de Borgia au palais de Saint-Pierre de Rome, et il y en a aussi d'autres, plus petites, à l'intérieur. Le château est très haut et il a beaucoup de *caragoli* ou *lumache*, ces petits escaliers en vis ou colimaçon, entièrement en pierre, au point de sembler un labyrinthe⁴³. Et bien qu'il se soit beaucoup dégradé, n'étant plus que partiellement occupé depuis le retour du Saint-Siège à Rome, il y a encore de belles salles, quelques-unes sont bien conservées, d'autres en partie délabrées. Celle où se tenait le conclave, qui est très grande et longue, et celle du consistoire sont intactes. La plus endommagée est la plus grande de toutes, et je ne sais à quoi elle pouvait servir, si ce n'est aux audiences publiques. Il y a aussi une chapelle, plus élevée et plus grande de celle de Sixte⁴⁴ dans le palais de Rome, et en dessous de cette chapelle il y a une très belle salle où se tenait [le tribunal de] la Rote. Tout le sous-sol de ce palais est vide et très bien aménagé de caves et d'autres pièces souterraines.

43. *GDLI*, entrée « *caragolo* », *Supplemento*, 2004, p. 192. Ce terme désigne un coquillage en forme de tour. Le terme, d'origine espagnole, est un régionalisme que De Beatis lui-même traduit immédiatement dans le mot vernaculaire toscan *lumaca* (escargot), aussi utilisé par Francesco di Giorgio Martini et Léonard de Vinci pour indiquer l'escalier en spirale, d'après le *GDLI*, entrée « *lumaca* », § 5. Voir aussi à ce propos, dans le présent volume, l'article de F. Bardati, p. 159. Sur l'emploi d'un zoonyme pour indiquer un terme technique d'architecture par De Beatis, voir l'article de D. Gamberini dans le présent ouvrage, p. 184-185.

44. Sixte IV, c'est-à-dire de la chapelle Sixtine du Vatican.

Benvenuto Cellini à Fontainebleau, 1545

Benvenuto Cellini (1500-1571)

Le long séjour de Benvenuto Cellini à la cour de France (1540-1545) fait suite à un premier voyage de l'artiste en 1537, lors duquel il avait rendu visite à Rosso Fiorentino, premier peintre du roi François I^{er}. Espérant obtenir l'appui de son ami, Cellini est déçu ; il parvient toutefois à se faire présenter à François I^{er} à Fontainebleau, puis voyage vers Lyon avec la cour. Ce premier contact reste toutefois sans suite, le roi étant absorbé par ses projets militaires en Italie. Mais cet épisode permet tout de même à Cellini de rencontrer Hippolyte II d'Este, futur cardinal de Ferrare, dont l'amitié s'avérera décisive quelques années plus tard, lorsque Cellini sera libéré des geôles pontificales grâce à son intervention.

Lorsque Cellini revient en France à l'invitation du cardinal à l'automne 1540, il retrouve à Fontainebleau la galerie achevée par Rosso Fiorentino. Le Primatice, successeur de Rosso († 1541) et figure déjà influente, devient bientôt son rival. Après plusieurs péripéties à la suite desquelles Cellini obtient du roi de percevoir le même salaire que Léonard de Vinci, François I^{er} lui confie une commande prestigieuse : douze grandes torchères d'argent figurant les dieux et déesses de l'Olympe, destinées à orner la galerie dite « François I^{er} » de Fontainebleau et à éclairer les peintures et les stucs de Rosso Fiorentino. Quelques années plus tôt, François I^{er} avait commandé un *Hercule* d'argent à des artistes parisiens, « les meilleurs de la profession », qui livrèrent au roi une « cochonnerie », « l'œuvre la plus laide qu'il ait jamais vue » selon les mots attribués au souverain (*Vita*, II, 39). Les responsables se justifiaient en arguant de la difficulté de modeler l'argent (*ibid.*). Installé avec Ascanio et Paolo, ses assistants italiens, dans le grand atelier du Petit-Nesle à Paris, Cellini travaille cinq années à ce projet, dont la réussite apparaît donc aussi comme le triomphe d'un savoir-faire technique propre aux Italiens. L'artiste considérera *Jupiter*, le fruit de son labeur, comme l'un de ses chefs-d'œuvre, au même titre que le *Persée* de la place de la Seigneurie à Florence (voir *Rime*, 27). Malgré cela, lorsqu'il quitte la France en 1545, sur les douze statues commandées il n'en a achevé qu'une, ce que le roi, mécontent, ne manque pas de relever : « Je vous avais donné l'ordre formel, je m'en souviens, de

me faire douze statues d'argent ; c'était tout ce que je désirais. Vous avez tenu à me faire une salière, des vases, des bustes, des portes et une foule d'autres ouvrages [...] » (*Vita*, II, 44).

Benvenuto Cellini rédige son autobiographie entre 1558 et 1566 (elle est publiée pour la première fois en 1728), bien après les événements qu'il raconte. L'extrait présenté ci-après raconte le dévoilement du *Jupiter* d'argent en janvier 1545. L'épisode met en scène le moment où l'artiste a quitté son atelier pour soumettre son œuvre au regard du roi et de sa cour, et où il redoute la comparaison qu'elle va subir avec les chefs-d'œuvre anciens et modernes présents dans la galerie. Le contexte est particulièrement hostile : la duchesse d'Étampes, favorite du roi et protectrice du Primatice, voudrait voir discréditer l'orfèvre florentin, coupable de ne pas assez la respecter (*Vita*, II, 40). Le triomphe de Cellini, dont l'ouvrage émerveille François I^{er}, est donc présenté comme un véritable exploit, soulignant à la fois son talent et la capacité de l'artiste à triompher des obstacles que la fortune a placés sur son chemin. La scène que Cellini raconte de manière si vivante est véridique, puisqu'elle est racontée également par l'ambassadeur de Ferrare, témoin de la scène, dans une lettre du 29 janvier 1545. L'épisode cristallise plusieurs thèmes récurrents dans les écrits de l'artiste, à commencer par celui de la comparaison avec l'antique : le *Jupiter* d'argent soutient contre toute attente la comparaison avec les reproductions des chefs-d'œuvre antiques qui l'entourent. Mais la question du rapport entre statuaire et lumière est aussi présente, puisque la perfection du modelé de la statue en argent est sublimée par les effets de lumière de son flambeau dans l'obscurité. Enfin, la révolte contre le savoir-être courtois qui devraient maîtriser les artistes d'une certaine envergure est, avec le motif de l'artiste persécuté, un autre des grands thèmes celliniens.

Édition

Benvenuto Cellini, *Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore fiorentino*, Cologne, Pietro Martello, 1728, p. 233-235.

Traduction

Benvenuto Cellini, *La Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même : 1500-1571*, trad. N. Blamoutier, Paris, Mercure de France, 2009, p. 343-345.

Notice, traduction et commentaire par Julia CASTIGLIONE

Château de Fontainebleau¹

J'achevai avec grand soin le beau Jupiter d'argent et son piédestal doré, que j'avais posé sur un socle de bois peu visible, dans lequel j'avais inséré quatre billes de bois dur, en grande partie cachées dans leurs cavités, à la manière de noix d'arbalète². Le tout était si élégamment arrangé qu'un petit enfant pouvait aisément, sans le moindre effort, faire aller et venir et tourner en tous sens la statue de Jupiter³. L'ayant disposée à ma manière, je partis avec elle pour Fontainebleau, où se trouvait le roi. Le Bologne (dont j'ai déjà parlé) avait alors apporté de Rome les statues mentionnées plus haut, et en avait fait avec grand soin des tirages en bronze⁴. Je n'en savais rien, d'une part parce qu'il avait mené cette affaire très secrètement, d'autre part parce que Fontainebleau est à plus de quarante milles de Paris, et je n'avais aucun moyen d'en avoir su quelque chose.

-
1. B. Cellini, *Vita*, *op. cit.*, livre II, chap. XLI, p. 495-499. Sur les séjours de Cellini en France, voir Bertrand Jestaz, « Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-1545) », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 2003, vol. 161, n° 1, p. 71-132.
 2. Le *Jupiter* d'argent fait partie d'une commande de douze candélabres dont il ne reste presque rien (hormis peut-être un dessin de *Junon* conservé au Louvre, inv. 2740 r°).
 3. Le fait que cette statue soit mobile faisait visiblement partie de la commande de François I^{er}, rapportée par l'ambassadeur Giulio Alvarotti : « Alors le roi eut envie qu'il lui fasse douze statues en argent, de la taille d'un homme assez grand, que Sa Majesté voulait voir tenir de l'une ou l'autre main un flambeau, de sorte qu'elles servent de candélabres posés au sol, dans les galeries de Fontainebleau. Elles devaient se dresser sur un socle de métal entièrement doré, et être munies de sortes de billes en dessous pour pouvoir les déplacer partout très facilement », Carmelo Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia : 1536-1553*, Pise, Scuola Normale Superiore, 2001, lettre CXLIX, p. 98-100.
 4. *Bologna* est le surnom de Francesco Primaticcio (le Primatice), originaire de cette ville. Celui-ci a été envoyé à Rome en 1540, pour en rapporter les moulagés des principaux chefs-d'œuvre de la sculpture gréco-romaine. Cellini mentionne le *Laocoon*, *Cléopâtre*, *Vénus*, *Commode*, la *Bohémienne* et l'*Apollon du Belvédère* (*Vita*, II, 37) mais, contrairement à ce qu'il prétend, cette mission n'avait rien de secret. Les missions à Rome du Primatice sont détaillées dans le catalogue d'exposition *Primatice : maître de Fontainebleau*, (Louvre, 22 septembre 2004-3 janvier 2005), Paris, RMN, 2004, p. 137-142. Par ailleurs, la galerie était potentiellement interdite au public, ce qui a pu maintenir Cellini dans l'ignorance de la présence de ces statues (voir p. 236-237 du présent volume).

Je demandai au roi où il voulait que je place le Jupiter. Madame d'Étampes⁵ était présente et elle dit au roi qu'il n'y avait pas de lieu plus approprié que sa belle galerie⁶. C'était là ce que nous appellerions en Toscane une *loggia*, ou plutôt un *androne*. Nous dirions surtout *androne*, car nous nommons *loggia* les pièces ouvertes d'un côté⁷. Cette pièce avait bien plus de cent pas de long, et elle était richement décorée de peintures de la main de notre merveilleux compatriote florentin Rosso⁸. Les peintures étaient séparées par de nombreuses sculptures, certaines en ronde-bosse, d'autres en bas-relief⁹. Elle faisait environ douze pas de large. Bologna avait installé dans cette galerie tous ses bronzes antiques très bien exécutés, qu'il avait mis en bel ordre, dressés sur des piédestaux faits par lui ; et, comme je l'ai déjà dit, c'étaient les reproductions des plus belles antiquités de

-
5. Anne de Pisseleu (1508-1580). Nommée très jeune demoiselle d'honneur de Louise de Savoie, mère de François I^{er}, elle devint la favorite du roi à son retour de captivité (1526). Mariée en 1533 au duc d'Étampes (1537) et célébrée comme « la plus belle des lettrées et la plus lettrée des belles » lors du règne de François I^{er}, son influence décline à l'avènement d'Henri II (1547), qui l'exile. Protectrice de Primatice, l'hostilité qu'elle nourrit vis-à-vis de Cellini est réciproque.
 6. Implicitement, Cellini dénonce ici le complot ourdi par Primatice avec la complicité de M^{me} d'Étampes. Celui-ci aurait demandé au roi d'être envoyé à Rome précisément pour en rapporter les statues en mesure de faire de l'ombre aux œuvres de Cellini. En effet, se sentant incapable de rivaliser avec lui, il entend démontrer au roi que la sculpture moderne ne peut dépasser l'antique (*Vita*, II, 37).
 7. Cellini et l'ambassadeur Alvarotti emploient, à propos de cet espace exceptionnel du château de Fontainebleau, le terme français galerie, italianisé en *galleria* ; cet espace d'exception avait été expressément conçu pour les promenades officielles du souverain en compagnie de ses hôtes de marque. Quant à *androne*, ce terme désigne généralement une entrée ou un vestibule (voir *GDLI*, entrée « *androne* »). Par extension, au XVII^e siècle, il finit par désigner une pièce de réception en longueur.
 8. Rosso Fiorentino (1494-1540), est le chef de file de la première école de Fontainebleau. Il arrive en France en 1530 et devient peintre du roi en 1532. Le chantier de la galerie lui est confié en 1535. Vasari souligne plusieurs fois la qualité et l'élégance de ses manières, qui plaisent au roi encore plus que son art. Pour finir, il s'empoisonne pour échapper au déshonneur. Primatice, qui lui succède, fait détruire une partie de ses œuvres à Fontainebleau, pour les remplacer par les siennes.
 9. Le décor de la galerie développe le thème du *paragone* entre les arts : il s'agit de mettre en présence les fresques, les stucs et les sculptures, en mêlant antique et moderne. La description détaillée qu'en fait Vasari dans la « Vie de Rosso Fiorentino » souligne l'exceptionnelle qualité de ce décor et rappelle les nombreuses grâces que le roi a accordées à son auteur.

Rome. Dans cette même salle, j’amenai mon Jupiter ; et, quand je vis cette grande installation, faite avec art, je me dis en moi-même :
– C’est comme passer entre des piques. Que Dieu me vienne en aide !

Ayant placé l’œuvre à sa place, je l’arrangeais du mieux possible, et j’attendis l’arrivée du grand roi. Jupiter tenait son foudre de la main droite, sur le point de vouloir le lancer, et dans la gauche j’avais placé le monde. Parmi les flammes, j’avais adroitement inséré un bout de torche blanche. Or madame d’Étampes avait retenu le roi jusqu’au soir, pour me causer l’un de ces deux torts : ou qu’il ne vînt point, ou bien que, la nuit tombée, mon œuvre parût moins belle. Mais, comme Dieu assiste ceux qui ont foi en lui, il advint tout le contraire : car, de nuit, j’allumai la torche que tenait Jupiter et, comme elle était très haute au-dessus de sa tête, sa lumière tombait d’en haut, faisant un effet beaucoup plus beau que de jour. Parurent alors le roi avec sa madame d’Étampes, le dauphin son fils et la dauphine, qui règne aujourd’hui¹⁰, le roi de Navarre son beau-frère¹¹, madame Marguerite sa fille¹², et plusieurs autres grands seigneurs, tous incités expressément par madame d’Étampes à dire du mal de moi. Quand le roi entra, je fis pousser doucement par mon assistant Ascanio le beau Jupiter dans sa direction. Le léger mouvement bien calculé que l’on donnait à la statue (si bien exécutée) la faisait paraître vivante¹³. Les statues antiques se retrouvèrent en retrait et mon œuvre s’offrit alors au plaisir des yeux. Aussitôt le roi s’écria :

– Voilà la plus belle chose que l’on n’ait jamais vue, et moi qui aime l’art en amateur, je n’en aurais pas imaginé le centième.

10. Le second fils de François I^{er}, Henri II, règne de 1547 à 1559. Son épouse – alors dauphine – est Catherine de Médicis. À la mort d’Henri, elle assure la régence lors de la minorité de son fils, Charles IX, de 1560 à 1563, ce qui correspond effectivement à la période de rédaction du récit de Cellini.

11. Henri II de Navarre (1503-1555) est le mari de Marguerite de Valois-Angoulême, et le beau-frère de François I^{er}.

12. Marguerite de France (1523-1574).

13. Dans une lettre du 28 juin 1546 à Benedetto Varchi, portant sur le thème du *paragone* entre les arts, Cellini soutient la thèse (rare avant le Baroque) que la supériorité de la sculpture sur la peinture tient à la multiplicité des points de vue dont elle peut faire l’objet (Giovanni Bottari, Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, vol. 6, Milan, Giovanni Silvestri, 1822, p. 17). Cette statue mobile donne peut-être un élément de contexte à cette réflexion.

Ces seigneurs, qui devaient parler contre moi, semblaient ne plus pouvoir s'arrêter de faire l'éloge de mon ouvrage. Madame d'Étampes dit alors hardiment¹⁴ :

– On dirait que vous n'avez point d'yeux. Ne voyez-vous pas toutes ces belles figures antiques de bronze là-bas, qui renferment la véritable vertu de cet art, contrairement à ces fadaïses modernes¹⁵ ?

Alors le roi se déplaça, suivi des autres, et, jetant un coup d'œil sur ces figures qui, étant éclairées par en bas, ne se montraient point à leur avantage¹⁶, dit :

– Ceux qui ont voulu nuire à cet homme lui ont rendu un grand service ; car, grâce à ces figures admirables, on voit et reconnaît que la sienne est bien plus belle et merveilleuse que celles-là. Il faut donc faire grand cas de Benvenuto, dont les œuvres non seulement soutiennent la comparaison avec les antiques, mais encore les surpassent¹⁷.

À cela, madame d'Étampes répliqua qu'en voyant de jour cette œuvre, elle paraîtrait mille fois moins belle que de nuit ; et qu'il fallait aussi considérer que j'avais mis un voile sur la statue pour en cacher les défauts. Ce voile était en réalité très léger, je l'avais jeté avec grâce sur Jupiter pour le rendre plus majestueux. À ces mots, je le saisis, le soulevai, découvrant ainsi son beau membre viril, et, dans un geste d'irritation évident, je le déchirai. Elle pensa alors que j'avais découvert cette partie pour me moquer d'elle. Le roi se rendit compte de son dépit et moi, furieux, je voulus prendre la parole. Aussitôt, le sage roi prononça ces sages paroles dans sa langue¹⁸ :

14. Le dialogue qui suit est rapporté dans les mêmes termes par l'ambassadeur Alvarotti, qui y a assisté, voir C. Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori*, lettre citée.

15. Cette prise de position esthétique de M^{me} d'Étampes, en faveur de la supériorité des antiques, reflète l'existence d'un débat à la cour de François I^{er}, qui accueillait de nombreux savants humanistes. Dans les faits, si les modèles antiques sont très présents dans les décors de Rosso Fiorentino, Primatice ou même Cellini à Fontainebleau, ces artistes les réinterprètent au prisme de la manière moderne.

16. Cellini illustre ici un principe explicité par Léonard dans son *Libro di pittura* (I, 44) : « Si la sculpture est éclairée par en bas, elle paraîtra monstrueuse et étrange ».

17. Le triomphe de Cellini est double : non seulement le roi reconnaît qu'il surpasse l'art de l'Antiquité, mais il surpasse aussi Primatice, auteur des copies, qui « pour déprécier [ses] œuvres, se fit mouleur d'antiques » (*Vita*, II, 37).

18. Par cette remarque, on comprend que les deux hommes avaient pour habitude de discuter en italien. Sur le rapport du souverain à l'Italie, voir Luisa Capodiceci

– Benvenuto, je t’interromps ; tais-toi, et tu auras mille fois plus de trésors que tu n’en désires.

Ne pouvant parler, je me tortillais furieusement, ce qui redoublait les murmures de protestation de madame d’Étampes¹⁹. Le roi s’empressa alors de partir, disant haut, pour m’encourager, qu’il avait fait venir d’Italie le plus grand des hommes, si doué dans tant de professions différentes.

et Gaylord Brouhot, *Il sogno d’arte di François 1^{er} : l’Italie à la cour de France*, Rome, L’Erma di Bretschneider, 2019.

19. L’incapacité de Cellini à maîtriser son corps montre qu’il est loin de s’être approprié les normes courtoises en vigueur, selon lesquelles le courtisan idéal doit constamment faire preuve de tempérance dans l’expression de ses émotions.

Le Florentin Gabriele Symeoni à Meudon et Anet, 1557

Gabriele Symeoni (1509-après 1577)
(Notice vol. I p. 21-24)

Édition

Les Illustres Observations antiques du seigneur Gabriel Symeon Florentin en son dernier voyage d'Italie l'an 1557, Lyon, Jean de Tournes, 1558, p. 95-100.

Sélection des textes et commentaire par Alexandre PARNOTTE

Meudon, Anet

Retourné à la fin à Lyon, et de Lyon à Paris¹, me prit envie de visiter la Grotte² admirable, et tant d'autres belles choses faites par votre commandement à Meudon ; auquel lieu voyant si grand nombre de statues et marbres antiques, je ne l'eusse su plus honorablement saluer et louer que en disant : VIVE ROMA RESVRGENS³.

Partant ainsi de votre maison, et me retrouvant près du chemin d'Anet (car de tout temps j'ai été amateur et curieux d'avoir et voir toutes choses exquisés et rares) je me transportai jusque-là, où (il ne faut pas mentir) je fis une conclusion⁴, après avoir tout vu, que la maison dorée de Néron⁵ n'eût su être plus riche ni plus belle. Et par

-
1. Symeoni était en effet contraint de rentrer en hâte à Paris puisque Antoine IV Duprat devait régler les problèmes de succession après le décès de son père survenu le 29 mai 1557.
 2. Il s'agit de la grotte de Meudon dessinée par Francesco Primaticcio pour le cardinal de Lorraine, Charles de Guise, à qui l'ouvrage est dédié. Avec la grotte, Charles de Guise avait pour ambition d'édifier un lieu dédié à l'*otium* rivalisant avec les plus belles architectures cardinalices d'Italie. Elle accueillait un cabinet riche d'antiquités.
 3. « Vive Rome renaissante ! »
 4. J'en déduis.
 5. La référence à la *Domus Aurea* de Néron est particulièrement laudative. Symeoni décrit ce monument aux pages 80-82 de son ouvrage.

ce que j'aperçus leans⁶ une fontaine qui ne parlait point⁷, comme tout le demeurant⁸ faisait, et qu'en la basse galerie du grand jardin étaient quelques places vides⁹, j'entrepris en passant mon temps de faire la fontaine parler, et remplir la galerie de semblables devises.

Fontaine d'Anet qui parle.

Sens moral¹⁰.

Fig. 1 Dianae Valerinae S.

*Aneta Ninfa era io leggiadra & bella
Piu di quante seguian l'alma Diana :
Fecemi nuovo amor da lei rubella
Per seguitar cosa mortale & vana.
Cosi fuggendo in questa parte e 'n quella
La Dea mi giunse, qui poco lontana.
Mutommi in fonte, onde la fama hor vola,*

-
6. En cet endroit-là.
 7. Sans inscription.
 8. Le reste.
 9. Ceinturant le jardin, la basse galerie dont parle Symeoni est le cryptoportique que Philibert De l'Orme emprunte à l'architecture italienne. Le Florentin semble suggérer qu'il aurait pu être décoré par d'hypothétiques peintures de Charles Carmoy.
 10. La gravure qui suit ne représente pas la fontaine qui a inspiré Symeoni à Anet mais pourrait bien emprunter à la structure architecturale de la fontaine de la basse-cour du château de Saint-Germain-en-Laye (à moins qu'il ne s'inspire de manière lointaine d'un hypothétique petit temple monoptère dont témoigne un *Dessin anonyme XVI^e siècle du château d'Anet* (Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins, RF 28.724). Quant au château représenté au deuxième plan, il n'a rien à voir avec celui d'Anet mais semble être une réduction du château de Madrid au bois de Boulogne (Jean Guillaume, « À propos de Symeoni et du vingt-troisième projet de villa du *Settimo Libro* », in Sylvie Deswarte-Rosa (dir.), *Sebastiano Serlio à Lyon*, Lyon, Mémoire active, 2004, p. 202-203). Selon Jean Pérouse de Montclos, *Philibert De l'Orme. Architecte du roi (1514-1570)*, Paris, Mengès, 2000, p. 271-273), la fontaine d'Anet qui inspira Symeoni serait l'une des fontaines du jardin. Elle se trouvait à gauche et présentait en son centre une statue de femme nue ou presque qui pourrait être celle que Piganiol de la Force décrit bien plus tard en ces termes : « Dans l'Orange-rie il y a une fontaine où l'on voit une statue de marbre qui représente une femme dont la chemise est mouillée, qui est si parfaitement faite, que la vue y est trompée » (*Description de Paris, de Versailles...*, Paris, Delaulne, 1736, p. 673).

*Ch'ei bisogna seguir Diana sola*¹¹.

Le sujet de cette fontaine me fit souvenir de celle, où Diane fut vue du misérable Actéon, et tout à coup me prit envie d'abrèger en huit vers, que nous autres Toscans appelons *stanze*, la Métamorphose d'Actéon écrite par Ovide, ainsi disant en façon d'Épigramme.

Métamorphose d'Actéon¹².

Fig. 2 Actéon

*Dalla sete e 'l calor cacciando vinto
Cerca Ateon pel bosco una fontana.
Hallo il suo fier deſtino in parte spinto,
Che mal per lui vi trova entro Diana.
La Dea, col viso di vergogna tinto,
Gli muta in cerbio la sembianza humana,*

-
11. « Nymphé Aneta, j'étais gracieuse et belle, plus que toutes celles qui suivaient la divine Diane. Un nouvel amour me rendit rebelle envers elle, pour poursuivre un objet mortel et vain. Ainsi fuyant d'un côté et de l'autre, la Déesse me rejoignit, ici tout près. Elle me changea en fontaine d'où la renommée s'envole, à présent qu'il faut suivre Diane seule. » La fontaine dont parle Symeoni était déjà évoquée dans une lettre à Saint Gelais, écrite de Lyon le 12 décembre 1550. L'épigramme est citée après cette lettre dans *l'Épitomé de l'origine et succession de la duché de Ferrare, composé en langue toscane par le Seigneur Gabriel Symeon, & traduit en François par luy mesme. Avec certaines Epistres à divers personnages, & aucuns Epigrammes sur la propriété de la Lune par les douze signes du ciel. Pour madame la Duchesse de Valentinois*, Paris, Guillaume Cavellat, 1533, f. 45 v^o-46 r^o : « Certainement que noz anciens Poetes ne nous ont pas sans cause laissé par escript, que les Muses & les Nymphes habitoient par les monts & par les bois, & parmy les vallées & fontaines : car ie vous assure (Monsieur) qu'en revenant de Piedmont, & ne retrouvant parmy ces estranges solitudes & foretz de haults pins sauvaiges, & bruyants ruisseaux de toute la vallée de Morienne, j'ay prins si grand envie de diviser un peu avec ces Muses, & mesmement de tous les noms & œuvres de Diane, par la souvenance des bois, ou nous lisons qu'elle souloit chasser fuir les assauls de Cupido, que tout à cheval ie me trouve avoir faitz ces presens Epigrammes Toscans que ie vous envoie, en ayant adiousté un autre d'avantage à ceulx qu'anciennement sont escriptz touchant les Metamorphoses faitz par ladicte deesse : laquelle occasion m'a esté présentée par une fontaine qu'on m'a dicté que la nouvelle Diane veult faire en son beau iardin & paradis d'Anet. »
12. La gravure et la *stanza* qui suivent figurent dans *La Vita et metamorfoseo d'Ovidio, Figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi da M. Gabriello Symeoni*, Lyon, Jean de Tournes, 1559, p. 54.

*Et dice nel gittar quell'onda cruda,
Non lice à ogniun veder Diana ignuda*¹³.

III. Devises pour les basses galeries du jardin d'Anet¹⁴

MATRI DEVM MA-
GNÆ ANETINÆ
APOLLINI VALE-
SIO MARTIGENÆ
ET
DIANÆ VALERINÆ
CONSTRVCTRICI
DEVOTVS FINXIT,
EORVMQ. ÆTER-
NITATI ET NVMI-
NIBVS S.P.
Gabriel Symeonus Fl¹⁵.

C'était, Monseigneur, en la première devise une femme, représentant la terre d'Anet, avec trois tours sur la tête, tenant en la main gauche une haironnière¹⁶, son char étant tiré d'un cerf et d'un

-
13. « Vaincu par la soif et la chaleur, chassant, Actéon cherche une fontaine dans le bois. Son cruel destin l'a en partie poussé, car, à son malheur, il y trouve Diane. La Déesse, le visage teint de honte, change son apparence humaine en cerf, et dit, en jetant vers lui quelques gouttes de l'onde cruelle "Il n'est pas permis à tous de voir Diane nue !". »
 14. Il s'agit de quatre devises que Symeoni a conçues pour le cryptoportique qui borde le jardin d'Anet. En 1557, Symeoni travaille depuis plus de dix-huit mois à l'édition du *Dialogo dell'impresa* de Paolo Giovio et à la préparation de ses propres travaux sur les devises. Aussi le motif a-t-il, au moment où il visite Anet, quelque actualité.
 15. « À la mère des dieux, la grande d'Anet, à Apollon de Valois, né de Mars, et à Diane de Vallier, constructrice. Le dévoué Gabriele Symeoni Florentin l'a façonné et l'a dédié à leur éternité et à leurs divinités. » Henri II est présenté comme « né de Mars » conformément au fait que son ascendant se trouve dans le signe du Bélier, domicile de Mars. À l'époque, il est considéré comme le point cardinal majeur du thème astral, particulièrement influent sur la destinée.
 16. La version italienne du livre, sortie au même moment, *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche*, est plus précise et indique à la page 106 : « una gran gabbia piena di nidi d'Aironi » soit « une grande cage pleine de nids de hérons ». Le héron était chassé par les seigneurs qui appréciaient volontiers la chair de l'oiseau à leur table. À Anet, un bâtiment abritait une héronnière.

sanglier, qui sont les animaux, que icelle¹⁷ terre produit¹⁸, et de la droite faisait signe au roi avec ce mot :

*Ille meas errare boves permisit & agnos*¹⁹.

En la deuxième du milieu était le roi assis sur un char triomphant, tiré par un lion et un mouton : le lion signifiant la magnanimité et courage invincible du roi, et le mouton l'humanité et douceur dudit seigneur : avec ce qu'il me souvint avoir vu en sa nativité²⁰, que le soleil se retrouva au signe d'Ariès, avec la lune, et sa partie de fortune en l'horoscope, et que les astrologues ont dit que comme le lion est propre domicile du soleil, ainsi lui étant du signe d'Ariès, il est en sa grande exaltation et vigueur, comme est aujourd'hui le roi, auquel j'avais fait peindre la tête comme le soleil à cause de sa splendeur, le demeurant²¹ du corps tout armé, pour être martial, et tenant en la main gauche une branche d'olivier en signe de paix, et en la droite un épée pour la guerre, avec de mot :

17. Cette.

18. Ces animaux sont particulièrement mis en valeur dans l'œuvre de Benvenuto Cellini, *La Nymphé de Fontainebleau*, bronze créé entre 1542 et 1543 pour la Porte dorée du château de Fontainebleau où il ne fut jamais installé. C'est au-dessus du portail du château d'Anet qu'il trouva sa place entre 1552 et 1555.

19. « Il a laissé mes bœufs et mes agneaux vagabonder ». Le vers est inspiré de Virgile, *Bucoliques*, églogue I, vers 9 et 10 : « *Ille meos errare boves, ut cernis, et ipsum / Ludere quae vellem calamo permisit agresti* ». Dans son dialogue avec Mélébée, Tityre remercie une figure divine : « Il a laissé, tu le vois, mes bœufs vagabonder, et moi jouer à ma guise sur une flûte champêtre. »

20. On peut lire le thème astral d'Henri II chez Luca Gaurico, *Tractatus astrologicus*, Venise, Curtius Troianus Navò, 1552, f. 42 v^o. Symeoni signale au lecteur que l'horoscope, c'est-à-dire l'ascendant du roi, se trouve dans le signe du Bélier avec le Soleil, en exaltation, la Lune et la *Pars Fortunae*, ce qui est une disposition assez heureuse. Symeoni est plus précis encore dans son *Interpretation grecque, latine, tuscane & françoise, du Monstre, ou Enigme d'Italie*, Lyon, Antoine Voulant, 1555, p. 39 : « [...] avec la félicité et grandeur que lui promet le Soleil à sa Nativité, lequel en l'angle d'Orient [l'ascendant] et en Ariès [Bélier] son exaltation, donné à sa Majesté honneur, réputation, crédit, faveur de tous les hommes, très grandes richesses, successions aux domaines d'autres princes et lui donne le premier et plus digne lieu entre tous ses frères. Vénus et Lune au même lieu et signe avec la part de Fortune, lui donnent grâce, beauté, civilité, faveur, et l'amour des dames, santé, prospérité, délectation en musique, et en toutes manières de fêtes, de jeux et d'allégresses. » Ainsi, pour cette devise royale, le thème astral explique le choix du char triomphant tiré par un lion et un mouton.

21. Le reste.

IN VTRVMQVE PARATVS²².

Mais en la troisième devise j'avais fait faire une Diane tenant en la main droite un globe ou pomme d'or, et en la gauche un flambeau, et son char était tiré par une biche et un taureau, avec ces paroles :

*Castâ fovet ditatque viros probitate Diana*²³.

Par la pomme d'or je voulais signifier les richesses et la puissance de la Dame, et par le flambeau la clarté de Diane, ainsi figurée aux revers de plusieurs médailles antiques, et entre les autres en une de bronze de Faustine, que j'ai recouverte en cette ville, en laquelle on voit la torche, et son croissant qui lui repose sur les épaules, ainsi que le montre la présente figure²⁴.

22. Symeoni emprunte ce *motto* à Claude Paradin, *Devises héroïques*, Lyon, Jean de Tournes, 1551, p. 67 ; 1557, p. 115. Le *motto* signifie littéralement « Prêt pour l'un comme pour l'autre », c'est-à-dire, « Prêt à la fois pour la guerre et la paix ».

23. « Chaste Diane chérit et enrichit les hommes vertueux. ». Homme de vertu, Symeoni invite ainsi Diane de Poitiers à le favoriser.

24. Le texte qui suit indique sans ambiguïté que Symeoni n'avait pas réussi à convaincre Diane de Poitiers de l'employer à son service en 1558 : « Il ne faut donc pas s'étonner (outre les raisons mentionnées plus haut) si moi aussi, une fois encore, j'ai souhaité publier, sous la protection assurée de votre nom si illustre, ce nouveau livre de la *Métamorphose figurée et abrégée*, accompagné d'une nouvelle version de certaines strophes, dédiées à Votre Excellence, selon les effets et le cours de la Lune à travers les douze signes du ciel. Je me suis laissé pareillement inviter à cela en considérant que l'on ne pourrait remplir ni orner les emplacements – que j'avais vus vides l'an passé dans les loggias de votre grand jardin, faute de sujets – avec des inventions plus plaisantes et plus savantes. Reconnaisant qu'il serait superflu de chercher à vous donner plus ample témoignage de ma bonne volonté, ou de vous adresser des prières (comme font beaucoup) pour que vous acceptiez un don aussi noble, je m'en tiendrai donc ici, priant seulement Dieu de vous accorder une vie heureuse et longue. À Lyon, le premier jour de janvier 1559. » (*La Vita et metamorfoseo d'Ovidio, Figurato & abbreviato in forma d'Epigrammi da M. Gabriello Symeoni*, Lyon, Jean de Tournes, 1559, p. 5, texte italien traduit par Adeline Lionetto). Symeoni témoigne du même insuccès dans sa *Vita di m. Gabriel Symeoni, di nazione fiorentino, et d'obbligo lucchese* rédigée en 1561 (Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichiano 175, f. 33 v°, texte italien traduit par A. Lionetto) : « À la duchesse de Valentinois, il fit également de très beaux présents de livres et de médailles, qui furent tous, comme tous ses autres cadeaux, rejetés, et parmi eux, ces strophes sur la signification de la lune passant par les douze signes du ciel. »

Lettre du Tasse au comte Ercole de' Contrari, 1572

Torquato Tasso (1544-1595)

Torquato Tasso, dont l'appellation commune en français, le Tasse, témoigne de sa réception et de sa fortune précoce en France, est l'auteur de la *Jérusalem délivrée*, grande épopée guerrière toute en tension entre passions terrestres et aspiration céleste. Né à Sorrente en 1544, il a tout juste dix ans lorsqu'il quitte sa mère et sa sœur pour s'installer avec son père, Bernardo Tasso, à Rome. Il s'agit du premier d'une série de déplacements qui le porteront à Bologne, Mantoue, Urbino et Venise, toujours aux côtés de son père, un homme de cour fidèle au prince de Salerne, exilé politique du royaume de Naples. Cette errance prend fin en octobre 1565 lorsqu'il s'installe à Ferrare pour entrer au service du cardinal Luigi d'Este, puis de son frère, le duc Alphonse II. Le texte présenté ici remonte à ces années heureuses et fécondes pour le Tasse qui se plaît encore dans son rôle de courtisan lettré, dans un milieu cultivé qui lui permet de fréquenter poètes, philosophes et dames de cour.

Le 11 octobre 1570, il se met en route vers la France avec d'autres fidèles du cardinal Luigi d'Este dont l'intention est de régler des affaires financières et familiales. Un document détaillant l'itinéraire de l'expédition nous apprend que les voyageurs, après avoir traversé l'Émilie, la Lombardie et le Piémont, passèrent en France par la vallée de Suse le 23 octobre et séjournèrent à l'abbaye de la Novalaise, puis à Chambéry. Le 1^{er} novembre, ils étaient à Lyon, d'où ils poursuivirent leur route par Roanne, Nevers et Montargis, où vivait retirée Renée de France, la mère du cardinal, à laquelle ils rendirent hommage en s'arrêtant deux jours auprès d'elle. Ce n'est que le 15 novembre que la cour itinérante du cardinal fit son entrée à Paris. Trente-six jours de voyage donc, durant lesquels, on le suppose, le jeune poète a pu observer à loisir des pans de la réalité territoriale et culturelle française. Après un mois passé dans des auberges du Quartier latin, les Ferrarais séjournèrent à l'abbaye de Chaalis en Picardie, domaine du cardinal, qui n'arriva à Paris que le 10 février 1571 et rejoignit le roi Charles IX et sa jeune épouse, Élisabeth d'Autriche, au château de Madrid dans le bois de Boulogne. Entre-temps, le Tasse avait repris ses quartiers parisiens,

rue Saint-André-des-Arts. Au mois de mars, après un bref séjour à Paris, la cour de France se remettait en route vers la Bretagne et le cardinal ferrarais fut du voyage. Il fallait donc réduire sa suite, et plusieurs de ses courtisans, dont le Tasse, furent de retour à Ferrare le 12 avril 1571.

C'est pour répondre aux sollicitations du comte Ercole Contrari et du diplomate Ascanio Giraldini que le Tasse rédige la lettre « dans laquelle il compare la France à l'Italie », publiée sous ce titre dès 1581. En réalité, on peut imaginer que l'idée de l'exercice comparatif vienne du Tasse lui-même, puisque les exigences du comte telles que rapportées par le poète concernent d'abord une description des « coutumes et paysages de France ». En effet, bien que rédigée dès 1571 à Paris « confusément et au milieu des désagréments de la cour de France » (p. 29), le discours du Tasse est rigoureusement construit selon une série de distinctions qui donnent à sa prose des allures de dissertation philosophique. La requête initiale, qui devait satisfaire à une curiosité mondaine, offre au Tasse l'occasion de développer, en adoptant le ton d'un « homme de cour et du monde » (p. 5), une sorte de traité d'anthropologie comparée qui s'appuie notamment sur l'étude des déterminismes géographiques et climatiques. L'originalité de cette théorie des climats, appliquée également au territoire, réside dans sa précocité, mais témoigne aussi de l'entremêlement qui caractérise la lettre entre savoir livresque hérité des Anciens et observation directe. Aucune considération politique n'est développée par le Tasse, qui esquive la question en invoquant d'abord la trop grande différence entre le morcellement de la péninsule et le centralisme du royaume de France, puis son manque de connaissance. La lettre n'en demeure pas moins saisissante par cette tonalité oscillant entre conversation civile et raisonnement méthodique où l'auteur suit sa propre curiosité, notamment à la fin, lorsqu'il commente trois étonnantes coutumes françaises qui nous en apprennent peut-être davantage sur l'esprit de l'observateur que sur la nature des observés. Montaigne s'était d'ailleurs étonné, dans la version de 1588 des *Essais*, de celles portant sur la physionomie des gentilshommes français, témoignant d'un intérêt et d'une réception avancés de la première édition du texte. Si les faveurs du Tasse, il est vrai, vont souvent à l'Italie, il serait peut-être réducteur de conclure, avec Chateaubriand, qu'il « juge les Français

avec dureté¹ ». L'exercice de confrontation est mené avec un effort certain d'équité qui, bien qu'il ne parvienne pas à dépasser l'inclination pour le pays natal, donne lieu à un balancement syntaxique harmonieux et élégant, enrichi par la précision sémantique. Les quatre extraits proposés ici offrent un aperçu de ces pages où la limpidité du style contraste parfois avec la singularité des observations et nous permettent de mesurer les écarts de sensibilité, esthétique tout particulièrement, auxquels s'exposaient les voyageurs transalpins de la première modernité.

Édition

Torquato Tasso, *Lettera del Signor Torquato Tasso. Nella quale paragona l'Italia alla Francia. All'Illust. Signor Conte Hercole de' Contrari*, in Mantova, Presso Francesco Osanna, 1581, p. 3-29.

Éditions modernes

Torquato Tasso, *Lettera dalla Francia*, éd. Lanfranco Caretti, Rome, G. Corbo, 1995, p. 33-47.

Torquato Tasso, *Tre scritti politici*, éd. Luigi Firpo, Turin, UTET, 1980, p. 99-125.

Traduction

« Parallèle de l'Italie et de la France », in [Pierre Jean Grosley], *Observations sur l'Italie et sur les Italiens, données en 1764 sous le nom de deux Gentilshommes Suédois*, nouvelle éd., Londres, 1770, vol. IV, p. 389-421.

Études

Lanfranco Caretti, Préambule ; Bibliographie ; Notes biographiques ; Notice, in *Torquato Tasso, Lettera dalla Francia, id.*, Rome, G. Corbo, 1995, p. 9-28.

Antonio Corsaro, « La Lettera dalla Francia du Tasse », in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2003, p. 233-244.

Claudio Gigante, *Tasso*, Rome, Salerno, 2007, p. 23-24.

Gianvito Resta, *Studi sulle lettere del Tasso*, Florence, Le Monnier, 1957, p. 72.

Notice, traduction et commentaire
par Raphaëlle MEUGÉ-MONVILLE

1. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre 41, chap. 2, éd. Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Gallimard, p. 801.

Une géographie des tempéraments

Je ne tairai point (bien que je n'eusse pas prévu d'en parler) combien la situation de l'Italie offre non seulement de meilleures défenses à ses habitants, mais rend également les hommes plus forts et plus laborieux que ne puisse le faire la France². La France est, comme nous l'avons vu, presque entièrement occupée par la plaine, puisque, bien que les montées et les descentes soient fréquentes, les côtes et les pentes sont toujours douces et légères, et souvent à peine perceptibles, tandis que l'Italie est traversée dans toute sa longueur par les Apennins et présente de part et d'autre un terrain tantôt ample et ouvert, tantôt divisé et morcelé par des collines et des monticules. Un tel mélange de plaines et de monts n'est pas sans avantage pour la valeur des habitants, car en effet (exception faite toujours de la discipline³), les hommes qui habitent des lieux plaisants et plats sont, je n'irais pas jusqu'à dire pusillanimes, mais dociles et pacifiques, et les autres, habitants des montagnes, ont une nature robuste et belliqueuse ; et les uns et les autres, lorsqu'ils sont voisins, offrent et reçoivent certains bénéfices réciproques : ceux-là apportent leur aide par les armes et la force, et ceux-ci par les victuailles, la maîtrise des arts⁴ et la civilité des coutumes, de telle sorte que la douceur se conjugue à la férocité pour engendrer un équilibre merveilleux, tel que nous l'observons chez les Italiens, tandis que dans les lieux entièrement alpins, d'accès difficile et coupés du commerce de la plaine, se trouvent la vaillance et la cruauté dépourvue de toute humanité et aptitude civique⁵.

-
2. La théorie selon laquelle les éléments climatiques et environnementaux ont une influence directe sur les caractéristiques mentales et physiques des populations remonte à Hippocrate dans *Air, eaux, lieux*, où l'on peut lire : « De fait, vous trouverez, en règle générale, qu'à la nature du pays se conforment le physique et le moral des habitants » (éd. et trad. Jacques Jouanna, Les Belles Lettres, 1996, p. 248). Reprise par Platon et Aristote, comme le rappelle le Tasse lui-même dans sa lettre, la théorie connaît un regain de fortune à la fin du xvi^e siècle, mais le texte du Tasse en est un exemple précoce.
 3. Le terme « discipline » ici n'est pas à entendre dans un sens militaire, mais désigne, de manière générale, les inflexions apportées par l'éducation au caractère naturel des peuples et vient donc nuancer le déterminisme de toute cette réflexion. Le passage fait allusion de façon implicite à une partie précédente de la lettre où le Tasse développe davantage la notion de discipline.
 4. « Art » est ici à entendre dans son sens ancien de savoir-faire manuel, d'artisanat.
 5. On peut rapprocher cette observation de certaines analyses de Machiavel, qui associe également les populations montagnardes à un moindre degré de

De la variété des paysages de France et d'Italie

S'ensuit la beauté du paysage. Certes, en ce qui concerne l'agrément que donne la présence des fleuves, j'estime que la France est tout à fait supérieure à l'Italie, mais je ne concorde guère avec l'opinion de ceux qui trouvent tant de charmes à la grâce de ces paysages, parce que je ne crois pas (en cela je ne me fie pas tant à mon jugement, dont je ne saurais dire combien il est bon, qu'à mes sens eux-mêmes) que notre vue puisse se délecter de l'âpreté d'un paysage qu'elle parcourt sans que rien ne vienne la retenir. Au contraire, j'éprouve en moi-même le sentiment que nos yeux se repaissent de la diversité des objets et qu'ils jouissent de l'interruption de leur cheminement par les collines et les vallées, par les jeunes pousses et les arbres, et que la stérilité et la rigidité des Alpes apparaissent souvent des plus plaisantes si on les compare aux charmes des autres spectacles de la nature. Je n'ai guère trouvé ces conditions réunies dans les paysages que j'ai vus, si ce n'est dans certaines parties de la Bourgogne et dans cette partie du Lyonnais qui s'unit à elle. De même, la peinture, sage imitatrice de la nature⁶, ne mêle l'ombre à la couleur que parce que la comparaison avec l'obscurité permet aux couleurs de ressortir davantage, d'apparaître plus vives et plus saillantes. C'est pourquoi je suis de l'avis que celui qui admire la solitude dépouillée et la pauvre uniformité que j'ai pu voir tout au long de mon voyage ainsi que dans la campagne, dans les environs de Paris et dans la Normandie et la Picardie voisines n'admirerait

civilisation. Cependant, pour Machiavel, il s'agit d'un signe positif de pureté qu'il oppose à la corruption des mœurs citadines, comme le montre par exemple ce passage : « Aussi suis-je bien convaincu que quiconque voudrait fonder une république, réussirait infiniment mieux avec des montagnards encore peu civilisés qu'avec les habitants des villes corrompues. » (Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*, éd. Annick Pélissier, trad. T. Guiraudet, Paris, Les Belles Lettres, 2022, p. 89).

6. Définition courante de la peinture depuis l'Antiquité, reprise par les artistes de la Renaissance italienne, comme Léonard de Vinci qui écrit que seule la peinture « peut imiter tous les produits visibles de la nature » dans son *Traité de la peinture*, éd. et trad. André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 110. On peut également rapprocher ce passage de la célèbre description du jardin d'Armide dans la *Jérusalem délivrée*, où le Tasse joue sur ce rapport d'imitation entre l'art et la nature en suggérant que les ornements de ce lieu délicieux seraient le produit d'une nature qui jouerait à imiter l'art dont elle est normalement imitée : « Tout paraît art de la nature, qui par jeu / s'amuserait à imiter ce qui l'imité. » Le Tasse, *Jérusalem délivrée*, éd. Gérard Genot, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

point les peintures de Michel-Ange ou de Raphaël, mais s'extasierait plutôt devant celles où le plus de pourpre ou de bleu outremer serait étalé⁷. Il est vrai que j'entends des merveilles sur la Lorraine et la Provence, mais pour savoir si elles peuvent souffrir d'être comparées au littoral de Salò et de Gênes, à la côte qui s'étend de Gaeta à Reggio Calabria, tant célébrés par les écrivains, je m'en remets à la sentence de ceux qui ont vu et contemplé chacune de ces contrées. Il me plait cependant de croire que ce n'est pas sans raison que les poètes, juges suprêmes de la beauté des choses, imaginèrent que la mer de Naples abritait les sirènes⁸. Mais quelle que soit la primauté des choses particulières, j'oserai dire qu'en règle générale, la nature a voulu montrer, à l'intérieur des frontières de l'Italie, un petit portrait de l'univers. C'est pourquoi ce qu'elle avait parsemé et dispersé en différentes parties du monde, elle l'a recueilli et réparti à l'intérieur de ce petit espace. Ainsi, si la variété a quelque beauté, l'Italie est la plus belle des contrées qui soit.

L'architecture des maisons et des églises de France

Mais, pour ne pas toutes les taire, je parlerai de la manière des bâtiments, comme d'une chose de grande importance. Que les villes italiennes soient édifiées avec une tout autre habileté et une tout autre élégance, nul ne peut en douter. Je ne parlerai pas de la robustesse des enceintes publiques, car cela est tout aussi clair. Quant aux habitations privées, je laisserai de côté le fait qu'en France elles sont en général en bois et construites sans la moindre notion d'architecture : je ne leur trouve aucune des commodités que je

7. La remarque semble faire allusion à une peinture dont la valeur dépendrait davantage de la richesse et de la quantité des matériaux utilisés plutôt que du raffinement du dessin. En tout cas, le Tasse semble implicitement condamner une peinture qui ne saurait faire usage de la nuance dans son application des couleurs, ce qui rappelle la technique nouvelle du *sfumato* théorisée par Léonard de Vinci, qui consistait à estomper le contour des figures en fondant les couleurs entre elles pour adoucir les transitions entre les éléments du tableau.

8. Dans l'*Odyssee* (chant XII), les sirènes sont ces créatures chimériques, mi-femmes, mi-oiseaux, qui attiraient les navigateurs avec leur chant sur la côte de Sorrente pour qu'ils s'échouent sur les rochers. Plus tard, dans la poésie latine d'époque augustéenne, le mythe se forge selon lequel Naples abriterait le tombeau de l'une d'entre elles, nommée Parthénope : elle aurait donné son ancien nom à la ville, liant ainsi la cité à ses prestigieuses origines grecques.

leur avais entendu vanter, à moins que parmi les commodités l'on ne compte les escaliers en colimaçon dont les étroites révolutions vous font tourner la tête⁹. Ajoutez que les chambres sont pour la plupart sombres et mornes, et qu'il n'y a aucune succession de pièces qui puisse donner la forme agréable d'un appartement. Ainsi sont d'ordinaire les maisons particulières.

Mais la France est vraiment admirable pour ses églises, tant pour leur nombre, presque indénombrable aussi bien dans les villes que dans les campagnes, que pour la grandeur et la magnificence de chacune d'entre elles, preuve certaine de l'ancienne dévotion de ce pays. Mais aussi riches et somptueuses soient-elles, notre admiration se tourne davantage vers les dépenses de leurs fondateurs que vers l'art de l'architecte. En effet, l'architecture est barbare¹⁰ et l'on sait qu'elle s'est souciée uniquement de la solidité et de la pérennité, et nullement de l'élégance et des ornements ; en outre, elles sont presque toutes occupées par le chœur qui, placé au milieu de l'église, empêche la vue et ne permet pas de la contempler dans son entièreté¹¹. Ensuite, on n'y trouve aucune œuvre de peinture ou de sculpture, si ce n'est grossière et disproportionnée, mais nous pouvons peut-être compter parmi les peintures les vitres colorées¹² et ornées de figures, lesquelles se trouvent en grand nombre et suscitent l'admiration, voire les éloges, tant pour la beauté et la vivacité des couleurs que pour le dessin et l'habileté dans la réalisation des figures. À cet égard, les Français ont de quoi faire des reproches aux Italiens, car cet art des vitres qui, chez nous, est surtout estimé pour servir la gloire

9. Sur ce terme, voir l'article de F. Bardati dans le présent volume.

10. L'adjectif *barbaro* désigne de façon générique ce qui appartient aux populations étrangères, avec une nuance souvent péjorative : est barbare ce qui n'est pas civilisé. Dans le domaine esthétique, le mot qualifie ce qui est étranger à la tradition classique, gréco-latine et italienne. L'adjectif « gothique », qui deviendra ensuite le terme technique pour désigner le style dont il est question ici, dérive précisément des Goths, ces peuples germaniques protagonistes des invasions barbares de la fin de l'Antiquité, et pérennise cette association entre les peuples barbares et le style architectural, né en réalité en France au XII^e siècle. Il convient toutefois de remarquer que l'emploi du premier adjectif n'empêche pas le Tasse d'émettre un jugement positif sur ce style.

11. Un jubé fermait le chœur des églises de style gothique, le séparant ainsi de la nef.

12. Il s'agit bien sûr des vitraux, mais le Tasse emploie le terme générique « vitre » qui montre à la fois la découverte qu'est pour lui l'art du vitrail religieux en France et sa rareté en Italie.

et les délices des buveurs¹³, est chez eux consacré à l'ornement des églises de Dieu et au culte de la religion. Non moindre est la beauté que les églises de France tirent de leurs clochers, lesquels sont (tout comme les églises) recouverts d'une sorte de pierre ou de tuf qui imite parfaitement le plomb, donnant une apparence fort belle et bien plus onéreuse. En somme, ma conclusion est que, si les églises de France l'emportent par leur nombre, leur grandeur massive et leur solidité, les nôtres sont supérieures par leur architecture et par les ornements de peintures et de sculptures. Mon propos est général, car pour celui qui voudra s'intéresser aux cas particuliers, il ne fait aucun doute que, pour ce qui est de la magnificence et de la grandeur des bâtiments, le dôme de Milan, et peut-être quelque autre église d'Italie, surpasse toutes les églises de France dont j'ai eu connaissance, et tout particulièrement la tant célébrée Notre-Dame de Paris.

Paris n'a-t-elle point de rivales ?

Puisque nous en sommes venus à mentionner Paris, ne vous déplaît, monsieur le comte, que je digresse pour chercher s'il y a quelque ville d'Italie qui puisse souffrir de lui être comparée. Je ne parlerai pas de Rome ni de Naples car l'une est rendue vénérable par la majesté de la papauté et par les vestiges de la grandeur antique, et l'autre est des plus fameuses grâce à la séduction et à l'agrément de sa position et à la foule de ses barons et de ses chevaliers. Ainsi, elles sont si différentes de Paris en toute chose qu'elles ne peuvent entrer en comparaison. Milan, celle qui lui ressemble le plus, est néanmoins bien inférieure quant au nombre des habitants, à la profusion des marchandises et des richesses, mais aussi quant à la beauté et à l'avantage de l'emplacement, n'étant point traversée par une large rivière navigable, comme l'est Paris. Mais Venise n'est peut-être pas indigne de lui être assimilée. En effet, bien qu'elle soit moins étendue, que sa population soit moins abondante et qu'elle soit moins riche en marchandises, elle est pourtant bien plus remarquable par le nombre de ses palais et de ses édifices des plus somptueux, par la quantité de navires, de galères et autre flotte

13. Il s'agit d'une allusion à la fabrication de coupes en verre soufflé finement décorées, technique dans laquelle, contrairement à celle du vitrail, l'Italie, en particulier la région de Venise, excellait alors.

guerrière ou marchande, et pour la qualité de son emplacement qui dépasse toutes ses autres merveilles. Paris a de faibles fortifications et les Parisiens (les hommes les plus lâches qui soient) ne peuvent certainement pas dire ce que disaient les Spartiates : les poitrines des hommes sont les remparts de la ville¹⁴. Alors que l'emplacement de Venise, muni de défenses par la providence de la nature, préserve la ville de toutes les attaques et de tous les assauts, si bien qu'en soupesant les qualités qui font que Paris et Venise sont, tour à tour, supérieures ou inférieures l'une à l'autre, il est difficile de savoir laquelle des deux puisse faire pencher la balance en sa faveur. Je crois bien que, si l'on pouvait soumettre, presque à la manière d'un théâtre, l'une et l'autre de ces villes aux yeux d'une personne étrangère mais judicieuse, la vue de Venise l'émerveillerait davantage que celle de Paris. Mais, en raison de l'ennui et du dégoût que nous éprouvons envers les choses qui nous sont propres, nous admirons celles venues d'ailleurs, tandis que d'autres, portés par leur affection envers leur pays natal, le placent incidemment au-dessus de tous les autres, parmi lesquels je ne doute pas d'être relégué pour avoir parlé d'une façon qui est contraire à l'opinion de la plupart.

14. À l'époque classique, la ville de Sparte ne possédait pas de remparts en pierre, puisque, selon une coutume spartiate, la défense de la cité devait être uniquement assurée par des citoyens courageux et rompus à l'art militaire. Le propos est largement relayé par les sources antiques, notamment par la voix d'Antalkidas : « Il disait que Sparte avait pour remparts ses jeunes gens et pour bornes de son territoire la pointe de leurs lances » (Plutarque, *Œuvres morales*, III, éd. et trad. François Fuhrmann, Paris, Les Belles Lettres, p. 174).

Le *Journal de voyage* du cardinal Pietro Aldobrandini, 1600

Giovan Battista Agucchi (1570-1632)

Le *Journal de voyage* (*Diario di viaggio*) est un manuscrit rédigé par Giovan Battista Agucchi, secrétaire du cardinal Pietro Aldobrandini, de septembre 1600 à l'hiver 1601. Il s'agit du compte rendu et d'un récit épistolaire destiné au cardinal et à son oncle, le pape Clément VIII, de la mission diplomatique effectuée à travers l'Italie et la France jusqu'à Lyon. Plusieurs exemplaires du *Journal* subsistent, ceux pour le pape et pour la Curie, pour les membres de la légation, pour Marie de Médicis, et il connut une large diffusion. Il a été étudié pour la partie concernant le mariage à Florence, le séjour à Gênes, les circonstances historiques et les datations possibles.

Adoptant la forme à la fois classique et moderne du journal épistolaire, un haut prélat et intellectuel du début du XVII^e siècle entreprend son premier voyage en France. À travers ce récit à la première personne, il donne à voir la réalité sociale, politique, religieuse et historique d'un pays en quête de renouveau, encore marqué par les séquelles d'une guerre dont témoignent les monuments observés et les territoires parcourus. Expérience géographique et politique, ce voyage suscite un nouveau paysage mental, riche de curiosités, un savoir viatique basé sur l'observation, la description et l'interprétation ; ces deux moyens de connaissance ouverte, les lettres et le voyage, sont combinés dans une cartographie culturelle attentive aux éléments issus de l'Antiquité, du Moyen Âge et du contemporain.

Ce voyage, qui démarre au lendemain du mariage entre le roi de France et Marie de Médicis, était nécessaire pour parvenir à une paix entre le royaume de France et le duché de Savoie, effectivement conclue à Lyon le 17 janvier 1601. Le chef de la délégation est le cardinal-neveu Aldobrandini, en fonction depuis sept ans, il est chambellan et secrétaire d'État, protecteur du jeune Caravage, et commanditaire des fameuses lunettes d'Annibal Carrache, manifeste de la naissance de la peinture de paysage classique européenne. Aldobrandini apporte en cadeau des œuvres du Cavalier d'Arpin, peintre officiel du pontificat de Clément VIII et membre de la délégation, mais ces tableaux furent offerts (entre autres cadeaux) non pas à l'arrivée mais au moment des adieux à Henri IV.

Majordome d'Aldobrandini dès 1596, Giovan Battista Agucchi adresse ses lettres à son frère Girolamo, qui avait séjourné en France en 1593 et pourrait avoir contribué au manuscrit. Comme je l'ai proposé en 2015, sa manière de décrire l'action, sans idéalisation mais avec discernement – comme dans ses écrits sur le Dominiquin – rappelle la forme du journal : un regard toujours renouvelé et un mélange des genres qui font de ce texte un tableau à la fois historique et littéraire. Comme le dit Daniel Roche à propos du récit de voyage : « il s'agit en effet d'une clé de lecture qui nous permet de comprendre à la fois l'art du déplacement et ses modes de transmission, une méthode et une lecture du monde¹ », ainsi « s'élargissent les horizons de la pensée et se construit une géographie intellectuelle, celle de l'Europe, celle du monde ». Le récit adopte un ton simple et véridique : il s'agit d'un voyage à travers des lieux et des figures, restitué avec naturel et vivacité. Ce sont les faits eux-mêmes, et non les références érudites, qui donnent au texte sa modernité littéraire, marquée par des anecdotes spontanées plutôt que par des citations classiques. Le narrateur, engagé et critique, se confronte à de multiples formes d'altérité, immédiates et non filtrées, dont je ne retiendrai ici que quelques éléments marquants en suivant le texte et avec quelques citations.

La délégation, qui comptait plus de huit cents membres à Florence et à Turin, fut réduite à l'essentiel lorsqu'elle traversa les Alpes, notamment en raison des risques encourus en novembre 1600 en Savoie, « un pays détruit par la guerre » (f. 56v^o-57r^o). Le cardinal rencontre Henri IV pour la première fois à Chambéry, puis à Lyon. Dans les conversations, le roi utilise le français, désormais langue véhiculaire de toute l'Europe, et dit du cardinal à un collaborateur : « il ny entend pas bien » (f. 62v^o). Cependant, par sa tenue à l'italienne, le roi se met au diapason de son invité ; c'est un signe éloquent du langage vestimentaire, qui n'est pas réservé aux occasions officielles ou somptueuses. L'entrée solennelle du cardinal à Lyon voit la réutilisation des décors de l'entrée de Marie de Médicis, malgré l'incohérence de faire figurer les « *huomini di casa Medici* » et un style jugé peu raffiné. Dans le *Journal*, la finesse des emblèmes et des devises est soulignée, mais la limitation des dépenses est évidente, surtout pour de l'éphémère. La même solution

1. Daniel Roche, « Letture di viaggi, lettura del mondo (xvi-xviii secolo) », in Walter Tega (dir.), *Il viaggio: mito e scienza*, Bologne, Bononia UP, 2007, p. 31-32.

est adoptée à Avignon : l'entrée du cardinal est célébrée en réutilisant les appareils préparés en 1600 pour l'entrée de Marie de Médicis et du roi, gravée par Matthaeus Greuter dans le *Labyrinthe royal* (1601). Les jésuites qui ont conçu l'installation ont néanmoins la présence d'esprit de la modifier : l'exaltation de l'Hercule gaulois devient celle de la papauté et de la paix obtenue, avec des exploits, des vers, des muses, des vertus.

Le 23 janvier 1601, la délégation entame son voyage de retour en naviguant sur le Rhône et tente d'évaluer la situation socio-économique, politique et artistique locale avec des paramètres récurrents. La prise de conscience d'une situation politique encore critique, dans laquelle le cardinal se heurte à l'indifférence, est évidente, de même que la présence sporadique d'hérétiques et le retour des jésuites. La France recèle des trésors d'antiquités, comme à Vienne et à Fréjus, on s'y attarde à travers un défilé de paysages évocateurs, on s'intéresse au fleuve et à l'infrastructure de ses ponts. Les éloges sur les cathédrales gothiques se répètent, comme à Vienne, et sur les antiquités, y compris réemployées (c'est peut-être son antiquité qui a valu au temple d'Auguste et de Livie d'être épargné par les huguenots). La destruction ne concerne pas seulement le tissu urbain et les bâtiments religieux endommagés par l'iconoclasme des huguenots, mais elle se traduit aussi par la désinvolture à l'égard de l'Église en tant qu'institution (comme à Valence).

Tout change à Avignon, ville papale, qui apparaît comme une sortie de « Babylone » (f. 177^v) : c'est l'exact opposé de l'idée de Pétrarque, dans le sonnet CXXXVII du *Chansonnier*, qui voyait Babylone dans l'Avignon de son temps. Avignon est perçue comme une ville médiévale, peut-être moins belle que les villes italiennes, mais comparable aux autres villes françaises. La magnificence du site est telle que même le stéréotype négatif de la « captivité avignonnaise » s'estompe, car « les anciens papes n'ont pas eu tout à fait tort de venir s'y installer » (f. 178^r). En plus de l'appréciation pour les monuments et de leur matrice italienne, le Grand Palais est bien décrit dans sa structure interne par rapport au palais du Vatican, et pour sa technique de construction en pierre du xiv^e siècle, sans préjugés envers ses formes gothiques, comme c'est le cas aussi pour la cathédrale et les autres églises. Dans toutes les villes citées, ce n'est pas le style architectural qui importe, mais plutôt l'ancienneté, l'état de conservation, la dévotion que certains bâtiments suscitent (telle

que la cathédrale romane), tandis que dans les tombes papales le style est contextualisé dans son époque.

Ce même critère de valorisation relative et d'attention précoce aux primitifs (notons la mention des fresques de Simone Martini dans la cathédrale) apparaît dans le commentaire du grand retable d'Enguerrand Quarton représentant le *Couronnement de la Vierge* à Villeneuve-lès-Avignon, « ville de plaisir », où le tombeau d'Innocent VI dans la chartreuse est décrit sans aucun détail stylistique comme un « magnifique lieu de sépulture » (f. 191^vo). Comme pour les autres sites, le potentiel agricole est vanté, et le charme du lieu est, selon le diariste, un rempart contre l'hérésie.

À Aix-en-Provence a lieu la seule déviation par rapport au cours du Rhône, pour aller à Saint-Maximin-la-Sainte-Baume vénérer les reliques de Marie-Madeleine, qui marque la permanence du culte catholique des reliques rejeté par les « hérétiques », ainsi que la reprise du thème du pèlerinage. Le rôle de Charles II d'Anjou pour la basilique de Sainte-Marie-Madeleine est souligné, comme marque de l'engagement des souverains médiévaux angevins dans leur alliance étroite avec la papauté. L'intérêt pour les Anjou et le Moyen Âge trouvera un écho quelques années plus tard chez Nicolas-Claude Fabri de Peiresc : son *Histoire de Provence* n'est pas son œuvre la plus importante, mais on y trouve une reconnaissance de la dynastie angevine (Miller 2009). De même, le *Journal* évoque une prise de conscience de l'existence tangible de la Gaule antique en Provence. Selon la biographie écrite par Gassendi en 1599, Peiresc, alors en route pour l'Italie, embarque à Cannes spécifiquement pour visiter les vestiges antiques de Fréjus (et probablement Vienne lors de son retour en 1602). Cette coïncidence, ou ce croisement, durant les années de la délégation romaine, suggère déjà une convergence culturelle au sein de la future République des Lettres.

Source

Giovanni Battista Agucchi, *Diario del viaggio fatto dal card. Pietro Aldobrandini nell'andare legato a Firenze per la celebrazione dello spozalizio della Regina di Francia [Maria de' Medici con Enrico] e di poi in Francia per la pace, a. 1600*, Bibliothèque apostolique vaticane, ms. Vat.lat.13433 (<https://digi.vatlib.it/mss/detail/53464>).

Études

- Maria Giulia Aurigemma, « Conoscere e narrare la Francia del 1600 », *Bérénice* 19, n° 49, 2015, p. 9-18.
- Jean-François Chauvard, « Come se fosse stato il Papa medesimo: la legazione del cardinal Pietro Aldobrandini (1600-1601) e la sua rievocazione », in Id. et al. (dir.), *Casa Savoia e Curia romana dal Cinquecento al Risorgimento*, Rome, EFR, 2015, p. 195-229.
- Luigi Fumi, *La legazione in Francia del card. Pietro Aldobrandini narrata da lui medesimo*, Città di Castello, Lapi, 1903.
- Sara Mamone, « Slittamenti progressivi della festa (da Firenze a Lione per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia) », *Medioevo e Rinascimento*, n° 1, 1987, p. 309-321.
- Camillo Manfroni, « Nuovi documenti intorno alla legazione del cardinale Pietro Aldobrandini in Francia (1600-1601) », *Archivio della Società romana di storia patria*, XIII, 1890, p. 101-150.
- Igor Melani, « *Di qua* » e « *di là da' monti* ». *Sguardi italiani sulla Francia e sui francesi tra XV e XVI secolo*, Florence, Firenze UP, 2011.
- Peter N. Miller, « From Anjou to Algiers: Peiresc and the Lost History of the French Mediterranean », in Marc Fumaroli (dir.), *Peiresc et l'Italie*, Paris, Baudry, 2009, p. 279-291.
- Daniel Roche, « Letture di viaggi, letture del mondo (xvi-xviii secolo) », in Walter Tega (dir.), *Il viaggio: mito e scienza*, Bologne, Bononia UP, 2007, p. 31-56.
- Giulia Savio, « Il Seicento, odeporica genovese: Da Giovanni Battista Agucchi a William Acton. Alcune considerazioni », *Kunstgeschichte*, 2010 ([urn:nbn:de:0009-23-26482](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0009-23-26482)).
- Justin Stagl, *A History of Curiosity: the Theory of Travel, 1550-1800*, Chur, Harwood Acad. Publ., 1995.

Notice, sélection des textes et commentaire
par Maria Giulia AURIGEMMA,
traduction par Sabrina RIOU et Julia CASTIGLIONE

L'entrée à Lyon²

Sa Majesté avait ordonné aux gens de la ville de tout faire pour satisfaire le cardinal selon les instructions du maître de cérémonie, et de recevoir et d'honorer son illustre seigneurie comme si c'était le pape en personne. [...] Le peuple avait déjà décoré toute la rue où devaient passer les brancards de procession avec des tapisseries, des tableaux et des images saintes, comme il a coutume de le faire en de telles occasions. Il y avait encore les arches et les ornements qui avaient servi quelques jours plus tôt à l'entrée de la reine, et qui,

2. G. B. Agucchi, *Diario del viaggio*, III-III3, f. 108 v^o-110 r^o.

même s'ils n'avaient pas été pas faits pour nous, ne nuisaient pas à la pompe et à l'apparence générale. Les arches étaient au nombre de six, une grande pyramide, une perspective, plusieurs grandes statues et le pont de la Seine en occupaient la moitié, la partie centrale, couverte de feuillage à la manière d'une pergola supportait différentes armoiries, peintures, festons et toutes les images des hommes de la maison Médicis. La porte de la ville et celle qui se trouve au milieu du pont du Rhône étaient aussi décorées avec des arches. Ces inventions étaient louables pour les sentences, les devises et les vers, les énigmes et les emblèmes, mais les dessins, la disposition et les peintures étaient très maladroits³.

Magnificence de la reine⁴

La Reine se rendit le matin à l'église revêtue de ses habits royaux, de sa couronne et de son manteau⁵. La couronne était petite et ne lui couvrait que le haut des cheveux car elle avait été réduite afin de mieux tenir. Elle contenait 20 diamants, quatre rubis et beaucoup de perles, toutes de grande valeur dans leur genre. Au sommet il y avait un lys d'or surmonté d'un diamant que je vis à Venise entre les mains de Paolo Bardo ; on dit qu'il provient de Sancy et qu'il vaut plus de 120 mille écus⁶. Le roi dit à ce propos à la reine – qui se plaignait du poids de sa couronne –, en parlant de la valeur des pierres, que si le légat faisait la paix il entendait acheter ce diamant, sans quoi il débourserait l'équivalent en poudre d'artillerie. En outre, sa majesté la reine avait des roses de diamants entrecoupées de très grosses perles. Chaque rose contenait un gros diamant entouré d'autres de taille moyenne, et plusieurs étaient accrochées à divers endroits de son habit, dont deux grosses sur les bords de son manteau. Ce dernier

3. Le mariage de Florence s'étant parfaitement déroulé, il ne sembla pas nécessaire d'en célébrer un second à Lyon avec un banquet public. Il se limita à un service religieux suivi d'un déjeuner, que le diariste trouva plutôt sobre.

4. *Ibid.*, 125-126, f. 122 v^o ; f. 124 r^o ; 167, f. 164 r^o.

5. Marie se rend donc à l'église pour la messe, parée des signes de la royauté et vêtue à l'italienne. Les lys sont les symboles à la fois de la famille Médicis et de la royauté.

6. Marie de Médicis acquiert le Beau ou Petit Sancy en 1604. Le Sancy ou Grand Sancy n'est jamais entré en possession du couple royal. Le mariage ayant lieu en 1600, un prêt a précédé cet achat. Nous n'avons pas d'informations relatives au passage du diamant à Venise chez Paolo Bardo, où le cardinal Aldobrandini s'est effectivement rendu en 1598.

était de velours violet, entièrement recouvert de lys brodés d'or et doublé de fourrure d'hermine, avec une traîne si longue et lourde que deux personnes s'épuisaient à la porter derrière elle.

Elle s'habillait à l'italienne, ce qui satisfaisait le roi, avec un habit parsemé de lys d'or et toute couverte de bijoux et de perles. Elle était vraiment si bien mise et pourvue de tant de grâce et de majesté, qu'avec sa beauté naturelle elle était considérée (du moins par les Italiens) comme la plus belle femme qui fût. [...]

[Lettre du 27 janvier, au moment du départ] Sa seigneurie qui, dans des circonstances opportunes, lui avait montré les deux tableaux qu'il avait apportés de la main du Cavalier d'Arpin et ayant su qu'ils avaient énormément plu à sa majesté, les fit apporter par un cavalier avec deux bassines contenant des Agnus Dei et des gants d'Espagne, mais ceux-ci furent offerts à la reine⁷ ; et le soir du même jour, il lui envoya les deux chevaux, une *borella* et une autre de cette race, pour lesquels on avait fait faire des selles et des harnais en velours turquoise, richement parés d'or, qui avaient un très bel aspect⁸.

Vienne⁹

La cathédrale de Vienne est considérée comme l'une des plus belles églises de France, de par sa grandeur et la structure de sa construction ainsi que pour l'artifice de ses ornements¹⁰, mais elle a subi tant de dommages lors de la prise de la ville par les hérétiques que

7. Giuseppe Cesari, dit le Cavalier d'Arpin, est le peintre officiel du pape et fait partie de la délégation (les commentaires sur la mauvaise qualité des décors viennent peut-être indirectement de lui). D'après Giovanni Baglione, le cardinal « donna à sa majesté un tableau représentant saint Georges à cheval, et un *Saint Michel* et il se rendit chez le très chrétien roi Henri royalement », ces deux anges guerriers sont adaptés à Henri, en particulier le second qui abat les anges rebelles (cité par Herwarth Roettgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incoſtanza della fortuna*, Rome, Bozzi, 2002, p. 97-98). Les *Agnus Dei* étaient des objets de dévotion spécifiques créés pour le Jubilé, et ils font le lien entre cet événement de l'année 1600 et la mission de paix, comme l'indique le titre du manuscrit.
8. « *Borella* » : race de chevaux à la robe pie, voir Giustiniani, *Scritti editi e inediti*, éd. S. Danesi Squarzina, Vatican, 2021, p. 254.
9. G. B. Agucchi, *Diario del viaggio*, 173, f. 170 v^o-171 r^o.
10. Ex-cathédrale Saint-Maurice, des XI^e-XIV^e siècles. Le style gothique (à propos duquel aucun jugement n'est formulé) ne nuit donc pas à la « beauté » du monument.

50 000 écus ne suffiraient pas pour refaire ne serait-ce que l'intérieur. La plupart des maisons de l'archevêque sont détruites, mais celles qui sont restées debout sont très soignées et confortables. Comme la ville est ancienne, elle recèle de nombreux vestiges de l'Antiquité, notamment un Panthéon et un temple de Vénus, aujourd'hui dédié à la Madone, avec des colonnes et des ornements de style corinthien¹¹, digne d'être considéré comme l'un des plus beaux vestiges antiques de la région. Il existe de nombreuses pierres tombales et inscriptions qui témoignent de l'ancienneté et de la noblesse de la ville¹². Elle possède un pont à quatre grandes arches qui enjambe le Rhône, elle a deux châteaux et un bastion, dont le principal appartient à l'archevêque de Lyon, qui revendique la plus grande ancienneté et la prééminence sur les esprits et sur les corps¹³.

Description de Valence¹⁴

Valence fut plus durement traitée par les hérétiques que n'importe quel autre endroit de cette région, ces derniers ayant presque entièrement rasé la cathédrale, les maisons, et ruiné la ville elle-même¹⁵. Mais ils le firent davantage par l'infection des âmes que par la destruction des murs, car l'hérésie s'y imprima de telle sorte qu'elle y niche encore en partie. L'évêque a bien le pouvoir spirituel et temporel sur la ville, mais il apparaît qu'il n'y a que très peu d'autorité. Il est néanmoins venu au fleuve à la rencontre du cardinal, vêtu de ses habits pontificaux et suivi du clergé en procession, mais en petit nombre, et nous remarquâmes que pendant notre entrée des gens jouaient au ballon sur la place du palais épiscopal, et personne ne bougea, pas même par curiosité, pour venir nous voir¹⁶. Le cardinal fut conduit dans une petite église qui ressemblait plutôt à une ferme, pour ne pas dire pire, où officient actuellement l'évêque et les

11. Le « panthéon » est difficilement identifiable, tandis que l'intitulation à Vénus est erronée : elle est peut-être de source orale.

12. Aujourd'hui dans le musée lapidaire. Le journal ne fait pas référence à l'amphithéâtre.

13. Le narrateur est informé du fait que Lyon est l'un des diocèses les plus anciens avec Rome (en tant que *caput Gallicorum* la ville a eu un évêque dès 177).

14. *Ibid.*, 174-175, f. 171 v^o-173 r^o.

15. Cathédrale Saint-Apollinaire, détruite et reconstruite au xvii^e siècle dans le style roman d'origine.

16. Reconstituit au xviii^e siècle, aujourd'hui musée de la ville.

chanoines ; là, quelques prières furent récitées par l'évêque lui-même et son Excellence donna la bénédiction. La maison épiscopale est en grande partie en ruines ; mais le cardinal a été logé dans une partie de celle-ci sans que l'évêque ne dépense un sou [...] La ville ne semble pas être plus petite que Vienne, elle est aussi située en partie à flanc de colline et en partie en plaine, au bord du fleuve, ses rues sont plus gaies et moins longues, et on dit qu'elle est plus riche. La cathédrale détruite par les hérétiques montre encore qu'elle était autrefois un grand édifice et que le clocher tout en pierre était magnifique, même s'il sert aujourd'hui de nichoir aux corneilles. Sur la rive du fleuve opposée à la ville, dans la partie du Languedoc appartenant au Vivarais (qui n'est pas aussi belle que celle du Dauphiné), on voit de tous côtés tantôt des plaines, tantôt des collines pleines de châteaux et de villages. En marchant vers Avignon, on trouve peu de terres ou de villages qui ne soient pas entièrement ou partiellement huguenots ; ce n'est pas évident si on ne le sait pas, si ce n'est par l'absence de vestiges d'églises, de clochers ou de croix.

Pont-Saint-Esprit¹⁷

Cette église est encore en grande partie debout, mais le toit, la tour, les autels, les chapelles et les ornements intérieurs ont aussi été détruits par les hérétiques. Deux ou trois autres églises sont dans un état pire encore et Alfonso Corso [Alphonse d'Ornano] finit de les démanteler pour les englober dans un fort [...]»¹⁸. Cette terre est plus remarquable pour ce pont et pour la possibilité de passer du Languedoc au Dauphiné que pour elle-même. Alphonse d'Ornano commença à la fortifier en sachant qu'elle serait un passage-clé pour aller d'une province à l'autre¹⁹. Ce pont est considéré comme

17. *Ibid.*, 178-179 ; f. 176 r^o-v^o.

18. Pendant les guerres de Religion, le pont Saint-Esprit constitue un enjeu stratégique entre catholiques et protestants. Saccagé en 1562 par les troupes protestantes du baron des Adrets, le site est fortifié à partir de 1585 par Alphonse d'Ornano, gouverneur nommé par Henri IV, qui fait construire une citadelle au débouché du pont. De nombreux détails sur l'histoire des fortifications de Pont-Saint-Esprit sont donnés par Valérie Rousset *et al.*, *Plan de sauvegarde et de mise en valeur*, [Nîmes], UDAP du Gard, 2020 (<https://pontsaintesprit.fr/wp-content/uploads/2020/11/001A-PSE-PSMV-RP-VOL1-Hist-typo.pdf>).

19. *Ibid.* : « Pendant les guerres de Religion, le contrôle du pont permettait au royaume d'isoler les protestants languedociens de ceux du Dauphiné en défendant l'axe est-ouest et le franchissement du Rhône. La ville fut donc

le plus beau de ceux qui enjambent le Rhône et peut-être même de toute la France car, étant plus droit, plus large et mieux dessiné que celui d'Avignon, il n'a rien à lui envier. Cet autre le surpasse en largeur mais il est composé de 19 grandes arches de 50 bons pas chacune, plus trois petites qui, ensemble, mesurent un peu plus qu'une grande. Il mesure donc au total 1660 pas mais en général on n'en compte que mille, sans les trois petites arches qui se trouvent à son extrémité pour aider la montée. Il est ensuite large de 6 pas, tout en pierre et en ligne droite, sauf aux deux tiers de sa longueur où il s'incurve légèrement vers la droite et forme un angle obtus, qui a été facilement réalisé pour se rompre et diviser, avec cette échappée angulaire, le cours de l'eau tracé jusqu'à Saint-Espirit²⁰.

Avignon²¹

[...] on voyait en chacun une grande manifestation de joie, mais plus encore en nous autres, qui avions l'impression d'être sortis d'une Babylone pour arriver dans une seconde Rome, heureux de ne pas trouver d'hérétiques autour de nous et d'être parmi les nôtres²² ; tout autour on voyait les emblèmes du pape et de nombreux vestiges et souvenirs de l'ancienne cour, mais surtout, de l'amabilité des villageois chez qui nous arrivions. Cette ville est située dans un endroit si amène et si remarquable que, si l'on considère uniquement l'aspect du pays, les anciens papes n'ont pas eu tout à fait tort de venir s'y installer. En une seule journée, il m'a semblé y découvrir de magnifiques plaines, de gracieuses collines, l'apparence du printemps, une vue admirable, la fertilité, une grande abondance de vivres, la délicatesse de la nourriture et des fruits, un vin exquis, un emplacement opportun à proximité des provinces voisines, de la

un véritable carrefour, avec son port saunier et son pont jeté sur le Rhône qui fut, avec le commerce du sel, la "colonne vertébrale" de la fiscalité de la ville dès le début du XIV^e siècle, avant que celle-ci ne devienne, dès le dernier quart du XVI^e siècle, une sentinelle royale contre la diffusion de la Réforme protestante ».

20. Le diariste fait ici preuve de compétences hydrauliques remarquables, relatives à la résistance des ponts et aux flux des eaux.
21. G. B. Agucchi, *Diario del viaggio*, 180-189, f. 177 v^o-186 v^o. Sur les autres témoignages relatifs à Avignon, voir l'article de F. Bardati dans le présent ouvrage, p. 156-157.
22. Pétrarque soutient le contraire dans des passages du *Chansonnier*, des *Lettres familières* et des *Seniles* relevés par Alfonso Paolella, « Petrarca: peregrinus an viator? », *Annali di italianistica*, n^o 14, 1996, p. 154.

mer, des montagnes et d'une rivière. Le partage de la Provence, du Dauphiné et du Languedoc entre l'Italie, l'Espagne et la France, est ce qui importe le plus : c'est une base et une fondation de la religion au milieu des hérésies. C'est pour cela que toutes les dépenses faites par les papes anciens et modernes pour conserver cet État ont été un très bon investissement. Genève n'a jamais accueilli autant de scélé-rats que ne l'aurait fait cette ville [Avignon] si elle était tombée entre leurs mains, en raison des avantages de son emplacement opportun, favorable et fortifié. Ses remparts ne sont pas solides pour notre époque, mais leur ancienneté est belle comme nulle part ailleurs ; et sa beauté rivalise avec celle des principales villes de France, même si elle reste inférieure à l'Italie. Ses rues sont toujours étroites et tortueuses, et beaucoup de vieilles maisons sont largement construites en bois. La forme de celles qui ont 300 ans nous renseigne sur leur emplacement et, dans l'ensemble, les constructions sont basses, à mon avis pour ne pas subir trop de dommages du fait du souffle fort et continu des vents. Il y a beaucoup d'églises, certaines sont belles et on y officie en partie en italien²³. Le palais que l'on appelle encore apostolique est très massif et il s'articule autour de bâtiments, construits en plusieurs fois comme à Saint-Pierre mais agencés à la française, avec de nombreuses salles, des chambres séparées, peu d'endroits dédiés aux officiers, de bonnes cuisines, pas de salle à manger, deux grandes cours, un jardin, l'ancienne salle des conclaves, la chambre des papes et divers [...] ; nous avons pris beaucoup de plaisir à cette visite. Pour ce qui est des logements modernes, ce qu'il y a de mieux est un appartement fait par le cardinal Acquaviva²⁴ ; pour ce qui est des anciens, la chambre des papes est plus grande que celle de Sixte IV et de belle structure, mais sans aucun ornement ; et à l'étage en dessous, il y en a une autre semblable, coupée en deux par une colonnade, qui est aujourd'hui la résidence de la Rote. Elle est entièrement en pierre, et je n'ai pas pu voir une seule brique. [...] La pierre est semblable au travertin, c'est un bloc taillé

-
23. Voir Alain Breton, « L'architecture baroque à Avignon et dans le Comtat », in Isabelle Chave (dir.), *Avignon et Comtat venaissin : empreinte et influence de la papauté (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Société française d'archéologie, 2016, p. 55-79. Pour Breton, l'architecture « baroque » commence avec les arcs prévus pour l'arrivée de Marie de Médicis, puis la construction du noviciat d'Avignon en 1601 et les travaux de la façade de la cathédrale en 1671.
24. C'est le légat Ottavio Acquaviva d'Aragon, nommé par Clément VIII en 1593 et de retour à Rome en 1597 (il recouvre cette charge jusqu'en 1601, lorsqu'il est remplacé par Cinzio Passeri Aldobrandini).

en carrés, facile à travailler, mais avec le temps elle acquiert la dureté du marbre, et ainsi sont faits les murs de la ville et les ponts. Les Avignonnais débattent sur les structures qui contiendraient le plus de matériaux, car l'épaisseur des murs, des voûtes, des arches et des piliers montre bien que les anciens papes ont fondé le palais pour la postérité. Dans le cas contraire, il se serait écroulé cent fois du fait des ravages des temps passés. Il est situé sur une rangée de pierres vives et surélevées à côté de la cathédrale, à une extrémité de la ville près du fleuve, et il a quatre grandes torchères.

Le pont a 22 arches, un peu plus grandes que celles du pont Saint-Esprit, et trois moyennes ; il mesure environ 1180 à 1200 pas de long. Pour arrondir, on dit généralement qu'il en fait 1200, et cinq bons pas de large. Il est tordu et courbé, avec différents angles et courbures, presque comme un serpent ou une tranchée mais, au centre, il se projette pour recevoir le cours d'eau avec une courbure striée, ce qui, selon eux, le rend très solide, plus que celui de Saint-Esprit. Mais je fus peiné d'y voir dessus les armoiries de saint Benoît XII, car les papes paient pour son entretien alors que c'est le roi qui le possède²⁵. [...]

Les paysans avaient décoré les rues de tissus, de tapisseries et il y avait des brancards de procession couverts de pièces de laine ; ils avaient fait quatre arches, ni grandes ni particulièrement ingénieuses. Ce sont ces mêmes décors qui ont servi pour l'entrée de la reine, après qu'ils aient changé les vêtements et les masques des figures représentées, des devises et des vers, afin de correspondre à notre seigneur, au cardinal et au thème de la paix ; le tout étant l'œuvre des pères Jésuites²⁶. Un seul décor semblait être le fruit de beaucoup

25. Il s'agit du pont Saint-Bénézet, long d'environ 920 mètres et comptant 22 arches. Le bâtiment relie la cité pontificale au royaume de France. Enfant, Bénézet avait eu une vision, et avec l'aide d'une confrérie avait levé des fonds pour construire le pont entre 1177 et 1185 (Jean-Maurice Rouquette, *Provence romane. La Provence rhodanienne*, [La Pierre-qui-Vire], Zodiaque, 1974, p. 219-223). Souvent endommagé, le pont nécessita des travaux d'entretien constants qui furent néanmoins abandonnés à la suite des dégâts engendrés par les crues du xvii^e siècle.

26. Réfugiés à Avignon après avoir été expulsés de France, les jésuites se chargèrent d'honorer Marie de Médicis lors de son entrée dans la ville. Valladier, qui cherchait à reconquérir les bonnes grâces du roi, usa notamment du thème de l'Hercule gaulois pour honorer Henri IV : Léon-Honoré Labande, *Entrée de Marie de Médicis à Avignon (19 novembre 1600)*, Avignon, Seguin Frères, 1893, p. 4. Dans l'ouvrage d'André Valladier, *Labyrinthe Royal de l'Hercule Gaulois triomphant*, Avignon, Jacques Bramereau, 1601, les décors sont gravés par Matthias Greuter.

de travail et de dépenses : il était chargé de statues vivantes d'enfants déguisés de diverses manières pour représenter les muses, les vertus et d'autres personnages provenant d'une prosopopée pastorale, qui chantaient une musique aux échos divinement harmonieux. Les habits étaient riches et gracieux et les compositions latines très bonnes. La ville avait mis ses milices en ordre et les avait réparties en rangs dans les rues, comme cela avait été fait à Lyon. La cavalcade était peu nombreuse car il y a peu de chevaux dans le pays. [...]

La cathédrale est ancienne, petite et sombre, et inspire une grande dévotion. Le maître-autel est très bien fourni et possède même un tabernacle en argent, orné d'antependiums réalisés par d'anciens légats et archevêques, et sa porte est décorée d'armoiries et de grandes figures peintes²⁷. Il y a deux beaux tombeaux en pierre de grande valeur et de belle facture avec des statues en marbre, selon l'usage de l'époque : l'une de Jean XXII et l'autre de Clément VI, en plus de celles de certains cardinaux et évêques de la même époque. À l'extérieur, on a tiré une grande salve d'artillerie et de mousquets et, le soir, allumé des feux de joie, qui durent encore au moment où je termine d'écrire ceci [...].

Le palais de l'archevêché est proche de celui apostolique et de la cathédrale, et on l'appelle le petit palais pour le distinguer du grand. Il est en effet beaucoup plus petit, mais il est sans comparaison meilleur et plus confortable à habiter. Ce matin encore les jésuites ont donné une représentation dans la chapelle du palais et, aujourd'hui, ils ont joué une pièce en latin, à laquelle a pris part le cardinal [s'ensuivent des mascarades et des fêtes de carnaval].

[...] Ce matin, son excellence a célébré la messe à l'église des religieuses de Sainte-Claire, où se trouvent une chapelle très ancienne construite par des Aldobrandini de Florence et la sépulture d'un évêque de la même famille. Son excellence a l'intention de la faire restaurer et de rénover ces choses²⁸.

27. L'église date de la moitié du XII^e siècle. Les fresques sont de Simone Martini, elles ont été détachées en 1962 et sont visibles avec leurs sinopias dans le Grand Tinel du Palais des papes : J.-M. Rouquette, *Provence romane*, op. cit., p. 205-207, 213. La photographie du maître-autel roman est reproduite dans l'article d'Andreas Hartmann-Virnich, « Avignon, cathédrale Notre-Dame-des-Doms : l'édifice roman », in *Avignon et Comtat venaissin*, op. cit., p. 235-251, p. 250.

28. Cette église est aujourd'hui détruite, ainsi que les œuvres qu'elle contenait. Il s'agit du lieu de la première rencontre de Pétrarque avec Laure au printemps 1327, pourtant l'auteur n'y fait aucune référence.

Villeneuve-lès-Avignon²⁹

C'est un village dont on voit qu'il a été bâti au temps où la cour pontificale et les cardinaux de l'époque s'y trouvaient, parce que c'est un très bel emplacement et l'air y est aisément meilleur qu'à Avignon. Ils devaient s'y retirer comme dans une maison de villégiature, d'après les armoiries et la taille des édifices qui s'y trouvent, et la plupart des maisons ont été construites en suivant une ligne droite. Jean XXII y fonda la collégiale, qui est très grande, et Innocent VI la [chartreuse] où il passa la plus grande partie de son pontificat et où il est enterré dans une magnifique sépulture ; toutefois, je me suis trompé quand j'ai écrit que c'était dans la cathédrale et j'ai fait erreur sur le nom : je voulais dire que Clément VI y est enterré³⁰. Il y a beaucoup d'autres sépultures d'autres cardinaux et prélats et un bon nombre de chapeaux suspendus et quelques souvenirs de René, le roi de Naples qui vivait là, en particulier un beau panneau peint de sa main mais de manière assez grossière³¹. Le monastère est grand, l'église spacieuse, et le seigneur cardinal a aussi bien été traité à table qu'édifié dans son cœur et durant l'office à l'église. Hier matin [le 3 février 1601], sa très illustre seigneurie alla célébrer la messe dans l'église des dominicains³², qui semble avoir été plus importante du temps de la cour, du fait des sépultures de nombreux personnages qui s'y trouvent, et on y voit en particulier trente chapeaux de cardinaux suspendus au-dessus du maître-autel avec leurs rubans qui pendent, tel que l'usage le veut aujourd'hui.

29. G. B. Agucchi, *Diario del viaggio*, 193-194, f. 191 r^o-192 r^o.

30. Innocent VI avait fondé la chartreuse Notre-Dame-du-Val-de-Bénédiction en 1356. La chapelle décorée de fresques de Matteo Giovannetti appartient au palais pontifical antérieur : Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone: Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turin, Einaudi, 1991, p. 134-152. En réalité, le chroniqueur avait d'abord écrit Clément VI : on en déduit qu'il a envoyé deux lettres, contenant des éléments légèrement différents au sujet de la cathédrale d'Avignon.

31. Le *Couronnement de la Vierge* de Quarton, commandé pour la chartreuse en 1454, est aujourd'hui conservé au musée (anciennement palais de Pierre de Luxembourg). René d'Anjou, en plus d'être un grand mécène des arts, était en effet un peintre amateur.

32. Détruite en 1840.

Aix-en-Provence³³

La ville n'est ni petite ni laide ; elle est située au pied d'une colline pleine d'habitations et densément peuplée, principalement de procureurs, de greffiers et d'avocats, et regorge de marchandises en raison de la proximité de Marseille, distante de cinq lieues. La cathédrale³⁴ et le palais épiscopal sont deux beaux édifices de bonnes proportions, situés dans la partie la plus élevée de la ville, au pied d'une colline près de la muraille. L'église est bien fournie en argenterie et en reliques et abrite le beau tombeau de Charles II d'Anjou, roi de France et de Sicile³⁵.

Saint-Maximin-La-Sainte-Baume³⁶

Le cardinal voulut partir de bonne heure le lendemain matin, le 8, avec l'intention d'arriver à Saint-Maximin à temps pour dire la messe, du fait de la présence du corps de Marie-Madeleine [...] ³⁷. L'église de la Madeleine y fut bâtie par Charles II, roi de Naples, dont j'ai dit plus haut qu'il avait été enterré à Aix, et qui retrouva le corps de la sainte avec celui de saint Maximin et de cinq autres saints, dont les têtes, à bien observer, sont des reliques vraiment très dignes d'être vues³⁸.

33. G. B. Agucchi, *Diario del viaggio*, 201, f. 198 v°.

34. Rollins Guild, « Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence : la cathédrale et le Baptistère », in *Congrès archéologique de France. Le pays d'Aix*, Paris, Société française d'archéologie, 1988, p. 17-64.

35. C'est la source d'inspiration, dans les mêmes années, de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc pour son *Histoire de Provence* : voir l'introduction de M. Fumaroli, in *Peiresc et l'Italie, op. cit.*, p. XI-XVII ; pour l'*Histoire*, voir Peter N. Miller, « From Anjou to Algiers: Peiresc and the Lost History of the French Mediterranean », *ibid.*, p. 279-291. Pour les antiquités de Fréjus et Vienne visitées par Peiresc, voir Frédérique Lemerle, « Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et les ruines romaines », *ibid.*, p. 205-218.

36. G. B. Agucchi, *Diario del viaggio*, f. 199 v°-200 r°.

37. Église dans le style gothique provençal (1295-1529), voir Bernard Montagnes, « La basilique de la Madeleine à Saint-Maximin », in *Congrès Archéologique de France, op. cit.*, p. 238-253. Voir la bibliographie réunie par Joanne W. Anderson, « Mary Magdalene and Pilgrimage: North and South », in Diane Apostolos-Cappadona (dir.), *The Oxford Handbook of Mary Magdalene*, New York, Oxford UP, 2024.

38. Sur la légende de Jacques de Voragine et le rôle de Charles II, voir l'article de Secondino Gatta in Cristina Acidini et al., *Maddalena, il mistero e l'immagine*,

Fréjus³⁹

Cette ville s'appelait autrefois *Forum Julius*, elle est située sur une colline à un mille de la mer, laquelle s'est retirée d'autant : dans l'Antiquité les vagues battaient presque ses murailles. Il y avait un port principal, qui est aujourd'hui un étang, et beaucoup d'antiquités et de ruines, une grande partie est au sol, dont des aqueducs qui sont partiellement intacts. Elle conserve aussi un amphithéâtre ovale⁴⁰ qui n'est pas très grand mais tout en pierre, œuvre des Romains. À l'intérieur de la ville, qui se trouve plus loin, il y a des statues, des vestiges d'arcs et de temples, des inscriptions et des médailles.

Nice⁴¹

La ville de Nice est à flanc du promontoire qui s'avance de plus d'un mille et demi dans la mer [...] ⁴² ; elle est située au pied d'un mont rocheux qui fait partie de ce promontoire, sur lequel se trouve la forteresse. La ville n'est pas moins importante que Turin, ni moins habitée ni peuplée ; ses belles maisons paraissent être des palais, elles sont hautes pour prendre le soleil malgré l'étroitesse des rues, et les bâtiments sont construits à l'italienne. Voir cette ville nous a beaucoup réjouis et elle nous parut d'autant plus belle que nous venions des mesures de Provence. Nous allâmes à la cathédrale⁴³ accompagnés du peuple entier, et de là au palais des ducs, qui est un très grand bâtiment très confortable avec un beau jardin, et l'appartement du cardinal était richement décoré.

Cinisello Balsamo, Milan, Silvana, 2022, p. 48-51.

39. G. B. Agucchi, *Diario del viaggio*, 204, f. 201 v^o.

40. L'amphithéâtre de la fin du 1^{er} siècle pouvait accueillir dix mille spectateurs. Il y avait aussi un théâtre, en plus de l'aqueduc. La cathédrale et le baptistère sont d'origine paléochrétienne.

41. *Ibid.*, 206-208, f. 204 r^o-205 v^o.

42. Le comté de Nice appartenait à la Savoie, jouxtait Lyon et entourait Genève. Sur la colline du château, se trouvait l'ancienne cathédrale abandonnée en 1576 : Marc Bouiron, « Nice, la colline du Château, l'ancienne cathédrale et les fortifications de la ville médiévale et moderne », in Id. et al. (dir.), *Nice Alpes-Maritimes*, Paris, Société française d'archéologie, 2012, p. 155-163.

43. Sainte-Réparate est rebâtie en 1650 dans un style gothique : Charles Astro, « Nice, cathédrale Sainte-Réparate », *ibid.*, p. 137-142. Le secrétaire indique plus loin que le niçois est différent du français et semblable à l'italien. Pour se rendre à Gênes depuis Nice, les passagers embarquent sur la galère du duc de Savoie, puis longent l'Italie jusqu'à arriver nuitamment à Rome.

Le carnet du voyage de Paris à Venise de Vincenzo Scamozzi, 1600

Vincenzo Scamozzi (1548-1616)

Lorsque l'architecte Vincenzo Scamozzi entreprend son voyage de neuf mois en dehors des territoires de la république de Venise, du 16 août 1599 au 11 mai 1600, il est déjà un praticien reconnu, qui nourrit depuis plusieurs années l'ambitieux projet de concevoir le traité d'architecture le plus complet et savant jamais publié. Dans cet objectif, le Vicentin juge indispensable de prendre connaissance des différentes pratiques architecturales de l'Europe, qu'il estime être fondées sur les grands principes généraux qui seront ceux énoncés dans son *Idea della architettura universale*, finalement parue à Venise un an avant sa mort, en 1615.

L'ambassade de Pietro Duodo, envoyée à Prague par la Sérénissime en 1599, lui donne l'occasion de réaliser un tel voyage. De Bohême, l'architecte gagne la France *via* l'Alsace, où il rejoint l'ambassade de Francesco Contarini, délégué par la république de Venise auprès d'Henri IV. Parvenu à Paris le 20 février, Scamozzi y étudie l'architecture durant trois semaines, avant de quitter la capitale française dans la suite du prédécesseur de Contarini, Francesco Vendramin, qui regagne Venise par la Champagne, la Lorraine et la Suisse. La compagnie voyage prestement : l'architecte ne décide ni de l'itinéraire ni des édifices visités, tandis que les étapes s'étendent rarement sur plus d'une journée.

Si Scamozzi a sans doute pris des notes durant la première moitié de l'expédition, seul le *taccuino di viaggio* du retour est conservé. Composé de 88 pages, dont 15 de dessins, le carnet des Musei Civici de Vicence trahit les intérêts du voyageur, qui s'exprime dans une langue neutre et précise, fondée sur le vocabulaire technique de son métier. Voyageant pour recueillir le maximum d'informations relatives à sa pratique, l'auteur de l'*Idea* ne dit rien ou presque des mœurs et des coutumes locales. Ses propos se limitent à des observations sur le paysage et la forme des cités, dont il souligne le délabrement consécutif aux guerres de Religion.

Ponctuellement, ses intentions professionnelles le portent à des descriptions plus analytiques. Les distributions des édifices civils l'intéressent particulièrement, comme l'illustre son examen attentif

du château de Montceau et du palais ducal de Nancy. L'architecte fait aussi montre d'une réelle attention pour les innovations techniques (fonderies des Vosges), les fortifications et les villes nouvelles – domaine auquel il s'est lui-même confronté – et plus encore les matériaux. Sensible à la construction en pierre, caractéristique des régions qu'il traverse, le Vicentin ne manque jamais de décrire les couleurs et les qualités des roches et des mortiers employés, ainsi que leur mise en œuvre et leur évolution dans le temps. À ce sujet, comme pour d'autres, il n'hésite pas à souligner les similitudes ou les différences avec les pratiques italiennes. Il développe ainsi une intéressante réflexion sur les origines des hautes toitures septentrionales, qu'il n'impute pas au climat mais aux matériaux et aux habitudes, annonçant les réflexions des « modernes » de la seconde moitié du XVII^e siècle.

Les descriptions du *taccuino* fournissent ainsi certains des futurs développements de l'*Idea*, qui synthétise l'expérience scientifique, technique et pratique de l'architecte. À cet égard, plus surprenante semble l'attention que Scamozzi accorde aux églises médiévales découvertes au cours du voyage et dont il lève les plans et les élévations avec soin. Bien qu'appartenant à ces temps « barbares » que l'esprit vitruvien de la Renaissance rejette, elles emportent l'appréciation du Vicentin, qui se montre moins critique à leur égard que la plupart de ses contemporains. Toutefois, son attention se porte exclusivement sur le système structurel du gothique, qu'il analyse en détail et dont il saisit le sens architectural. Dans ses relevés, cette approche fonctionnelle le conduit à corriger les irrégularités, à redresser les plans et à supprimer les décors des façades les plus flamboyants. Plus que d'inattentifs croquis, les dessins du carnet témoignent de la force des préceptes vitruviens chez le successeur de Palladio, confronté aux chefs-d'œuvre du gothique finissant. Le spéculatif Scamozzi ne vient pas découvrir un nouvel art ou chercher des modèles recommandables : il souhaite comprendre les distributions, les typologies et les structures, afin de les intégrer à la vaste synthèse historique et théorique dont il projette la rédaction. La rareté de ces jugements de goût n'en témoigne pas moins de la singulière ouverture d'esprit qui préside l'œuvre de cet *uomo universale*, qui est le dernier des architectes renaissants, ainsi que le premier des bâtisseurs du XVII^e siècle.

Source

Vincenzo Scamozzi, *Viaggio da Parigi in Italia per la via di Nancy scritto da Vincenzo Scamozzi*, Musei Civici di Vicenza, Gabinetto disegni e stampe, m.c.42, 14 mars-11 mai 1600.

Édition

Vincenzo Scamozzi, *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia (14 marzo-11 maggio 1600)*, éd. Franco Barbieri, Roma/Venezia, Istituto per la collaborazione culturale, 1959.

Notice de Jean POTEI, sélection des textes par Flaminia BARDATI et Elisa SPATARO, traduction de Sabrina RIOU, commentaire et révision de la traduction par Jean POTEI

Saint-Denis¹

Loué soit Dieu, le 14 mars 1600. [La ville] possède une belle place à côté de laquelle se trouve la très noble église Saint-Denis, célèbre pour la sainteté des corps et pour la mémoire des nombreux rois qui y sont enterrés². Elle est entièrement construite en pierres de dureté moyenne³, et son architecture est presque identique à celle de Notre-Dame de Paris. Il y a de nombreuses sépultures et statues de rois, tant en marbre qu'en bronze ; nous avons noté les plus importantes en marge du plan⁴. Sur le maître-autel se trouvent les

1. V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia*, *op. cit.*, p. 38-39.

2. Église abbatiale Saint-Denis, nécropole des rois de France et premier chef-d'œuvre de l'art gothique pour son massif d'entrée et son chœur, édifiés entre 1130 et 1134 par l'abbé Suger. Les parties hautes du chœur, le transept et la nef rayonnants sont élevés entre 1231 et 1281. En 1600, le flanc nord de l'église est occupé par le chantier de la rotonde des Valois, vaste chapelle projetée en 1559 par Primatice, laissée inachevée au décès d'Henri III et démantelée en 1719. S'il est étonnant que Scamozzi n'écrive rien de ce pur produit d'import italien en terres françaises, il lui témoigne une attention particulière dans son dessin de l'abbatiale, sur lequel le plan et la double élévation intérieure de la « *capella della Regina Madre* » sont levés avec soin.

3. Calcaire grossier du Lutétien, dit calcaire de Paris. L'intérêt constant de Scamozzi pour les matériaux de construction observés au cours de son périple trouve écho dans les développements qu'il consacre au sujet dans le chapitre XIII du livre VII de son *Idea della architettura universale*, parue en 1615.

4. Plan, élévation de la façade occidentale et coupe transversale sur le chœur (non foliotés) [fig. 1]. Rapidement esquissés, les relevés du carnet présentent tous de sensibles différences avec les édifices représentés, sans doute en raison

reliques de Saint-Denis et d'autres en d'autres lieux. Parmi les choses à signaler il y a le trésor, conservé avec beaucoup de soin dans la sacristie dans trois grandes armoires, où se trouvent des reliques, des croix, des mitres, des couronnes, diverses crosses pastorales, des séries de bâtons similaires⁵, qui sont tous répertoriés dans le livre des Antiquités de Paris comme les autres objets singuliers⁶. Dans le chœur se trouve une bassine en porphyre⁷.

Meaux⁸

IV^e journée, vendredi 17 [mars] [...] en descendant, nous entrâmes dans des bourgs très étendus, sur le versant de la colline, mais dont les maisons étaient très endommagées par le cours des guerres⁹. Nous entrâmes ainsi à Meaux, ou *Meo*, une ville très grande, située dans un très bel endroit, où passe la Marne qui l'entoure en grande partie. Il s'y trouve un très grand bourg, une fois traversé le pont long de plus de 230 pieds – composé de six arches entières en pierre, et deux ponts-levis – large de 28 pieds avec les parapets. Les piles

de la rapidité du voyage, qui ne permet pas à l'architecte de mener une étude attentive (pour la liste de ces modifications et erreurs, voir l'édition annotée de Franco Barbieri). La même raison explique que Scamozzi réserve l'espace nécessaire pour légender ultérieurement son dessin (finalement jamais complété). L'italien figure cependant l'emplacement des principaux tombeaux de la nécropole royale sur le plan (Louis XII et Anne de Bretagne, François I^{er} et Claude de France, Henri II et Catherine de Médicis, etc.)

5. Le trésor ecclésiastique, constitué à partir de l'époque carolingienne et parmi les plus précieux de la Chrétienté (il réunit également les ornements du sacré), est dispersé en 1793. Quelques pièces sont conservées aux musées du Louvre et de Cluny, ainsi qu'à la Bibliothèque nationale de France. Dom Michel Félibien lui consacre une longue présentation, assortie de planches, dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France* (1706).
6. Sans doute *Les Antiquitez, chroniques et singularités de Paris* de Gilles Corrozet, dans l'édition augmentée de Nicolas Bonfons (1586-1588). Le second volume est consacré aux tombeaux de la nécropole royale.
7. Cuve dite de Dagobert ou de Charles le Chauve, tombeau romain du II^e siècle, conservé au Louvre.
8. V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia*, *op. cit.*, p. 40-41.
9. Les plaines cultivées que la compagnie traverse ont été ravagées par les combats des guerres de Religion. Bastion précoce et brillant du protestantisme, Meaux rejoint la Ligue catholique après la Saint-Barthélemy, avant de se soumettre à Henri IV en décembre 1593.

présentent des becs qui s'élèvent aux deux-tiers de la travée¹⁰. Entre elles se trouvent des moulins à eau avec leurs roues à dents ; d'autres identiques se trouvent plus bas¹¹. Le fleuve défend très bien le bourg principal, en partie du fait de son cours naturel et en partie du fait d'un fossé creusé à la main et que traverse un pont ; pourtant, il est quand même entouré de remparts¹². Les maisons sont d'ailleurs presque toutes en ruine, comme ils le disent, parce que les huguenots sont entrés dans la ville et l'ont détruite. Sur ces terres, se trouve l'église principale, à la très belle forme de croix, avec cinq nefs, que nous avons dessinée en plan et en élévation¹³ ; et comme elle a des vitraux clairs et non colorés, comme toutes les autres églises, et aussi des arcs intérieurs très hauts, elle est très lumineuse. Les statues des saints de part et d'autre des portes sont sans tête, car elles ont été brisées par les huguenots. À douze milles de là, on extrait des montagnes de l'albâtre blanc comme du marbre, très dur et très beau, en morceaux très grands et très longs¹⁴ ; j'ai vu des statuettes d'un pied et demi tirées de cette roche qui se vendent quatre écus d'or chacune.

Montceaux-en-Brie / les Meaux et La Ferté-sous-Jouarre¹⁵

V^e. journée du samedi 18 mars [...] nous allâmes à *Monsiau*, château de Sa Majesté, où de nombreux bâtiments ont été fabriqués à neuf à la demande de madame la duchesse de Belfort, dont le

-
10. Pont du Marché, en grande partie reconstruit en maçonnerie entre 1536 et 1540. Ses moulins et maisons à boutiques ont été détruits en 1920. La question des ponts intéresse particulièrement Scamozzi, qui leur consacre de longs chapitres au livre VIII de l'*Idea*.
 11. Ces moulins à eaux constituent l'une des caractéristiques principales de la cité épiscopale. Outre ceux situés sur le pont, le Vicentin mentionne les moulins de l'Échelle, édifiés plus en aval et détruits durant la Seconde Guerre mondiale.
 12. Bourg ou quartier du Marché, à l'intérieur de la boucle formée par la Marne et défendu au sud par le canal de Cornillon, creusé au début du XIII^e siècle.
 13. Cathédrale Saint-Étienne, reconstruite des environs de 1180 jusqu'au milieu du XVI^e siècle. Les « *archi di dentro altissimi* » décrits par Scamozzi et qui constituent l'une des singularités de l'édifice, résultent de la suppression des tribunes du chœur dans le dernier tiers du XIII^e siècle. Scamozzi lève le plan et la façade occidentale, purgée de son décor flamboyant (f. 2-3) [fig. 2].
 14. Carrières de gypse (au nord) et d'albâtre gypseux (au sud-ouest).
 15. V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia*, *op. cit.*, p. 41-42.

dessin est juste avant¹⁶. Nous descendîmes de cheval et fîmes la visite très commodément. La partie du milieu contient l'escalier à deux volées, comme il est d'usage dans la plupart des meilleures maisons de France¹⁷ ; à droite et à gauche deux salons à trois fenêtres, et puis une belle chambre ; mais aux angles il y a une chambre et une petite chambre, qu'on appelle cabinet¹⁸, avec un escalier secret d'un côté et une longue galerie de 120 pieds, large de 17 pieds et haute de 15, avec 12 fenêtres ou ouvertures¹⁹. Tout autour [du château], il y a une grande plateforme et aux extrémités deux rotondes très ornées²⁰. Plus bas, il y a des jardins très longs et très larges ; à sa hauteur [de la plateforme] il y a tous les offices et les lieux de service voûtés. Ce bâtiment est très bien, et serait meilleur si l'entrée n'était pas petite et les deux fenêtres sur les côtés très étroites²¹.

[...] [N]ous arrivâmes à La Ferté-sous-Jarre, endroit de taille moyenne près de la Marne, ou plutôt, de part et d'autre du fleuve, à l'endroit où il est très large et avec beaucoup de courant. Le pont est en partie en bois, et en partie en pierre, mais il n'a rien de remarquable²². Il y a aussi un château, mais tout détruit, et aussi

16. Château de Montceaux-en-Brie, aménagé dans les années 1560-1570 par Philibert Delorme pour Catherine de Médicis, reconstruit à partir de 1596 par Jacques II Androuet du Cerceau pour Gabrielle d'Estrées, favorite d'Henri IV. Au cours de la décennie 1600, Marie de Médicis charge Salomon de Brosse d'achever l'édifice sur un projet modifié. Laissé inachevé après l'interruption du chantier en 1622, le château est détruit en 1798. La description et le relevé de Scamozzi (f. 5) [fig. 3] constituent donc un témoignage précieux.

17. Ainsi qu'il l'a déjà constaté dans l'aile neuve du Louvre.

18. « *un picciolo camaretto, che dicono gabinetto* ».

19. L'Italien se montre particulièrement attentif aux différences de distribution entre les nations. La manière de construire en France, notamment à Paris, fait l'objet de longs développements au chapitre VIII du livre III de l'*Idea*. À Montceaux, il cherche à qualifier le plus précisément possible les espaces constitutifs de l'appartement français, composé d'une grande salle, d'une ou deux chambres et d'un cabinet. La terminologie employée, tout comme la précision de la description et la recherche de termes italiens équivalents (il tente de distinguer les deux chambres en désignant celle d'apparat comme une « *bella stanza* »), témoignent de la fine compréhension que Scamozzi a du système distributif de l'appartement, conçu comme une unité autonome composée d'une suite de pièces aux proportions décroissantes.

20. Remplacées par des pavillons quadrangulaires lors des travaux de De Brosse.

21. Il est étonnant que Scamozzi ne dise rien de l'élévation à ordonnance colossale, pourtant proche de ses conceptions architecturales.

22. Pont médiéval (à l'emplacement de l'actuel pont Charles-de-Gaule), détruit par une crue en 1784.

beaucoup de maisons en ruine²³ ; ce n'est pas une terre très solide, ni très peuplée, ni très fréquentée, malgré son emplacement sur le fleuve. Ce qu'il faut savoir, c'est que ces collines produisent des pierres très dures, de couleur blanche, mêlées d'un peu de jaune et de rougeâtre, un peu comme des pierres à feu, dont on tire une très grande quantité de très grosses meules de moulin de cinq et six pieds ; et sur la rive on peut en voir plus d'une centaine²⁴. Ici, on les embarque et on les transporte à Rouen et ailleurs en descendant la rivière, voire peut-être à Paris. Les chevaux étant fatigués et le mistral soufflant très fort, nous sommes restés là toute la journée de dimanche, mais nous sommes peu sortis de la maison.

Châlons-en-Champagne²⁵

XI^e journée, le vendredi 24 mars, nous sommes partis d'Épernay et nous sommes allés à Châlon, ou *Cyalon* [...], une ville très grande et baignée par la Marne, avec plusieurs bras qui la traversent²⁶. [...] Le site où se trouve cette ville est entièrement plat, avec des fossés profonds et des cours d'eau vive, au-delà desquels se trouvent des talus très hauts et épais, surmontés de murs en pierres blanches tendres, de la couleur de la craie du couturier²⁷, avec aussi des meurtrières et d'autres défenses similaires, mais aussi quelques tourelles rondes et quelques grands bastions arrondis²⁸. Et là où c'est davantage la campagne avec de l'eau, des cavaliers en terre ont été construits²⁹, du temps des guerres passées, alors que la ville était neutre et disait

23. Haut lieu du protestantisme sous Henri de Bourbon-Condé, la ville est assaillie par la Ligue en 1590 et reprise par Henri IV l'année suivante.

24. Carrières de pierre meulière, situées au bois de la Barre.

25. V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia*, *op. cit.*, p. 47-48.

26. La Marne traverse alors la cité en plusieurs bras. En 1771, le bras principal est détourné au sud de la ville, tandis que le bras primitif est canalisé.

27. De nouveau évoquée dans l'*Idea* (livre VI, chap. XIII).

28. La description se caractérise par l'adoption d'un vocabulaire technique précis, témoignant des connaissances de Scamozzi dans ce domaine. Il conçoit lui-même des fortifications pour la république de Venise et consacre de longs développements à l'architecture défensive dans le livre II de l'*Idea* (chap. XXIII-XXX).

29. Le terme italien dérive du nom français, qui désigne un élément de fortification s'élevant au-dessus d'un autre afin de le renforcer et d'y disposer l'artillerie.

ne vouloir se donner à personne d'autre qu'au roi de France³⁰. La ville s'étend sur deux miles et demi, voire trois. Sa forme est ovale, bien que d'un côté elle devienne beaucoup rectiligne. La Marne se répand sur un de ses côtés, de sorte qu'il n'est pas possible de s'en approcher.

Au-dessus du fleuve, où se trouvent les ponts, il y a aussi quelques moulins à meule. La ville est très peuplée et peut compter jusqu'à douze mille habitants. Les femmes sont très vigoureuses et s'habillent très bien : elles portent des foulards sur la tête, épinglés sur le front et les tempes. Elle compte de nombreuses églises, dont deux principales, à savoir Notre-Dame³¹, puis Saint-Schier³², c'est-à-dire saint ... dont nous avons fait les plans, car l'une a des tribunes au-dessus des nefs latérales, comme à Notre-Dame de Paris, et l'autre a un très beau plan. La ville est habitée par toutes sortes de personnes, parmi lesquelles se trouvent quelques citoyens importants. Elle possède une place, un très bon marché aux poissons et presque tout ce qui est nécessaire ; les maisons sont en partie construites avec des murs de pierres carrées jaunâtres ou blanchâtres, mais très tendres et très faciles à couper³³. Les maisons les plus petites sont constituées de poutres verticales, comblées entre elles avec des cailloux. Toutes les maisons sont recouvertes de tuiles comme chez nous en Lombardie ; et il faut noter ici que toutes les toitures sont plus plates que les nôtres, de sorte qu'il n'est pas vrai que ça dépende du pays, mais plutôt de la qualité du matériau que sont les pierres de fleuves plates³⁴, l'ardoise et similaires, qui font des toitures pointues³⁵. Ils ont l'habitude de maçonner avec de la terre qui contient du plâtre blanc, comme du mortier ; mais cela ne tient pas bien, puisqu'on voit des maisons qui s'effondrent facilement. Il est vrai que cela

30. Durant les guerres de Religion, la cité champenoise adopte en effet une prudente neutralité.

31. Collégiale Notre-Dame-en-Vaux, reconstruite au bord du Mau entre 1157 et 1217 environ, dans un style de transition entre le roman tardif et le gothique. Scamozzi relève le plan et une travée de la nef (f. 12) [fig. 4].

32. Cathédrale Saint-Étienne, reconstruite pour l'essentiel au cours du XIII^e siècle, et achevée au début du XVI^e siècle (la façade est édifiée au siècle suivant). L'Italien dessine le plan et une travée de la nef (f. 13) [fig. 4]. Il ne représente pas les chapelles rayonnantes (1280-1310) en raison de l'aspect désordonné qu'elles confèrent à l'église (« *d'intorno sono alcune capelle disordinato* »).

33. Craie de Champagne.

34. « *acquarie piane* » : Scamozzi emploie de nouveau cette terminologie pour le même usage au chapitre XXII du livre VIII de *l'Idea*, p. 345.

35. Observation reprise au chapitre XXII du livre VIII de *l'Idea*.

leur revient très bon marché, d'autant qu'ils n'ont pas de pierres dures dans les environs pour faire de la chaux. Les églises susmentionnées, comme certaines autres, sont construites en pierres assez jaunes, d'une dureté louable, mais à gros grain et rugueuses ; avec le temps, elles noircissent³⁶. Dans ces églises, on voit des dalles et des couvercles de sépultures faits de différentes sortes de pierres nobles : comme des *pascagoni* noirs, des marbres blancs, et d'autres sortes de pierres qui imitent beaucoup la pierre d'Istrie un peu jaune, et bien d'autres encore ; on dit qu'elles sont acheminées par voie maritime depuis d'autres endroits.

Le matériau des murs de ces deux églises est du mortier avec un peu de chaux, mais le reste est fait de terre rugueuse, comme du sable ; et ailleurs, on voit les fissures d'où la terre s'est échappée, signe de sa faible solidité et durabilité. Les églises ont de grands épaulements, en particulier celle de Notre-Dame, avec des piliers et des arcs qui forment des contreforts au sommet de la nef centrale³⁷. Cette église possède deux clochers recouverts de toits en ardoise, d'une très belle hauteur, et en forme de pyramide pointue³⁸. Il y a également une tour isolée, avec plusieurs lumières et ouvertures ; mais je n'en ai pas fait de dessin, à cause de la précipitation, mais aussi parce que ce n'est pas une œuvre très bonne, si ce n'est pour l'impression d'élégance que ces choses inspirent à ceux qui les voient de loin³⁹.

Vitry-Le-François⁴⁰

XIII^e journée, dimanche 26 mars. [...] Après avoir parcouru une lieue, nous entrâmes à l'heure de l'*Ave Maria* à *Citri lo Fraciò* [Vitry-le-François], un endroit entouré de murs et de fossés remplis d'eau ; ses rues sont très droites, larges et bien réparties, mais les maisons sont basses, inégales et simples, plus en bois qu'en maçonnerie : c'est

36. Pierre de Savonnières, calcaire extrait dans le sud de l'actuelle Meuse.

37. Attentif aux structures de contrebutement caractéristiques de l'architecture gothique, Scamozzi fait usage d'un vocabulaire technique précis afin de qualifier le plus justement possible les divers éléments.

38. Flèches charpentées du xiv^e siècle. L'une est aujourd'hui une reconstitution de Jean-Baptiste Lassus au xix^e siècle.

39. Il pourrait s'agir de la flèche de la croisée de la collégiale, détruite à la Révolution, ou de la virtuose flèche de pierre et de plomb de la cathédrale, élevée en 1519 par Gilles de Luxembourg et détruite par la foudre en 1688.

40. V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia*, op. cit., p. 50.

en effet un endroit très pauvre⁴¹. Ici, nous nous arrê tâmes dans la meilleure auberge près de la place, juste après l'église. La place est carrée, de 300 pieds de côté sur la ligne du grécale à l'*africo*⁴², et de 320 pieds sur celle du sirocco au mistral. Les rues principales forment une croix et quatre autres sont placées aux angles. C'est une belle place, dont le pourtours et pavé mais non le centre. L'enceinte est de forme carrée avec des talus, des fossés et des murs en terre ; la Marne s'écoule du côté qui donne vers le mistral et où il y a des meules. Elle embrasse une superficie d'environ deux milles là où le terrain est plat, et a trois portes, l'une au grécale [nord-est] où nous entrâmes, la seconde au mistral [nord-ouest], au-dessus de la Marne, la troisième à l'*africo* [sud-ouest], d'où nous partîmes. La Marne se trouve XII lieues plus haut, et l'on ne navigue pas près d'ici ; elle est d'une longueur moyenne, mais son courant est fort. Les toits sont plats, presque tous à la manière lombarde. Il n'y a rien d'autre qui vaille la peine d'être remarqué, car la construction de cette ville débuta il y a 50 ans, et est donc tout à fait nouvelle [...].

Bar-Le-Duc⁴³

25^e journée, le mardi 28 mars. [...] nous nous approchâmes des terres du duché de Bar et nous entrâmes à une heure et demie dans le village [de Bar-le-Duc], qui est très étendu et présente une longue série d'habitations bien construites. Nous franchîmes la porte des remparts au clair de lune : c'est la première contrée de Lorraine, qui se trouve à la frontière de la France, c'est-à-dire de la Champagne⁴⁴.

41. À la suite du siège dévastateur de Vitry-en-Perthois par Charles Quint (1544), François I^{er} décide en 1545 d'édifier une ville nouvelle, conçue selon un plan régulier établi par l'architecte et ingénieur italien Geronimo Marini. La cité, presque carrée et de plan régulier organisé autour d'une place d'arme, est ceinturée de remparts et de bastions (achevés en 1624, le reste de la ville restant encore essentiellement édifié en bois). Évidemment, Scamozzi est sensible à l'urbanisme de cette ville neuve, projetée suivant les principes de l'humanisme renaissant. Ayant sans doute lui-même assisté le concepteur de la cité fortifiée de Palmanova, il traite longuement du sujet au chapitre XX du livre II de l'*Idea*.

42. Ou *libeccio*, vent du sud-ouest. La caractérisation des orientations de la cité par les vents, plutôt que par les pôles géographiques, est une référence à Vitruve.

43. V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia*, op. cit., p. 53-54.

44. Depuis 1480, les duchés de Bar et de Lorraine sont réunis sous l'autorité du duc de Lorraine. Bar-le-Duc, capitale du premier, est située sur les deux rives

Nous montâmes et nous entrâmes dans le château à la lueur des flambeaux, et le très illustre seigneur ambassadeur fût logé très honorablement⁴⁵, ainsi que tous les gentilshommes, et nous-mêmes fûmes logés chez des particuliers, dans de très belles maisons, entièrement aux frais, en dépense publique, de son altesse monseigneur le duc⁴⁶. Nous nous arrê tâmes ici pour la sainte fête de Pâques. Et à l'écart de Chancenay, ces terres ont un ruisseau d'eau, et par la vallée coule la grande rivière qui s'appelle Ornain.

Quant à la citadelle, elle est pourvue d'un grand circuit de murailles au sommet d'une colline, qui entourent un château bien doté de bons logements, de galerie, de jardins, et surtout d'une église où les chanoines officient avec des robes comme les nôtres, ce que je n'ai jamais vu en France⁴⁷. Dans cette église se trouvent des tombeaux de grands personnages et, entre autres, une grille en fer à l'imitation de celle des rois de Saint-Denis⁴⁸. À gauche du chœur se trouve une très grande chapelle, ornée de nombreuses colonnes sculptées et dotées de doubles corniches ; mais ce qui m'a le plus plu, c'est la matière dont sont faites les colonnes et les corniches, c'est-à-dire d'une pierre très blanche, au grain très fin, qui reflète la lumière avec un éclat merveilleux. Les bases sont faites de pierres mélangées comme des marbres mixtes, mais ternes⁴⁹. Il est vrai que le travail est très bien fait : il y a aussi des figures, et deux animaux posés au sol d'une très bonne manière.

de l'Ornain. La ville, divisée en ville basse et ville haute, est édif iée sur la colline et dominée par le château (en ruines).

45. Château des ducs de Bar, composé de bâtiments de diverses époques, dont seul subsiste le Neuf-Castel, édif ié dans les années 1560, l'édif ice ayant été démantelé sur ordre de Louis XIV en 1670.
46. La ville haute conserve un bel ensemble de demeures du xvi^e siècle, la plupart en pierre de taille (notamment autour de la place Saint-Pierre et rue des Ducs).
47. Collégiale Saint-Maxe du château ducal (xiii^e siècle), où se trouvait la chapelle des ducs de Bar (sans doute celle décrite par Scamozzi). Réunie à la paroisse Saint-Pierre en 1782, elle est détruite à la Révolution.
48. Disparue.
49. « *Melanconico* ».

Toul⁵⁰

XXII^e jour, mardi 4 avril [...], nous sommes entrés dans *Tul*, ou *Toul*, que les Latins appellent *Tullum*⁵¹. Elle est entourée de murs convenables et de fossés, et peut faire environ un mille et demi de circonférence. Elle possède de très belles rues, entièrement pavées et propres, et on y trouve des habitations très dignes, surtout celles des chanoines de Saint-Étienne, dont l'église est peut-être comparable à certaines des principales églises des autres grandes villes⁵², et son évêché a un revenu de 30 000 écus, réparti entre les membres du clergé. Elle possède de nombreuses reliques de saints et de l'eau bénite vieille de 600 ans⁵³. Le plan ci-dessus est celui de l'église, et ici, en face, la façade et l'intérieur. Les premiers arcs ont une hauteur de 3 modules carrés⁵⁴, tout comme les baies supérieures, ce qui leur confère une grande légèreté. Les colonnes sont rondes, avec quatre colonnettes au-dessus. Les vitraux sont presque tous en cristal blanc. La façade avec les clochers est très ornée de statues et d'autres ornements, notamment autour des portes⁵⁵. Les logements des illustres M. de Vaudémont⁵⁶ et M^{gr} l'Ambassadeur étaient proches l'un de l'autre, à côté de ladite église, et nous étions tous logés très noblement dans d'autres maisons voisines des chanoines, dans des

50. *Ibid.*, p. 56-57.

51. Principauté épiscopale dépendant du Saint-Empire, la cité passe sous contrôle français en 1552. Elle est définitivement annexée en 1648 et conserve plusieurs belles demeures renaissantes. Les fortifications, édifiées sous la direction de Vauban au début du XVIII^e siècle, remplacent celles mentionnées par Scamozzi.
52. Cathédrale Saint-Étienne de Toul, reconstruite entre les environs de 1210 et 1497 (le chœur est achevé vers 1250, le transept à la fin du XIII^e siècle). Scamozzi lève le plan, la façade occidentale et la coupe de la nef (f. 20-21) [fig. 5]. Étonnement, il ne dit rien des deux chapelles renaissantes édifiées en 1533 (chapelle des Évêques) et en 1549 (chapelle de Tous-Saints), d'une esthétique pourtant très proche de celle alors en vogue en Italie. La rapidité du voyage explique sans doute leur absence dans le texte comme sur le dessin.
53. Dont celles de saint Étienne et un saint Clou.
54. « *Quadri* ». En architecte vitruvien, Scamozzi conçoit et perçoit l'architecture en termes de proportions mathématiques et harmoniques.
55. Le relevé de la façade, purgée de son décor flamboyant, constitue l'exemple le plus éloquent de la manière adoptée par le Vicentin pour transcrire graphiquement l'architecture médiévale, dont il réprovoque la richesse linéaire et ornementale.
56. François II de Lorraine (1572-1625), comte de Vaudémont et futur éphémère duc de Lorraine, alors gouverneur et lieutenant-général des évêchés de Toul et de Verdun pour le compte du roi de France et généralissime de la république de Venise.

chambres très bien décorées, et nous étions traités très noblement, le tout sur des deniers publics.

Nancy⁵⁷

XXIII^e jour, le mercredi 5 avril.

Description détaillée des événements survenus à Nancy.

Cette ville est située dans un endroit assez élevé de la campagne, dans la pente vers la rivière⁵⁸. De ce fait, il n'est pas possible d'y faire passer les eaux du fleuve et on utilise l'eau des fontaines. Une se trouve dans la rue, et d'autres dans des endroits conçus à cet effet, ainsi que dans les maisons privées (en plus de celle des puits).

La forteresse peut faire plus d'un mille et demi, mais la partie constituée de murs est celle qui donne sur la rivière et les extrémités⁵⁹. Sa forme est variée, avec des bastions parfaits et anciens près du château comme à Győr⁶⁰, et ailleurs des formes plates. Les remparts sont en briques à l'extérieur, et certaines parties en pierres vives, disposées en ordre entrecroisé comme des carrés nets, avec un long et un court. À l'intérieur, ils présentent des éperons à dents, c'est-à-dire larges vers le sol et étroits là où ils rejoignent les remparts. De part et d'autre, il y a des arcs et des voûtes, et au-dessus, des murailles d'une bonne hauteur ; les terre-pleins sont faits de terre et de branches de bois solide, disposés chaque pied et demi, et sont restés intacts depuis le début de leur construction il y a cinq ans. Au-dessus des remparts, il y a un rebord arrondi au sommet, tous

57. *Ibid.*, p. 57-60.

58. Résidence du duc de Lorraine, alors considérée comme l'une des plus belles cités fortifiées d'Europe. Nancy se compose de deux ensembles urbains : la Ville-Vieille médiévale, au sein de laquelle se trouve le palais ducal, et, au sud-est, la Ville-Neuve, extension bastionnée fondée par le duc Charles III en 1587, sur un projet de l'ingénieur et mathématicien napolitain Jean-Baptiste Stabili. Mises en chantier vers 1590, l'extension et son enceinte ne sont que lentement bâties, ce qui explique que Scamozzi ne les mentionne pas et ne dresse que le plan de la « *città vecchia* » (f. 26) [fig. 6].

59. La description ne concerne que l'enceinte de la Ville-Vieille, composée des remparts du xv^e siècle, repris à partir de 1552 par les ingénieurs milanais Antonio da Bergamo, Orfeo Galeani et Jérôme Stabili. Détruits après le traité de Vincennes, puis reconstruits par Vauban en 1670, ils sont définitivement démantelés en 1698. Dans sa description, Scamozzi fait de nouveau montre d'une grande précision dans la qualification des éléments militaires.

60. Győr (Hongrie), sur les rives du Danube, dont l'enceinte bastionnée est édifée par l'ingénieur italien Pietro Ferrabosco entre 1564 et 1567.

les quelques pieds, rempli de terre, et le parapet de quatre pieds est pratique pour utiliser l'arquebuse. Certains bastions ont deux places, d'autres une seule ; et les fossés sont remplis d'eau vive. Il reste encore les fossés et les anciens murs avec des tourelles rondes, mais ils se trouvent plus à l'intérieur des nouveaux remparts⁶¹.

Le palais se trouve au-delà d'une belle cour nivelée de terre pour la cavalerie, les chars et les carrosses, afin qu'ils ne fassent pas de bruit⁶². Du côté de la rue, et au milieu, se trouve la galerie à l'est⁶³, la salle au milieu, et sur l'angle donnant sur la rue, les chambres pour les seigneurs étrangers, à l'angle nord-est les chambres de son Altesse⁶⁴, et au-dessus de celles-ci, celles de son altesse la duchesse de Bar, sœur de sa majesté le roi de France⁶⁵, et du côté de la tramontane [nord] et au-dessus des jardins, toujours au deuxième étage, les chambres du duc de Barry, son fils aîné, attenantes à celles de son épouse. En dessous se trouvent les chambres de monseigneur le cardinal... deuxième fils, lequel souffre beaucoup de la goutte⁶⁶. Et ici, à côté, se trouvent les chambres du très illustre comte de Vaudémont, général des troupes transalpines pour la Sérénissime Seigneurie de Venise, mais ces appartements s'étendent plus loin et au-dessus des jardins, lesquels s'étendent jusqu'aux remparts, ne laissant qu'un passage

61. Une partie de l'enceinte du xv^e siècle (avec la porte de la Craffe) s'élève encore autour de la Ville-Vieille.

62. Palais des ducs de Lorraine, reconstruit par René II de Lorraine puis son successeur entre 1502 et 1515, sous la direction de Jacot de Vaucouleurs. Édifiée dans un style oscillant entre le gothique flamboyant et la première Renaissance, la vaste résidence s'organise autour d'une cour quadrangulaire à deux escaliers et est suivie de jardins s'étendant jusqu'au bastion des Dames. Deux églises, dont Scamozzi ne dit rien, complètent cet ensemble palatial, dont ne subsiste aujourd'hui que la section occidentale, qui abrite le musée Lorrain. Le reste du palais est détruit sous le duc Léopold afin d'élever une nouvelle résidence, à peine commencée et à son tour remplacée par l'hôtel de l'intendance de Lorraine, dû à Emmanuel Héré (1751-1753).

63. En réalité à l'ouest du complexe, dans l'aille sur rue édifiée par Antoine de Lorraine, dont la statue équestre surmonte la porterie (1508). La galerie des Cerfs, longue de 55 mètres, est le lieu où le duc reçoit ambassadeurs et hôtes de marque.

64. Charles III de Lorraine (1543-1608), duc de Lorraine et de Bar de 1545 à son décès.

65. Catherine de Bourbon (1559-1604), sœur d'Henri IV et épouse d'Henri (1563-1624), futur duc.

66. Charles de Lorraine (1567-1607), cardinal et prince-évêque de Metz et de Strasbourg, primat de Lorraine, grand défenseur du catholicisme dans le duché et principal acteur du rapprochement avec Venise.

couvert de six pieds de large et haute d'un homme et demi, par lequel les sentinelles circulent librement jour et nuit.

À l'ouest se trouvent les appartements accordés au très illustre ambassadeur, et plus loin, au bout de la galerie, se trouve une belle salle où mangent les gentilshommes, et moi aussi d'ordinaire. Au-delà, il y a une salle voûtée et peinte, qui sert habituellement de garde-robe, avec des coffres tout autour, mais qui sert aussi, au moment opportun, à faire des manèges et des fêtes : elle mesure 112 pieds de long, 40 de large et environ 34 sous la voûte⁶⁷.

Saint-Nicolas-de-Port⁶⁸

Dans ce bourg se trouve une belle église⁶⁹ construite en pierres très dures, de couleur blanche tirant vers le brun, qui deviennent plus noires avec le temps : elles ont un grain grossier et rugueux⁷⁰. La façade avec ses deux clochers est très différente de celles des autres églises de cette région, c'est pourquoi j'en ai fait le plan et dessiné la façade. Elle est très lumineuse grâce à ses nombreuses grandes fenêtres et à la plupart de ses vitraux qui sont des cristaux plats en forme d'amande, comme il est d'usage en Lorraine et en France. Cette église renferme de nombreuses reliques, comme un bras de saint Nicolas qui y a été exposé, et bien d'autres encore. Elle est très bien entretenue, on y officie beaucoup et de nombreuses personnes s'y rendent pour vénérer ce saint. À proximité se trouvent des boutiques vendant des couronnes et d'autres choses, ainsi que d'autres objets destinés à un usage personnel ou à des étrangers⁷¹.

67. Salle neuve, dans l'aile éponyme, édifiée au nord de la galerie à partir de 1570.

68. *Ibid.*, p. 62-63.

69. Basilique Saint-Nicolas-de-Port, chef-d'œuvre flamboyant édifié entre 1481 et 1545 par Michel Robin, autour de reliques de saint Nicolas, ramenées de Bari au XI^e siècle. Haut lieu de pèlerinage, elle est reconstruite par le duc René II après sa victoire sur Charles le Téméraire. Scamozzi en dresse le plan (dont il supprime la notable déviation de l'axe) et l'élévation du transept, qui présente la solution architecturale la plus étonnante de l'ouvrage (une double nef, aussi haute que le vaisseau central, séparée par une unique colonne montant de fond). Le relevé de la façade témoigne des mêmes simplifications qu'à Toul (fol. 28-29) [fig. 7].

70. Calcaire blanc des carrières de Sorcy, également employé à la cathédrale de Toul.

71. Outre l'important pèlerinage, deux foires annuelles attirent des marchands de l'Europe entière.

Fraize⁷²

XXXII^e journée, le vendredi 14 avril [...] Nous passâmes par *Fras*, ville de taille moyenne, située dans une belle plaine et une vallée très fertile, avec des collines de différentes hauteurs, en partie ensemençées, en partie boisées⁷³.

Tout près d'ici se trouve une forge qui extrait du fer, de l'argent et du plomb, que nous allâmes visiter⁷⁴. Sous une grande toiture, il y a une fournaise de pierres noires, carrée, très longue, large et assez haute. À l'arrière, il y a deux soufflets actionnés par une roue à eau, avec des tuyères dans le foyer devant la fournaise, en bas, ainsi qu'une ouverture où l'on introduit le charbon, ainsi que les minerais lourds, couleur fer, avec quelques étincelles dedans. Au niveau du sol, il y a comme une cuve d'où sort de l'écume et de la terre, et en-dessous il reste la matière liquéfiée, qu'ils retirent continuellement. Encore plus en bas, il y a une autre cuve où, par une petite conduite, coule le plomb liquéfié, dont ils extraient ensuite à nouveau un peu d'argent. C'est au-delà de la vallée à plusieurs endroits qu'ils exploitent les minéraux.

Illustrations

Vincenzo Scamozzi, *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia*, 1600, plume et encre brune sur papier, 23 x 9,5 cm, Vicence, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe, ms. C.42 © Musei Civici di Vicenza – Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Chiericati. Illustrations reproduites avec l'aimable autorisation des Musei Civici de Vicenza.

72. *Ibid.*, p. 68.

73. Gros bourg agricole situé le long de la Meurthe, aux confins de la Lorraine et des terres d'Empire.

74. Scamozzi manifeste une même curiosité pour les techniques de l'industrie lors de sa visite aux salines de Rosières.

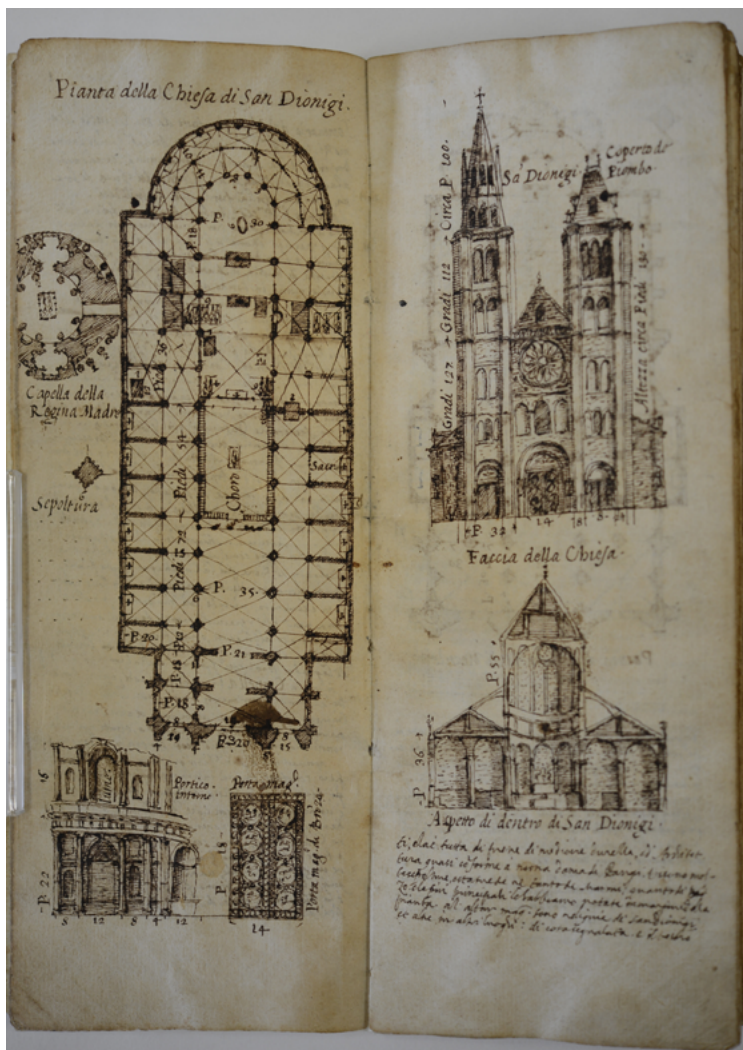


Fig. 1 – Relevé du plan, de la façade occidentale et de la coupe sur le chœur de l'église abbatiale de Saint-Denis (non folioté).



Fig. 2 – Relevé du plan et de la façade occidentale de la cathédrale Saint-Étienne de Meaux, f. 2-3.

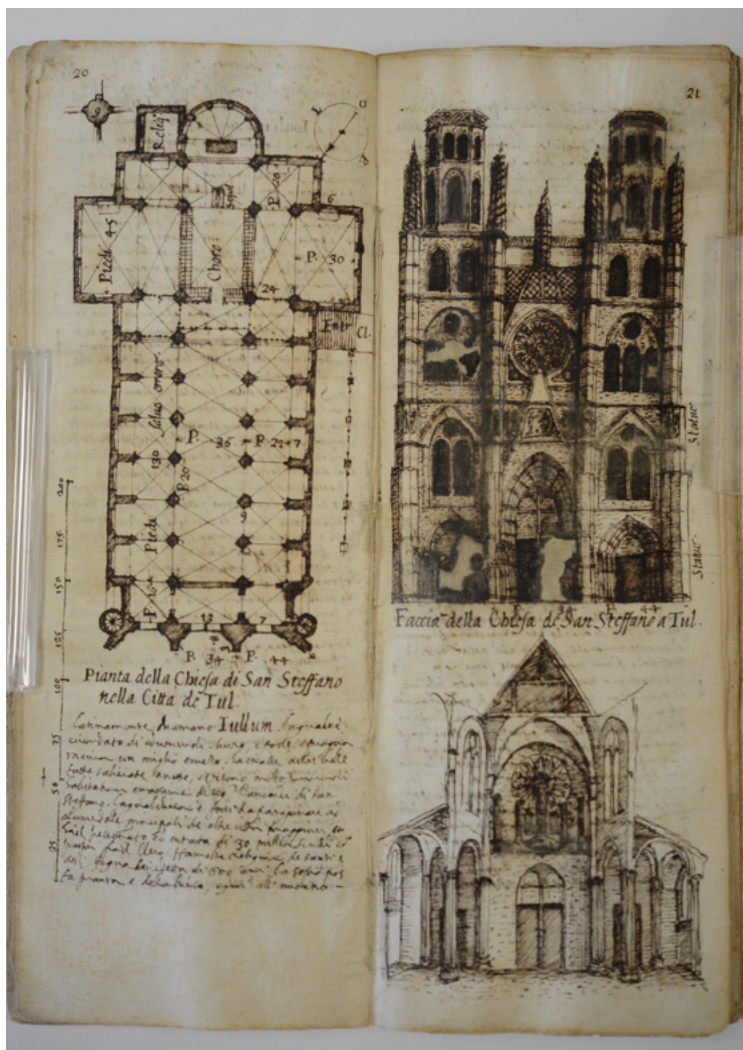


Fig. 5 – Relevé du plan, de l'élevation de la façade occidentale et de la coupe sur le chœur de la cathédrale de Toul, f. 20-21.



Fig. 6 – Moulin à main et relevé du plan de la ville et citadelle de Nancy, f. 26.



Fig. 7 – Relevé de l'élevation occidentale, du plan et de l'élevation du transept de la basilique Saint-Nicolas-de-Port, f. 26.

Le voyage en France de Vincenzo Giustiniani, 1606

Bernardo Bizoni (mi-xvi^e- début xvii^e siècles)

Vincenzo Giustiniani (1564-1637), marquis de Bassano di Sutri, est l'un des grands collectionneurs et amateurs d'art de la Rome baroque. Issu d'une puissante famille de banquiers génois installée à Chios, en Grèce, puis à Rome, il est le fils de Giuseppe Giustiniani, qui acquiert son titre en 1590 auprès du pape Sixte V. Vincenzo, formé très jeune à la culture humaniste et aux arts, devient rapidement une figure majeure du mécénat romain.

Établi dans un vaste palais situé en face de l'église de Saint-Louis-des-Français, il y rassemble une collection d'une ampleur exceptionnelle : tableaux, sculptures antiques, camées, médailles, instruments scientifiques, manuscrits et curiosités naturelles. Sa collection d'antiques fait l'objet du recueil de gravures *Galleria Giustiniana* (Rome, 1631), pour lequel il mobilise toute une génération de jeunes peintres en formation à Rome. En parallèle de son activité de collectionneur, Giustiniani est aussi un écrivain prolifique, auteur de traités sur la peinture, la sculpture et l'architecture, mais aussi sur des sujets plus inattendus tels que la chasse, la musique ou l'équitation, souvent présentés sous forme de lettres et qui ont été intégralement édités en 2021 par Silvia Danesi Squarzina. Son *Discours sur la peinture*, dans lequel il propose une hiérarchie des genres, témoigne de sa volonté d'affirmer un goût autonome et éclairé, au croisement de la tradition aristocratique et des ambitions savantes de l'amateur d'art.

En 1606, Giustiniani entreprend un long voyage en Europe, traversant la Vénétie, le Tyrol, les États allemands, les Flandres, l'Angleterre, puis la France avant de rentrer en Italie. Ce déplacement, exceptionnel pour un aristocrate romain sans mission diplomatique ou commerciale, a une visée clairement formatrice : il s'agit de former son regard, de confronter ses goûts artistiques à ceux des autres cours européennes, et de tisser un réseau cosmopolite d'amateurs et d'artistes. Giustiniani voyage accompagné de l'artiste Cristoforo Roncalli, dit Pomarancio, ce qui atteste du rôle central de l'observation artistique dans son itinéraire. Le récit du voyage est confié à un ami intime, le gentilhomme Bernardo Bizoni, dont

on sait très peu de choses. Celui-ci rédige un compte rendu destiné à être lu à Rome devant des cercles choisis, et probablement conçu pour diffuser l'image d'un Giustiniani à la fois curieux, savant et cosmopolite. Moins connaisseur que le marquis lui-même, Bizoni documente néanmoins les étapes du parcours, les rencontres marquantes, ainsi que les commentaires ou réactions de Giustiniani, témoignant indirectement de son regard d'amateur éclairé.

Ce récit, longtemps resté manuscrit, a connu plusieurs formes de diffusion au xx^e siècle. Une version résumée et très approximative en traduction française est publiée en 1899 à Paris par Emmanuel Rodocanachi sous le titre *Aventures d'un grand seigneur italien à travers l'Europe* ; un court extrait en italien figure aussi dans l'anthologie *Viaggiatori del Seicento*, éditée par Marziano Guglielminetti (Turin, 1967, p. 298-310). Le texte a connu une première édition critique en 1942 par Anna Banti, à partir de deux témoins : le manuscrit original Ottoboni 2646 conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane, et une copie conservée dans le fonds de la famille Giustiniani à l'Archivio di Stato di Roma. En 1995, une nouvelle édition a été réalisée par Barbara Agosti, qui s'est appuyée exclusivement sur le manuscrit de la Vaticane.

Le texte de Bizoni, s'il n'a pas la virtuosité de certains autres récits de voyage contemporains, constitue néanmoins un précieux témoignage sur la circulation des élites italiennes et sur la fabrique du regard collectionneur dans l'Europe du début du xvii^e siècle.

Édition

Bernardo Bizoni, *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani*, éd. Barbara Agosti, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1995.

Notice, traduction et commentaire par Julia CASTIGLIONE

L'arrivée en France, par Amiens¹

Le 22 [juin 1606], jeudi. D'Arras à *Salidoboc*², c'est-à-dire la montée de la forêt : ici finit l'Artois et commence la France³. Dans ce petit village, nous avons eu froid et nous nous sommes sentis un peu mal. Dîner le soir à Amiens, avec un vent froid, fort et continu. En entrant nous avons vu plusieurs tranchées, proches sur la droite et plus éloignées sur la gauche, creusées du temps de la guerre entre les Espagnols et les Français⁴.

On aperçoit Amiens à environ deux milles⁵, la vue est très belle, en particulier sur l'église Saint-Jean⁶, qui ressemble de l'extérieur à Saint-Paul à Rome⁷, sa façade rivalise avec celles d'*Argentina* et de Londres⁸. Elle est considérée comme la plus belle église de France⁹. À l'intérieur, tous les piliers avec leurs colonnades ont chacun trois grands tableaux de bonne peinture ; de part et d'autre de la nef centrale, il y a deux belles sépultures de bronze. Nous y avons vu la tête de saint Jean-Baptiste, nous y avons touché les couronnes et les médailles, il y avait foule¹⁰ ; il y avait là des paysannes avec une pèlerine sur les épaules et un béret sur la tête comme les marins et les femmes de Gaète¹¹.

1. B. Bizoni, *Diario di viaggio, op. cit.*, p. 89-90.

2. Sailly-au-Bois.

3. C'est avec le traité des Pyrénées (1659) que le comté d'Artois est rattaché à la France. Lors de ce voyage, il s'agit encore d'un territoire du Saint-Empire.

4. Il s'agit de la guerre franco-espagnole de 1595-1598, en partie combattue en Picardie.

5. Deux milles correspondent à environ 3,7 km.

6. Notre-Dame d'Amiens. Le fait qu'elle soit assimilée à saint Jean est une confusion sans doute due au fait qu'elle abrite les reliques de saint Jean-Baptiste.

7. Saint Paul avait alors au moins trois églises qui lui étaient dédiées à Rome : Saint-Paul-hors-les-murs, Saint-Paul (qui à cette époque est rebaptisée Santa Maria della Vittoria) et San Paolo alla Regola. Toutes ces églises ont été rebâties au cours du XVII^e siècle, perdant ainsi toute similarité éventuelle avec la cathédrale d'Amiens.

8. *Argentina* est une italianisation du nom latin de Strasbourg (*Argentoratum*), quant à Londres il s'agit de la cathédrale *Old St Paul's*, pourvue d'une immense flèche jusqu'en 1561, et entièrement détruite lors de l'incendie de 1666.

9. Notre-Dame d'Amiens est en effet la plus grande cathédrale gothique de France.

10. La relique de la tête de saint Jean-Baptiste, donnée à la cathédrale en 1207, est à l'origine d'un important pèlerinage à la fin du Moyen Âge.

11. Ville de pêcheurs située au sud du Latium.

Six rues principales mènent à une place d'où l'on peut les voir toutes les six¹². « Une perspective unique à dessiner », a dit Pomarancio¹³. Les enseignes de l'auberge et des autres boutiques sont en fer, gravées et percées avec beaucoup d'habileté sous différents angles. De plus, les encadrements de presque toutes les boutiques sont ornés de figures pieuses sculptées dans le bois, où l'on découvre une dévotion ancienne et magnifique. La ville est traversée par plus de sept grands cours d'eau, et il y a des ponts partout. Le cardinal de Florence¹⁴ a dépensé ici six cents *scudi* pour mettre sa maison en ordre, et quatre-vingts *scudi* rien que pour les vitres. Tout cela au bénéfice du propriétaire de la maison où il ne logea pas plus de vingt-quatre heures, par deux fois seulement ; car ce n'est pas ici que la paix a été négociée, contrairement au rendez-vous pris, mais à Saint-Quentin, et puis même pas là, mais à Vervins¹⁵. On attendit un moment devant la porte, à cause de nos pistolets, jusqu'à ce qu'on nous autorise à entrer avec. Pendant ce temps, un soldat de la garde nous pointait au visage une longue arquebuse. On logea à l'enseigne du cardinal.

Le château de Gaillon¹⁶

Le palais de Gaillon a été construit par le grand cardinal de Rouen, Georges d'Amboise, dans ce site parfaitement aéré et pratique grâce au fleuve, à mi-chemin entre Rouen, son évêché, et Paris, où il était propriétaire et s'occupait de toutes les entrées de ce roi (d'après ce

12. Il s'agit a priori des actuelles places Gambetta et Périgord, dans la mesure où le tracé urbain a beaucoup été modifié aux XIX^e et XX^e siècles.

13. Pour l'heure, les croquis réalisés par Pomarancio au cours de ce voyage ont été perdus.

14. Le cardinal Alessandro de' Medici a effectué une légation en France de 1596 à 1598. Le compte rendu de celle-ci a été partiellement édité par Christina Strunck, « Journal de voyage du cardinal-légat Alexandre de Médicis », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, n° 7, 2014 (doi : [10.4000/crcv.12391](https://doi.org/10.4000/crcv.12391)).

15. Il s'agit de la paix de Vervins du 2 mai 1598, signée entre Henri IV et Philippe II, qui met fin à la guerre franco-espagnole évoquée plus haut.

16. Bernardo Bizoni, *Diario di viaggio, op. cit.*, p. 94-95. Ce lieu est mentionné par de nombreux autres voyageurs italiens cités dans le présent volume : voir l'anonyme milanais, p. 36-38, De Beatis, p. 42-45.

que l'on m'a dit)¹⁷. Il avait un autre frère cardinal, qui a bâti l'église de Sainte-Cécile à Rome¹⁸.

À l'entrée de ce palais, on passe sur un pont-levis en bois, puis on entre dans une belle cour, où se trouve au milieu une belle fontaine avec une double vasque ronde, grande, envoyée d'Italie par les Génois, qui, ayant alors déçu le roi, avaient besoin de son entremise¹⁹. Tout autour en hauteur, il y a de belles niches, ovales, pleines de têtes de statues aussi belles que celles de Nonsuch²⁰, et les fenêtres sont toutes ornées de pyramides et de pierre sculptée avec des motifs ; il y a autour des portiques avec des chambres. En bas, dans l'appartement situé à droite en entrant, mangeaient le cardinal, l'évêque et le seigneur Vincenzo, et d'autres personnes au nombre de huit. Au premier étage, il y avait l'appartement du seigneur Vincenzo, avec des tentures de velours pourpre²¹, brodées de lys d'or, comme les rideaux et les portes, et, à gauche, les appartements du cardinal avec de nombreuses pièces toutes décorées, et à droite, en correspondance avec les fenêtres des pièces, un beau couloir aussi long que toutes les chambres, avec des parapets en pierre, d'où l'on a une belle vue au loin, et en particulier sur le grand jardin en contrebas du palais et sur un pavillon fait d'après un dessin apporté d'Italie, et un parc qui s'étend sur six milles, plein de daims et de cerfs ; une très belle chapelle pleine de figures en relief et en demi-relief : en particulier un grand retable en marbre sculpté, un saint Georges à cheval tuant un dragon, bien que le dragon ait été jugé par le marquis trop grand et disproportionné ; et il fut dit que ce tableau avait été fait en Italie, et qu'il est venu de là à l'époque²².

17. Georges d'Amboise (1460-1510) était le conseiller de Louis XII, il n'a pas démarré la construction du château, mais il l'a largement restructuré et agrandi.

18. Georges d'Amboise n'a pas de frère cardinal, mais plusieurs furent évêques. Parmi eux, Louis I^{er} d'Amboise (1433-1503), évêque d'Albi, reprit le chantier de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi. Son neveu, Louis II, fit venir de nombreux artistes italiens pour les décors.

19. Sur cette fontaine, voir Flaminia Bardati, *Il bel palatio in forma di castello: Gaillon tra flamboyant e Rinascimento*, Rome, 2009, p. 50, 88-89, 103, n. 34, 117, 173.

20. *Nonsicci*. Au cours de leur passage en Angleterre, les voyageurs sont passés par Nonsuch Palace, le « Palais de Sans-Pareil » des Tudors, démantelé au cours du xvii^e siècle.

21. *Paonazzo*, qui peut être un brun rouge ou pourpre.

22. Ce relief a été exécuté dans l'atelier de Michel Colombe à Tours en 1508, sur une dalle de marbre italien apportée par Jérôme Pachetot, sculpteur italien qui se chargera de réaliser l'encadrement avec d'autres sculpteurs ornemanistes de Gaillon, Jean Chersalle et Bertrand de Meynal. Voir le catalogue d'exposition

Le cardinal de Joyeuse²³ y apporte de nombreuses et utiles améliorations, en particulier un jeu de balle français, une galerie pour abriter le cabinet qui contient huit mille livres, d'une valeur de trente mille *scudi*²⁴. Il y a aussi une petite pièce réservée au cardinal, qu'il appelle trésor, c'est pourquoi il en garde toujours la clef sur lui, où il y a une croix, un seau et d'autres petits vases, et entre autres un grand navire en cristal de roche, d'une valeur de six mille *scudi* ; celui-ci est un peu plus sombre dans sa partie inférieure, parce qu'il est tombé il y a de cela quelques jours. Un secrétaire de bois de rose, qui, lorsqu'on ouvre ses tiroirs secrets, dégage une odeur merveilleuse. Il y avait d'autres galeries plus petites avec des peintures apportées de Rome par divers princes, papes et cardinaux, parmi lesquelles il y avait, entre autres, le cardinal Giustiniani²⁵. Une très belle garde-robe de décors et d'autres choses, et notamment un lit d'une valeur de vingt mille *scudi*, avec beaucoup de perles.

Le Louvre²⁶

Après le déjeuner, nous partîmes en carrosse et nous vîmes les Tuileries, c'est-à-dire le jardin du roi, avec de très grandes allées, des bosquets entrecoupés de quelques petites maisons, des grottes et des lieux luxuriants créés par la reine mère²⁷. Le seigneur Vincenzo ne pris pas le temps de le voir, car il avait l'idée de ce que c'était²⁸. Au niveau de la galerie, il y a la promenade ou *loggia* du Louvre²⁹. Louvre désigne à la fois l'ancien palais où habite le roi et le nou-

Une Renaissance en Normandie, le cardinal Georges d'Amboise, bibliophile et mécène, éd. F. Calame-Levert *et al.*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2017, p. 72, 87, p. 73, fig. 3, cat. 23.

23. François de Joyeuse (1562-1615) est le propriétaire du château au moment du voyage.
24. Sur la bibliophilie de Georges d'Amboise et sa collection, voir les différentes contributions qui y sont consacrées dans *Une Renaissance en Normandie, op. cit.*
25. Benedetto Giustiniani, frère de Vincenzo. Sur l'intérêt de Georges d'Amboise pour les peintures italiennes, voir « Georges d'Amboise collectionneur. Les peintures italiennes », *ibid.*, p. 105-113.
26. Bernardo Bizoni, *Diario di viaggio, op. cit.*, p. 99-100.
27. Marie de Médicis (1575-1642), mariée à Henri IV en 1600. Ici l'italien utilise « *regina madre* » non pas comme le titre monarchique attribué à la mère du roi en exercice, mais pour désigner l'épouse du roi, mère du dauphin.
28. Il faut supposer que V. Giustiniani à Rome avait accès à des plans du projet de jardin des Tuileries.
29. L'italien emploie une synonymie entre *spasseggio* et *loggia*.

veau, commencé par la reine mère. Les travaux sont en cours pour l'achever, mais ils vont lentement, et ce serait pire s'il n'y avait pas la reine, qui presse pour réaliser la façade de ce palais, qui est longue et belle, avec un dessin et une architecture à l'italienne. À l'entrée, un grand portique avec des piliers et une voûte entièrement en travertin, et des escaliers avec des colonnades similaires. Il y a deux très belles galeries, l'une achevée par ce roi, qu'on appelle l'ancienne, l'autre en construction, qu'on appelle la nouvelle, l'une et l'autre pleines de peintures modernes, des hommes les plus célèbres de ces contrées, au plafond et sur les côtés. À plusieurs endroits, le roi et la reine sont peints avec des couronnes de laurier sur la tête : échevelés, débraillés, avec des jambes nues et des bottines, et, entre autres, la reine en train de peindre un portrait du roi ou dans un autre d'en faire un portrait sculpté, un ciseau planté dans sa poitrine. Et partout il y a l'emblème du H et du M entrelacés, signifiant Henri et Montceaux, Gabrielle étant madame de Montceaux³⁰. En bas, il y a un salon pour le conseil, plein de niches abritant des statues et de belles colonnes de pierres mêlées, le tout en provenance d'Italie et de Rome. Et tous ces endroits ont vue sur le fleuve.

Jardin de Chanteloup³¹

Nous allâmes voir un beau jardin de Madame de Chantelou, qui plut à tout le monde³². Ce jardin a beaucoup de longues allées et à gauche de l'entrée il a de beaux espaliers, des arbres fruitiers, des viviers et des fontaines, qui, bien qu'ayant peu d'eau, suscitent

30. Le sarcasme des visiteurs italiens est évident : il s'agit du « M » de Marie de Médicis, et non d'une référence à la maîtresse du roi. Néanmoins, on mesure par cette boutade l'ampleur des rumeurs entourant les frasques d'Henri IV, et le ressentiment que pouvait lui porter son épouse.

31. *Ibid.*, p. 101.

32. Le jardin de Chanteloup, conçu pour Jean de Neufville (1526-1597), était situé à Saint-Germain-lès-Arpajon en Essone. Très influencé par les jardins à l'italienne, il a fait l'objet du poème programmatique *Cantilupum* (1587), rédigé par Madeleine de L'Aubespine-Villeroy, amie de Ronsard. Pour l'étude du jardin et l'édition du poème, voir M. Dejean (dir.), *Chanteloup, The Renaissance garden of the Villeroy. An initiation to Humanism*, P. Galand-Willemen, Genève, Droz, 2022. La description ici présentée n'est pas recensée parmi les sources inventoriées par cette étude, mais elle correspond précisément à la description du poème. Ici, « Madame de Chanteloup » désigne Anne de Thou, héritière du domaine.

d'autant plus d'émerveillement qu'elles sont dans ces basses plaines. Le palais est à l'antique. On admire dans ce jardin le grand artifice des espaliers et des autres compartiments, car ils représentent tous des fables et des histoires des Romains, de Virgile et de Térence, et il y a même le Colisée de Rome, avec un théâtre où des personnages jouent et d'autres écoutent la comédie, le voyage d'Énée aux Enfers avec le fleuve Achéron, toute la frise du zodiaque avec les signes célestes, la mappemonde, l'Angleterre avec son canal et son fleuve, et l'océan avec ses navires, la Hollande, la Zélande, l'Irlande avec ses mers et ses canaux, le détroit de Gibraltar, et d'innombrables autres artifices.

Les artisanes de Fontainebleau³³

Attenant à notre logis [de Fontainebleau], il y avait des jeunes femmes bien faites et assez gracieuses avec leur frère, et quand la reine va à Fontainebleau, elle va toujours les voir fabriquer des vases en terre cuite d'une infinité de sortes, des coupes de fruits sculptées et peintes, divers animaux à mettre dans les fontaines, des bassins, des chandeliers, des paniers, des vases à boire, etc.³⁴. Le seigneur Vincenzo en a acheté deux pour les emporter avec lui, et il est parvenu à ce qu'ils ne se brisent pas pendant le voyage.

Saint-Cloud : les palais et le jardin de Gondi³⁵

En entrant dans la cour, tout autour il y a des têtes de marbre dans des niches, un beau jardin abritant de nombreuses sortes d'animaux qui semblaient vivants, deux fontaines selon l'usage, plusieurs galeries³⁶. Dans l'une d'entre elles, seulement des tableaux de Bassano,

33. Bernardo Bizoni, *Diario di viaggio, op. cit.*, p. 104.

34. Il s'agit de l'atelier de Fontainebleau dit d'Avon, qui produisait des terres cuites émaillées à la manière du céramiste Bernard Palissy (1510-1590), très prisées de Catherine de Médicis. Voir Jessica Dupuis, « La céramique dite "d'Avon". Retour historiographique et mise au jour d'une attribution légendaire », *Revue de l'Art*, n° 3, 2016, p. 27-34.

35. Bernardo Bizoni, *Diario di viaggio, op. cit.*, p. 113.

36. Les voyageurs sont à Saint-Cloud le 7 juillet 1606. Catherine de Médicis cède l'hôtel d'Aulnay à Jérôme Gondi, baron de Coudun (1550-1604) en 1577, un diplomate à son service. Sur le rôle politique et l'histoire de la famille Gondi,

tout comme dans une petite chambre du roi, près de la chambre où il mange le plus souvent ; (à Fontainebleau, le roi a un tableau de Léonard de Vinci³⁷ et un autre de Raphaël, et on n'en trouve pas ailleurs du premier, puisqu'il est mort ici³⁸) nous n'avons pas pu les voir, parce que le roi garde les clefs à Paris. Dans une autre galerie de Gondi, des tableaux représentant tous des rois et des reines de ce royaume ; dans une autre, des hommes et des femmes ; dans une autre encore, des personnages plus illustres par leurs armes, leurs lettres ou leur beauté, entre autres la mère de Don Virginio Orsini, Isabelle de Médicis, qui ressemble à la duchesse Sforza, sa fille ; et un autre de Clelia Cesarini³⁹. Au-dessus d'une cheminée, le roi François et Charles Quint se touchent la main, c'est la paix qu'ils ont conclue entre eux, de la main de Salviati⁴⁰.

Les chambres sont ornées de lits de brocart florentin, l'une des chambres est de velours cramoisi avec des colonnes et des frises de brocart, assorties au lit, faits réaliser à Florence au goût et au caprice du baron Gondi ; et comme c'est Jérôme Gondi qui a négocié le

voir Joana Milstein, *The Gondi. Family Strategy and Survival in Early Modern France*, Londres-New York, Routledge, 2014. Jérôme Gondi augmente la superficie du domaine en achetant plusieurs propriétés alentour. Le jardin est aménagé de 1579 à 1583, de nombreux travaux d'adduction d'eau sont entrepris pour mettre en valeur les sources présentes sur le plateau. Voir Bernard Chevallier *et al.*, *Saint-Cloud le palais retrouvé*, Paris, Éd. du Patrimoine, p. 46.

37. On compte sept œuvres de Léonard conservées à Fontainebleau, des originaux et des copies. Il s'agit sans doute ici de *La Joconde*, déjà considérée comme la peinture par excellence de Léonard, ou bien du *Portrait de dame nue*, jamais documenté dans le cabinet des peintures, « dont la présence ancienne à Fontainebleau est pourtant probable, tant sa composition a marqué les peintres actifs dans la demeure bellifontaine » : Laure Fagnart, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes, PUR, 2019, p. 192-205, en part. p. 204.
38. B. Bizoni commet le premier l'erreur concernant le lieu de décès de Léonard, qui fut en réalité le château du Cloux à Amboise. La fausse information se répand ensuite en France et est rapportée par Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1642, p. 135-136 ; voir L. Fagnart, *Léonard de Vinci, op. cit.*, p. 198.
39. Il était habituel d'afficher dans les intérieurs nobiliaires les portraits d'hommes et de femmes illustres. Ici Bizoni s'attarde sur des visages bien connus des Romains : Isabelle de Médicis, mère de Francesca Eleonora Sforza et de Virginio Orsini (1572-1615), a été assassinée par son mari le duc de Bracciano pour lui avoir été infidèle. Clelia Farnèse, épouse Cesarini (1556-1613), considérée comme la plus belle femme de Rome, était l'amante du cardinal Ferdinand de Médicis.
40. Il s'agit certainement d'une copie de la fameuse scène dite de la *Paix de Nice*, dans la salle des Fastes farnésiens au palais Farnèse de Rome, de la main de Francesco Salviati.

mariage, il y est attaché. Ce baron a une femme et des enfants, et son portrait en armure se trouvait dans une chambre que la reine a choisie pour elle en ce lieu quand elle vient, et elle vient souvent. Dans cette chambre, il y a une cheminée surmontée de statues de bronze doré et de grandes pierres de touche⁴¹, avec plusieurs autres superbes ornements, même les rois n'en ont pas de pareils. Il y a d'autres galeries, de petites chambres et des cabinets où le roi se retire pour écrire, à l'écart, avec une belle vue sur les jardins, frais en été et chauds en hiver. Dans ce cabinet en hauteur il y avait un tableau représentant saint François en habit de capucin, couché sur le côté à même le sol parmi de nombreux arbres, et c'était comme le couvercle d'un miroir, et, en dessous, il y avait un tableau représentant une femme nue couchée sur le côté dans la même position⁴².

Lyon⁴³

Après le déjeuner, nous sommes allés voir l'église de Saint-Jean, qui est la plus belle, et Saint-Nizier, également belle, où se trouvent des colonnes qui ont plu au seigneur Vincenzo⁴⁴. Nous avons dîné chez M. Andrea Costa, en présence de M. Franco, M. Rantigni et M. Lorenzo Pianella⁴⁵. Il y eut, entre autres, des pâtisseries lyonnaises à la manière de Gênes, dont un plateau avait été envoyé le matin par M. Andrea au seigneur Vincenzo. Nous avons dîné en plein air sous plusieurs arbres fruitiers près d'une fontaine d'eau vive, dans un endroit élevé, d'où l'on pouvait voir presque tout Lyon et les campagnes plus éloignées. Après dîner sur le pont de la Saône, où il y a plus de monde et plus de dames que sur la place Navone ; et c'est une récréation.

41. Les *pietre di paragone* sont des pierres sombres et dures, qui servent à tester la dureté des métaux. Dans le bâtiment, on peut considérer qu'il s'agit d'ardoise.

42. Il s'agit d'un exemple d'image réversible, une curiosité associant image sacrée au recto et image profane au verso.

43. Bernardo Bizoni, *Diario di viaggio*, *op. cit.*, p. 126-127.

44. Cathédrale Saint-Jean.

45. Sur la présence italienne à Lyon, voir Jean-François Dubost, *La France italienne, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997, en part. p. 164-174.

Avignon⁴⁶

On descendit de cheval pour ne pas passer sous le pont du Saint-Esprit, qui a vingt-et-une arches d'après le batelier, bien qu'on n'en ait vues que treize⁴⁷. Après avoir laissé le pont à notre gauche, on entre dans l'État de l'Église. Dès que nous eûmes dépassé le port du bourg, nous vîmes des oliviers que nous n'avions pas vus avant, des figuiers, des mûriers et des genêts.

À deux lieues d'Avignon à droite en Languedoc, Monsieur de Montpensier a une belle forteresse, qui s'appelle Roquemaure, avec de belles murailles, avec le château sur le rocher. Dans l'État d'Avignon, surtout vers Carpentras, il y a beaucoup de fortifications bien murées. Ici, les vagues entraient dans le bateau et le frappaient comme des pierres, à cause d'un écueil qui se trouvait en dessous. Mornas, Bollène, Châteauneuf-du-Pape et Château-Saint-Sauveur : on y fait de très bons vins car c'est en hauteur. Avignon a de très belles murailles, faites par des papes, bien tracées, avec des motifs qui ressemblent à des peintures. Il y a un pont qui est cassé en deux endroits au détriment des voisins du Languedoc et des vassaux de l'Église, parce qu'ils ne peuvent pas venir vendre leurs marchandises et qu'ils sont privés de cette grâce. On ne le répare pas car les ministres du roi veulent s'approprier du bénéfice mais ils veulent que l'Église participe aux dépenses ; tout risque de s'effondrer, auquel cas on ne pourrait plus naviguer.

Marseille⁴⁸

Marseille a le privilège qu'aucun vin étranger ne peut y entrer, y compris de France, s'il provient de plus de deux lieues de Marseille. Marseille compte quatre-vingt mille âmes. La maison de Monsieur de Vic est la plus belle et [on vit] celle de Monsieur Gabrielli. Nous avons vu la cathédrale et les autres églises, qui sont laides⁴⁹. Un petit garçon aux pieds nus nous a conduits à travers Marseille, et il ne

46. Bernardo Bizoni, *Diario di viaggio, op. cit.*, p. 131.

47. En réalité le pont en a vingt-six, 19 grandes et 7 petites.

48. *Ibid.*, p. 134.

49. On constate que la Vieille Major, de style roman, n'est pas au goût des visiteurs romains. Sur cet édifice à travers le temps, voir Jean Guyon (dir.), *Marseille et sa Major. Métamorphoses d'une cathédrale*, Avignon, Marion Charlet, 2022.

savait pas parler. Salon relève de l'archevêché d'Arles tant pour le temporel que pour le spirituel. [...] Je suis allé présenter les lettres de M. Bartolomeo Oli à Leonardo Pescofiori. Pendant ce temps, M. Vincenzo vit toutes les choses notables en une demi-heure, comme d'habitude.

La cathédrale abrite pourtant une *Mise au tombeau* remarquable d'Andrea della Robbia, que les visiteurs n'ont certainement pas vue, voir *ibid.* p. 94-97.

La légation du cardinal Francesco Barberini en France par Cassiano dal Pozzo, 1625

Cassiano dal Pozzo (1588-1657)

Malgré la promulgation de l'édit de Nantes par Henri IV en 1595, les tensions pour la répartition des territoires entre catholiques et protestants dans une région frontalière comme la Valteline ne sont toujours pas apaisées près d'un quart de siècle plus tard. Pour trouver une solution aux questions d'ingérence et d'occupation de ces territoires, le pape Urbain VIII tente une réconciliation et envoie son neveu, le cardinal Francesco Barberini, en mission diplomatique, d'abord en France en 1625, puis en Espagne en 1626.

Cassiano dal Pozzo, secrétaire du cardinal, est chargé d'établir une relation du voyage (BAV, Ms. Barb. lat. 5688) moins officielle que celle rédigée par le cardinal Lorenzo Magalotti, secrétaire d'État, dans les mêmes circonstances. En effet, Dal Pozzo, en fin érudit et passionné d'antiquités, rapporte ce qu'il voit à l'occasion de ce séjour au Nord des Alpes, laissant une place importante aux rencontres intellectuelles ainsi qu'aux commentaires artistiques, au-delà des observations concernant les mœurs et les cérémonies officielles. Diverses mentions relevant du domaine culturel font du journal de la légation une source remarquable pour l'histoire des arts en France sous Louis XIII et Marie de Médicis. Nous présenterons ici deux extraits du journal qui décrivent deux galeries, présentées ici suivant la date de visite.

Le premier extrait rend compte de la visite d'une galerie qui vient tout juste d'être livrée au moment où les visiteurs la découvrent. Le 7 juin 1625, le cardinal et sa suite ont le privilège de se rendre au palais du Luxembourg à Paris. Ils y admirent la série de vingt-quatre tableaux que Pierre-Paul Rubens vient d'achever pour la reine-mère Marie de Médicis et qui ont été accrochés entre les fenêtres de la galerie ouest. La rencontre directe avec le cycle Médicis advient dans des conditions tout à fait exceptionnelles : la visite est organisée afin de compenser l'invitation manquée au banquet que Richelieu avait ordonné dans la galerie du palais, à l'occasion des noces d'Henriette-Marie et de Charles I^{er} d'Angleterre, célébrées par procuration le 16 mai 1625. Cassiano dal Pozzo décrit avec concision la dimension symbolique du cycle et précise l'interprétation politique

des tableaux. L'admiration ressentie pendant la visite vis-à-vis de l'œuvre de Rubens, qui interprète si richement la volonté d'auto-célébration de la reine commanditaire, est rendue sur le vif. Alors même qu'il est le plus ancien et le plus précis, le récit de Cassiano dal Pozzo est resté jusqu'ici à la marge des études critiques.

Le deuxième extrait décrit une galerie plus ancienne, celle que François I^{er} avait fait bâtir dans le château de Fontainebleau. La délégation papale y demeure deux mois, entre le 14 juin et le 15 août 1625 (f. 177-296), les journées s'organisent autour de messes, repas et rencontres d'État. Le 24 juin, la pluie tombe sans discontinuer. L'après-midi, Francesco Barberini fait appeler Claude de Hoey, gardien des peintures du château de Fontainebleau, afin que celui-ci l'accompagne « *ved[e]re quel che c'era di bello in materia di pittura* » (f. 189^v). Avec des membres de sa suite, le cardinal se rend alors dans la galerie, comme dans d'autres pièces du château, sans doute alors considérées comme les plus représentatives en matière d'exposition d'œuvres d'art. Dans cet extrait de la relation, Cassiano dal Pozzo ne fait que mentionner la galerie dite « François I^{er} », qu'il associe d'ailleurs à tort au mécénat de François II. Le lendemain, le 25 juin, le secrétaire du cardinal Barberini revient sur le décor de la galerie dans son journal. Signalant que le parti pris décoratif mêle fresques, stucs et boiseries, il identifie aussi la plupart des sujets peints par Rosso Fiorentino. Si ces considérations ne comptent que quelques lignes, elles constituent l'une des premières descriptions relativement complètes de la galerie de Fontainebleau. Le commentaire est par ailleurs d'un grand intérêt : Cassiano dal Pozzo y rapporte le rôle que le premier roi de la dynastie des Valois a joué comme protecteur des arts et des lettres, confortant une image patiemment construite tout au long de son règne.

Source

Legatione del Sig.re Cardinale Barberino in Francia descritta dal Commend.re Cassiano dal Pozzo [1625], BAV, Ms. Barb. lat. 5688.

Notice, traduction et commentaire
par Laure FAGNART et Anna SCONZA

Peintures de la galerie du Luxembourg¹

7 [juin 1625]². Après dîner, en carrosse, il [le cardinal Barberini] alla dans le faubourg Saint-Germain pour visiter le palais dit du Luxembourg, bâti par la reine-mère³. Au-delà de l'importante bâtisse, pourtant pas très bien conçue, étant donné qu'elle présente des défauts autant dans le portail que dans les escaliers qui sont misérables et sombres⁴, on voit de beau une galerie dans laquelle Sa Majesté avait fait peindre sa vie par Rubens, excellent peintre flamand. Au-dessus de la porte d'entrée, on voyait le portrait du *Grand-Duc François* son père⁵ et, à gauche, au-dessus d'une deuxième porte, celui de la *Grande-Duchesse Jeanne* sa mère⁶.

Au-dessus de ces deux portes, il y a une cheminée sur la hotte de laquelle est accroché un tableau où la dite reine est portraiturée grandeur nature sous la forme d'une *Pallas armée* ; à ses pieds, on voit divers types d'instruments de musique et des livres⁷.

1. À gauche il y a le premier tableau, les *Trois Parques tissant la vie de la dite reine* y sont représentées, toutefois l'on ne voit aucune d'entre elles coupant le fil avec les ciseaux, ce qui entend montrer

-
1. C. Dal Pozzo, *Legatione*, BAV, Barb. lat. 5688, f. 159 r^o-162 r^o.
 2. Date et numérotation (hors parenthèse) sont ajoutées dans la marge du manuscrit.
 3. Marie de Médicis (Florence 1573-Cologne 1642), fille des grands-ducs de Toscane, François I^{er} de Médicis et de Jeanne d'Autriche, reine de France entre 1600 et 1610, puis régente jusqu'en 1614.
 4. Les défauts dans l'architecture du palais signalés par Dal Pozzo – notamment un manque de grandeur dans les accès au palais, le portail d'entrée et les escaliers sombres – sont également critiqués par Henri Sauval (*Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*, Paris, C. Moette, 1724, t. III, p. 7) et radicalement modifiés par les interventions du début du XIX^e siècle, quand les architectes J.-F. Chalgrin et A. de Gisors percent un escalier d'honneur dans l'ancienne galerie de Marie de Médicis, voir Sara Galletti, *Le Palais du Luxembourg de Marie de Médicis, 1611-1631*, trad. J. Noblet, Paris, Picard, 2012, p. 49, 187.
 5. Hésitation sur le titre de *Duc* de Toscane (corrigé dans le texte) pour François I^{er} de Médicis (1541-1587), fils de Côme I^{er}, dont il porte la croix de saint Étienne dans le *Portrait de François I^{er} de Médicis* (inv. 1790).
 6. Hésitation sur le titre d'*Archiduchesse* (corrigé dans le texte) pour *Jeanne d'Autriche* (inv. 1791), fille de l'empereur Ferdinand I^{er}, nièce de Charles V et épouse de François I^{er} de Médicis, entre 1565 et 1578 (†).
 7. Sur la superposition des détails iconographiques dans le *Portrait de Marie de Médicis* (inv. 1792) et dans *L'Instruction de la reine* (inv. 1771), voir l'article de L. Fagnart et A. Sconza dans le présent ouvrage, p. 233, n. 28.

l'éternité de sa renommée⁸. 2. Dans le deuxième [tableau] est figurée sa *Naissance*, ensuite, dans un autre [3], son *Éducation* dans lequel on la voit qui écrit avec l'aide des Grâces, d'Apollon, [et de] Mercure⁹.

4. Dans le quatrième [tableau] suit *Henri [IV] tombe amoureux* par le biais d'un portrait que deux petits Amours lui apportent pour qu'il le voie, et, à ses pieds, on voit plusieurs petits Amours brûlant les armes¹⁰.

5. Dans le cinquième est représenté le *Mariage* qui s'en suivit à Florence en présence du cardinal légat, du grand-duc Ferdinand, du duc de Mantoue et d'autres illustres princes, la plupart desquels sont portraiturés d'après nature¹¹.

6. Dans le sixième [tableau] était peint le débarquement de la même [reine] à Marseille, où elle est reçue avec le baldaquin¹².

7. Un autre [tableau] suit, la *Consommation du mariage* faite à Lyon où on voit les deux assis ensemble sur un char volant dans les airs¹³.

8. Dans le huitième tableau il y a la *Naissance du roi*, dans lequel, au-delà du nombre des figures allégoriques visibles, le peintre avait tellement bien exprimé, bien que de manière lascive, la douleur et la joie de la parturiente qu'on ne peut difficilement en faire davantage, je crois¹⁴. 9. Dans le neuvième, est figuré le *Départ du roi Henri [IV] pour la guerre*, la charge du gouvernement du royaume et de

8. Le tableau (numéroté sur la marge) célébrant l'« éternité » de la reine, *Les Parques filant le destin de la reine Marie de Médicis sous la protection de Jupiter et de Junon* (inv. 1769), est décrit sans mention de l'allégorie des dieux.

9. *La Naissance de la reine* (inv. 1770) et *L'Instruction de la reine* (inv. 1771) sont évoqués rapidement, ainsi parmi les divinités la figure d'Athéna, qui guide la main de la jeune Marie écrivant, n'est pas mentionnée.

10. Il s'agit du tableau intitulé *Henri IV reçoit le portrait de Marie de Médicis et se laisse désarmer par l'Amour* (inv. 1772).

11. Rubens assista à la cérémonie célébrée à la cathédrale de Florence en octobre 1600 : Dal Pozzo le rappelle en soulignant que le peintre réalisa des portraits d'après nature (« *ritratti al naturale* ») des protagonistes du mariage par procuration dans *Les Épousailles de la reine* (inv. 1773).

12. *Le Débarquement de la reine à Marseille* (inv. 1774) est reçu par le cardinal de Sourdis avec tous les honneurs, le 3 novembre 1600, comme le montre le baldaquin sur la droite du tableau, un détail repris aussi par G. P. Bellori, « Vie de P. P. Rubens » (1672), dans Emmanuelle Hénin et Valérie Wampfler (dir.), *Memento Marie. Regards sur la galerie Médicis*, Reims, Épure, 2019, p. 172.

13. Plus communément intitulé *L'Arrivée de la reine à Lyon* (inv. 1775), le titre mentionné par Dal Pozzo eut néanmoins une certaine fortune.

14. Selon Dal Pozzo, Il s'agit de la pièce maîtresse de Rubens, *La Naissance du Dauphin* (inv. 1776 ; voir art. de L. Fagnart et A. Sconza, dans le présent volume).

son fils lui étant confiée [à la reine]¹⁵. 10. Le [tableau] suivant [est] le *Couronnement de la reine* par le cardinal de Joyeuse¹⁶, en présence de la reine Marguerite, qui fut la première épouse du roi et par lui répudiée, avec les princesses du sang, toutes habillées avec des capes royales et des couronnes sur la tête.

[11] Ensuite, en tête de la galerie, un grand tableau occupe la paroi entière du mur, où on voyait la *Mort du roi Henri [IV]*, l'âme duquel était portée au ciel par Mercure et Saturne ; à terre, on voyait un serpent transpercé et la Victoire en pleurs. Sur la droite de ce tableau, on voit la reine assise sur le trône, à laquelle tous les peuples avoisinants viennent rendre hommage et, prosternés au sol, la supplient de vouloir reprendre le gouvernement du royaume¹⁷.

[12] De l'autre côté, à savoir à droite de la galerie, dans le premier tableau est figuré le *Double mariage* contracté entre la France et l'Espagne¹⁸. [13] Dans le deuxième est peinte la *Prise de Juliers*, place conquise sous le commandement de la reine qu'on voit en habit de guerrière et triomphante sur un très beau cheval¹⁹. [14] Dans le troisième, ensuite, le *Départ des deux reines*, à savoir celle qui venait de France et celle qui alla en Espagne²⁰. [15] Dans le quatrième [tableau] est figurée l'*Administration* [de la reine mère]

15. Le tableau *Préparatifs du roi pour la guerre d'Allemagne* (inv. 1777) est aussi dit *Remise de la régence à la reine* (20 mars 1610).

16. Trois cardinaux participèrent au *Couronnement de la reine* (inv. 1778, sur la droite du tableau) à l'abbaye de Saint-Denis le 13 mai 1610. Seul le cardinal François de Joyeuse (1562-1615) est nommé, alors qu'il fut assisté par les cardinaux de Gondi et de Sourdis. Ce dernier, en particulier, avait obtenu l'annulation du premier mariage d'Henri IV avec Marguerite de Valois (1553-1615) pour cause de stérilité, dans un contexte de tensions politiques liées aux guerres de Religion. Sur la gauche du tableau, l'ancienne reine est escortée par les princesses du sang, à savoir Louise de Lorraine, princesse de Conti et les duchesses de Guise et de Montpensier.

17. Sur la paroi du fond de la galerie, le tableau-clé du cycle de Rubens (non numéroté), imposant par sa taille et son sujet, célèbre à la fois *L'Apothéose de Henri IV et la proclamation de la régence de la reine* (inv. 1779).

18. La numérotation recommence à partir du « 1^{er} » (corrigée dans le texte) tableau de la paroi est (côté cour) de la galerie, *Le Concert (ou Conseil) des dieux* (inv. 1780).

19. L'identification de *La Prise de Juliers* (inv. 1781) est immédiate (numérotation corrigée).

20. P. P. Rubens, *L'Échange des deux princesses* (inv. 1782) de France et d'Espagne est représenté sans la reine sur le pont du fleuve Bidassoa à Hendaye, le 9 novembre 1615 (numérotation ajoutée).

sous la protection de la Prudence et d'autres nombreuses Vertus²¹. [16] Dans le cinquième [tableau] la reine est peinte sur un *Bateau piloté par des femmes* et on la voit confier dans la main de son jeune fils le gouvernail du dit bateau, symbolisant ainsi la restitution du gouvernement du royaume²².

[17] Dans le sixième tableau, bien différent du précédent, était représentée la *Fuite nocturne de la reine à Blois*²³. [18] Ensuite, dans le septième, la *Réconciliation entre elle et son fils* par le biais des cardinaux de la Rochefoucault et Richelieu avec la faveur de Mercure²⁴. [19] Le huitième [tableau] représentait la paix qui s'ensuivit et la reine rendant grâce au temple de la déesse Sécurité²⁵. [20] Dans le neuvième, on la voit en compagnie du roi, son fils, dans le ciel pacifié ; un monstre à trois têtes [est] allongé par terre, dont l'une est morte²⁶. [21] Dans le dernier tableau est représentée la *Vérité portée au ciel par le Temps*, pour affirmer qu'avec le temps les choses sont découvertes et viennent à la lumière²⁷. Une fois rentré à la maison, Monsieur le Cardinal, étant donné l'heure désormais tardive, ne donna audience à personne d'autre.

-
21. Marie de Médicis est la protagoniste du tableau allégorique *La Félicité de la Régence* (inv. 1783), commandé à P. P. Rubens au dernier moment en 1625 (numérotation corrigée).
 22. *La Majorité de Louis XIII*, le 20 octobre 1614, inv. 1784 (numérotation corrigée).
 23. Dal Pozzo ne donne que le sujet du tableau *La Reine s'enfuit du château de Blois* (inv. 1785) ; il se limite à constater qu'il diffère du précédent. La fuite, advenue la nuit du 21 au 22 février 1619, fait l'objet de descriptions plus détaillées chez Félibien et Bellori (*Memento Marie*, *op. cit.*, respectivement p. 190-191, 176-177).
 24. L'identification de ces deux protagonistes, révèle, une fois de plus, la proximité du récit de Dal Pozzo avec les intentions de la mécène, interprétées par le peintre : la réconciliation de Marie de Médicis avec son fils, à Angers, le 30 avril 1619 illustre *Le Traité d'Angoulême* (inv. 1786) (numérotation corrigée).
 25. La lecture iconographique de *La Conclusion de la paix à Angers* (inv. 1787), du 10 août 1620, est correcte (numérotation corrigée), à la différence d'autres sources (voir l'article de L. Fagnart et A. Sconza dans le présent ouvrage, p. 235).
 26. L'hydre à trois têtes de *La Parfaite Réconciliation de la reine et de son fils* (inv. 1788) symbolise la dissension et la rébellion. Il s'agit d'une référence implicite à la figure de Charles d'Albert duc de Luynes, ministre de Louis XIII, mort en 1621 pendant une campagne contre les huguenots dans le sud de la France. La Justice divine foudroyant l'hydre prend l'apparence d'un Ange de l'Apocalypse ou bien du Courage, selon les lectures de Bellori et Félibien (*ibid.*, respectivement p. 177 et 192-193).
 27. P. P. Rubens, *Le Triomphe de la Vérité* (inv. 1789 ; numérotation corrigée).

Galerie François I^{er} à Fontainebleau²⁸

25 [juin 1625]. Le lendemain matin, ce même Tomaso Rinuccini²⁹ fut présenté pour rendre hommage au seigneur cardinal par un gentilhomme français, qui se disait de la maison Barberini. Son Illustrissime Seigneurie assista ensuite à la messe³⁰, à laquelle prit part la chapelle [musicale] royale, puis alla voir la galerie du roi François I^{er}, peinte à fresque par Rosso. Parmi les scènes³¹ les plus remarquables figuraient la *Bataille des Centaures contre les Lapithes*³², les *Exercices d'Alexandre le Grand*, c'est-à-dire la natation et les jeux d'armes³³, un *Déluge*³⁴, la *Mort d'Adonis*³⁵, la *Fable de Danaë*³⁶, l'*Histoire*³⁷ d'*Énée* quand il portait sur ses épaules son père Anchise³⁸, une autre histoire d'une vieille femme qui se faisait tirer sur un char par ses deux filles, faute de quelqu'un pour la conduire au temple pour la libération de la ville³⁹, l'*Introduction des Beaux-Arts en France sous le dit roi François*, l'*Entrée de ce dernier dans le temple de Jupiter*, suivie d'une multitude infinie de gens aux yeux bandés⁴⁰ et la *Fable*

28. C. Dal Pozzo, BAV, *Legatione*, Barb. lat. 5688, f. 198 r^o-199 r^o.

29. Tommaso Rinuccini (Rome, 1596-Florence, 1682), frère de Giovanni Battista Rinuccini, archevêque de Fermo, et correspondant de Galilée, est un proche de Francesco Barberini, qu'il accompagne durant sa mission en France.

30. La messe est célébrée dans la chapelle de la Trinité du château.

31. Cassiano dal Pozzo utilise ici le terme « *storie* » dans le sens de représentations, peintes ou sculptées, d'un sujet tiré de l'histoire ancienne, profane ou sacrée, selon un usage déjà inauguré par Dante. *GDLI*, vol. XX, p. 230.

32. Rosso Fiorentino, *Le Combat des Centaures et des Lapithes* (fresque de la travée I, paroi sud).

33. R. Fiorentino, *L'Éducation d'Achille* (fresque de la travée II, paroi nord).

34. R. Fiorentino, *La Vengeance de Nauplius* (fresque de la travée III, paroi nord).

35. R. Fiorentino, *La Mort d'Adonis* (fresque de la travée III, paroi sud).

36. Primaticcio, *Danaë* (fresque de la travée IV, paroi sud).

37. Ici, Cassiano dal Pozzo utilise indifféremment l'orthographe *istòria* (*GDLI*, vol. III, p. 612) ou *storia*.

38. R. Fiorentino, *L'incendie de Catane* (fresque de la paroi V, paroi nord).

39. R. Fiorentino, *Cléobis et Biton* (fresque de la travée I, paroi sud).

40. R. Fiorentino, *L'Ignorance chassée* (fresque de la travée VII, paroi sud). Les deux commentaires (l'un interprétatif, l'autre descriptif) renvoient à la même fresque, celle de *L'Ignorance chassée* que Cassiano dal Pozzo suggère être une allégorie de l'introduction des Beaux-Arts en France.

de Sémélé, lorsque Jupiter lui apparaît sous sa forme divine⁴¹. Chacun de ces tableaux est orné de stucs de bonne manière. Le plafond de la galerie est fait de boiseries couleur noyer dorées et divisées en petits compartiments, mais gracieux⁴².

41. Primatice, *Jupiter et Sémélé* (fresque de la travée IV, paroi nord). Cette œuvre a été détruite sous le règne de Louis XVI.

42. Sur les commentaires appréciatifs de Cassiano dal Pozzo, voir l'article de L. Fagnart et A. Sconza dans le présent ouvrage, p. 241-242.

Le déplacement du cavalier Bernin à la cour de Louis XIV, 1665

Paul Fréart de Chantelou (1609-1694)

Une expérience du regard partagée : cette expression est pour le *Journal de voyage du Cavalier Bernin* parfaitement adaptée. En effet, ce *Journal* n'est pas rédigé par Le Bernin lui-même, mais par celui qui lui sert de guide, Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), proche du pouvoir royal grâce à sa charge de maître d'hôtel ordinaire du Roi et d'intendant de Philippe d'Orléans. Participant activement à la politique culturelle inaugurée par Richelieu et poursuivie par Colbert à partir de 1664, il effectue plusieurs séjours à Rome entre 1630 et 1635, puis en 1640, avec la mission de faire venir et revenir à Paris des artistes italiens et français, en particulier Poussin, et de renvoyer en France des originaux et des moulages antiques majeurs. Grand collectionneur de peinture, et particulièrement de tableaux de Poussin, il jouit de la réputation d'amateur éclairé.

En 1664, après son accession à la surintendance des Bâtiments, Colbert, sur l'ordre de Louis XIV, reprend le projet de façade du Louvre donnant sur Saint-Germain l'Auxerrois et souhaite confier la restructuration à un architecte italien. Bien qu'il ne satisfasse pas entièrement Colbert, le choix se porte sur Gian Lorenzo Bernini, dit le cavalier Bernin (1598-1680) qui arrive à Paris en juin 1665, en compagnie de son fils Paolo et d'un assistant. Chantelou est désigné pour lui servir de guide et l'introduire dans les plus beaux monuments et les plus prestigieuses collections de la capitale.

Les visites sont transcrites, jour après jour, durant tout le séjour du Bernin à Paris du 1^{er} juin au 20 octobre 1665. Les travaux de l'artiste romain, pour le Louvre ou sur le buste de Louis XIV qu'il exécute en marbre, ne sont mentionnés qu'à la marge. En revanche ses appréciations sont notées avec un grand soin, et semble-t-il une grande fidélité par Chantelou dans un journal manuscrit rédigé plus tard, sans doute vers 1670, et destiné, non au Roi, mais très certainement à son frère, Roland Fréart de Chambray (1606-1673) qui n'avait pu les accompagner. Le *Journal* n'est pas une conversation mondaine. Jamais son auteur ne donne son avis, il écoute et transcrit les commentaires.

Les remarques portent souvent sur la manière dont les œuvres sont exposées. En effet, le premier regard sur une œuvre d'art est essentiel pour Le Bernin, très explicite sur les conditions qui doivent permettre la rencontre entre l'œil et l'œuvre d'art de loin, de près, et en se déplaçant. Il est ainsi très sévère sur la présentation du tableau en partie caché du Guide dans l'église des Carmélites. Il donne également des indications précises pour l'exposition des statues de la collection Mazarin ou des peintures du cabinet de Richelieu, qu'il faut pouvoir voir de près, et prend position dans le débat sur l'emplacement du tombeau de Richelieu. L'absence d'intérêt pour les modalités d'exposition, souligné et regretté à plusieurs reprises, est pour lui une des causes essentielles du manque d'appréciation des Français qui ne font pas la différence entre ce qui est beau et ce qui est laid.

Regarder, c'est-à-dire voir longtemps, avec grande attention, revoir une collection dans un certain ordre, se déplacer dans une architecture, est en effet le fondement du jugement esthétique et de la reconnaissance de la qualité d'une œuvre d'art, peinture, sculpture ou architecture. Dans une architecture, une réflexion sur la technique, sur les matériaux employés entre dans l'appréciation du bâtiment. Les goûts du Bernin sont explicites : une grande admiration pour les œuvres italiennes et pour les tableaux de Poussin et pour l'antique. Cette attention permet des remarques très précises sur les œuvres. Plus que leur statut d'original ou de copies, l'intérêt de Bernin – et de Chantelou – est d'en scruter les caractères : la proportion, l'élégance (*galante*), le goût, l'invention, le feu, le beau (*bello*), le grand, le menu ou le triste, l'absence de confusion, l'expression ou âme de la peinture, le *colorito*, l'imitation de l'antique, permettant ainsi d'en définir la manière.

Le *Journal* n'est pas un discours construit, mais les conversations s'inscrivent dans un cadre culturel et conceptuel précis. Le Bernin s'invite dans la réflexion sur l'éducation des peintres au sein de l'*Académie royale de Peinture et de sculpture*, et promeut un apprentissage d'après les modèles antiques. Tous les caractères esthétiques auxquels il est fait référence, renvoient aux débats académiques, et à leur définition ou expression dans la littérature artistique naissante, à l'avènement de laquelle Chantelou participe en contribuant aux publications de son frère Roland Fréart de Chambray, théoricien de l'architecture, *Parallèle de l'architecture antique et moderne* (1650) et de la peinture, *L'idée de la perfection de la peinture* (1662), traducteur

des livres d'architecture de Palladio (1650), du *Traité de la peinture de Léonard de Vinci* (1651).

Dans cette rencontre avec les œuvres d'art, le *Journal* a cependant une place particulière. Les conditions de la visite, l'influence du guide et de ses choix, ne sont pas anodins, et permettent de mettre en évidence l'importance du regard, le surgissement d'une émotion face aux œuvres et une pratique de la description qui anticipe celle pratiquée *in situ* qui se développera au XVIII^e siècle.

Édition

Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France par M. de Chantelou*, manuscrit inédit publié et annoté par Ludovic Lalanne, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1885.

Notice, sélection des textes et commentaire
par Michèle-Caroline HECK

Paris, couvent des Carmélites¹

[16 juillet 1665] Le soir il a été aux Carmélites² où était l'exposition du Saint-Sacrement. [...] Il y a deux chérubins qui couvraient les deux tiers du tableau, lequel est du Guide³, qu'il considère comme un joyau à déplacer pour qu'il soit entièrement visible. Quand le Cavalier a vu cela il a dit que ces dames font une grande faute, parce qu'elles faisaient juger que les Français étaient très-ignorants, de couvrir une des plus belles choses qu'on pût voir, et qui seule valait la moitié de Paris, par une chose qui était laide ; que ces deux s'entre nuisent l'une à l'autre ; qu'il fallait ôter le tableau d'où il était [...], que ce n'est pas une pièce à être cachée dans un lieu où n'entre personne et où il n'y aurait à le voir que des yeux qui n'en connaîtraient point la beauté et le prix. Le Cavalier dit encore qu'il valait mieux que Paris, que c'était un ouvrage du talent du Guide, et de son bon temps.

-
1. Chantelou, *Voyage du Cavalier Bernin en France*, *op. cit.*, p. 78.
 2. Couvent des Carmélites, situé rue du Faubourg Saint-Jacques.
 3. Guido Reni, *Annonciation*, Paris, musée du Louvre.

Paris, chez un collectionneur de Poussin⁴

[10 août] Au retour de cette dévotion [aux P.P. de l'Oratoire], quand nous avons été devant Saint-Merry, j'ai proposé au Cavalier de voir quelques tableaux qui étaient là chez un marchand, sans dire de qui, et nous sommes montés chez le sieur Sérísier⁵ que j'ai prié de me faire voir le tableau de la *Reine Esther*⁶. Ayant levé le rideau qui le couvrait, le signor Paolo a dit d'abord : « Il est du signor Poussin ». Son père [le Bernin] l'a regardé longtemps sans rien dire, avec très grande attention, puis a dit : « Voilà un très beau tableau, et peint de la manière de Raphaël ». Il lui a montré, après, sa *Vierge*⁷ à mi-corps qu'il a regardé aussi assez longtemps, et a dit qu'il ne fallait pas voir celui-là après l'autre. Il a vu ensuite le portrait de Monsieur Poussin⁸ peint de sa main. Il a d'abord remarqué qu'il ne ressemblait pas tant à celui que j'ai⁹. Sur cela j'ai demandé un autre tableau ; car l'on ne les voyait que les uns après les autres. Il a fait signe de laisser encore ce portrait, et l'a regardé avec une très grande attention ; après quelque temps, disant une seconde fois de l'ôter, il a demandé de le lui laisser encore. Après, le sieur Sérísier a montré les trois petits paysages aussi de M. Poussin. Il les a trouvés beaux ; puis voyant la *Vierge à dix figures*¹⁰, j'ai dit que tout me plaisait dans ce tableau, hors la tête de la Vierge. Il a demandé de qui il était, demande qui m'a surpris : j'ai dit : « du Poussin », il a répondu qu'il ne l'eût pas cru ; que ce n'était pas lui sans doute qui avait fait ces enfants. Il a vu, après, le grand paysage de la mort de Phocion¹¹, et l'a trouvé beau ; de l'autre, où l'on ramasse ses cendres, après l'avoir considéré

4. *Ibid.*, p. 112.

5. Jacques Sérísier, riche marchand de soie, grand collectionneur de tableaux de Poussin.

6. Nicolas Poussin, *Esther devant Assuérus*, 1665, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage.

7. Tableau perdu.

8. N. Poussin, *Autoportrait*, 1649, Berlin, Gemäldegalerie. Ce portrait a été peint pour Pointel et acquis en 1661 par Sérísier.

9. N. Poussin, *Autoportrait*, 1649-1650, peint pour Chantelou, Paris, musée du Louvre.

10. N. Poussin, *Sainte Famille* ou *Vierge à dix figures*, perdu, connu par une gravure de Claudine Bouzonnet-Stella (1668), peint pour Pointel en 1649.

11. N. Poussin, *Paysage avec les funérailles de Phocion*, Cardiff, National Museum of Wales, peint en 1648 pour Sérísier, ainsi que son pendant, *Paysage avec les funérailles de Phocion*, Liverpool, Walter Art Gallery.

longtemps, il a dit : *Il signor Poussin è un pittore che lavora di là*¹², montrant le front. Je lui ai dit que ses ouvrages étaient de la tête, ayant toujours eu de mauvaises mains. Il a vu, après, la Vierge en Égypte¹³, que j'ai dit être de ses dernières productions. Après l'avoir regardée : « Il faudrait cesser de travailler, a-t-il dit, dans un certain âge ; car tous les hommes vont déclinant ». J'ai reparti¹⁴ que ceux qui étaient accoutumés à travailler avaient peine à demeurer sans rien faire, et travaillaient peut-être seulement pour se divertir. Il en est demeuré d'accord, et a ajouté que leurs ouvrages assez souvent nuisaient à leur réputation.

Château de Vincennes, les appartements royaux¹⁵

[16 Août] Le soir, sur les six heures, nous sommes allés à Vincennes. [...] il s'est mis à considérer la cour et le bâtiment. Je lui ai dit que ç'avait été M. le cardinal Mazarin qui l'avait fait faire, qu'il était gouverneur du château. Entrant dedans, quand il a vu le degré si bas, il a haussé les bras d'étonnement et n'a rien dit. Il est monté dans l'appartement du Roi, et après l'avoir considéré, passant dans celui de la Reine il a dit : « Voilà une belle suite d'appartements, le Roi n'est pas si bien logé au Louvre ». Il a demandé de qui étaient les peintures. Je lui ai dit que les premières étaient d'un nommé Sève¹⁶, les autres de Bourson¹⁷, et celle de l'appartement du Dauphin de feu Dorigny¹⁸. Il les a considérées et dit que tout était bon ; de celles du cabinet, il a répété que cela était bon, et qu'il semblait que le peintre eût cherché à imiter le signor Poussin. Il est passé de là dans l'appartement de la Reine-Mère, où il a trouvé la menuiserie belle et la dorure aussi, et a dit qu'elle avait apparence de bronze doré ; il y a même touché dans le doute que c'en fût.

12. Monsieur Poussin est un peintre qui travaille de là.

13. N. Poussin, *Fuite en Égypte (au personnage couché)*, collection particulière, peint pour Sérísier en 1657 d'après Félibien.

14. Répondu.

15. *Ibid.*, p. 122.

16. Pierre de Sève (1623-1695) ou Gilbert de Sève (v. 1615-1698), collaborateurs de Le Brun.

17. Francesco Maria Borzoni (1625-1679), peintre de marines et de paysages.

18. Michel Dorigny (1617-1665).

Paris, la collection du cardinal Mazarin¹⁹

[24 Août] Monsieur de Colbert demanda après cela au Cavalier s'il voulait voir quelques tapisseries qui étaient tendues dans l'appartement d'en-haut²⁰. Ayant dit qu'il le voulait bien, l'on passa par la galerie basse, où l'on ne s'arrêta guère, n'y ayant buste ni statue qui vaille. Le Cavalier dit seulement que, pour bien voir des statues, il faut que la lumière vienne d'en haut, que cette galerie n'était bonne que pour les bustes ; qu'à la Rotonde, qui avait été bâtie pour y mettre les figures de tous les dieux, qu'on n'y avait laissé qu'un seul jour, tout au plus haut de la voûte ; qu'aussi tout ce qui était vu dans ce temple, soit statues, soit hommes ou femmes, paraissait beaucoup plus beau qu'en tout autre lieu. M. Colbert dit qu'au contraire, en France, les dames ne fuyaient rien tant que ces jours d'en haut, [...] Il ne s'est guère arrêté [dans la galerie haute], à considérer qu'un tableau de M. Poussin²¹, dont les figures sont grandes, duquel il a dit : *Questo è bello quadro*²². J'ai pris la parole et ai reparti qu'il y avait plus de quarante ans qu'il était fait. *Non importa, è dipinto e colorito di Titiano*²³. Il a regardé, après, plusieurs tapisseries entre desquelles il y en avait des *Actes des apôtres*²⁴ réduites au quart ou autres moins que celles du Roi. Il a dit : « Cela est toujours beau, quoique médiocrement bien exécuté » Il y avait d'autres tentures que je jugeai être de Holbein²⁵. Il a ajouté : *Che tenevano del fiamingho*²⁶.

L'école de Lombardie et l'école de France²⁷

[6 septembre] [Visite de M. Colbert] qui lui dit qu'il avait su [sa visite à l'Académie] et l'en remerciait qu'il l'obligerait beaucoup s'il voulait mettre par écrit le discours²⁸ qu'il y avait fait. Il [Bernin] a promis qu'il le ferait et a répété que rien n'était si dommageable aux

19. *Ibid.*, p. 140.

20. Palais Mazarin (actuelle bibliothèque Richelieu).

21. Il s'agit peut-être de *l'Inspiration du poète*, vers 1630, Paris, Louvre.

22. Ceci est un beau tableau.

23. Peu importe, il s'agit d'un tableau et des couleurs du Titien.

24. D'après des cartons de Raphaël.

25. Il s'agit sans doute de la série d'Actéon, réalisée d'après Dürer.

26. Elles relevaient du flamand.

27. *Ibid.*, p. 159.

28. Pour se conformer à l'usage des *Conférences* que Félibien est chargé de publier.

jeunes gens que de les faire commencer à dessiner d'après nature, qu'il fallait avoir des plâtres, des bustes et figures antiques afin de les faire dessiner d'après. [...] Le Cavalier a repris et dit qu'à une école de France, il fallait d'autres préceptes qu'à une école de Lombardie, que les Français avaient du feu, mais une manière triste et menue. Les Lombards, au contraire, donnaient dans le matériel et le pesant, mais avec de la grandeur ; qu'il fallait éveiller ceux-ci et donner du grand aux Français.

Le soir, sur les quatre heures, le Cavalier a été aux Gobelins²⁹, où il a vu toutes les fabriques et manufactures. Il a trouvé les tapisseries qui s'y font fort bien exécutées, entre autres celles de haute lisse. Il a fort loué les dessins et tableaux de M. Le Brun et la fertilité de son invention. [...].

Poussin selon Le Bernin³⁰

[8 septembre] [...] comme j'arrivais chez le Cavalier, j'ai trouvé M. Perrault³¹ qui en sortait. Il m'a demandé avec un visage ouvert si le Cavalier n'était pas bien satisfait de ce qu'il avait vu aux Gobelins. Je lui ai dit que oui, particulièrement de l'exécution des tapisseries. Il m'a demandé mon sentiment de celles des *Quatre Eléments*³². Je lui ai reparti que je les trouvais très belles. [...] Durant que nous avons été à table, le Cavalier m'a dit que dans un seul de mes tableaux des *Sacrements*³³, il trouvait bien plus à se satisfaire que dans tous ces grands tableaux qu'il avait vus aux Gobelins, pour ce que « aux ouvrages du signor Poussin, il y a du fond, de l'antique, du Raphaël, et tout ce qui peut se désirer en peinture ; qu'à dire la vérité, ce sont choses à satisfaire ceux qui savent ». Je lui ai dit que c'était dommage que Monsieur Poussin n'eût de grandes occasions. Il a reparti que ç'avait été lui qui lui avait procuré celle du tableau de Saint-Pierre³⁴, que des peintres signalés lui en avaient voulu mal. J'ai dit que je ne tenais pas ce tableau des beaux qu'il eût faits. Il a reparti qu'il était

29. Manufacture des Gobelins, fondée en 1662 par Colbert et dirigée par Le Brun.

30. *Ibid.*, p. 167-168.

31. Claude Perrault (1613-1688), rival du Bernin et architecte de la colonnade du Louvre.

32. D'après des dessins de Le Brun.

33. Bernin fait référence à la série des *Sept Sacrements*, peinte entre 1644 et 1648 pour Poussin.

34. Poussin, *Martyre de Saint-Erasme*, 1628, Vatican, Pinacoteca vaticana.

très-beau : *che dentro ci era il fondo e il sodo del saper*³⁵. Discourant sur son talent, j'ai ajouté qu'à mon avis ce qui l'avait engagé à faire de petites figures était qu'ayant une facilité d'imagination, et fécondité d'esprit fort grandes, d'autre part n'ayant point de grandes occasions de galeries, de voûtes ou de tableaux d'églises pour traiter en grand de grands sujets, il avait été réduit à les traiter dans des tableaux de cabinet en figures moindres que nature.

Le château de Versailles, les jardins³⁶

[13 septembre] Arrivés que nous avons été à Versailles³⁷, nous avons trouvé M. Le Nôtre qui nous a menés d'abord dans le jardin ; de là il a considéré le château à loisir, et j'ai remarqué qu'avec des paroles étudiées il a cherché de le louer de cette sorte. *Questo è galante ; ogni cosa che ha proporzione è bella ; è proportionato quel palazzo*³⁸, puis il a rajouté quelque temps après : *In quei palazzi non si ricerca grande sodezza, e per questo riesce bello ; e molto galante que che si è fatto qui*³⁹.

Étant descendu vers les terrasses auxquelles Le Nôtre fait travailler, il lui a montré le dessin, les pentes, les descentes à pied et en carrosse, et lui a fort expliqué ce qu'il faut exécuter là ; de là on est allé dans le jardin des fleurs, autour duquel sont de petites terrasses de la hauteur de deux pieds ou environ, ornées d'arbres en pomme ou en boule, d'un vert de toutes saisons. Le Cavalier a dit que tout cela lui semblait beau, même la descente qui conduit à l'Orangerie, dans laquelle il est entré et en a mesuré la largeur. L'on lui a dit que la voûte en terrasse était couverte d'un mastic appliqué sur une toile laquelle en est imbibée, et qui est un secret qu'a donné M. de Francini⁴⁰ ; que cette voûte a déjà fait épreuve de deux hivers. Il a trouvé l'Orangerie belle, et a dit qu'on pourrait l'orner, pour en faire un lieu qui, l'été, serait fort agréable ; qu'il faudrait le peindre de clair-obscur. L'on lui a objecté que le peindre à l'huile gêterait

35. À l'intérieur il y avait le fond et l'essentiel du savoir.

36. *Ibid.*, p. 178.

37. Une fois arrivés.

38. C'est galant. Tout ce qui est proportionné est galant, et ce palais est proportionné.

39. Dans ces palais on ne recherche pas la solidité, et c'est pour cela qu'on arrive à un beau résultat ; ce qui a été fait ici est très galant.

40. Hydraulicien et intendant des Eaux et Fontaines.

les orangers, et que le stuc ne tiendrait pas. Il a dit qu'on pourrait y peindre à fresque et sans colle.

La basilique de Saint-Denis⁴¹

[15 septembre] À la sortie du carrosse, l'on est entré dans l'église [Saint-Denis] que quelqu'un a dit avoir été bâtie ou fondée par Dagobert. Parmi d'autres sépultures, l'on a montré au Cavalier celle de François Ier et de sa femme et enfants. L'ayant un peu considérée, il a dit : *Stanno qui molto male*⁴², ce qui a mis du nubileux au visage de M. Colbert, qui s'en allant d'un autre côté, m'a demandé : « Que veut-il dire ? » Je lui ai reparti : que c'était qu'il trouvait cette sépulture de petite invention, et de petite manière, ce qui ne l'a pas satisfait. Il a vu, après, celle de Louis XII, qui est des plus magnifiques de nos rois. Il est entré dedans et l'a beaucoup considérée. Il a dit des gisants qui y sont, et qui font la grimace de gens morts, que cela était fort désagréable, et a ajouté : *Cosi finisce la pompa humana*⁴³. Il est ensuite entré dans la chapelle des Valois⁴⁴, laquelle n'est pas achevée ; M. Colbert a dit que l'année prochaine il y fera travailler, qu'elle est d'un beau dessin, mais les chapiteaux et les bases des colonnes sont fort mal exécutées. Le Cavalier n'a point parlé des figures de bronze qui sont au tombeau de Henri second, mais des gisants qu'on voit dans un lieu à côté, dont l'un est Henri second en manteau royal. Il a dit que la figure était belle, que le marbre dont elle est [-faite] est un vrai marbre statuaire, et que le Roi avait une physionomie grande. [...]

De là on est allé voir le trésor [...] on lui a montré une coupe d'agate sur laquelle il y a une basse taille de laquelle auparavant j'avais parlé à M. Colbert comme d'une pièce singulière, et dont M. le Chevalier Dal Pozzo⁴⁵ m'avait montré à Rome un dessin qu'il en fit faire en France quand il y vint avec M. le légat Barberini.

Le Cavalier a dit que cette coupe⁴⁶ était taillée de la même manière que la chaire de Saint-Pierre de Rome qui est une marque qu'elle

41. *Ibid.*, p. 182.

42. Ils sont très mal ici.

43. Ainsi finit la pompe humaine.

44. Pour Catherine de Médicis et Henri II, détruite.

45. Secrétaire du cardinal Barberini, grand amateur d'art et d'antiquités, ami de Poussin.

46. *Coupe de Prolémée*, Paris, Bibliothèque nationale de France.

est fort antique. J'oubliais à dire qu'il avait vu, avant que de venir au trésor, le réfectoire dont la voûte est portée par le milieu sur des colonnes gothiques qui paraissent extrêmement faibles pour un tel fardeau. Comme chacun admirait cela, [on] s'aperçut que ce sont deux voûtes qui s'entr'appuient l'une l'autre.

La cascade du domaine de Saint-Cloud⁴⁷

[4 octobre] Après dîner, nous sommes allés à Saint-Cloud où le Cavalier a dessiné une forme de cascade naturelle, qu'on pourrait faire vis-à-vis du grand jet d'eau à l'endroit où est la balustrade. Il a bien été une heure à faire son dessin, après il me l'a montré et me l'a donné à entendre, puis il a ajouté : « je m'assure que cela ne plaira pas. L'on n'est pas ici accoutumé à ces choses naturelles ; on en veut de plus ajustées et plus petites, comme sont les ouvrages des religieuses ». L'abbé Butti lui a demandé s'il avait vu la cascade⁴⁸ qui était là : il a dit oui, et qu'elle était de la sorte qu'il venait de dire. Il m'a dit là-dessus : « Ce que je viens de faire n'est que pour ceux qui ont le goût des belles et grandes choses. Je ne doute pas qu'on trouve l'autre plus belle que ce que j'ai fait, mais je l'ai fait pour l'amour de vous. S'il était bien exécuté, je crois bien qu'on ne pourrait plus regarder l'autre ; en tout cas, il y en aurait deux manières différentes, mais il faudrait que cela fût bien exécuté et pour cela en faire un modèle auparavant ».

Paris, la Sorbonne⁴⁹

[9 octobre] L'on est allé ensuite à la Sorbonne. [...] Il a trouvé la cour assez belle. Il est entré dans l'église⁵⁰. Il a dit qu'elle était une des meilleures qu'il eût vues à Paris. J'ai reparti que la voûte me semblait basse. Il en est demeuré d'accord. J'ai ajouté que les niches qui sont dans la voûte sont mal placées [...]. Il a remarqué outre

47. *Ibid.*, p. 222.

48. Il s'agit de la Cascade haute, réalisée à partir du dessin d'Antoine Le Pautre entre 1660 et 1665. La Cascade basse ne sera construite qu'en 1698-1699 pour former par la suite l'ensemble de la Grande Cascade.

49. *Ibid.*, p. 239-240.

50. Construite par Lemercier (1585-1654).

cela, que les pilastres angulaires, qui sont doubles, ne doivent être que simples, et comme repliés par la moitié, qu'à la nef il n'y a que deux chapelles, que cela ne se pratique point, qu'il en faut cinq ou trois tout au moins. Ayant passé ensuite dans la croix de la coupe⁵¹, il a remarqué que les portes qui y sont pour passer dans les chapelles, ne sont pas vis-à-vis les unes des autres, ce qui est un grand défaut.

L'on a longtemps discoursu sur le lieu et la façon de la sépulture de M. le Cardinal de Richelieu⁵². [...] Le Cavalier a dit, que pour faire quelque chose de bien, il faudrait mettre l'autel, comme il est dans Saint-Pierre de Rome, et qu'il faudrait mettre la sépulture de S.E. où est à présent l'autel, et faire là quelque chose de grand et de magnifique.

Paris, l'église du Val-de-Grâce⁵³

[9 octobre] Nous sommes allés au Val-de-Grâce, et arrivés nous sommes montés sur le palque⁵⁴ pour voir la coupe de Mignard⁵⁵ que nous avons trouvé là. Le Cavalier l'ayant longtemps considérée et en différents lieux a dit que c'était un très bel ouvrage et qu'on pouvait presque dire qu'un peintre qui n'avait point peint de coupe n'était pas tout à fait un peintre, que cet ouvrage était riche sans confusion. Il a dit la difficulté qu'il y a dans ces grands ouvrages, où il se faudrait, s'il se pouvait des pinceaux d'une aune de long, où l'on n'a pas la place de se retirer et où l'on ne voit pas de près ce que l'on fait, les parties étant si grandes. [...]

Il a demandé à Mignard comment il trouvait son enduit.

51. Coupole.

52. L'emplacement du tombeau a fait l'objet de nombreuses discussions. Il sera exécuté par François Girardon (1628-1715), et terminé en 1694.

53. *Ibid.*, p. 242.

54. L'échafaudage.

55. Pierre Mignard, *La Gloire des Bienheureux*, 1663-1666, fresque de la coupole du Val-de-Grâce.

Paris, Hôtel de La Vrillière⁵⁶

[10 octobre] J'ai proposé d'aller voir la Maison de La Vrillière⁵⁷. Le Cavalier a trouvé la maison belle, et le jardin, y a considéré les statues de bronze qui y sont, qu'il a trouvées mal formées et jetées. Il est entré dans la galerie basse, où il y a des copies de la galerie Farnèse. Il les a considérées avec une très grande attention, et après y être demeuré longtemps, il a dit : « Cela est merveilleux. J'ai vu quatre cents fois les originaux de ces copies et je ne laisse pas de prendre du plaisir à voir ceci ; c'est l'effet du bon ». De là, il est monté dans la galerie haute et a vu la chambre où sont divers tableaux de tous les maîtres [peintres italiens Tintoret, Albane, Carrache [...]. [...]] revoyant le tableau de Poussin [*Camille et le maître d'école de Faléries*], il a dit qu'il était un grand homme de se pouvoir ainsi transformer, qu'il était d'une manière tout à fait différente de cette *Nativité* qui est d'un coloris lombard et l'autre à l'imitation de Raphaël. Sortant, il a dit qu'il lui semblait être dans un palais de Rome ; que c'était le premier où il n'y eût point d'or.

Paris, Palais-Royal, le cabinet du cardinal de Richelieu⁵⁸

[13 octobre] Après le dîner, il a voulu aller chez Monsieur de Richelieu [...] Il a vu son cabinet et en a considéré tous les tableaux avec une grande attention. Voyant le tableau de la *Pește*⁵⁹ qui était posé loin de l'œil, il a dit qu'il eût été nécessaire qu'il eût été en lieu à pouvoir être vu de près. Il a fort considéré tous les autres et celui du Titien, [...] il a beaucoup admiré deux paysages d'Annibal Carrache, [...] les tableaux de Poussin [...] et enfin a dit : « Voilà comme il faut des cabinets où il n'y a rien que d'élite ».

56. *Ibid.*, p. 250. La galerie d'apparat a été édifiée par François Mansart (1598-1666) entre cour et jardin. Les tableaux sont inspirés de la galerie des Carrache du palais Farnèse. Louis Phélypeaux de La Vrillière est aussi un grand amateur de peinture italienne et de Poussin.

57. Depuis 1713, Hôtel de Toulouse.

58. *Ibid.*, p. 256.

59. N. Poussin, *La Pește d'Azoth*, 1630-1631, Paris, Louvre, acheté par Richelieu vers 1660.

Éloge d'un connaisseur⁶⁰

[17 octobre] Il [le Cavalier] m'a dit de dire à sa Majesté combien j'avais eu de soin et d'affection de l'assister, combien j'ai d'intelligence dans tout ce qui regarde ces arts-ci. Je lui ai ajouté [...] qu'en France le nombre des ignorants dans la beauté des arts est si grand, que si l'on ne cherche à donner de la foi aux paroles de ceux qui entendent, leur parti sera de beaucoup trop faible.

60. *Ibid.*, p. 265.

ÉTUDES CRITIQUES

Remarquer, s'étonner, décrire. Les Italiens face à l'architecture française au xvi^e siècle

Quand on lit les *Vies* de Giorgio Vasari on peut s'étonner de l'extrême mobilité dont les artistes font preuve : qu'il s'agisse de professionnels affirmés ou de jeunes en quête de renommée, rares sont, en effet, ceux qui ne se déplacent pas d'une ville à l'autre¹. Malgré les difficultés des voyages, cette même mobilité caractérise aussi les relations entre France et Italie au cours du xvi^e siècle, incluant, à côté des artistes, d'autres catégories, tels que les prélats, marchands, diplomates ou hommes d'armes². Cependant, seuls quelques récits de voyage nous sont parvenus, précieux témoignages de la réaction individuelle face à l'altérité des cultures, des climats et des modes de vie différents³. Dans ce cadre d'ensemble, les descriptions des villes et des monuments sont encore plus précieuses, car elles traitent souvent d'édifices soit disparus, soit considérablement modifiés au cours des siècles. Les historiens de l'architecture ont donc un

1. Parmi l'immense bibliographie sur Vasari, voir notamment Martine Vasselin, « Les voyages d'artistes à travers les écrits d'histoire et de théorie de l'art du xvi^e siècle italien », in Jean-René Gaborit (dir.), *Voyages d'artistes et artistes voyageurs*, Paris, Éd. CTHS, 2008, p. 7-14.
2. Sur ce sujet, voir les nombreuses études de Marc H. Smith, en particulier « La France et sa civilisation vues par les Italiens au xvi^e siècle », thèse, École nationale des Chartres, 1988 ; *Id.*, « Les Italiens à la découverte de la France au xvi^e siècle : géographie, voyages et représentation de l'espace », thèse, EPHE, 1993 ; *Id.*, « Lyon vu par les voyageurs italiens au xvi^e siècle », in *Beaujeu et sa région. Histoire du Département du Rhône*, Lyon, Archives départementales du Rhône, 1990, p. 85-98 ; *Id.*, « Voyageurs italiens en France au début du règne de François I^{er} », in Jean Balsamo (dir.), *Passer les monts : Français en Italie, l'Italie en France (1494-1525)*, Paris, H. Champion, 1998, p. 297-312 ; *Id.*, « Écritures et lectures italiennes de l'espace français au xvi^e siècle », in Gilles Bertrand (dir.), *La Culture du voyage : pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du xx^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 21-50.
3. Sur le rôle de l'altérité dans la perception et la description d'un lieu et de ses caractéristiques sociales et culturelles, voir Peter Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on perception and communication*, Cambridge, Cambridge UP, 1987, p. 15-24 ; Michael Harbsmeier, « Elementary structures of otherness. An analysis of sixteenth-century German travel accounts », in Jean Céard, Jean-Claude Margolin (dir.), *Voyager à la Renaissance*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1987, p. 337-355 ; Carmine G. Di Biase (dir.), *Travel and Translation in the Early Modern Period*, Amsterdam (NY), Radopi, 2006 ; Flaminia Bardati, Fabrizio Nevola, Eva Renzulli (dir.), *Tales of the City. Outsiders' Descriptions of Cities in the Early Modern Period*, Rome, Città e Storia, 2012.

intérêt particulier pour ce type de sources bien qu'à côté de quelques observations sur le paysage, le regard des voyageurs (tous masculins) semble, en général, surtout frappé par le statut économique des villes, la richesse des commerces, la beauté des femmes ou la qualité de la nourriture. En effet, qu'il s'agisse de relations officielles, de récits destinés à la publication, de correspondances privées ou de journaux de voyage, ces textes décrivent rarement de manière minutieuse les œuvres d'art et d'architecture, domaines qui requièrent un lexique assez spécialisé, que peu de voyageurs maîtrisent. À cela s'ajoute souvent la difficulté de comprendre et de traduire des mots qui n'ont pas de correspondances immédiates avec le patrimoine visuel du rédacteur, comme on le verra dans la dernière partie de cette étude.

Durant la première moitié du xvi^e siècle, cette difficulté est accrue par le décalage concernant le décor architectural entre l'Italie – où les études vitruviennes et les œuvres de Bramante ont déjà ouvert la voie au classicisme – et la France, où les ornements à l'antique font graduellement leur apparition dans des bâtiments conçus selon la logique flamboyante. Le château de Gaillon, sans aucun doute le monument français le plus décrit par les Italiens au xvi^e siècle⁴, en témoigne parfaitement : en 1507 déjà, Alberto Pio da Carpi, écrivant au duc de Mantoue, différencie ce qui est fait « *al modo di quel re* » (littéralement, à la manière de ce roi), c'est-à-dire à la manière française, et ce qui est fait « *al modo de Itallia*⁵ ». En 1510, pour décrire à Isabelle d'Este la finesse de l'ornementation sculptée du grand escalier, Jacopo Probo la compare aux œuvres d'orfèvrerie, que sa lectrice pouvait apprécier : « Elle est toute en pierre sculptée de deux côtés, ajourée par des travaux si fins et jolis qu'en or et argent on ne pourrait pas faire mieux⁶ ». La lettre de Probo,

4. André Chastel, Marco Rosci, « Un "portrait" de Gaillon à Gaglianico », *Art de France*, III, 1963, p. 103-113 ; M. H. Smith, « Rouen-Gaillon : témoignages italiens sur la Normandie de Georges d'Amboise », in Bernard Beck et al. (dir.), *L'Architecture de la Renaissance en Normandie*, 2 vol., Caen, PU Caen, 2003, vol. 1, p. 41-58. Pour l'ensemble des descriptions de Gaillon du xvi^e au xvii^e siècle, voir F. Bardati, « Antologia di fonti », in *Ead.* « *Il bel palatio in forma di castello* ». *Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento*, Rome, Campisano, 2009, p. 184-202.

5. Lettre d'Alberto Pio da Carpi à Francesco Gonzaga, duc de Mantoue, Rouen, 19 décembre 1507, in Alberto Sabattini, *Alberto III Pio. Politica, diplomazia e guerra del conte di Carpi. Corrispondenza con la corte di Mantova, 1506-1511*, Carpi, Danae, 1994, p. 165-166.

6. Cité par Roberto Weiss, « The castle of Gaillon in 1509-1510 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 16, 1953, p. 1-12, p. 7. La comparaison

longue, détaillée et pleine de références cultivées, a été à l'évidence rédigée non seulement pour la marquise de Mantoue mais pour être lue devant sa cour. Cependant, la correspondance et les journaux de voyage restituent des images plus immédiates que les relations officielles et les textes imprimés ou rédigés pour être publiés, ce qui permet de mieux saisir les capacités descriptives effectives dans le domaine de l'architecture. Néanmoins, chaque voyageur décrit ce qu'il remarque, en fonction de sa personnalité et des raisons pour lesquelles il voyage.

Regards, souvenirs, récits

La qualité des descriptions – en termes de quantité d'éléments annotés et de lexique approprié – est étroitement liée aux intérêts du voyageur. Les diplomates, qui font de la narration épistolaire le noyau de leur fonction, ont des attitudes différentes selon les conditions de leurs missions. Comme le montre la riche correspondance des Mantouans, les ambassadeurs résidents, à côté des informations politiques, relatent les modes de vie, les habitudes de la famille royale, les fêtes, les tournois et les chasses, donnant plus de place à l'architecture éphémère conçue à ces occasions qu'aux bâtiments⁷. Cependant, tous les ambassadeurs résidents ne sont pas intéressés par ces sujets. Bernardo Dovizi, en mission en France en 1518, après le mariage de Laurent de Médicis et Madeleine de la Tour d'Auvergne qui avait scellé l'alliance entre François I^{er} et Léon X, trace des portraits très précis du roi, de la reine, de Louise de Savoie ; il raconte minutieusement la vie quotidienne de la cour, les ambitions impériales du

avec l'orfèvrerie est aussi utilisée pour décrire le décor de la chapelle haute : « de pierre sculptée de deux côtés, ajourée par des travaux si fins et jolis qu'en argent ou en or on pourrait à peine la faire plus belle », *ibid.*, p. 8, mais également par Antonio De Beatis, en 1517, pour l'ornement des plafonds des galeries du jardin : « *ha due strade larghissime et molto longhe intemplate et foderate con septo celo lamiato sequitamente et lavorato tuoto de legno de rovere con si limpio lavoro che pare de argento* » (Ludwig von Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518, beschrieben von Antonio de Beatis*, Fribourg-en-Brisgau, 1905, p. 128-130, p. 129, voir p. 42-45 du présent volume pour la trad. fr.).

7. Monique Chatenet, Francesca Mattei (éd.), *Les Diplomates de Mantoue à la cour de France (1501-1559). Extraits de la correspondance diplomatique conservée aux Archives d'État de Mantoue*, Paris, Cour de France, 2024, 6 vol. (<https://cour-de-france.fr/article6970.html>).

souverain ainsi que l'affection que son entourage témoigne envers le pape et sa famille, mais il ne s'attarde pas sur les nombreux lieux visités lors des déplacements de la cour. Une brève allusion est faite à propos d'une tour à raser à Tournai et seule une mention lapidaire, sans description, concerne le château du Verger : « *questo Vergier è la più bella cosa ch'io vedessi, o creda veder giamai*⁸ ».

Cette approche synthétique caractérise généralement ceux qui sont chargés de brèves missions : Machiavel, voyageant entre Nevers et Tours de juillet à décembre 1500, puis allant à Lyon de la mi-janvier à la mi-février 1504, à Blois de juillet à octobre 1510, puis en septembre 1511⁹, ne consacre aucune ligne dans son *Ritratto delle cose di Francia* à la description des villes visitées, pas plus qu'au paysage ou au château de Louis XII, pourtant achevé dès 1501. Au contraire, Francesco Guicciardini, qui se rend en Espagne au début de 1512, n'est pas encore en poste en tant que diplomate lorsqu'il traverse la Provence et prend donc le temps d'annoter quelques caractéristiques du pays traversé : le paysage, la qualité des routes, les fleuves, le statut juridique des villes, leur richesse, la qualité de l'hospitalité et la puissance des murs d'enceinte¹⁰. Ainsi Briançon, n'étant pas siège épiscopal, est « un lieu beau et civilisé, et pour ce que nous pûmes voir il est riche ; et nous y fûmes bien traités et logés », tandis qu'Embrun est jugée assez négativement car « elle a le statut de ville, un archevêque qui se nomme *Ebredunenis* et qui est subordonné à l'archevêque de Vienne ; si c'était un bourg fortifié, cela aurait été bien mais c'est un scandale que ce soit une ville¹¹ ». Carpentras est une « ville de petite taille mais l'endroit est commode ; les murs d'enceinte sont très beaux¹² ». Seule Avignon bénéficie d'une descrip-

8. « Ce Verger est la chose la plus belle que j'aie jamais vue ou que je ne verrai jamais », lettre CCXLII du 14 juillet 1518, Giuseppe L. Moncallero, *Epistolario di Bernardo Dovizi da Bibbiena*, (1513-1520), 2 vol., Florence, Olschki, 1965, II, p. 118.

9. Nicolò Machiavelli, « *Ritratto delle cose di Francia* », in *Opere*, éd. Mario Bonfantini, Milan-Naples, Ricciardi, 1954, p. 471-486, p. 471, n. 1 ; Jean-Marc Rivière, *L'Expérience de l'autre : les premières missions diplomatiques de Machiavel, Vettori et Guicciardini*, Aix-en-Provence, PU Provence, 2018, p. 27.

10. Pour l'approche de Guicciardini, comparée à celles d'Antonio De Beatis et d'un anonyme marchand milanais, voir F. Bardati, « Avignon et Rouen. Tales of Sixteenth-Century Italian Travellers », in *Ead.*, F. Nevola, E. Renzulli (dir.), *Tales of the City*, *op. cit.*, p. 159-181.

11. Francesco Guicciardini, *Diario del viaggio in Spagna. Memorie di famiglia*, éd. Mario Spinella, préf. Bruno Meier, Pordenone, Studio tesi, 1993, p. 10.

12. *Ibid.*, p. 13.

tion plus détaillée parce que Guicciardini a pu y rester trois jours. Son passé pontifical rappelle au voyageur la grandeur et la richesse perdues à cause du déplacement des foires et des commerces à Lyon. Bien que son architecture soit jugée dans l'ensemble assez médiocre, le Palais des papes, les murs de l'enceinte et le pont sur le Rhône sont considérés comme remarquables :

le palais, où logeait le pape du temps où la Cour y résidait, est prodigieux pour sa taille et ses murs, bien qu'il soit en train de se détériorer à cause de la mauvaise nature des prêtres, qui tendent plus à accumuler l'argent qu'à le dépenser ; les murs d'enceinte sont très beaux, du fait des dimensions des tours et des pierres et pour leur bonne maçonnerie. Un pont sur le Rhône, à côté de l'enceinte, a vingt-trois arcades, et, bien qu'il soit étroit, est néanmoins remarquable car, en plus de sa longueur, il fut très difficile de bâtir ses fondations dans un fleuve si large et dont les eaux sont si rapides. Voici pourquoi ce pont n'est pas droit car il lui aurait été quasiment impossible de supporter une telle impétuosité : au contraire, il se tord pour s'adapter aux eaux¹³.

La description est très synthétique : le palais est prodigieux par sa taille, ses matériaux et la manière dont ses murs sont bâtis (« *di grandezza e di muraglia è molto stupendo* »), les murs d'enceinte sont admirés pour la taille des tours et des pierres, mais Guicciardini ne mentionne aucun détail ; au contraire, il souligne l'état de dégradation dû à la mauvaise gestion du clergé. La prouesse de la construction du pont est plus détaillée : nombre d'arcades, longueur et directions.

À Nîmes il remarque la présence du théâtre romain et en apprécie l'antiquité : « à remarquer il y a les vestiges d'un théâtre, qu'ils appellent vulgairement l'arène, où l'on voit encore les murs et les gradins ; et en effet on y voit la mémoire d'un édifice beau et très ancien¹⁴ », tandis qu'à Montpellier il donne son avis sur la qualité générale du bâti, jugé beaucoup plus beau que celui d'Avignon, malgré l'absence de grands monuments, exceptée la cathédrale, de fondation papale et surtout riche en reliques :

[...] bien qu'aucun édifice ne soit comparable avec l'un des trois d'Avignon susmentionnés, néanmoins en général ses maisons sont bien plus belles que celles d'Avignon. Il y a un édifice

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*, p. 16.

remarquable, l'église Saint-Germain des moines de Saint-Benoît, qui fut édifiée par un pape Urbain ; l'édifice est beau, et il y a un grand nombre de reliques, très richement ornées d'or, d'argent et de pierres précieuses¹⁵.

Dans ses brèves annotations, le lexique de Guicciardini ne comporte aucune spécialité dans le domaine de l'art de bâtir : pour le théâtre il note la présence du mur de la scène et des gradins de la *cavea* (mais n'utilise ni *scena* ni *cavea* dans son récit) ainsi que le souvenir (*memoria*) d'un édifice beau et très ancien ; pour l'église il ne donne aucune information relative au plan ou au décor. D'autre part, le journal est rédigé pour lui-même, pour fixer des souvenirs d'une terre traversée assez rapidement ; il n'a pas le souci de décrire dans le détail ce qu'il a vu pour d'autres personnes¹⁶.

Ceux qui voyagent à la suite des nobles ou des cardinaux pour des ambassades traversant plusieurs pays peuvent, souvent, se consacrer à la visite des lieux quand leurs maîtres sont retenus par des rencontres où ils ne sont pas eux-mêmes admis. Ceux-ci sont, généralement, plus loquaces : pensons à Antonio De Beatis, secrétaire du cardinal Louis d'Aragon, en 1517, à Francesco Gregori avec le cardinal Alexandre de Médicis, en 1596-1598, ou à Bernardo Bizoni, dans l'entourage du marquis Vincenzo Giustiniani, en 1606¹⁷. À propos du Verger, De Beatis donne ainsi plus de renseignements que Dovizi, sans toutefois s'attarder sur les détails décoratifs :

C'est un palais construit sur une plaine, comme une forteresse, avec des fossés profonds et pleins d'eau [...]. Bien que ce château n'ait pas coûté aussi cher que celui de Gaillon – construit par feu

15. *Ibid.*

16. Comme le souligne Paolo Guicciardini dans l'édition de 1932 : « Ce Journal appartient à la catégorie de ses écrits non destinés à être publiés [...] ici il écrit spontanément, sans limer son langage, sans l'améliorer : il ne se préoccupe pas de la manière dont il se présente au public. Il écrit pour lui-même » (Francesco Guicciardini, *Diario del viaggio in Spagna*, éd. P. Guicciardini, Florence, Le Monnier, 1932, p. 19).

17. L. Pastor, *Die Reise*, *op. cit.* ; cité p. 41-51 dans l'anthologie du présent volume ; *Viaggio da Roma a Parigi del r. Cardinale di Fiorenza l'anno 1596*, BnF, Département des manuscrits, [Italien 662] partiellement transcrit dans M. H. Smith « Rouen-Gaillon », art. cit., p. 57 ; Bernardo Bizoni, *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani*, éd. Barbara Agosti, Bologne, Battello Ebbro, 1995. Pour apprécier les similitudes dans l'approche descriptive de ces trois voyageurs, voir leurs récits à propos du château de Gaillon (F. Bardati, *Antologia di fonti*, *op. cit.*, p. 190-192, 195-197).

le très révérend monseigneur de Rouen – ni ne possède une aussi belle vue (étant situé sur une plaine et non sur un mont), il est beaucoup mieux conçu et dispose de logements plus confortables. Il a un beau parc entouré de grands remparts et un jardin, qui ne sont cependant pas aussi beaux que ceux de Gaillon¹⁸.

De Beatis donne aussi d'Avignon une description d'ensemble assez vive et il décrit de manière plus exhaustive l'architecture des monuments. Par rapport à Guicciardini, on peut se faire une idée bien plus précise du Palais des papes :

Le grand palais, résidence du Saint-Siège pendant tant d'années, est un édifice admirable, entièrement constitué d'énormes pierres et tout en voûtes, avec un nombre de chambres infini. Il est construit en forteresse et il a une enceinte comptant six grandes tours, une semblable à celle de Borgia au palais de Saint-Pierre de Rome [...]. Le château est très haut et il a beaucoup d'escaliers en vis [*caragoli*] ou colimaçon [*lumache*], entièrement en pierre, au point de sembler un labyrinthe. [...] il y a encore de belles salles, quelques-unes sont bien conservées, d'autres partiellement en ruines. [...] Il y a aussi une chapelle, plus élevée et plus grande de celle de Sixte dans le palais de Rome¹⁹.

À côté des dimensions et de l'appareillage des pierres, notés aussi par Guicciardini, De Beatis nous révèle la présence des voûtes, des parties fortifiées comprenant six grandes tours (dont l'une est comparable à la tour Borgia au Vatican), de nombreux logis, de la circulation verticale comprenant une telle quantité de vis qu'il se réfère à l'image du labyrinthe pour en expliquer la ramification, ainsi que la chapelle qui, par sa taille, dépasse la Sixtine. Le mot *caragoli*, dérivé du *caracol* espagnol, renvoie donc à l'origine méridionale du rédacteur, il est explicité par *lumache*, terme utilisé couramment en Italie pour indiquer l'escalier en vis et qui correspond l'expression française « en colimaçon ». De Beatis, par deux fois dans ce bref récit, compare les édifices à ceux du Vatican, ces derniers pouvant être définis comme universels dans l'imaginaire des prélats et des gens d'Église, en particulier dans le milieu aragonais pour ce qui est de la tour Borgia.

18. L. Pastor, *Die Reise, op. cit.*, p. 141 ; l'extrait figure p. 48 de la présente anthologie
19. *Ibid.*, p. 155. L'extrait figure p. 50-51 de la présente anthologie.

Outre les descriptions de Gaillon et de Blois, très étudiées pour les détails d'architecture, tout au long de son voyage, De Beatis montre son intérêt pour l'art de bâtir grâce à des observations concises concernant, par exemple, des solutions planimétriques particulières, comme dans le cas de la cathédrale de Bourges où il remarque l'absence du transept (« *benché non sia cruciata* »), présent dans la plupart des églises modernes, c'est-à-dire gothiques, qu'il a visitées²⁰. À Bourges encore, décrivant le tombeau du duc de Berry, De Beatis fait des considérations générales sur les monuments funéraires observés en Allemagne et en France, caractérisés par la présence d'un gisant reposant sur un socle sculpté, si différents des tombeaux pariétaux diffusés en Italie²¹. Pour décrire l'église Saint-Antoine à Vienne, il utilise correctement le terme *nave*²², tandis que pour l'enceinte des murs d'Avignon il se montre familier du lexique architectural pour ce qui est du décor situé au-dessous des merlons (*merguli*), qu'il assimile aux denticules (*dentature*)²³.

L'intérêt que montre Guicciardini pour les ponts est partagé par De Beatis, qui les détaille beaucoup. Dans le cas de constructions imposantes il demande même aux palefreniers du cardinal d'en prendre les mesures principales, soigneusement reportées dans son récit. Ainsi le pont Saint-Ésprit sur le Rhône (Gard), pour lequel les voyageurs qui voulaient le voir ont dû faire un long détour :

Ce pont compte vingt hautes arches très larges, dans une belle pierre, bien travaillé, et admirablement pavé. D'après les mesures prises avec une ficelle par un de nos palefreniers, il est long de quatre cents pas, calculés à bras étendus. Ce pont est plus large et plus droit que celui d'Avignon, mais il n'est pas aussi long²⁴.

tandis que celui d'Avignon

20. *Ibid.*, p. 146 ; voir p. 48-49 de la présente anthologie.

21. *Ibid.*, p. 146 ; voir p. 46-47 de la présente anthologie.

22. *Ibid.*, p. 151.

23. *Ibid.*, p. 153 ; voir p. 50 de la présente anthologie.

24. L. Pastor, *Die Reise, op. cit.*, p. 152 ; l'extrait figure dans la présente anthologie p. 50). Selon Viollet-le-Duc le pont mesure 5 mètres de largeur et environ 1 000 mètres de longueur et repose sur vingt-deux arches en plein cintre, au lieu des vingt notées par De Beatis (Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 vol., Paris, B. Bance, A. Morel, 1854-1868, t. VII, p. 228).

[est] un grand pont de pierre qui compte vingt-trois arches ; bien que de l'autre côté de la rive (qui est en Languedoc et sous domination du roi de France), sept soient en pierre sèche [...]. Le pont n'est pas aussi large que celui de Saint-Esprit, ni aussi droit : on y a fait beaucoup de voûtes pour résister, je crois, à la violence du courant [...] et pour la longueur, dont on prit la mesure à ma demande et en ma présence, elle est de quatre cent soixante-six cannes. Et de la porte de l'enceinte de la ville par laquelle on arrive à ce pont, jusqu'à l'endroit où cesse la juridiction de l'Église, il n'y a pas plus de quarante cannes²⁵.

Bien qu'il s'agisse d'un journal, De Beatis a dû prendre le temps de rédiger calmement son texte, peut-être à partir de notes, comme le montrent les anticipations que l'on trouve ici et là²⁶ ; probablement ce procédé lui a-t-il permis non seulement d'enrichir sa narration à l'usage du cardinal d'Aragon et de son entourage par des anecdotes, des repères historiques, comme les nombreuses références aux membres de la famille d'Aragon, ou littéraires, comme les renvois à Pétrarque en Avignon, mais aussi de mieux préciser quelques descriptions d'art et d'architecture en ayant recours à un lexique plus approprié.

D'autres voyageurs se sont intéressés à d'autres thèmes. Par exemple, l'auteur anonyme, identifié à un marchand milanais voyageant en France en 1518, mesure tout ce qu'il voit, en termes de dimension, quantité d'éléments et, surtout, de coûts²⁷, tandis qu'un artiste tel que Benvenuto Cellini ne s'attarde pas sur l'architecture sinon comme scénographie pour mieux contextualiser ses aventures ou pour exalter son talent²⁸. En ce qui concerne ses deux

25. L. Pastor, *Die Reise*, *op. cit.*, p. 154 ; l'extrait figure dans la présente anthologie p. 50.

26. À titre d'exemple, la comparaison entre les châteaux de Gaillon et du Verger figure explicitement à la fin de la description de Gaillon (*ibid.*, p. 130) et le rapprochement entre les ponts de Saint-Esprit et d'Avignon est anticipé par rapport à l'arrivée dans la ville papale (*ibid.*, p. 152).

27. Luigi Monga, *Un mercante di Milano in Europa: diario di un viaggio del primo Cinquecento*, Milan, Jaca, 1985 ; voir l'étude critique de Diletta Gamberini dans le présent volume (en particulier, p. 180-193) et F. Bardati, « Avignon et Rouen », art. cit.

28. Parmi les nombreux ouvrages sur le séjour de Cellini en France, voir Bertrand Jestaz, « Benvenuto Cellini et la cour de France (1540-1545) », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 161 (« Arts et artistes en France de la Renaissance à la Révolution »), 2003, p. 71-132 et la notice qui lui est consacrée dans le présent volume.

séjours français il ne décrit très sommairement que trois lieux : l'hôtel de Nesles à Paris, où il avait établi son atelier, la galerie François I^{er}, à Fontainebleau, qui avait été le théâtre de sa compétition avec Primaticcio et la porte Dorée²⁹, à la fois « grande et naine, de cette mauvaise manière française³⁰ », dont il aurait amélioré les proportions grâce à ses sculptures.

Le mot et l'image : les notes des architectes

Le cas de Cellini est bien évidemment particulier mais, en général, artistes et architectes laissent rarement des récits des pays visités. Ils préfèrent le dessin comme outil privilégié pour fixer dans la mémoire des planimétries, des élévations ou des agencements particuliers des espaces ainsi que les détails des édifices qu'ils ont eu l'opportunité de visiter. Les nombreux carnets de dessins exécutés entre la fin du xv^e et le début du xvi^e siècle à Rome, par des artistes, des architectes ou des *legnaiuoli*³¹ intéressés par la redécouverte de l'Antiquité en témoignent³². Le dessin peut ainsi suppléer au manque de lexique spécifique ou aux difficultés à décrire de manière détaillée des solutions spatiales, proportionnelles, ornementales particulières. Toujours à propos du château de Gaillon, Bonaventura Mosti en 1508 ne s'attarde pas à expliquer au duc de Ferrare les nombreuses particularités de l'édifice et il termine sa lettre annonçant que le comte

29. Benvenuto Cellini, *La vita*, éd. Guido Davico Bonino, Turin, Einaudi, 1982, p. 216-380 pour les séjours français et spécialement p. 314-315, 336 (hôtel de Nesle) ; p. 330 (porte Dorée) ; p. 364 (galerie François I^{er}).

30. « Grande et naine, de leur mauvaise manière française », B. Jestaz, « Benvenuto Cellini », art. cit., p. 99 pour la traduction et p. 99-119 pour la restitution du projet de Cellini.

31. Les *legnaiuoli* travaillaient le bois comme charpentiers et menuisiers ; ils étaient donc intéressés par l'étude et la compréhension des aspects structurels et décoratifs de l'architecture antique.

32. La bibliographie sur les carnets de dessins est très vaste : pour une première approche, voir Arnold Nesselrath, « I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia », in Salvatore Settis (dir.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1986, t. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, p. 89-147. Pour une dimension européenne, voir F. Mattei, « Voyages et dessins d'architecture en Europe au xvi^e et xvii^e siècle. Étude, théorie, conception », in Marco Simone Bolzoni (dir.), *Les Dessins de voyages. Les artistes voyageurs : formes et fonctions du dessin de voyage xvi^e-xvii^e siècles*, Paris, Échelle de Jacob, 2025, p. 85-99.

Alberto Pio en fait faire un dessin à un peintre³³. Croquis et dessins de relevés, avec des annotations de mesures, souvent accompagnés de brefs commentaires, permettent aux architectes d'avoir d'un seul coup les caractéristiques principales d'un édifice, qu'il s'agisse des plans, des vues ou des détails. Les célèbres carnets de Giuliano da Sangallo³⁴ sont exemplaires en ce sens, notamment pour son séjour en Provence, à la suite du cardinal Giuliano della Rovere, en 1494-1496³⁵. Les dessins de l'arc d'Orange, par exemple, présentent le monument de face et de côté, complet dans toutes ses parties, moulures et ornements, avec les indications de mesure, les bas-reliefs et les très brèves annotations concernant la localisation, l'objet, le nom et les détails de quelques éléments : « *IN FRANCIA E. L. TRIONFALE DA ORANGO FATO DA CESARE* » (f. 26 v^o), « *LA TESTA De LARCHO DISEGNIATO ARINCONTRO* » et « *QUESTA CHORNICE E SOTO LA VOLTA IN BOTE SOTO LARCHO DI MEZO DI DETO ARCHO*³⁶ » (f. 27 r^o). L'ornement sculpté, les proportions, la mouluration auraient été impossibles à décrire avec la même précision que celle du dessin, tandis que l'ensemble mots/images permet à l'architecte d'avoir une synthèse très complète du monument, utile pour son bagage visuel et intellectuel à mettre au service de ses commanditaires les plus exigeants, notamment Laurent le Magnifique et le pape Jules II³⁷.

-
33. « *Il signor Alberto il fa ponere in disegno ad uno pittore per mandare a Vostra Excellentia* » (Lettre de Bonaventura Mosti au duc de Ferrare, Louviers, 24 septembre 1508, publiée dans M. Smith « Rouen-Gaillon », art. cit., p. 49).
34. Giuliano da Sangallo, Biblioteca Apostolica Vaticana [Barb. Lat. 4424] ; Sienne, Biblioteca comunale [S. IV. 8].
35. Voir Pierre Gros, « Giuliano da Sangallo en Provence », in Amedeo Belluzzi, Caroline Elam, Francesco Paolo Fiore (dir.), *Giuliano da Sangallo*, Milan, Officina libraria, 2017, p. 250-259 ; Frédérique Lemerle, *La Renaissance et les Antiquités de la Gaule. L'architecture gallo-romaine vue par les architectes, antiquaires et voyageurs des guerres d'Italie à la Fronde*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 45-47.
36. « En France e.l. triomphal de Orange fait par César ; la partie supérieure de l'arc dessiné ci-contre » ; « Cette corniche se trouve au-dessous de la voûte en berceau de l'arcade du milieu de cet arc ».
37. Sur l'activité de Giuliano da Sangallo en tant qu'architecte et dessinateur, voir Sabine Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Florence, Edifir, 2014 ; A. Belluzzi, C. Elam, F. P. Fiore (dir.), *Giuliano da Sangallo, op. cit.* ; Cammy Brothers, *Giuliano da Sangallo and the Ruins of Rome*, Princeton-Oxford, Princeton UP, 2022 ; Bianca De Divitiis, « Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 74, n° 2, 2015, p. 152-178.

Malheureusement, les artistes et architectes italiens qui ont durablement séjourné en France au cours du xvi^e siècle n'ont pas laissé de descriptions ou de récits témoignant de leur impact sur la tradition de la construction locale ; à l'exception de Léonard de Vinci, frappé par quelques éléments qui lui étaient inconnus, comme les lucarnes, l'escalier de bois en vis et la pièce carrée aménagée dans une tour de plan circulaire³⁸. Dans ce cadre, le journal de voyage de Vincenzo Scamozzi (printemps 1600) est particulièrement intéressant car descriptions et dessins sont complémentaires³⁹. Pour Scamozzi, il s'agit d'un aspect fondamental de la formation d'un architecte, comme il le souligne dans son traité d'architecture, publié en 1615 :

Il lui sera nécessaire de voir et d'observer diligemment ce que les Anciens et les Modernes de quelque renommée ont fait avec autant d'excellence. L'observation de ces choses, parallèlement au dessin des plans et des élévations, avec les mesures des largeurs, longueurs et aussi des hauteurs, lui permettra de rédiger un compte-rendu très diligent de leur beauté, de leur grâce, de leur vénusté, de leur ornement et des choses semblables qui ne peuvent pas être exprimées par le dessin⁴⁰.

Le voyage en tant qu'occasion d'étude est également présenté dans son traité : après avoir décrit les différents pays italiens, il souligne qu'il a visité

38. Jean Guillaume, « Léonard et l'architecture », in Paolo Galluzzi (dir.), *Leonardo da Vinci. Engineer and Architect*, Montréal, Museum of Fine Arts, 1987, p. 207-286.

39. Il voyage à la suite de Francesco Vendramin, de retour d'une mission diplomatique : pour les conditions du voyage et la transcription du texte, voir l'édition critique Vincenzo Scamozzi, *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia*, éd. Franco Barbieri, Venise, Istituto per la collaborazione culturale, 1959 ; J. Guillaume, « 57. Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia (14 marzo – 11 maggio 1600) », in *Vincenzo Scamozzi, 1548-1616*, éd. F. Barbieri, Guido Beltramini, Venise, Marsilio, 2003, p. 391-393 ; Loredana Olivato, « Oculis magis habenda fides quam auribus », in Carmelo Alberti, Giuseppe Barbieri (dir.), *Venezia e l'Europa: l'eredità della Serenissima*, 2 vol., Cittadella, Biblos, 2011, I, p. 47-59 ; Maria Elisa Avagnina, « ...per molti e lunghi viaggi, per studio di questa professione... », in F. Barbieri, M. E. Avagnina, Paolo Sanvito (dir.), *Vincenzo Scamozzi teorico europeo*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2016, p. 79-101.

40. *L'Idée de l'Architecture universelle de Vincenzo Scamozzi architecte vénétien, divisée en X livres*, Venise, Expensis Auctoris, 1615, I, p. 66.

[...] ce qu'il reste de la partie la plus belle de l'Europe outre-monts, comme l'Allemagne, la Hongrie supérieure, une large partie de la France et d'autres pays voisins, avec pour seul but d'observer les manières et les formes (quelles qu'elles soient) de construction dans ces royaumes et provinces, et de voir la qualité des matériaux utilisés et comment ils bâtissent leurs édifices, différemment de nous⁴¹.

Ces déclarations correspondent parfaitement au contenu de son *Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia*. En ne considérant que la partie française de son voyage, tout au long de son trajet par Saint-Denis, Meaux, Montceaux, Châlons et Nancy, il note la qualité des matériaux, spécialement de la pierre de taille (type, couleur, dureté, grain, durabilité), mais aussi l'agencement des briques, les structures en bois, ou encore la pente variable des toits, cherchant à identifier les caractéristiques plutôt françaises ou allemandes des villages de frontière. Les ponts et les murs d'enceinte l'intéressent particulièrement, s'agissant de sujets de grande actualité : les fortifications, en particulier, occupent une place importante dans son traité et on ne s'étonne donc pas d'en trouver des descriptions très détaillées dans le *Taccuino*⁴².

Les descriptions architecturales concernent les églises, le château de Montceaux et le palais ducal de Nancy. Pour ce qui est des églises, Scamozzi confie surtout ses souvenirs au dessin : plans avec projections des voûtes et indication de l'emplacement des portes⁴³, des clochers, des chœurs, des orgues, autels, sépultures ou reliquaires éventuels, façades⁴⁴, coupes transversales⁴⁵ et détails⁴⁶ ; tous ces éléments sont cotés avec précision. Les récits varient d'un édifice à l'autre : à Saint-Denis il signale la présence des tombeaux royaux, des reliques

41. *Ibid.*, p. 67.

42. Se limitant à la France, il décrit de manière détaillée les murs d'enceinte et les fortifications de Châlons-sur-Marne, de Vitry-le-François (où il remarque qu'il s'agit d'une ville nouvelle dont le plan est très régulier), Nancy, (V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio, op. cit.*, p. 47, 50, 59). Voir p. 93-115 dans le présent ouvrage.

43. Saint-Denis, Meaux, la cathédrale et l'église Notre-Dame de Châlons, Toul, Saint-Nicolas-de-Port.

44. Saint-Denis, Meaux, Toul, Saint-Nicolas-de-Port.

45. Saint-Denis, Toul.

46. Travées des coupes longitudinales de Châlons et Saint-Nicolas-de-Port ; vue de la chapelle de Valois et d'une porte de Saint-Denis, coupe horizontale d'un pilier pour Saint-Denis, Meaux, Toul.

et du trésor⁴⁷, tandis qu'à Meaux il note qu'il y a quatre nefs collatérales et transepts, renvoyant au plan pour les détails, et souligne que les vitraux ne sont pas historiés et colorés, contrairement à ce qu'il a pu remarquer ailleurs. L'espace intérieur est donc très lumineux, en raison aussi des arcades qui sont très hautes⁴⁸. Les églises de Châlons le frappent par la puissance des contreforts et par la hauteur des tours⁴⁹. Le récit est complété par l'annotation « *dintorno sono alcune capelle disordinatamente* » sur le côté droit du plan de la cathédrale : Scamozzi modifie le dessin réel de l'église et ôte les chapelles, tout en considérant comme important de s'en souvenir à l'aide des mots⁵⁰. Dans l'église de Chanceneay, pour laquelle il n'a pas laissé de dessins, il remarque la grande quantité de sépultures et la chapelle du chœur :

[...] une très grande chapelle, ornée de nombreuses colonnes sculptées et dotées de doubles corniches ; mais ce qui m'a le plus plu, c'est la matière dont sont faites les colonnes et les corniches, c'est-à-dire d'une pierre très blanche, au grain très fin, qui reflète la lumière avec un éclat merveilleux. Les bases sont faites de pierres mêlées comme des marbres mixtes, mais ternes. Il est vrai que le travail est très bien fait : il y a aussi des figures, et deux animaux posés au sol d'une très bonne manière⁵¹.

Il recourt ici à un lexique plus spécialisé pour les colonnes, les bases et les corniches, dont il prend note des différents matériaux et de la manière dont ils réagissent à la lumière. Tout comme à Saint-Étienne de Toul où il décrit outre les vitres blanches et lumineuses, les éléments principaux de l'intérieur (la proportion très verticalisée des arcs en rapport 1 : 3, les pilastres polystyles composés d'une colonne à section circulaire flanquée de quatre colonnettes) et de la façade :

47. Voir l'extrait dans la présente anthologie, p. 95-96. V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio*, *op. cit.*, p. 38-39.

48. Voir l'extrait dans la présente anthologie, p. 96-97. V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio*, *op. cit.*, p. 41.

49. Voir l'extrait dans la présente anthologie, p. 99-101. V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio*, *op. cit.*, p. 47-48.

50. « Autour il y a des chapelles sans ordre ». Sur la régularisation des plans des églises, voir J. Guillaume, « 57. Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia », *art. cit.* ; M. E. Avagnina, « "... per molti e lunghi viaggi » », *art. cit.*, p. 91-95 ; F. Mattei, « Voyages et dessins d'architecture », *art. cit.*, p. 89-90.

51. V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio*, *op. cit.*, p. 53-54 ; voir l'extrait dans la présente anthologie, p. 103.

Les premiers arcs ont une hauteur de 3 modules carrés, tout comme les baies supérieures, ce qui leur confère une grande légèreté. Les colonnes sont rondes, avec quatre colonnettes au-dessus. Les vitraux sont presque tous en cristal blanc. La façade avec les clochers est très ornée de statues et d'autres ornements, notamment autour des portes⁵².

Les mots deviennent plus importants lorsque Scamozzi observe l'architecture résidentielle, dont les codifications graphiques sont moins immédiates par rapport à celles des églises. Il consacre une vue au château de Montceaux mais il préfère le récit pour décrire la distribution des pièces :

La partie du milieu contient l'escalier à double rampe, comme il est d'usage dans la plupart des meilleures maisons de France ; à droite et à gauche deux salons à trois fenêtres, et puis une belle chambre ; mais aux angles il y a une chambre et une petite chambre, qu'on appelle cabinet, avec un escalier secret d'un côté et une longue galerie de 120 pieds, large de 17 pieds et haute de 15, avec 12 fenêtres ou ouvertures⁵³.

Différemment de la plupart des palais italiens et vénitiens, l'escalier à double rampe (*in duoi rami*) était situé au milieu du bâtiment, flanqué de part et d'autre des logis, chacun composé d'une salle, de deux chambres⁵⁴ et d'un cabinet (*picciolo camaretto, che dicono gabinetto*), avec un escalier à vis agencé dans l'épaisseur du mur (*scale secrete*) et une galerie, dont il donne les dimensions.

À Nancy, Scamozzi préfère esquisser le plan de la ville, avec son enceinte bastionnée, quelques rues importantes et la localisation de l'arsenal, de la place principale et du palais ducal, dont la description, de moindre valeur que celle de Montceaux, reflète la grande complexité des dispositions d'ensemble, dues aux diverses phases de construction. Scamozzi passe sous silence le portail monumental spectaculaire et se concentre sur les membres de la famille de Lorraine qu'il a pu entrevoir et dont il essaie de localiser approximativement les logis. Il ne mentionne que peu de pièces,

52. *Ibid.*, p. 57 ; l'extrait figure dans la présente anthologie p. 104-105.

53. *Ibid.*, p. 41 ; l'extrait figure dans la présente anthologie p. 97-99.

54. Il peut s'agir de la séquence antichambre et chambre dans le pavillon d'angle (comme le suggère J. Guillaume, « 57. Tacuino di viaggio da Parigi a Venezia », art. cit., p. 392) ou chambre et garde-robe dans le pavillon d'angle.

sans suivre probablement un parcours linéaire, car à cette occasion il est tenu de respecter une étiquette bien plus rigide qui l'empêche de visiter facilement le palais. La galerie des cerfs, détruite par un incendie en 1871, est la seule pièce où il note la présence d'une voûte et de peintures, en donne les mesures, en soulignant que d'ordinaire elle sert de garde-robe mais qu'en l'occurrence elle est transformée en salle de fêtes⁵⁵.

« *Overo in nostra lingua* » : comprendre, interpréter, traduire

Plus la narration est détaillée, plus les voyageurs sentent la nécessité de traduire ou d'exprimer par une périphrase les mots désignant des objets qui diffèrent des formes et des typologies connues, ou qu'ils connaissent mais dont ils ont eu des explications en français. Chez les Italiens – toutes provenances (et donc langues vernaculaires) confondues – on trouve souvent les expressions « *sive* », « *overo* », « *in nostra lingua* », « *che qua si dice* »⁵⁶, suivies de traductions ou de commentaires.

La lettre de Jacopo Probo sur Gaillon contient plusieurs exemples intéressants, qui reviennent tous dans les descriptions postérieures de l'édifice. Tout d'abord, il y a la question de restituer le statut du château. À l'évidence *castello* lui semble réducteur, car, dans sa disposition d'ensemble, ses dimensions et son décor, la demeure du cardinal d'Amboise correspond plutôt à un palais, comme ceux de Mantoue ou de Ferrare, bien connus de la marquise d'Este, destinataire de la lettre⁵⁷. La présence de fossés, talus et escarpements

55. V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio*, *op. cit.*, p. 60. Sur la galerie et son décor, voir Nicole Reynaud, « La galerie des cerfs du Palais ducal de Nancy », *Revue de l'art*, n° 61, 1983, p. 7-28 ; J. Guillaume, « La galerie des cerfs de Nancy : restitution du système décoratif », *Revue de l'art*, n° 75, 1987, p. 43-48 ; M. Chatenet, « “Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie” : un luogo da passeggiare che in Francia si dice galeria », *Bulletin monumental*, n° 166, 2008, p. 9.

56. « Ou bien », « c'est-à-dire », « dans notre langue », « qu'ici se dit ».

57. À noter que dans les comptes de construction du château de Gaillon, pour désigner l'édifice, on emploie à la fois « chasteau » et « chastel » (Achille Deville, *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon publiés d'après les registres manuscrits des trésoriers du cardinal d'Amboise*, Paris, Imprimerie nationale, 1850).

relève toutefois de l'architecture castrale et Probo opte donc pour l'expression « *il bel palatio in forma di castello*⁵⁸ ». Cette superposition entre le palais, demeure principale pour la noblesse italienne, et le château, chef-lieu de la seigneurie et résidence du seigneur, traduit par conséquent le souci du narrateur de rendre aux lecteurs cette particularité française. D'autres voyageurs y sont aussi confrontés : Antonio De Beatis utilise presque la même formule, « *palazzo over castello* », ainsi que « *palazzo, quale è posto in fortalezza per un gran fosso che li va intorno* », remarquant l'aspect fortifié dû à la présence des fossés⁵⁹. L'expression ne se limite pas au château de Gaillon, car il l'emploie aussi pour le Verger : « *palazzo in piano posto in fortezza*⁶⁰ ». L'anonyme milanais, qui passe à Gaillon en 1518, utilise la même formule que Probo, « *palazo in forma di fortezza*⁶¹ ». À la moitié du siècle, après une décennie passée en France⁶², Sebastiano Serlio explique clairement le problème dans son *Sixième livre*, resté à l'état de manuscrit et consacré à l'architecture résidentielle, italienne et française, comparées⁶³. Dans *Della casa del principe illustre a modo di fortezza*, où il expose son projet pour le château d'Ancyle-Franc, il écrit :

[...] ici en France, les gentilshommes, et surtout la noblesse, habitent hors des villes, et, bien qu'en ce royaume il n'y ait pas de factions mais que tous obéissent au roi, il est néanmoins habituel que leurs demeures soient fortifiées, avec des fossés

58. « le beau palais en forme de château », R. Weiss, « The castle of Gaillon in 1509-1510 », art. cit., p. 6.

59. L. Pastor, *Die Reise*, op. cit., p. 128, 129 ; voir en particulier p. 44-45 de la présente anthologie pour la trad. fr.

60. *Ibid.*, p. 141 ; voir p. 48 de la présente anthologie pour la trad. fr.

61. L. Monga, *Un mercante di Milano in Europa*, op. cit., p. 64 ; *Viaggio da Roma a Parigi*, ms. cit., f. 38 v°-39 r°.

62. Sur Serlio voir S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milan, Electa, 1998.

63. Sur le *Sixième livre*, voir *Sebastiano Serlio. On domestic architecture: different dwellings from the meanest hovel to the most ornate palace; the sixteenth century manuscript of book VI in the Avery Library of Columbia University*, éd. Myra N. Rosenfeld, Cambridge, MIT Press, 1978 ; S. Serlio, *Architettura civile, libri seſto, settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, éd. F. P. Fiore, Milan, Il Polifilo, 1994, en particulier « Premessa al *Libro Seſto* », p. 3-26 ; F. P. Fiore, *Trattati rinascimentali di architettura*, Turin, Einaudi, 2024, p. 527-529, 569-605. Pour la distance entre les modèles proposés par Serlio dans les livres VI et VII et l'architecture française, voir J. Guillaume, « Serlio et l'architecture française », in Christoph Thoenes (dir.), *Sebastiano Serlio*, Milan, Electa, 1989, p. 67-78.

pleins d'eau si le lieu le permet, et qu'elles puissent résister à des batailles sans utilisation d'armes à feu, grâce à leurs ponts-levis et à d'autres ouvrages de défense. C'est pourquoi la demeure ici illustrée correspond à une telle coutume, puisqu'elle a la forme d'un château⁶⁴.

En 1577 toujours, le secrétaire de l'ambassadeur vénitien Girolamo Lippomanno remarque que la noblesse habite les châteaux⁶⁵ et en 1598, à propos de Gaillon, Francesco Gregori réitère la formule « palais qui est fortifié par de grands fossés maçonnés autour de lui⁶⁶ » : à la fin du siècle, donc, l'ambivalence palais/château requiert encore des explications pour les Italiens.

Mais l'hybridation entre résidence et fortification comporte aussi d'autres problèmes. Probo décrit un « *belloardo, sive rivellino in nostra lingua*⁶⁷ ». On pourrait penser à l'ouvrage avancé constitué par les deux tourelles situées à la tête du pont-levis⁶⁸, car le mot *rivellino* correspond à une fortification externe rajoutée, diffusée en Italie à la fin du xv^e siècle pour défendre les portails des enceintes pas encore conçues pour résister aux canonnades⁶⁹, ce qui pourtant ne correspond pas à l'ouvrage présent à Gaillon. De plus, il poursuit sa

64. S. Serlio, *Delle habitazioni fuori e dentro delle città*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, [Cod.icon. 189], f. 16 v^o.

65. « On ne voit guère dans les villes des grands édifices privés ; elles ne sont habitées, comme il a été dit, que par des marchands, des bourgeois et des hommes de robe, plus soucieux d'amasser de l'argent que de le dépenser en beaux bâtiments [...]. Les nobles bâtissent dans les châteaux et dans les villages ; et c'est ainsi qu'il y a sur toute la surface du royaume des édifices qui sont d'une beauté admirable », *Viaggio del signor Girolamo Lippomanno ambasciator in Francia nell'anno 1577, scritto dal suo secretario*, in *Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France au xvi^e siècle*, éd. Niccolò Tommaseo, Paris 1838, t. II, p. 278-647, en particulier p. 488-491. La traduction est de N. Tommaseo.

66. *Viaggio da Roma a Parigi*, ms. cit.

67. « [...] devant le château il y a un puissant et grand *belloardo*, ou bien *rivellino* dans notre langue, en pierre sculptée, avec des fenêtres et des écussons très ornés, et à l'intérieur des espaces bien agencés, de très belles cuisines et beaucoup de pièces et chambres commodes pour les officiers », passage cité par R. Weiss, « The castle of Gaillon in 1509-1510 », art. cit., p. 6.

68. Ouvrage bien visible dans les dessins de Jacques Androuet du Cerceau (British Museum, 1973, U.1352 ; 1972, U.841) ainsi que dans les gravures des *Plus excellens bastiments de France*, Paris, 1576.

69. Que l'on pense aux dessins de Léonard de Vinci (par exemple au manuscrit B de l'Institut de France, f. 24 v^o) ou à la première rédaction du traité de Francesco di Giorgio, antérieur à la descente de Charles VIII en Italie, où il utilise à maintes reprises le mot *rivellino* (F. P. Fiore, *Trattati rinascimentali di architettura*, op. cit., p. 360-371).

description en spécifiant que la façade de ce « *belloardo* » / « *rivellino* » est en pierre sculptée, avec des fenêtres et des armes très ornées, qu'à l'intérieur il y a des espaces bien conçus, des cuisines très belles et beaucoup de pièces très confortables pour les officiers. À l'évidence, il ne s'agit pas d'un ouvrage de fortification, mais du châtelet d'entrée, dont la forme et l'aménagement sont difficiles à rattacher aux types connus par Probo. Bien que l'expression *belouart* ou *balouart*⁷⁰ ne soit pas utilisée dans les comptes de construction du château ni dans l'inventaire de 1508, il semblerait que Probo l'ait entendue quelque part et l'ait ensuite italianisée en « *belloardo* ». De Beatis ne nomme pas ce portail car il accède au château par le jardin, tandis que le marchand milanais parle directement de « *revellino*⁷¹ », donnant la même interprétation de cet élément que Probo. Aucun des autres visiteurs de Gaillon n'utilise « *rivellino* » ou « *baluardo* », entre-temps entré dans le lexique des fortifications italiennes pour désigner le bastion⁷² ; Bizoni en 1606 signale seulement que l'accès se fait par un pont-levis⁷³.

En regardant le panorama de la vallée de la Seine depuis la loggia du château, Probo doit aussi avoir entendu prononcer le mot garenne, qui plus tard aurait été italianisé en *garenna*, mais pour lequel, en 1510, il note « garennes, ou bien *conigliere* (clapiers à lapins) dans notre langue⁷⁴ », détail et explication qu'aucun autre voyageur n'insère dans les descriptions de Gaillon.

70. Forme ancienne pour *boulevard*, terme générique désignant un bâtiment quelconque destiné à porter de l'artillerie, ajouté en avant d'une fortification plus ancienne (Jean-Marie Pérouse de Montclos (dir.), *Principes d'analyse scientifique. Architecture, vocabulaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1993, p. 490).

71. « *Ha due porte: una verso la villa et l'altra verso uno giardino, et in ciaschuna ha uno bellissimo revellino* », L. Monga (éd.), *Un mercante di Milano*, op. cit., p. 64.

72. Dès la moitié du XVI^e siècle, le mot *baluardo* (ou *beluardo*, ou *balluardo*) est utilisé pour désigner le bastion dans les traités de fortifications de Pietro Cataneo (1554), Giovan Battista de' Zandri (1554), Girolamo Maggi et Iacopo Castriotto (1564) et Bonaiuto Lorini (1597) ; voir F. P. Fiore, *Trattati rinascimentali di architettura*, op. cit., p. 383-418. Serlio, dans le *Sixième Livre*, utilise le mot *baluardi* pour désigner les bastions (S. Serlio, *Delle habitazioni fuori e dentro delle città*, ms. cit., f. 29 v^o) tout comme en 1600 Vincenzo Scamozzi (*bellouardo*) dans son carnet de voyage en France et, plus tard, dans son traité, où il consacre quelques lignes pour expliquer les différences existant entre les *belloardi* et les *revellini* (V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio*, op. cit., p. 47, 59, 60 ; *L'idea della Architettura universale*, op. cit., p. 190-191).

73. B. Bizoni, *Diario di viaggio*, op. cit., p. 94.

74. R. Weiss, « The castle of Gaillon in 1509-1510 », art. cit., p. 9.

Parmi les difficultés lexicales rencontrées par les Italiens dans le domaine architectural, il y a enfin celles qui sont liées à l'appellation des pièces du logis seigneurial⁷⁵. Au XVI^e siècle, l'appartement français est composé de chambres, garde-robes et cabinets, souvent suivis d'une galerie, mais la compréhension des fonctions de chaque pièce et la maîtrise de leurs noms ne sont pas toujours immédiates pour les étrangers. À Gaillon le logis du cardinal d'Amboise comptait deux cabinets, parmi lesquels le « doré » abritait les objets les plus précieux. Une fois encore, Probo déforme le mot français cabinet en *gabionetto*, puis en donne une explication à Isabelle : « *gabionetto, o vero Studiolo*⁷⁶ ». Parmi les autres voyageurs, seul Bizoni parle d'un « *camerino del cardinale, che egli chiama tesoro*⁷⁷ », mais en précisant que « *lo studio suo* » et la bibliothèque seront intégrés dans une galerie nouvelle que le cardinal de Joyeuse est en train de faire bâtir ; par contre, il utilise le mot *studiolo* pour décrire un meuble raffiné, situé dans le *camerino*⁷⁸. À propos du château de Montceaux, Scamozzi note la présence d'un « *picciolo camaretto, che dicono gabinetto*⁷⁹ ». À noter que, malgré les longues années passées en France, Serlio n'adopte jamais le mot cabinet même pas dans des formes italianisées, ce qui lui arrive pour d'autres éléments de la maison, comme la basse-cour (*bassa corte*), les galetas (*galata*), les lucarnes (*lucarne*) ou le perron (*parrone*)⁸⁰. Il utilise à maintes reprises le mot *camerino*, mais il s'agit du diminutif de *camera*, c'est-à-dire chambre : selon les occurrences, c'est une petite pièce, presque toujours en entresol, souvent accessible de la chambre, pas spécialement consacrée au travail ou au trésor⁸¹.

75. Pour l'étroite relation existant entre les dispositions d'ensemble des châteaux français, leur distribution et le mode de vie de la cour de France au XVI^e siècle, voir M. Chatenet, *La Cour de France au XVI^e siècle. Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, 2002.

76. R. Weiss, « The castle of Gaillon in 1509-1510 », art. cit., p. 9.

77. Très petite chambre du cardinal, qu'il appelle le trésor.

78. B. Bizoni, *Diario di viaggio, op. cit.*, p. 95 ; voir extrait p. 122.

79. V. Scamozzi, *Taccuino di viaggio, op. cit.*, p. 41 ; voir extrait p. 98.

80. S. Serlio, *Delle habitazioni fuori e dentro delle città*, ms. cit., respectivement f. 42 v^o, 14 v^o, 44 v^o, 9 v^o, 5 v^o.

81. Le *camerino* est présent dans toutes sortes d'habitations : ce sont les dimensions et la localisation dans la demeure qui peuvent en faire une pièce de service, le trésor, le dressoir, une chapelle, un cabinet ou une annexe de la chambre. (*ibid.*). « *Un piccol Studiolo* », qui n'est pas intégré dans un *camerino*, est signalé dans une des variations de la *Casa del principe illustre in modo di fortezza* (*ibid.*, f. 18 v^o).

En décrivant ses modèles de maisons, Serlio a certainement subi l'influence des habitudes françaises et de la priorité qui est donnée au confort des pièces. On peut en voir la preuve par l'attention avec laquelle, en donnant les mesures des chambres, il souligne souvent qu'il y a suffisamment de place pour abriter le lit (*vi è la posta del letto*), et précise parfois que le lit sera à côté de la cheminée⁸². Il a aussi compris que la garde-robe n'est pas un endroit pour garder des biens ou des vêtements, comme en Italie, mais une pièce où l'on peut dormir, qui se situe après la chambre et qui a des dimensions plus grandes que le cabinet ; il introduit donc dans l'un des premiers modèles une « *retrocamera o che segli dice guardaroba in questa banda*⁸³ ».

La galerie, enfin, est un mot d'origine française qui, jusqu'à la moitié du XVI^e siècle, doit souvent être expliqué aux Italiens⁸⁴. À propos du jardin de Gaillon, Bonaventura Mosti en 1508 ne semble pas avoir de doutes quant au fait que son interlocuteur comprenne de quoi il est question quand il décrit une « *galaria bellissima* » bien qu'il s'agisse d'un portique ouvert vers le jardin supérieur, tandis que Probo emploie la formule « *galaria, sive loggia*⁸⁵ », qui correspond mieux à la réalité, car il se réfère à la loggia située au premier étage, qui relie l'escalier à la grande salle⁸⁶. Pour ce qui est des portiques du jardin, De Beatis explique que « *in Franza simili strate coperte chiamano gallerie, in Italia claustri o logge*⁸⁷ ». À la

82. *Ibid.*, f. 18 v^o ; d'autres mentions, sans nommer la cheminée, aux f. 6 v^o, 10 v^o, 30 v^o, où dans un *camerino* il y a de la place pour un *lettuzzo* (petit lit, probablement une couchette), 35 v^o, 44 v^o, 45 v^o. La locution *la posta*, au féminin, au lieu de *il posto*, semble directement empruntée à la langue française.

83. « [...] arrière-chambre ou pièce qu'on dit garde-robe dans cette contrée », *ibid.*, f. 3 v^o.

84. J. Guillaume, « La galerie dans le château français : place et fonction », *Revue de l'art*, n° 102, 1993, p. 33-42 ; M. Chatenet, « "Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie" », art. cit., p. 5-13 ; J. Guillaume, « Un tournant dans l'histoire de la galerie : les hôtels parisiens de la fin du XIV^e siècle », *Bulletin monumental*, n° 166, 2008, p. 27-31. Pour la comparaison entre France et Italie, voir Wolfram Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, [Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin, Mann, 1970] Ferrare, Panini, 1988.

85. Très belle galerie (Mosti) ; galerie ou bien loggia (Probo).

86. *Lettre de Bonaventura Mosti au duc de Ferrare, op. cit.* ; R. Weiss, « The castle of Gaillon in 1509-1510 », art. cit., p. 7.

87. L. Pastor, *Die Reise, op. cit.*, p. 129 ; voir p. 43 pour la trad. fr. Le Milanais les nomme « *portici* », c'est-à-dire *portiques* (L. Monga, *Un mercante di Milano in Europa, op. cit.*, p. 64).

fin du xvi^e siècle le terme est désormais très connu par les Italiens qui l'emploient sans avoir besoin d'explications, qu'il s'agisse des galeries du jardin ou de celles du reste de l'édifice⁸⁸. Comme l'a remarqué Monique Chatenet, toutefois, ce ne sont pas les loggias ouvertes sur les jardins ou vers la cour qui constituent une nouveauté pour les Italiens, mais les pièces développées en longueur, dotées de cheminée et ouvertes par des fenêtres des deux côtés, situées au premier étage et directement reliées aux logis des maîtres des châteaux⁸⁹. À propos de la galerie François I^{er} à Fontainebleau, Cellini explique qu'en Toscane on l'appellerait *loggia* ou mieux *androne* (porche, allée), car la *loggia* doit être ouverte par des arcades sur l'un de ses côtés⁹⁰, tandis que Serlio, dans le *Sixième livre*, utilise plusieurs fois l'expression française, en donnant des explications sur son usage. Ainsi, dans la *Magione di un più ricco cittadino o vero mercante fuori città*, il écrit que « au-dessus de la loggia on fera une petite salle qu'ici on appelle galerie » ; dans la *Magione del principe illustrissimo per gran famiglia fuori dalla città* il y aura « une loggia avec fenêtres qu'ici on appelle galerie » et « deux galeries pour se déplacer à l'abri » ; dans la *Casa del re, per alloggiarvi comodamente fuori della città* il y aura « deux loggias au-dessus desquelles il y aura des galeries avec fenêtres ; celles-ci permettront de se promener et surtout de se rendre aux écuries⁹¹ ». En décrivant l'un des plans du *Septième livre*, enfin, il utilise la fameuse formule « un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie⁹² ».

*

* *

88. Francesco Gregori en mentionne trois : « *Nel detto palazzo vi sono tre gallerie, dove nella minore vi siano gran quantità et bellissime pitture, et le due altre maggiori sono sì lunghe come quella del papa in Belvedere* » (*Viaggio da Roma a Parigi*, ms. cit.,). Pour Bizoni voir note 78.

89. M. Chatenet, « "Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie" », art. cit.

90. « *Questo si era, come noi diremmo in Toscana, una loggia, o sì veramente uno androne : più presto androne si potria chiamare, perché loggia noi chiamiamo quelle stanze che sono aperte da una parte* » (B. Cellini, *La vita*, op. cit., p. 364 ; voir p. 56 pour la trad. fr.

91. S. Serlio, *Delle habitazioni fuori e dentro delle città*, ms. cit., f. 4 v^o, 23 v^o et 38 v^o.

92. *Il settimo libro d'architettura di Sebastiano Seraglio Bolognese*, Francfort, Andreae Wecheli, 1575, p. 56.

On peut tenter un premier bilan sur la base des cas examinés, même si l'analyse devrait s'étendre à l'ensemble des témoignages connus. Quel que soit le statut du voyageur, la qualité de son expérience générale (climat, routes, hébergement, nourriture, mésaventures) a des répercussions sur la perception du paysage, des villes et de leurs architectures – perception qui varie selon les individus, leur formation et les buts avec lesquels ils voyagent et rédigent leurs récits. Les attentes, nourries par les connaissances sur l'histoire d'une ville ou par la renommée d'un monument ou d'un personnage illustre, risquent souvent de produire une déception. C'est partiellement le cas d'Avignon, dont la mémoire du passé papal se limite à quelques bâtiments, laissant place à une ville en décadence et à un sentiment de grandeur perdue. Au contraire, des lieux moins connus peuvent parfois frapper positivement l'observateur pour leurs qualités inattendues : richesse, hospitalité, qualité du bâti.

En ce qui concerne l'architecture, l'expérience du déplacement et de l'altérité se traduit souvent par la recherche de points de repères et par le recours à des comparaisons, comme le Vatican pour De Beatis ou les villes et les édifices lombards pour le marchand milanais. Les annotations sont souvent le fruit de la curiosité pour les objets et les solutions qui diffèrent de l'expérience personnelle. Cependant, il est rare que ces narrateurs tentent de faire des descriptions techniques : les murs d'enceinte sont remarqués pour leur puissance, les cathédrales pour leur hauteur et leurs reliques, les châteaux pour leurs dimensions et leur richesse décorative.

Dans les récits ici examinés, l'opposition entre gothique et Renaissance ne constitue pas la question primordiale, bien que les voyageurs remarquent les différentes manières de bâtir. Serlio, qui d'ailleurs n'a plus le statut de voyageur quand il rédige le *Sixième livre*, distingue une manière italienne et une manière française, mais sans préjugés qualitatifs : au contraire, à plusieurs occasions il loue des solutions connues en France. Scamozzi fait de la découverte et de l'étude des différentes traditions de construction l'objectif principal de son voyage, en vue de la rédaction d'un traité qu'il voudrait universel et non limité uniquement à l'héritage antique et vitruvien véhiculé par la Renaissance italienne.

L'altérité apparaît nettement dans les problèmes lexicaux qui surgissent par rapport à des objets qui n'ont pas d'équivalents directs ou dont les mots français et italiens diffèrent beaucoup. Presque tous les voyageurs s'attachent à rendre sa pleine signification au

mot château, tout comme à la fonction de la galerie, avant qu'elle ne soit intégrée dans les palais italiens, non sans en avoir partiellement altéré son usage originel⁹³. Chez les destinataires de ces récits, les choix opérés pour rendre pleinement la signification des expressions françaises ou la particularité de quelques solutions, pourraient avoir contribué à la formation de l'imaginaire autour des édifices décrits, comme à Gaillon avec le recours à l'orfèvrerie pour permettre de visualiser la qualité de l'entaille des ornements.

Toute tentative de fixer sur le papier les réactions face à l'altérité implique une traduction, entendue non seulement au sens linguistique, mais aussi comme transfert culturel⁹⁴. Ce processus est comparable aux choix graphiques du voyageur, qu'il s'agisse de décider quel élément représenter, d'omettre un détail ou encore de régulariser le plan d'un édifice, comme le fait Scamozzi pour certaines églises. Le transfert culturel apparaît ainsi comme le produit d'une série de sélections opérées par le voyageur-narrateur : que regarder, de quoi s'étonner, que noter et de quelle manière. C'est pourquoi les historiens de l'art et de l'architecture, tout en se nourrissant de ces descriptions et de ces dessins si précieux, devraient se souvenir de toujours appliquer des filtres dans l'utilisation de ces sources, aussi riches et intéressantes que partielles.

Flaminia BARDATI
Sapienza Università di Roma

93. Giovanna Saporì, « Andata e ritorno di modelli italiani nel Cinquecento. Da Ponce a Fréminet », in S. Frommel, F. Bardati (dir.), *La Réception de modèles cinquecenteschi dans les arts et la théorie français du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2009, p. 69-84.

94. Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, Puf, 1999, p. 8.

Gothique et Renaissance en France dans les comptes rendus de voyage d'Antonio De Beatis et d'un anonyme milanais

Selon le critique littéraire Guido Mazzoni, ce n'est qu'à l'époque moderne que la culture occidentale a élaboré un ensemble de savoirs capables de « cartographier avec précision le domaine de la particularité » et d'« analyser, classer et archiver les modes d'existence des individus¹ ». En s'appuyant sur *Les Trois Humanismes* de Lévi-Strauss, il défend également l'idée que la période de l'humanisme et de la Renaissance constitue le moment fondateur d'une véritable pensée ethnographique : une pensée qui réfléchit à la variabilité des coutumes selon les évolutions de l'histoire ou les contraintes de la géographie, et qui produit en même temps des discours systématiquement attentifs aux institutions, usages et créations propres à des peuples « autres² ». L'anthropologue français avait d'ailleurs souligné que l'étude de l'Antiquité, y compris sur le plan linguistique, offrait aux humanistes la possibilité de mettre leur propre monde en perspective, en affinant ce qu'il appelait l'expérience du dépaysement, c'est-à-dire cette expérience de l'étrangeté qui conduit un observateur, placé dans un contexte différent du sien, à rechercher dans l'altérité des points communs et des différences avec ce qu'il connaît déjà, et donc à formuler des jugements comparatifs qui, même s'ils demeurent souvent marqués par l'ethnocentrisme constitutif de toute civilisation, permettent néanmoins de remettre en cause le caractère prétendument naturel des pratiques culturelles.

On pourrait même penser que l'appartenance seulement partielle des auteurs étudiés ici à l'horizon intellectuel de l'humanisme – d'un côté le chanoine, probablement originaire des Pouilles, Antonio De Beatis, auteur du plus célèbre récit de voyage italien du début du xvi^e siècle, et de l'autre l'anonyme milanais qui rédige au même moment un compte rendu comparable – les rend peut-être plus enclins à regarder avec intérêt et sans préjugés les productions des cultures qu'ils rencontrent. Formés dans des milieux ayant, dans une certaine mesure, assimilé le goût pour un langage artistique fondé sur un rapport constant d'*imitatio* et d'*aemulatio* avec le modèle normatif

-
1. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologne, Il Mulino, 2011, p. 164-166.
 2. Claude Lévi-Strauss, *Les Trois Humanismes* (1956), in *Id.*, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973, p. 319-322.

de l'art antique (la Rome des plus éminentes cours cardinales de l'époque de Léon X et le Milan de Massimiliano Sforza), les deux auteurs ne considèrent cependant pas la production figurative et architecturale du Moyen-Âge comme un détournement de l'enseignement originel de la *pristina forma* des exemples prestigieux de l'Antiquité³. Nous verrons au contraire que cette modalité d'évaluation, typique des écrivains de formation strictement humaniste, est en réalité presque totalement absente des pages que nous examinons. Celles-ci laissent plutôt transparaître la fascination qu'exerçaient sur les auteurs l'élégance et la virtuosité technique de nombreuses architectures, sculptures, œuvres d'orfèvrerie ou de gravure rencontrées lors de leur voyage en France, relevant souvent de la longue tradition du gothique local. Plus que l'orgueil d'appartenir à la culture qui, à cette époque, diffuse au-delà des Alpes son style et ses codes représentatifs, c'est l'émerveillement qui prévaut chez ces voyageurs face à certains chefs-d'œuvre de la Renaissance artistique française : ils constatent ainsi que ce qui pouvait ressembler à une nouvelle étape de la *translatio artium et studii* millénaire conduisait en fait à des résultats capables de rivaliser pleinement avec les formes italiennes⁴.

-
3. Sur l'effort de récupération et de réélaboration de la *pristina forma* de l'Antiquité de l'esthétique renaissante, voir les considérations introductives d'Amedeo Quondam, in *Id.* (dir.), *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, Rome, Bulzoni, 1999, p. 9-15. Concernant les critiques adressées au langage artistique et architectural médiéval – et en particulier au gothique – par des écrivains puis des théoriciens de l'art humanistes, voir le chapitre « The Period of Reaction against Gothic », in Paul Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, Princeton UP, 1960, p. 235-414, et surtout Markus Brandis, *La maniera tedesca. Eine Studie zum historischen Verständnis der Gothik im Italien der Renaissance in der Geschichtsschreibung, Kunsttheorie und Baupraxis*, Weimar, VDG, 2002, qui débute leurs analyses par l'examen de pages de Pétrarque et de Giovanni Villani.
 4. Sur ce modèle d'interprétation de l'histoire culturelle, élaboré parallèlement à la théorie de la *translatio imperii* et déjà largement diffusé dans la littérature française du haut Moyen Âge, mais revenu en vogue à partir de la seconde moitié du xv^e siècle surtout chez les humanistes allemands qui, à travers lui, entendaient revendiquer la migration accomplie des Muses antiques de l'Italie vers l'Allemagne, voir Étienne Gilson, « Humanisme médiéval et Renaissance », in *Id.*, *Les Idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1932, p. 183-185 ; Franz J. Worstbrock, « *Translatio artium*. Über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Theorie », *Archiv für Kulturgeschichte*, n° 47, 1965, p. 1-22 ; Adriaan Gerard Jongkees, « *Translatio Studii* : les avatars d'un thème médiéval », *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederik Niermeyer*, Groningen, J. B. Wolters, 1967, p. 41-51 ; et plus récemment Enrico Fenzi, « *Translatio*

Dans cette perspective, nous mettrons en évidence la proximité de certaines remarques consacrées à l'architecture et aux arts figuratifs émises par nos deux voyageurs italiens, deux hommes qui traversent certes la France indépendamment l'un de l'autre, mais à la même époque et selon des itinéraires en grande partie identiques. Leurs profils socio-culturels diffèrent, tout comme les raisons pour lesquelles ils ont pris la route. Antonio De Beatis voyage en qualité de secrétaire du riche et puissant cardinal Louis d'Aragon, l'un des nombreux prélats mondains, cultivés et fastueux qui occupaient le devant de la scène à Rome avant le sac de la ville en 1527. En mai 1517, ce dernier avait décidé de quitter temporairement la ville, tout d'abord (selon le rédacteur de l'*Itinerario*) pour se faire connaître de Charles de Habsbourg, récemment monté sur le trône d'Espagne, mais aussi pour découvrir la « grande diversité » des habitants de l'Espagne, de la France, de l'Allemagne « et [de] toutes ces autres contrées qui longent l'océan occidental et septentrional⁵ ». Ces raisons alléguées cachaient toutefois à peine (comme André Chastel l'a efficacement démontré) des motivations plus secrètes : parmi elles, le désir du cardinal de s'éloigner de Rome afin d'éviter d'être compromis dans la répression de la conjuration du cardinal Petrucci contre Léon X, et la volonté de nouer des relations diplomatiques en vue d'une éventuelle élection sur le trône de Naples⁶.

Le second auteur quant à lui, un marchand anonyme, originaire de Milan et peut-être lié à la banque des Borromeo, voyage sans doute pour affaires entre 1517 et 1519⁷. Ce qui rapproche les *travelogues* des deux voyageurs⁸ et qui en fait des textes de grand intérêt pour

Studii e translatio imperii. Appunti per un percorso », *Interfaces*, n° 1, 2015, p. 170-208.

5. Les citations de l'*Itinerario* sont empruntées à Ludwig von Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518, beschrieben von Antonio de Beatis*, Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1905. Cette citation se trouve à la p. 90.
6. A. Chastel, *Le Cardinal Louis d'Aragon. Un voyageur princier de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1986, p. 17-20, 22.
7. Pour davantage de renseignements sur ces textes, voir les notices dans la présente anthologie, p. 33-35 et p. 39-41.
8. Sur la difficulté à définir avec précision les caractéristiques des différentes formes d'écriture de voyage, et sur la faible efficacité des définitions fondées sur des critères en apparence raisonnables (par exemple le caractère historique ou fictionnel de l'expérience racontée), voir Tim Youngs, *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge UP, 2013, p. 1-15. Quant au terme *travelogue*, il est forgé en 1904 par le proto-documentariste américain

qui s'intéresse à la dimension historico-artistique de la littérature de voyage de la première modernité n'est autre que la curiosité insatiable qui les anime. Leurs pages mêlent sans cesse l'observation anthropologique des coutumes et des usages locaux à des remarques sur l'orographie, la flore et la faune des territoires traversés, sur les particularités et les principaux lieux d'intérêt des villes qu'ils visitent, ainsi que sur les différentes choses remarquables qu'ils eurent l'occasion d'observer, qu'il s'agisse de reliques, d'objets dignes d'un cabinet de curiosités ou encore de monuments et d'œuvres d'art. La présente étude se concentre tout particulièrement sur les passages qui se prêtent le mieux à une analyse comparative, parce qu'ils portent sur les mêmes objets. La mise en regard de ces extraits permet en effet de faire ressortir les différences et les similitudes dans la manière dont les deux voyageurs consignent, sur la base de leur vision directe, les caractéristiques des architectures et sculptures qu'ils commentent.

La première différence qu'il convient de souligner concerne le degré de détail des remarques sur l'art des deux voyageurs. Celles de l'anonyme marchand milanais tendent à être concises, dépourvues de lexique spécialisé et sans véritables ambitions critiques. Conformément au fil rouge de son récit, à savoir l'attention portée aux aspects économiques, elles relèvent bien souvent d'une quantification pragmatique et monétaire de l'investissement consenti par les institutions ou les commanditaires pour obtenir les œuvres qu'il évoque. Les observations du secrétaire de Louis d'Aragon ne manquent pas non plus de considérer le coût ou la valeur économique des réalisations (comme le montre sa célèbre évaluation des tapisseries réalisées à partir de cartons de Raphaël pour la chapelle Sixtine, admirées par De Beatis alors qu'elles sont encore en fabrication à Bruxelles⁹), mais, dans l'ensemble, elles se révèlent

Burton Holmes pour désigner les récits verbaux, filmiques et photographiques de ses nombreux voyages. Au cours des dernières décennies, ce terme est entré durablement dans l'usage des chercheurs anglophones qui étudient les écrits de voyage modernes et prémodernes, principalement pour désigner des récits à la première personne de voyages effectivement accomplis : voir par exemple le premier chapitre de Reuel K. Wilson, *The Literary Travelogue. A Comparative Study with Special Relevance to Russian Literature from Fonvizin to Pushkin*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973, p. 1-7.

9. Pour le passage en question, voir L. Pastor, *Die Reise, op. cit.*, p. 117. Sur le sujet, voir John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources. 1483-1602*, Londres, Yale UP / Bibliotheca Hertziana, 2003, vol. 1, p. 292-293.

plus précises, plus développées et marquées par un effort évident de recourir à une terminologie capable de distinguer les techniques ainsi que les caractéristiques matérielles et stylistiques des œuvres en question.

En ce qui concerne l'architecture, c'est-à-dire le domaine artistique sur lequel l'*Itinerario di viaggio* s'attarde le plus, le vocabulaire de De Beatis recourt fréquemment à des termes hautement spécialisés¹⁰. Ceux-ci proviennent en grande partie de la langue employée sur les chantiers et par les maîtres d'œuvre, et cet usage semble indiquer que ces termes étaient en train d'entrer dans le vocabulaire de commanditaires soucieux de se présenter comme de véritables connaisseurs en matière d'art¹¹. Il s'agit de mots qui, parfois employés aussi dans des contextes littéraires, se retrouvent cependant encore plus fréquemment dans des documents tels que des contrats, des livres de comptes, des documents d'atelier ou des correspondances à thème artistique entre des seigneurs italiens et leurs secrétaires. L'écart en termes de compétence artistique, perceptible dans les ressources linguistiques inégalement mobilisées par l'anonyme marchand milanais et par le rédacteur de l'*Itinerario* du cardinal d'Aragon, tient en réalité à une caractéristique de ce récit, soulignée à la fois par l'historien John Hale, éditeur et traducteur anglais du texte, et par André Chastel, auteur d'une monographie française consacrée au prélat et presque entièrement fondée sur le récit de son voyage. Ceux-ci soulignent le fait que le « viatique » de De Beatis (que Hale, un brin excessif, qualifie d' « *unsophisticated man almost*

10. C'est précisément le caractère hautement spécialisé du langage utilisé pour décrire l'architecture qui explique la rareté des descriptions détaillées de monuments dans les récits de voyage laissés par les prélats, marchands, diplomates et hommes d'armes italiens au sujet de leur expérience au-delà des Alpes. Voir, dans le présent ouvrage, l'article de Flaminia Bardati, p. 153-176.

11. Il nous semble que cette appropriation d'un lexique spécialisé ancré dans la vie des ateliers et des chantiers présente une affinité fondamentale avec un phénomène étudié par Norman E. Land, in *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*, University Park (PA), Penn State UP, 1994, p. 102 : la diffusion, parmi les mécènes, collectionneurs et commanditaires du début du XVI^e siècle, de termes, de catégories classificatoires et interprétatives, de codes descriptifs relatifs aux œuvres d'art qui avaient été mis au point par les avant-gardes de l'humanisme au cours du XV^e siècle. Dans les deux cas, on peut constater une diffusion de mots appropriés à un discours artistique plus précis et plus exact, signe du prestige croissant de cette compétence auprès des milieux aristocratiques.

untouched by the impress of Humanism¹² ») peut être lu comme le fruit d'une profonde synergie intellectuelle entre le secrétaire, doté de compétences culturelles limitées, et son maître cosmopolite, qui avait fait du palais San Clemente (aujourd'hui palais des *Penitenzieri*, dans le quartier du Borgo) un somptueux centre de promotion des arts dans la Rome de son temps¹³. Nous savons d'ailleurs que l'intérêt pour l'architecture de ce prince de l'Église allait jusqu'à la pratique du dessin : il est connu pour avoir relevé quelques-uns des édifices les plus remarquables observés au cours de son voyage en Europe, avec un degré de détail et de fidélité à l'objet que De Beatis jugeait pratiquement impossible d'atteindre par les mots¹⁴.

Comme nous l'avons déjà évoqué, il convient de souligner l'absence quasi totale de préjugés de la part du prélat et de son secrétaire à l'égard de la dimension gothique d'une grande partie

-
12. « Homme fruste à peu près insensible aux effets de l'Humanisme », citation tirée de la préface de l'éditeur de *The Travel Journal of Antonio de Beatis through Germany, Switzerland, the Low Countries, France and Italy, 1517-1518*, trad. J. R. Hale et J. M. Lindon, éd. J. R. Hale, Londres, The Hakluyt Society, 1979, p. IX.
 13. La définition du terme *viatique* pour le récit appartient à l'auteur lui-même : voir Pastor, *Die Reise*, *op. cit.*, p. 90. Concernant la nature collaborative de l'*inventario* de l'*Itinerario*, voir l'introduction de l'éditeur, p. 5-6, et A. Chastel, *Le Cardinal Louis d'Aragon*, *op. cit.*, p. 16-17. À propos du mécénat du cardinal, au bénéfice de lettrés tels que Giangiorgio Trissino et Aulo Giano Parrasio, voir *ibid.*, p. 136 et Gaspare De Caro, entrée « Aragona, Luigi d' », in *DBI*, vol. 3, 1961, p. 698-701.
 14. Cette information est tirée de cet extrait de l'*Itinerario*, qui relate le passage du cardinal et de sa suite au monastère hiéronymite d'Ospedaletto, près de Pavie (L. Pastor, *Die Reise*, *op. cit.*, p. 178 et lors duquel « *el signore ne pigliò modello, senza il quale verdatamente [hispanisme verdatamente, vraiment] per qual se voglia accurata discriptione difficilissima cosa è possere ad leçtori dimostrare la commodità et ingenioso artificio di quello* ». Le *GDLI*, entrée « *modello* », § 9 explique que ce nom pouvait désigner une « maquette à l'échelle [...] qui reproduit le projet d'un bâtiment, d'un complexe architectural ou urbain » et, par extension, la « représentation graphique du projet d'une œuvre architecturale ». A. Chastel (*Le Cardinal Louis d'Aragon*, *op. cit.*, p. 179) note l'intérêt de ce passage, qu'il met en relation avec la conviction que la capacité de dessiner faisait partie du bagage du gentilhomme cultivé, tel que formulé par Castiglione dans *Le Livre du courtisan* (I, 49). Il est intéressant de noter la formulation de la thèse selon laquelle le dessin est plus apte que les mots à restituer les qualités formelles d'un monument ou d'un édifice. Vasari, maître de l'*ekphrasis*, le réaffirme d'ailleurs à la suite de sa longue description détaillée de la fontaine de Giovannangelo Montorsoli à Messine (*Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, éd. Rosanna Bettarini et Paola Barocchi, 8 vol., Florence, Sansoni, 1967-1997, vol. 5, p. 503). Voir aussi les remarques de F. Bardati à ce sujet dans le présent ouvrage, p. 165-167.

de l'architecture civile et religieuse qu'ils observent au nord des Alpes¹⁵. Lorsque De Beatis traite de ce style architectural dans l'*Itinerario*, style pour lequel il emploie ailleurs la formule désormais codifiée de « *modo todescho*¹⁶ », il n'en arrive jamais à condamner, comme le fait Filarete dans son *Traité d'architecture*, « l'usage et la manière [...] des transalpins, c'est-à-dire des Allemands et des Français », ni ne tombe dans le genre de censure fermement pratiquée par Vasari dans ses *Vies*¹⁷. À cet égard, il faut noter le contraste entre l'ouverture d'esprit manifestée par le secrétaire et son maître, et les préjugés qui transparaissent dans les remarques consacrées aux architectures gothiques transalpines dans un document fondamental conçu dans le même contexte intellectuel que celui où prit forme la rédaction de l'*Itinerario* : la *Lettre au pape Léon X sur les ruines de Rome*, rédigée à Rome vers 1519 par Baldassare Castiglione avec la collaboration de Raphaël¹⁸. Dans ce texte, l'évaluation du langage qui dominait alors le paysage architectural au nord des Alpes se révèle extrêmement dépréciative, et son auteur adopte la thèse selon laquelle il s'agirait d'une grossière perversion de la beauté de l'architecture romaine :

Il semble qu'ensuite les Allemands aient commencé à réveiller un peu cet art de l'architecture, mais en ce qui concerne leurs ornements, ils demeurèrent grossiers et très éloignés de la belle manière des Romains qui, en dehors de la structure générale de l'édifice, avaient élaboré de très belles corniches, de belles frises, des architraves, des colonnes magnifiquement

-
15. Ceci est souligné aussi par A. Chastel, *Le Cardinal Louis d'Aragon, op. cit.*, p. 130-131.
16. Ce syntagme apparaît sous la forme d'une remarque à propos du palais d'Henri de Nassau à Bruxelles (L. Pastor, *Die Reise, op. cit.*, p. 116 : « *Diçto palazzo è assai grande et bello per lo modo todescho et tale per quanto si è visto et se intende come sia in tuçta l'una Magna et l'altra* » ; voir aussi A. Chastel, *Le Cardinal Louis d'Aragon, op. cit.*, p. 131). Si, d'un côté, cette expression peut suggérer une comparaison défavorable avec le langage architectural italien, elle témoigne également d'un effort pour juger l'idiome local selon ses propres principes.
17. La citation provient des annexes de Frankl, *The Gothic, op. cit.*, n. 17, p. 859. À la même page on trouve le passage correspondant de Vasari, extrait du chapitre théorique *De cinque ordini d'architettura* de l'édition de Torrentino des *Vies* (1550).
18. Nous rejoignons la proposition d'attribution d'A. Quondam, *Il Letterato e il Pittore. Per una storia dell'amicizia tra Castiglione e Raffaello*, Rome, Viella, 2021, qui soutient sur la base d'arguments philologiques et textuels solides, l'in vraisemblance de l'attribution traditionnelle de l'*inventio* de la lettre au peintre, attribution encore défendue aujourd'hui par d'éminents chercheurs.

ornées de chapiteaux et de bases et fondées sur les proportions de l'homme et de la femme. Les Allemands (dont la manière dure encore dans de nombreux endroits) se bornaient souvent à poser en guise d'ornement quelque figure rabougrie et mal faite servant de console pour soutenir une poutre, ou encore des animaux étranges, des figures et des feuillages grossiers, étrangers à toute règle naturelle¹⁹.

À l'inverse, le récit de De Beatis exprime une appréciation réfléchie vis-à-vis des productions de cette longue phase de l'art transalpin. L'anonyme marchand milanais ne manque pas non plus de souligner la qualité esthétique de nombreuses architectures gothiques vues en France (par exemple Saint-Antoine-l'Abbaye, l'église des Cordeliers de Vienne avec ses « *inchiostri* », ou encore le palais de l'Hôtel-Dieu tardo-gothique à Beaune²⁰). Mais le lexique de l'éloge demeure chez lui très limité : il se réduit à l'usage abondant des adjectifs « *bello* », « *bellissimo* », « *assai bello* », sans préciser en quoi consisterait cette soi-disant beauté.

Chez le cardinal d'Aragon et son secrétaire, en revanche, l'appréciation de tels édifices se traduit généralement par le désir d'en détailler les qualités : ainsi, l'église Notre-Dame de Boulogne est « fort belle [...], toute en voûtes et très aérienne » et la maîtrise d'exécution des éléments décoratifs extérieurs ou intérieurs est amplement commentée. Ainsi, ils admirent les « très hauts clochers [...] en pierre tendre sculptée avec beaucoup d'habileté » de Notre-Dame de Rouen, ou l'autel « très richement orné d'or », surmonté d'un tabernacle auquel on accède par « un escalier en colimaçon en airain » mentionné dans le passage relatif à la visite de la Sainte-Chapelle de Paris²¹. Ce dernier exemple est d'ailleurs intéressant car il recourt à un zoonyme, « *lumacha* » (escargot),

19. Raphaël et Baldassar Castiglione, *La Lettre à Léon X*, éd. Francesco Paolo Di Teodoro, trad. F. Choay et M. Paoli, Paris / Besançon, L'imprimeur, 2005, § II, p. 41. Cité par *Rinascimento e Classicismo*, *op. cit.*, p. 62. Frankl, dans *The Gothic*, *op. cit.*, p. 273, souligne comment Castiglione et Raphaël emploient, dans la lettre, le syntagme « *maniera tedescha* » dans une acception qui équivaut pour nous à « manière gothique ».

20. Les passages en question figurent dans la partie « Textes » du présent volume, p. 35-36.

21. Les passages en question figurent dans la partie « Textes » du présent volume, p. 42 et p. 46.

employé dans le sens technique d'escalier hélicoïdal, exactement comme chez Francesco di Giorgio Martini et Léonard de Vinci²².

Une ouverture esthétique analogue se manifeste dans les descriptions de sculptures gothiques présentes dans les églises visitées par le cardinal et sa suite. Ainsi, à propos de la nécropole des rois et des reines de France à Saint-Denis, l'*Itinerario* exprime un égal intérêt pour les tombeaux médiévaux à gisant (qui « n'ont rien de somptueux ») et pour le monument funéraire de Charles VIII, œuvre déjà pleinement renaissante de Guido Mazzoni où le souverain est figuré « à genoux ». Selon le rédacteur, en effet, les deux types sépulcraux expriment le même sentiment dévot d'« humilité profonde²³ ». En matière de sculpture toutefois, les manifestations d'admiration les plus fortes sont réservées à une réalisation marquant l'affirmation du langage renaissant dans les territoires transalpins. Il s'agit du sarcophage à gisant de François II de Bretagne et de son épouse Marguerite de Foix, exécuté entre 1502 et 1507 par un atelier franco-italien dirigé par le sculpteur Michel Colombe et conçu par l'architecte et peintre Jean Perréal. Le cardinal d'Aragon et son secrétaire purent admirer ce monument dans une chapelle de l'église du couvent des Carmes de Nantes, alors qu'il se trouve aujourd'hui dans la cathédrale de la même ville²⁴. C'est en effet à cet ensemble sculptural que le rédacteur de l'*Itinerario* consacre sa description la plus détaillée, en examinant sa configuration, ses dimensions, son aspect matériel et son iconographie, avant de formuler un jugement qui reflète pleinement l'esthétique humaniste²⁵.

22. *GDLI*, entrée « *lumaca* », § 5. Sur l'emploi de ce terme dans l'*Itinerario* de De Beatis, voir aussi les extraits de De Beatis et l'article de F. Bardati, dans le présent ouvrage, p. 46, p. 61 et p. 159.

23. Voir, dans le présent ouvrage, p. 46-47. Sur la lecture que De Beatis donne des monuments funéraires observés en France, voir aussi A. Chastel, *Le Cardinal Louis d'Aragon, op. cit.*, p. 133-136. Concernant le monument funéraire du sculpteur de Modène, détruit par les révolutionnaires en 1793, voir Timothy Verdon, *The Art of Guido Mazzoni*, New York, Garland, 1978, p. 119-134.

24. Sur cette œuvre, voir notamment Jean-Michel Leniaud *et al.*, *Nantes, la cathédrale : Loire-Atlantique*, Nantes, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 1991, p. 58-61 ; et Alexander Marksches, « Das Grabmal des François II und der Marguerite de Foix in Nantes », in Carolin Behrmann, Anne Karsten et Philipp Zitzlsperger (dir.), *Grab – Kult – Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung; Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag am 29. April 2007*, Cologne / Weimar / Berlin, Böhlau, 2007, p. 291-305.

25. Voir, dans le présent ouvrage, p. 47-48.

Cette description n'est pas dépourvue d'inexactitudes (notamment l'affirmation selon laquelle toutes les figures du groupe seraient en albâtre, alors qu'elles sont en marbre blanc de Carrare), mais cette imprécision ne fait pas obstacle à la volonté de l'auteur de produire un effet d'*evidentia* au moyen d'une terminologie spécialisée, que l'on croise surtout dans les sources d'archives telles que les inventaires et les contrats. C'est ainsi que surgissent des substantifs comme *suaggie* (au sens propre « corniches », correspondant en cette acception au vénitien du xvi^e siècle *soazze*²⁶, mais ici vraisemblablement par extension « modénatures à cordon ») et son synonyme *cortade* (apparemment formé sur le participe espagnol *cortado*, coupé), ainsi que le recours au terme *naturale* (en référence à un portrait conduit *dal vero*, « avec une reproduction minutieuse, absolument fidèle de la réalité²⁷ »), tournure qui, à cette époque, était surtout employé par les artistes²⁸. Un jugement apparemment aussi général que « *per opera moderna è assai bella cosa* » peut d'ailleurs trahir une formule d'usage chez les connaisseurs d'art les plus pointus du début du xvi^e siècle. Il est en effet très comparable au jugement exprimé en 1502 par Isabelle d'Este, la marquise de Mantoue, dans une lettre à son époux Francesco Gonzaga : alors que la collectionneuse se disait atteinte d'un « insatiable désir pour [...] les choses antiques », elle notait au sujet du *Cupidon endormi* de Michel-Ange, pastiche antique, que « pour une chose moderne, il n'a[vait] pas d'égal²⁹ ».

26. Domenico Bortolan, *Vocabolario del dialetto antico vicentino (dal secolo XIV a tutto il secolo XVI)*, Vicence, Prem. Tip. S. Giuseppe, 1893, voir *soazza*.

27. *GDLI*, entrée « *naturale* », § 50.

28. *Ibid.* Le *GDLI* indique des occurrences des occurrences précoces de ce syntagme dans les écrits d'artistes qui étaient aussi théoriciens de l'art : Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti, Léonard et Vasari. Dans une autre occurrence signalée par le *GDLI*, issue de la comédie *La Sporta*, l'auteur Giovambattista Gelli cite cette formule comme étant en usage chez les peintres.

29. La première citation, bien connue, provient d'une lettre de la marquise de Mantoue à Nicolò Frisio, datée du 2 janvier 1507 et publiée par Clifford M. Brown, avec la collaboration d'Anna Maria Lorenzoni et de Sally Hickson : « Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua ». *Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Rome, Bulzoni, 2002, p. 237-238, doc. 38c ; la seconde est tirée d'une lettre d'Isabelle à son époux, en date du 22 juillet 1502, *ibid.*, p. 158, doc. 22d. Nous nous écartons de la lecture qu'A. Chastel a donnée de l'adjectif « moderne », précisément à propos de ce passage (*Le Cardinal Louis d'Aragon, op. cit.*, p. 137). Selon lui, le terme désignait « un ouvrage moderne d'outre-monts » ; d'ailleurs, la description laissée par De Beatis du plan de la cathédrale de Bourges semble confirmer que tel était le sens de l'adjectif lorsqu'il est appliqué à l'architecture (voir l'article de F. Bardati dans le présent ouvrage p. 160). Il nous

Dans l'*Itinerario*, les réserves exprimées à l'égard d'édifices gothiques visités en territoire français sont circonstanciées et limitées à quelques cas significatifs. Ainsi le cardinal et son secrétaire se montrent-ils plutôt froids devant les églises de Rennes, qu'ils jugent « en raison de la mauvaise qualité de la terre, [...] pas très belles », et plus encore devant Notre-Dame de Paris, qualifiée de « large et grande église, mais pas très belle ». L'anonyme milanais, en revanche, considère que « Notre-Dame est une très belle église » aux dimensions impressionnantes et ornée de « deux très beaux clochers, hauts et massifs³⁰ ».

Enfin, dans cette dernière partie de l'étude, je voudrais procéder brièvement à une rapide comparaison entre les deux descriptions les plus développées d'un édifice, et plus largement d'un ensemble d'œuvres d'art, que l'on rencontre dans les récits de voyage de l'anonyme marchand milanais et d'Antonio De Beatis. Il s'agit des passages, tout aussi élogieux l'un que l'autre, consacrés au château et au jardin de Gaillon, en Normandie. Reconstitué de la fin du xv^e siècle au début du xv^e à l'initiative du cardinal Georges d'Amboise, ce lieu accueille un chantier artistique international où des maîtres italiens (tels le concepteurs de jardins Pacello da Mercogliano et le sculpteur Andrea Solario) travaillent aux côtés de maîtres d'œuvre français (comme Guillaume Senault et Pierre Delorme), donnant naissance à un complexe qui se situe, pour reprendre la formule récente de Flaminia Bardati, « entre tradition fonctionnelle française, recherche contemporaine et profond intérêt pour les nouveautés décoratives venues d'Italie³¹ ». On sait qu'au moment de la visite de nos voyageurs, la renommée du château et de son jardin avait déjà commencé à se diffuser en Italie, en particulier dans les

semble toutefois que la comparaison avec le passage où De Beatis fait l'éloge de l'Arche de saint Augustin à Pavie, chef-d'œuvre de la sculpture gothique d'Italie septentrionale, suggère que l'adjectif « moderne » désignait, lorsqu'il s'appliquait aux arts plastiques, une œuvre d'époque postclassique au sens large, par opposition implicite à l'art des Anciens. Dans ce contexte, le champ du « moderne » englobe, comme l'indique l'emploi concomitant d'un verbe au présent, jusqu'à la production contemporaine ; voir L. Pastor, *Die Reise*, op. cit., p. 177 (nous soulignons) : « *Nel convento di saneto Augustino [...] infinità de figure lavorate delicatissimamente, et sopra tuoto una politeza et lustro di quelli marmi che passa da alabastrì, de modo che non è alcun maestro moderno che vi possa arrivare; et decto sepulchro è tenuto da experti de le più belle cose de Italia* ».

30. Voir, dans le présent ouvrage, p. 36.

31. F. Bardati, « *Il bel palatio in forma di castello* ». *Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento*, Rome, Campisano, 2009, p. 13.

cours de la plaine du Pô³². Les seigneurs de Ferrare et de Mantoue avaient en effet reçu, entre 1507 et 1510, au moins trois rapports d'ambassadeurs ou d'alliés décrivant, plus ou moins en détail, l'édifice, le parc et ses dépendances. L'effort descriptif que nos auteurs consacrent à ces lieux s'explique sans doute par la notoriété acquise, auprès des seigneuries de l'Italie centro-septentrionale, par ce que l'ambassadeur ferrarais Bonaventura Mosti qualifiait de « plus beau et superbe lieu de toute la France³³ ».

Si le passage relatif à Gaillon constitue le plus long des textes que le marchand milanais, d'ordinaire très concis, consacre aux ensembles architecturaux, il présente aussi d'autres caractéristiques typiques de sa manière de décrire. On notera tout d'abord le choix de commenter une donnée objective du lieu – en l'occurrence les dimensions – par le biais d'un terme de comparaison emprunté à la géographie lombarde, et plus précisément à la région du Varesotto, d'où provenait peut-être l'auteur : « *Calion, loco piccolo come Venzaghello* ». De même, on perçoit son intérêt caractéristique, dès l'ouverture de la description, pour les qualités défensives du site : on apprend ainsi immédiatement que le cœur du complexe était un « palais en forme de forteresse, qui fut commandé par le cardinal de Rouen ». C'est d'ailleurs l'attention à cet aspect militaire et stratégique qui pousse notre marchand à employer l'un des rares termes techniques que l'on relève dans ses descriptions : « *revellini* », variante ancienne de *rivellini*, terme employé entre autres par Filarete dans son *Traité d'architecture* mais aussi par Machiavel dans *L'Art de la guerre*. Dans son acception originelle, il désignait les fortifications disposées en avant du corps défensif principal : le passage en question l'applique aux bastions qui surmontaient les portes d'accès à la villa et au jardin³⁴. La même technicité se retrouve dans la notation matérielle

32. Sur la renommée dont jouit le complexe auprès des voyageurs italiens du xvi^e siècle, voir les témoignages réunis par F. Bardati dans son « Antologia di fonti » publiée en annexes de son ouvrage, *ibid.*, p. 184-202, ainsi que les contributions de Roberto Weiss, « The Castle of Gaillon in 1509-1510 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 16, 1953, p. 1-12 (consacré à un mémoire rédigé par Jacopo Probo d'Atri, comte de Pianella et secrétaire de Francesco Gonzaga), et de Marc H. Smith, « Rouen-Gaillon : témoignages italiens sur la Normandie de Georges d'Amboise », in Bernard Beck *et al.* (dir.), *L'Architecture de la Renaissance en Normandie*, 2 vol., Caen, PU Caen, 2003, vol. 1, p. 41-58.

33. Cité par F. Bardati, « Il bel palatio in forma di castello », art. cit., p. 172 et *Ead.*, *Antologia di fonti*, n. 2 (la lettre est datée du 24 septembre 1508).

34. *GDLI*, entrée « *rivellino* », § 1. Voir aussi l'article de F. Bardati dans le présent ouvrage, p. 171.

qui précise que les murailles de Gaillon avaient été construites en *pietre vive*, expression désignant alors les blocs rocheux massifs et compacts qui, du fait de leur dureté, ne peuvent être taillés qu'à l'aide d'outils appropriés³⁵.

L'anonyme milanais se montre toutefois sensible à la beauté du complexe. Dès la deuxième phrase de sa *description*, il relève même la fierté avec laquelle les habitants (vraisemblablement des accompagnateurs anonymes qui lui ont fait visiter le site) affirment que « pour une chose qui n'est pas si grande, elle est la plus belle de France et que même en Italie il n'y en a pas de si jolie ». On observe d'ailleurs chez le marchand un effort pour offrir un panorama des différentes composantes architecturales où se manifeste cette qualité esthétique : ainsi, le qualificatif générique de « beau », décliné sous diverses formes, s'applique tour à tour à « un terrain plat très beau (*bona*) et bien travaillé (*ben lavoratta*) et de petites collines qui ne sont pas trop hautes », aux fossés « *ben lavoratti* » qui l'entouraient, aux mêmes « *pietre vive* », aux portiques immaculés, toujours en pierre vive, ornés d'une série de « *bellissime* » figures représentant « des empereurs et autres grands capitaines romains, grecs et d'autres pays sculptés », jusqu'à la « grande et très belle fontaine de marbre fin dans lequel sont sculptés beaucoup d'enfants ». Le motif de la beauté constitue également le fil rouge de la description des espaces intérieurs du château, depuis les nombreuses chambres couvertes de boiseries (« chambres aux plafonds tous merveilleusement travaillés et décorés »), jusqu'à la chapelle « toute faite de marbre, sculptée, et avec d'innombrables figures en marbre afin qu'elle soit belle lorsqu'on la voit ». L'émerveillement pousse l'auteur, d'ordinaire assez avare de remarques sur les qualités matérielles et décoratives des monuments visités, à s'attarder sur la galerie de statues « *in marmore fino* » représentant les membres de la maison d'Amboise, visibles sur deux côtés de cette chapelle, et à noter que les plus de 150 fenêtres du palais « ont de très beaux vitraux qui représentent dans l'ordre tout l'Ancien et le Nouveau Testament », et que les portails sont « en bois sculpté de figures très belles ».

Un tel catalogue constitue un cas unique, par son ampleur et son ambition descriptive, dans le *Diario di viaggio* ; cette originalité se trouve encore soulignée par l'aposiopèse qui suit immédiatement l'énumération, d'autant plus que les tropes et figures de soustraction

35. *GDLI*, entrée « *pietra* », § 2.

sont rares dans la langue concrète, fortement référentielle et peu imagée de l'auteur : « c'est qu'il y a tant de belles choses qu'on ne peut pas en raconter la moitié, et il se dit qu'on ne pourrait en faire un autre semblable, même si on le payait comptant, jardin et mur du parc compris ». L'écrivain associe donc à la réticence (« *non se ne scrive la mittà* ») une remarque sur la somme qu'il aurait fallu dépenser pour obtenir quelque chose de comparable, bien que cette donnée chiffrée (*con scutti* [...]) soit restée en blanc dans le manuscrit. Tout porte à croire que le véritable ressort de cette incapacité déclarée à rendre convenablement compte du sujet – et donc de la disproportion constatée entre les ressources expressives de l'auteur et le spectacle observé – réside en réalité dans un intérêt typiquement pragmatique et mercantile pour la valeur économique du complexe de Gaillon.

Malgré l'effort déployé par notre marchand dans le passage examiné, la description correspondante de l'*Itinerario* se distingue nettement, en comparaison, par la richesse de ses ressources terminologiques et par la conscience affirmée de son jugement esthétique. Le long développement que De Beatis consacre au château et au jardin de Gaillon offre en effet un large échantillon du lexique architectural utilisé pour désigner les différents espaces tel qu'il circulait parmi les amateurs d'art avant que ne s'impose définitivement, quelques années plus tard, un vocabulaire savant dérivé principalement du *De Architectura* de Vitruve ou de ses traductions en langue vernaculaire telles que celle de Cesare Cesariano (1521). Il offre ainsi un aperçu significatif de ce qui semble être un moment crucial dans l'histoire du développement de la langue spécialisée de l'architecture.

Ce qui s'y trouve enregistré paraît correspondre à la phase ultime de circulation, parmi les commanditaires, d'un lexique encore instable et à base régionale, issu du milieu sociolinguistique des ateliers et des chantiers. Cette phase allait bientôt céder la place à une époque marquée par la consolidation d'un vocabulaire national de registre moyen-haut, moins sujet à des oscillations diatopiques et diastratiques³⁶. Quelques exemples suffisent pour rendre compte

36. Sur ces deux phases de l'histoire de la langue de l'architecture dans l'Italie de la Renaissance, voir la notice de Marco Biffi, « Arte e critica d'arte, lingua dell' », in Raffaele Simone (dir.), *Enciclopedia dell'italiano*, vol. 1, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010, p. 106-108. Matteo Motolese, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologne, Il Mulino, 2012, en particulier p. 77-110, s'intéresse davantage à la diffusion au-delà des Alpes des

de cette recherche de précision lexicale qui caractérise ce passage du texte. Après avoir mentionné l'existence d'un *barco*, autrement dit un parc servant ici de réserve de chasse, De Beatis notait :

De deux autres côtés, jusqu'à la grande porte qui donne sur une vaste prairie par laquelle on entre dans la cour du palais, il y a deux allées très larges et très longues, couvertes de plafonds sculptés de manière exquise et entièrement en bois de chêne, d'un rendu si brillant qu'il semble être en argent. Les toits sont recouverts de petites plaques en pierre noire qui semblent être du vrai plomb. Les parois sont toutes historiées de diverses fantaisies et de belles peintures³⁷.

Alors que la mention de la décoration picturale des murs reste générale et sommaire, aussi bien en ce qui concerne les contenus (« *belle fantasia* ») que les techniques précises du dispositif décoratif (« *tuôte hystoriata* »), la description se fait plus réfléchie et précise lorsqu'il s'agit de la maîtrise technique avec laquelle les constructeurs ont employé les matériaux à leur disposition, les travaillant avec une finesse suscitant, pour les observateurs, l'illusion d'une métamorphose matérielle (du bois de chêne qui semble une surface d'argent, des ardoises sombres qui donnent l'impression que les toits sont des cours d'eau). Le phénomène le plus marquant est la multiplication des termes spécialisés relatifs aux structures de couverture des espaces architecturaux : *intemplate*³⁸, *sopto celo*³⁹, *lamiato*⁴⁰ sont des déverbaux et des substantifs parfois régionaux, enracinés dans des

termes architecturaux employés dans la traduction de Vitruve par Cesariano, et surtout ensuite dans *I sette libri dell'architettura* de Serlio.

37. Voir, dans le présent ouvrage, p. 43.

38. Le déverbal n'est pas enregistré par le *GDLI*. Cependant, les entrées *intempiatura* ou *intemplatura* (« plafond », avec une première occurrence relevée dans une nouvelle de Masuccio Salernitano et une attestation ultérieure dans la prose de Giordano Bruno) éclairent le procédé de formation par préfixation qui a donné lieu au mot, dérivé de *in-* à valeur intensive et de *tempiato*, part. passé de *tempiare*, du latin *templum* (« poutre horizontale de la toiture ») : *intemplate* signifiera donc « couverts », « plafonnés ».

39. Le *GDLI* définit *sottocielo* comme la partie d'une structure murale visible depuis le bas, et ne relève pour ce lemme que deux occurrences, toutes deux dans l'*Architettura civile* posthume du Modénais Guarino Guarini (1624-1683).

40. Participe passé d'un verbe non attesté *lamiare*, dérivé du substantif d'origine napolitaine *lamia* (voir l'entrée correspondante dans Raffaele Andreoli, *Vocabolario Napoletano-Italiano*, Turin / Rome / Milan / Florence, Paravia, 1887), qui désignait une « couverture voûtée (en croisée d'ogives, en berceau, en coupole ou en pavillon), typique des constructions rustiques de l'Italie

pratiques constructives typiques de l'Italie méridionale. Ils semblent provenir du jargon des artisans actifs sur les chantiers, relevant d'un type de langage technique pré-vitruvien qui, s'il a parfois laissé des traces dans des textes littéraires non spécialisés (et certainement dans des sources peu mobilisées par les compilateurs de dictionnaires historiques, tels que les contrats, les livres de comptes et les reçus), devait être à l'époque surtout transmis oralement, dans et autour du contexte des ateliers⁴¹. L'étude lexicographique, combinée à une volonté de précision dans l'emploi de la terminologie spécialisée, s'approfondit en mettant en parallèle les substantifs français et italiens désignant un même type d'architecture. (« en France, de telles rues couvertes s'appellent galeries, en Italie *claustri* ou *logge* »). On peut voir là le signe que le cardinal et son secrétaire ont dû solliciter des informations sur la terminologie architecturale auprès des guides locaux, voire auprès de l'interprète qui voyage avec le prélat⁴².

L'ambition intellectuelle supérieure qui caractérise les observations d'ordre artistique de l'*Itinerario* de De Beatis, en comparaison avec les passages correspondants du *Diario di viaggio* de l'anonyme marchand milanais, est perceptible non seulement dans le

méridionale, où la forme structurelle restait en grande partie apparente » (voir *GDLI*).

41. Le relevé des termes spécialisés est strictement limité au passage cité, mais l'ensemble de la description de Gaillon se distingue par l'abondance de technicismes, qui mériteraient une enquête spécifique dans le domaine de l'histoire de la langue (dans la description du palais, on relève par exemple *retreçti*, dérivé du catalan *retret* et ayant la même étymologie que « retraite », pour désigner des pièces en retrait des autres et, par extension, des appartements privés, ainsi que le syntagme « *lamia ad spiculo* », correspondant à l'actuelle « voûte en miroir » ou « *a schifo* », c'est-à-dire la structure dans laquelle une voûte en pavillon se trouve sectionnée par un plan parallèle au plan d'imposte : voir *GDLI*, entrée « *schifo* », § 4). Sur le lexique technique de l'architecture dans la période que M. Biffi a qualifiée de « pré-vitruvienne », voir Danijela Đorović, Sladana Stanojević, « Il lessico architettonico nell'italiano delle origini », *Scripta manent*, vol. XVIII, n° 2, 2023, p. 90-106. Quant aux connotations régionales des technicismes de l'*Itinerario*, l'auteur déclare, au début du texte, avoir voulu écrire dans sa propre langue, en refusant aussi bien le latin que le toscan (L. Pastor, *Die Reise*, *op. cit.*, p. 90-91) : « Parce que je n'ai pas voulu présumer écrire en langue latine, à la fois parce qu'il n'est pas compris de tous et parce que je suis loin de le maîtriser assez pour susciter des louanges, ni en toscan, car je viens des Pouilles et je ne l'ai jamais pratiqué. Il m'a donc été nécessaire, voulant tout de même dire ce que j'avais à dire, de ne pas m'éloigner de mon idiome et de mon parler, quelle qu'il soit. »
42. Un interprète figure dans la liste des dix gentilshommes qui accompagnent Louis d'Aragon dans son voyage, cette liste figure à la fin de l'*Itinerario*, voir L. Pastor, *Die Reise*, *op. cit.*, p. 179.

domaine linguistique mais aussi dans celui du jugement esthétique. Remarquons, pour conclure, la manière dont le secrétaire du cardinal termine sa description de Gaillon. Après avoir noté – avec une exactitude absente du récit du voyageur lombard, faute sans doute d’information – l’exorbitante dépense que le commanditaire a dû engager pour l’édification du palais, le chanoine formule une évaluation équilibrée, non dénuée de réserves, de l’entreprise architecturale de Georges d’Amboise. Bien que le complexe fût jugé dans son ensemble « *bellissimo* » et « *vagho* », l’auteur relève une fois encore (en rapportant certainement l’opinion formulée par son illustre maître) que le projet des salles intérieures du palais et des façades donnant sur la cour avait été mal conçu (« *male inteso* »), et suggère donc que l’intention du commanditaire d’obtenir une résidence sur le modèle du Verger n’avait été qu’en partie atteinte. Ce constat semble alors justifier la petite anecdote morale par laquelle De Beatis scelle sa description, rapportant le très grand regret (« *grandissimo pentimento* ») qu’éprouva le seigneur de Rouen au moment de mourir, persuadé d’avoir dilapidé « *per vanità* » une fortune qu’il aurait mieux fait de consacrer aux pauvres.

Diletta GAMBERINI
Scuola superiore meridionale
traduit par Julia Castiglione

La *Relation du siège de Paris* de Filippo Pigafetta

Filippo Pigafetta (1533-1604) fut un homme d'armes, un diplomate, un explorateur et un traducteur dont la production littéraire, militaire et géographique mérite d'être étudiée pour ce qui relève du lexique technique employé. Lors de sa longue carrière, il se rendit à plusieurs reprises en France en tant qu'homme de guerre au service du parti catholique, notamment entre 1561 et 1568, puis en tant que diplomate en 1582 et de nouveau en 1589-1590¹. Sa *Relatione dell'assedio di Parigi, col disegno di quella città, e de' luoghi circonuincini* parue en 1591 à Rome, chez Bartolomeo Grassi, et à Bologne chez Giovanni Rossi, n'est rien d'autre que la chronique du siège de la capitale de 1590, une entreprise menée par Henri de Navarre au lendemain de la bataille d'Ivry². Il ne s'agit pas d'une chronique de voyage à proprement parler, mais plutôt d'un compte rendu rédigé par un ancien militaire désormais élevé au rang de stratège et de diplomate. Il décrit la ville de Paris et les dispositifs de protection mis en place pour la défendre des troupes huguenotes, tout en consacrant une attention particulière à des aspects architecturaux ne figurant pas dans d'autres chroniques contemporaines. Le texte peut être comparé à une autre relation postérieure de quelques années, concernant le voyage de 1596-1598 du légat

1. Sur F. Pigafetta, voir notamment Daria Perocco, entrée « Pigafetta, Filippo », in *DBI*, vol. 83, 2015 ; *Filippo Pigafetta, filosofo e matematico prestantissimo: atti dell'incontro di studio su Filippo Pigafetta a 400 anni dalla morte*, Vicence, Biblioteca civica Bertoliana, 2006 ; Andrea Savio, *Tra spezie e spie: Filippo Pigafetta nel Mediterraneo del Cinquecento*, Rome, Viella, 2020.
2. Les deux éditions paraissent en deux formats différents : *Relatione dell'assedio di Parigi, col disegno di quella città, e de' luoghi circonuincini. Alla Santità di Nostro Signore Gregorio XIII*, Bologne, Giovanni Rossi, ad instantia di Simone Parlasca, 1591, in-8° (CNCE 29394) et *Relatione dell'assedio di Parigi. Col disegno di quella città & de' luoghi circonuincini. Alla S.ta di N. S. Gregorio Papa XIII. Principe ottimo*, Rome, Bartolomeo Grassi [Rome, Iacomo Ruffinello, 1591], in-4° (CNCE 34508). Nous nous référons à l'édition in-8° de Bologne pour nos citations. Il existe une traduction en français de cette relation datant du XIX^e siècle, établie par Adolphe Dufour (*Relation du siège de Paris par Henri IV*, Paris, Société de l'histoire de Paris, 1875), qui paraît dans les *Mémoires de la société de l'histoire de Paris* avec d'autres textes et de façon autonome. Voir l'exemplaire conservé à la bibliothèque de l'Institut de France, cote X.378 A1 (8°). La grande majorité des exemplaires consultés ne sont pas accompagnés du plan de la ville de Paris et de ses environs.

pontifical Alexandre de Médicis (le futur pape Léon XI), rédigée par son secrétaire : cette comparaison entre les deux textes et avec d'autres sources de l'époque permet d'apprécier les effets néfastes des conflits et des sièges qui se succèdent à partir de la bataille de Saint-Denis (1567) et elle invite également à s'interroger sur les pratiques descriptives et linguistiques de l'époque, lorsqu'il est question d'urbanisme et de constructions militaires et civiles.

Voyons de plus près la *Relatione* qui nous intéresse et le contexte politique et culturel dans laquelle elle voit le jour. Lorsque Pigafetta se rend à Paris en 1589, il a déjà une longue expérience de diplomate et d'explorateur, d'abord au service de la Sérénissime, puis, dès 1587, du pontife Sixte V. Dans sa jeunesse, ses voyages étaient surtout liés aux conflits guerriers auxquels il avait pris part, notamment les premières guerres de Religion, puis la bataille de Lépante en 1568 ; cette dernière expérience lui permet de visiter d'abord Chypre et la Crète, puis l'Égypte et le Sinaï³. À partir de 1582, Pigafetta voyage fréquemment en Europe à la suite de ses protecteurs, par exemple à l'occasion du voyage en France et en Angleterre du vicentin Anton Maria Ragona, qui devait rejoindre le Portugal⁴. Une fois au service du pontife, il fut envoyé d'abord en Syrie et en Palestine, puis de nouveau en Espagne et enfin à Paris, avec la mission d'aider – on ne sait pas exactement de quelle façon – le parti catholique contre les protestants, au lendemain de la mort d'Henri III, lorsque le sort du royaume était encore loin d'être fixé. Une chose est toutefois certaine : en 1588, il traduit du français un *Avvertimento al re di Navarra di riunirsi col re et con la fede catholica tradotto dal francese per Filippo Pigafetta*⁵, un ouvrage resté à l'état de manuscrit qui fait

3. Voir, à ce propos, Alvise Da Schio, « Filippo Pigafetta e recenti scoperte sui più importanti manoscritti del suo viaggio da Creta, all'Egitto ed al Sinaï (1576-1577) », *Ateneo Veneto*, vol. 20, n° 1-2, 1982, p. 40-50 ; Teobaldo Filesi, « Sulla pubblicazione d'un grande inedito di Filippo Pigafetta: la Relazione o viaggio dell'Egitto, dell'Arabia, del mar Rosso et del monte Sinaï », *Africa: rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italo-Africano*, vol. 45, n° 2, 1990, p. 282-300.
4. Sur ce personnage, voir Rita Mazzei, entrée « Ragona, Anton Maria », *DBI*, vol. 86, 2016.
5. Bibliothèque ambrosienne de Milan, manuscrit D 460 inf., f. 22 r°-32 v°. Il s'agit de la traduction d'un libelle intitulé *Advertissement au roy de Navarre, de se réunir avec le Roy & à la foy catholique*, [s.l.], 1585. Pigafetta fut également traducteur de plusieurs ouvrages en latin, dont une chanson de Giovanni Battista Tebaldi pour Marie de Médicis, dont il assure également le commentaire littéraire (Giovanni Battista Tebaldi, *Canzone del s. Gio. Battista Elicono nelle sponsalitie della sereniss. madama Maria Medici & del christianissimo Henrico*

état de ses compétences linguistiques et de son rôle au sein de la mission du légat pontifical.

Son rapport du siège de Paris de 1590 se présente comme un texte composite et tout compte fait assez particulier, car il ne respecte pas les règles et les finalités du genre, celui de l'*avviso* ou de la chronique diplomatique, mais les dépasse amplement⁶. La lettre de dédicace adressée au pape Grégoire XIV (Niccolò Sfrondati), qui vient tout juste d'être élu souverain pontife lors de la parution de la *Relatione*, rappelle la longue fréquentation de l'auteur des « *cose di Francia* », puisqu'il avait déjà été témoin d'un autre siège de la capitale, en 1567, à l'époque où l'amiral Coligny et le prince de Condé avaient encerclé la ville⁷. Par ailleurs, dans la dédicace en question, l'auteur ne fait aucune référence à un plan de la ville esquissé par lui-même et gravé à deux reprises : par Natal Bonifacio da Sibenico, pour l'édition financée par le libraire romain Bartolomeo Grassi, et par Giovanni Battista Mazza pour l'édition bolognaise⁸. Le plan devait être associé seulement à certains exemplaires des deux éditions et semble avoir été établi justement pour faciliter la lecture du texte. C'est du moins ce que l'on déduit de la lecture du cartouche se situant en haut à gauche des gravures, sous les armes du pontife :

À la Sainteté de Notre Seigneur Grégoire XIV. Le siège de Paris se comprend difficilement uniquement par l'écriture, sans la connaissance de la ville et de son territoire environnant, qu'on a

quarto re di Francia et di Nauarra con l'annotationi del s. Filippo Pigafetta, Rome, Nicolò Mutij, 1600).

6. Sur la *Relation*, voir, entre autres, Toni Veneri, « Letteratura di viaggio e osservazioni militari a cavallo fra Cinque e Seicento. Gli scritti di Filippo Pigafetta, Leonardo Donà e Silvestro Querini », *Nuova antologia militare*, n° 2, 2021, p. 109-158.
7. La missive rapporte que la chronique des événements de 1590 va de pair avec la description de la résistance des citoyens, et promet une œuvre plus longue et plus approfondie, « *pertinente alla Gallia, & alla Fra(n)cia, e allo stato miserabile in cui ella è caduta* » (qui concerne la Gaule et la France, et l'état misérable auquel elle est réduite) qui, à notre connaissance, n'a jamais été imprimée, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'a pas existé (*Relatione dell'assedio di Parigi. Col disegno di quella città & de' luoghi circonvincini*, p. [2]).
8. Un exemplaire de la relation du siège parue à Rome, agrémenté d'un plan gravé en 1591 par Bonifacio da Sibenico, est conservé par la bibliothèque de l'Institut sous la cote 4-X-426 (prov. collection Antoine Moriau). Le même plan, gravé par le vénitien Giovanni Battista Mazza, célèbre pour ses gravures cartographiques, figurait dans certains exemplaires de l'édition bolognaise, dont celui conservé à la Bibliothèque nationale d'Autriche (cote BE.12.S.60. (5) ; <http://data.onb.ac.at/rep/1078F853>).

tenté d'occuper et où les accès par eau et par terre ont été fermés. C'est pourquoi je représente leur disposition à Votre Béatitude par un dessin, afin qu'en un coup d'œil elle puisse voir toute cette contrée dans son ensemble. Mais, puisque la surface de la carte ne permet pas que les villes, les fleuves, les terres et les ponts soient placés à des distances et dimensions proportionnées, conformément à l'art, j'ai suppléé en notant les distances des lieux rappelés dans l'événement, comptant les lieues à deux milles et demi chacune, voire moins autour de Paris, que l'on appelle proprement France⁹.

De fait, la plupart des *specimina* ne comptent pas, ou plus, de plan, tandis que dans certains fonds, il ne subsiste que la carte de Paris, sans la *Relatione*.

Pour la chronique du siège, l'auteur semble avoir recours à plusieurs sources écrites en français et en espagnol, ainsi qu'à des sources orales, mais son témoignage reste déterminant, car il fut présent pendant tout le siège à côté du légat apostolique, le cardinal Enrico Gaetano ou Caetani¹⁰, émissaire de Sixte V, dont la mission était de préserver les intérêts des catholiques à la suite de la mort d'Henri III. L'auteur est assurément le seul responsable des récits détaillés de l'action du légat au lendemain de la défaite des ligueurs à Mantes, ainsi que des efforts de Francesco Panigarola, évêque d'Asti, qui mena une œuvre de persuasion incessante avec d'autres prédicateurs, afin de mobiliser la population dans la résistance aux huguenots. Dès le début, on est frappé par l'hommage que l'auteur rend aux Parisiens qui ont su résister à la famine et à la maladie qui toucha la ville pendant le siège, ainsi que par la précision des descriptions inhérentes aux déplacements des troupes catholiques et étrangères (notamment

9. Citation empruntée au plan de Bonifacio da Sibenicco relié à l'exemplaire de l'Institut susmentionné. Cette pratique de l'ajout d'un plan à la description d'un fait d'arme est rare, mais pas nouvelle : voir la traduction italienne de la relation de la prise de la ville de Calais qui comporte, à la fin de l'ouvrage, un plan de la ville et de la côte normande gravé par un artiste anonyme. Voir, à ce propos, l'exemplaire numérisé de la British Library, *Sopra la presa dell'inespugnabile città di Cales. Tradotto di lingua Francese, in lingua Italiana, per Bartolomeo Maraffi fiorentino*, Venise, Francesco Portonaris, 1558.
10. Sur ce prélat et sa mission en France, voir surtout Henri Drouot, « La mission du légat Caetano et sa traversée de la Bourgogne (novembre 1589-janvier 1590) », *Revue d'histoire moderne*, t. 3, n° 17, 1928. p. 371-388 ; Gaspare De Caro, entrée « Caetani, Enrico », in *DBI*, vol. 16, 1973. Ce prélat était accompagné par Roberto Bellarmino qui joua un rôle important lors du siège et est mentionné plusieurs fois par Pigafetta dans sa *Relatione*.

suisses et allemandes), et les stratégies militaires mises en place avec très peu de moyens. En outre, Pigafetta se met en scène dans le texte – en se désignant à la troisième personne – échangeant avec le maréchal Armand de Gontaut, seigneur de Biron¹¹. Singulièrement, l’auteur dévoile à ses ennemis les efforts des Parisiens pour trouver des denrées, afin de résister à un siège éventuel, et les défenses mises en place pour faire face aux assauts, dans l’espoir de décourager les huguenots, une tentative qui ne conduira à aucun résultat. Enfin, après avoir évoqué les manœuvres des protestants à l’approche de Paris et décrit la mise en place de stratagèmes qui visent à isoler la ville, Pigafetta décide d’insérer une longue digression permettant au lecteur de mieux suivre le déroulement des opérations. La description de la capitale intervient donc après dix-huit pages, pendant lesquelles le lecteur italien devait faire preuve de patience et d’intuition, car les néologismes visant à traduire les noms des protagonistes du conflit et l’onomastique des territoires avoisinants donnent parfois le tournis ; d’où la nécessité d’établir une carte permettant de se repérer. La digression sur l’urbanisme de la capitale est introduite par la citation d’un couplet tiré de l’Arioste :

Mais, parce qu’il pourrait survenir quelque difficulté dans la lecture de ce récit au sujet des lieux où l’ennemi tenta de prendre la ville, ainsi que sur les défenses, voyons d’abord brièvement sa situation, que l’Arioste a d’ailleurs bien décrite en ces vers poétiques :

*Paris repose dans une grande plaine,
nombril de la France, ou plutôt en son cœur*¹²

11. « Filippo Pigafetta se mêla alors de ces affaires et chercha à s’entretenir avec le maréchal de Biron, qu’il connaissait depuis déjà 35 ans [...]. Après avoir parlé des souvenirs du passé, il l’interrogea sur son avis concernant la guerre, et ce que les Parisiens pensaient faire en fin de compte. Pigafetta répondit qu’il ne pouvait croire que le roi (en taisant celui de Navarre, pour ne pas l’irriter), avec les troupes dont il disposait alors – environ 10 000 fantassins, dont 3 500 Suisses, 400 Allemands, et 6 000 Français, avec 3 000 cavaliers de toutes sortes – puisse jamais forcer une ville aussi grande ; car, en plus des 3 000 soldats aguerris (Allemands, Suisses et Français), elle comptait une population de 50 000 hommes en âge de porter les armes, armés et sans peur, disposés à mourir en se défendant plutôt que de recevoir un roi d’une religion différente de la leur », Pigafetta, *Relatione, op. cit.*, p. 15.

12. Voir l’incipit de l’octave 104 du chant XVIII du *Roland furieux* « *Siede Parigi in una gran pianura / ne l’ombelico a Francia, anzi nel core* ».

Après avoir rappelé la Seine et la Marne, les deux voies fluviales qui alimentent Paris en eau et en denrées en tout genre, l'auteur décrit le centre urbain comme une circonférence formée par deux demi-lunes au centre de laquelle se trouve l'île de la Cité :

Sur cette troisième île, qui peut mesurer environ un mille de circonférence, repose la cité (*la città*), ainsi nommée cette partie de Paris (je crois à cause de la présence de l'évêché), divisée en plusieurs rues et places. À son extrémité méridionale, on voit s'élever la grande et très auguste église de Notre-Dame, c'est-à-dire la cathédrale (*Duomo*), avec son grand cloître ou sa maison canoniale (*chiosfro, o canonica*), entourée de murailles pour les chanoines. À l'extrémité septentrionale se trouvent le grand palais du Parlement et le bâtiment royal (*casamento reale*), eux aussi entourés de solides murailles de pierre de taille (*pietra viva*) ; et c'est cet emplacement de toute l'île qui occupait l'ancienne Lutèce.

À sa droite, vers l'orient, s'étend la Ville (*Villa*) – comme on l'appelle – en forme de demi-cercle, et à sa gauche, vers l'occident, l'Université, également en forme de demi-cercle (*mezo cerchio*), si bien que tout le corps de Paris est divisé en trois cités presque séparées : en regardant vers le nord, il y a l'île centrale formée par les deux bras de la Seine, appelée proprement la Cité ; à droite, la Ville ; et à gauche, l'Université.

Les deux demi-cercles mentionnés se font face : celui de la Ville embrasse un espace plus large, et le second, celui de l'Université, rejoint les extrémités du premier, qui touchent les rives droites du fleuve, tandis que les pointes du demi-cercle de l'Université atteignent les rives opposées, à gauche, de ce même fleuve¹³.

Dans cette description, on remarque comment les bâtiments principaux de la ville sont rendus dans des formes approximatives (*duomo* pour *cattedrale*, par exemple) ou se rapportant à un registre propre du lexique militaire : ainsi le palais du Louvre est désigné comme un *casamento reale*, tandis que l'appellation *palais* (*palazzo*) est utilisée pour le Parlement et donc dans la forme la plus proche de l'usage en France.

Les structures défensives et les ponts méritent, dans les écrits de Pigafetta, une attention particulière : l'auteur les décrit avec soin

13. Pigafetta, *Relatione, op. cit.*, p. 19.

en utilisant une terminologie technique appropriée. En parlant des fortifications de la rive droite, la *Villa*, il écrit :

Là se trouve construit un bastion (*balorardo alto*) élevé et bien réalisé selon la méthode moderne (*all'hodierna usanza*) avec une grande place d'armes et une gorge (*gola*) spacieuse, doté d'ouvrages défensifs latéraux (*orecchioni*), et entièrement revêtu de pierre blanche, non dure, de sorte qu'elle se brise sous le feu de l'artillerie ; en réalité, le boulet resterait fiché dans la matière tendre sans percer ni causer de destruction [...]. Au-delà de ce bastion, les courtines (*cortine*) se prolongeant vers le nord projettent un autre bastion, plus petit, où est situé l'arsenal (*arzanà*), avec ses épaisses murailles tournées vers le fleuve ; de l'autre côté, il est fermé par les courtines des deux bastions dont nous avons parlé. À la porte, toujours gardée par des soldats, sont gravés ces vers [en latin] :

*Ætna, pour Henri, fournit ces armes volcaniques,
Armes destinées à vaincre les fureurs des Géants.*

Et plus bas, une autre inscription en français qui signifie

*Philibert de la
Guiche grand maître d'artillerie
De France*¹⁴

Les deux inscriptions font allusion aux armes façonnées à l'Arsenal pour Henri III et son maître d'artillerie Philibert de la Guiche, ce qui confirme l'attention éminemment stratégique de l'auteur pour les défenses de la ville. Outre l'emploi des termes architectoniques précis, on remarque l'usage du mot vénitien *arzanà* pour *arsenale* et la contraposition entre une nouvelle et une ancienne manière de construire les structures défensives. On remarque également une attention particulière aux techniques de construction des défenses provisoires, telles que celles édifiées sur des détritiques (*immonditie*) de la ville, agrémentées de *parapetti* que les Français appellent remparts¹⁵. L'hémicycle au sud de la Seine, dénommé *Università*, est également entouré de murailles, mais on regrette leur faiblesse due à leur vétusté et à une ingénierie désormais perçue comme dépassée¹⁶. Afin de mieux illustrer la structure urbaine, et sans doute aussi

14. Pigafetta, *Relatione, op. cit.*, p. 20-21.

15. *Ibid.*

16. « Elle est encore close d'une muraille crénelée (*muraglia merlata*) et épaisse, avec ses tours construites à l'ancienne manière (*all'antica foggia*), mais sans

pour chanter les louanges de son mécène, Pigafetta compare Paris à Rome, une pratique qui n'a rien d'original, bien au contraire :

On pourrait comparer Paris à la ville de Rome, en quelque manière, quant à sa situation : en effet, tout comme Paris est divisée en deux terres par la Seine, avec une île habitée ; de même Rome est partagée par le Tibre, avec l'île Saint-Barthélemy surgissant de son lit, et pourvue de nombreuses habitations. Et de la même façon que, vers l'est, Paris a la Ville avec un demi-cercle plus large, ainsi Rome possède les sept collines et le reste de l'habitat fermé par des murailles disposées en demi-cercle, commençant à Ripa et se terminant à Ripetta, au-delà de la porte du Peuple (*Porta del Popolo*). Et, de même que l'Université de Paris est comprise dans le demi-cercle le plus petit, Rome elle aussi est entourée, vers la Toscane, par un demi-cercle plus petit que le premier, qui commence à Ripa et finit à Ripetta, au mausolée d'Hadrien, appelé Château Saint-Ange. Il est vrai toutefois qu'il existe des différences entre ces deux villes : les fleuves, car la Seine coule vers le nord, tandis que le Tibre descend vers le sud, porté par un vent contraire ; les montagnes ; et leur taille : Rome fait plus de 12 milles de tour, tandis que Paris n'en atteint pas huit, si l'on ne compte pas les faubourgs¹⁷.

La description de la ville compte une autre digression, plus politique et personnelle, qui fait état des constructions militaires voulues par François I^{er} à l'époque du conflit avec l'Empereur, défenses qui ne servent pas de son vivant mais qui, à l'époque où Pigafetta participait aux premières guerres de Religion, furent très utiles à Charles IX contre les troupes du prince de Condé et de Coligny. L'auteur instaure ainsi une sorte de récit unique des conflits contre les huguenots, tout en faisant état – mais seulement en passant – de l'inutilité des fortifications lors des assauts de l'année précédente, lorsque Henri de Navarre entra dans la capitale. Mieux valait revenir à la description de la ville, en s'attardant sur les ponts en bois qui

rempart de terre (*terrapieno*), sinon pour une très courte portion, où l'on en apporta durant ce siège, et seulement dans les endroits les plus faibles [...]. Le fossé extérieur est creusé à l'ancienne mode (*modo vecchio*), peu profond, sauf en certains endroits, et à sec, parce que l'Université est située en terrain surélevé par rapport à la Cité et à la Ville, qui sont très basses », *ibid.*, p. 22-23.

17. *Ibid.*, p. 23-24.

relient les rives opposées et sur le nouveau pont de pierre encore inachevé :

En plus des cinq ponts existants, le roi Henri – récemment assassiné – entreprit de construire un cinquième pont, magnifique, entièrement en pierre de taille blanche (*di macigno bianco*). Il commence dans le quartier de l'Université, entre l'église des Augustins et le palais du duc de Nevers, et devait rejoindre la rive appelée Quai (*che si dice Che*), ou Quai du Louvre. Mais seules quatre arches ont été achevées, au-dessus du petit bras du fleuve, touchant la pointe de l'île où se trouve le palais du Parlement, ainsi qu'un petit îlot. Pour ce qui est du bras principal (*ramo maggiore*) du fleuve, seules les fondations ont été posées, en attendant qu'on puisse les recouvrir lorsque ce sera possible¹⁸.

Pigafetta ne s'étend pas sur la description de la cathédrale, du Palais, du Louvre, car ce n'est sans doute ni le lieu ni le moment le plus adapté pour de telles divagations, mais consacre quelques passages aux moyens nécessaires à nourrir 400 000 Parisiens grâce aux denrées en provenance des campagnes voisines et, par voie navale, de la côte.

Afin de mieux apprécier les pratiques descriptives des espaces et monuments mises en œuvre par Pigafetta dans cette relation, on peut la comparer à la chronique manuscrite de la légation en France du cardinal Alexandre de Médicis, entre 1596 et 1598. La mission diplomatique du futur pape Léon XI servait à conclure la réconciliation entre les catholiques et Henri IV, grâce à la ratification de son absolution. Or les deux relations ont plusieurs points en commun : dans les deux cas, elles enregistrent les déplacements et l'action d'un légat par l'un des membres de sa *familia*, dans le cas spécifique le secrétaire Francesco Gregorii da Terni. De plus, les deux documents sont proches chronologiquement et permettent d'apprécier les effets des derniers conflits sur la capitale et sur l'évolution de la politique de l'église vis-à-vis d'Henri IV. Le manuscrit relatant la légation de 1596-1598 du cardinal Médicis est conservé à la Bibliothèque nationale de France (Ms. Ital. 662)¹⁹ et, quoique connu

18. *Ibid.*, p. 26.

19. Une autre version du ms. en question est signalée aux Archives vaticanes (Fondo Pio, ms. 13). On utilise ici le ms. Ital. 662. Bernard Barbiche, dans son étude intitulée « Un légat en voyage : le cardinal de Florence (1596-1598) »,

des historiens, il n'a pas encore été édité en entier. Ce texte, rédigé au retour du voyage sur la base de notes prises au fil de la mission, offre une description de la ville de Paris et plusieurs digressions sur les châteaux et les églises visités dans les alentours de la capitale tout au long des voyages aller et retour. On ne s'attardera ici que sur quelques passages qui concernent Paris et les villes alentours évoquées aussi dans la *Relatione* de Pigafetta, afin d'appréhender les changements intervenus à la suite du siège et des guerres civiles, tout en soulignant la méthode de Gregorii lorsqu'il est question de rendre compte des bâtiments et des objets d'art.

Comme chez Pigafetta, on note une certaine indifférence envers les églises, palais et châteaux, pour certains pourtant fastueux, visités par le légat et son cortège : sa première entrée à Notre-Dame, en compagnie du roi, du dauphin, de la noblesse et de la suite des prélats ne suscite aucune admiration pour le lieu, d'autant plus qu'elle est précédée par l'écroulement d'un baldaquin sous lequel se trouvaient plusieurs invités²⁰. Après le *Te Deum* et « *la solita indulgentia*²¹ », le cortège se rend au palais de Navarre où le prélat est accueilli avec faste²². Ce n'est que quelques pages plus tard que le rédacteur de la chronique décrit la ville :

affirme qu' « il existe une autre relation, anonyme, du voyage, conservée elle aussi en deux exemplaires, que nous n'avons pu consulter (Archives vaticanes, Fondo Bolognetti, ms. 239 ; et Fondo Pio, ms. 50, f. 57-135) », in Franco Morenzoni et Elisabeth Mornet (dir.), *Milieux naturels, espaces sociaux*, Paris, Éd. Sorbonne, 1997, p. 605-620. Sur la chronique, voir aussi Christina Strunck, « Un cardinal-légat au pays des hérétiques : la perception de la cour de France par Alexandre de Médicis et sa suite », in Caroline Zum Kolk et al. (dir.), *Voyageurs étrangers à la cour de France : 1589-1579, regards croisés*, Rennes, PU Rennes, 2014, p. 23-40.

20. BnF, Ms. Ital. 662, f. 19 v°. Une édition partielle du manuscrit de Francesco Gregorii da Terni se trouve reproduit dans l'article de Gaston Raynaud, « Paris en 1596 vu par un Italien », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, n° 12, 1985, p. 164-170. Sur cette légation, voir aussi Raymond Ritter, *Lettres du cardinal de Florence sur Henry IV et sur la France, 1596-1598*, Paris, Grasset, 1955 ; Bernard Barbiche, Ségolène de Dainville-Barbiche, « Un évêque italien de la Réforme catholique, légat en France sous Henri IV : le cardinal de Florence (1596-1598) », *Revue d'histoire de l'Église de France*, n° 75, 1989, p. 45-59 ; *Id.*, « Les légats *a latere* en France et leurs facultés aux XVI^e et XVII^e siècles », *Archivum historiae pontificiae*, n° 23, 1985, p. 93-165.

21. BnF, Ms. Ital. 662, f. 20 r°.

22. « Il y avait tout ce qui était nécessaire, y compris trente somptueuses tapisseries d'or de Sa Majesté, avec un lit en brocart d'or richement travaillé, ainsi que deux baldaquins du même tissu, que tous évaluent à 20 000 écus. Pendant dix jours, des banquets somptueux étaient habituellement servis par les ministres royaux, avec de la vaisselle en argent sur toutes les tables, et l'on

La ville de Paris est située dans une très belle plaine, sans montagnes ni collines, avec un air des plus purs. La ville, sans ses faubourgs (*foborghi*), mesure – d’après mes relevés – 3 830 pas italiens (*passi nostrali*) de longueur en ligne droite, et 3 650 de largeur. Les faubourgs (*borghi*) mesurent environ mille pas chacun, mais celui de Saint-Jacques (*San Giacomo*), par lequel on entre dans la ville, est le plus long avec 1 740 pas. Il en est de même pour celui de Saint-Marcel (*San Marcello*), et le faubourg de Saint-Germain (*San Germano*), qui en termes de maisons est le plus vaste de tous, comme une ville à part. On dit qu’il abritait, bien avant les guerres, environ 28 000 âmes. La ville compte 14 portes, dont trois sont murées [...]. Les rues sont magnifiques, larges et longues, pavées de grandes pierres carrées très pratiques. Les maisons n’ont pas de gouttières (*grondare*), et les toits sont tous couverts de petites plaques noires (*laſtre piccole nerre*). Aux fenêtres, à la place de volets (*inbannate*), on utilise de magnifiques vitres (*invetriate*), qu’on voit en très grande quantité. En revanche, on ne voit pas de belles façades de palais (*le belle facciate de Palazzi*) comme en Italie. Les habitations sont très densément occupées, et la plupart sont construites en grande partie en bois (*mura di legno*), avec des escaliers en colimaçon (*scale tutte a lumacha*) étroits et peu commodes. Pour décorer les maisons, on utilise surtout de la paille tressée (*paramenti delle case di paglia lavorata a treccie*). On compte 44 palais appartenant à des seigneurs importants. On ne voit pas d’assiettes en terre cuite, mais toutes sont en étain, métal que l’on trouve en grande quantité. À la place du cuivre, on utilise du laiton. Dans toute la ville, on voit une grande quantité de boutiques de toutes sortes de marchandises, où ce sont plus les femmes que les hommes qui tiennent commerce. On peut croire sans doute qu’il y a à Paris trois fois plus de boutiques qu’à Rome²³.

La ville foisonne donc de boutiques et d’ateliers, elle compte 250 terrains de jeu de paume (*pallacorda*), tous très beaux et bien construits, mais « il y a longtemps, avant les Guerres, on dit que

dit que les dépenses s’élevaient sûrement à 350 écus par jour. Chaque jour, la musique était également présente, tandis que Son Éminence le cardinal légat assistait à la messe ainsi qu’au banquet », *ibid.*, f. 20 r°.

23. *Ibid.*, f. 21 r°-22 v°.

sept mille personnes vivaient sur ces terrains de jeu²⁴ ». Suit une liste du nombre d'églises (68), de chapelles (31), de collèges (46), « bien qu'il y ait maintenant très peu d'écoliers par rapport à il y a de nombreuses années ; comme chacun le sait déjà, l'université de Paris était autrefois la plus belle et la plus florissante d'Europe, atteignant le nombre de 40 000 écoliers²⁵ ». La ville, qui autrefois comptait 600 000 habitants (400 000 au temps du siège, selon Pigafetta) n'abrite plus que 350 000 âmes. En somme, si Paris se présente comme un écrin florissant, aux églises riches à décors de bois ciselés (notamment les chœurs) et en vitraux qui illustrent les vies de saints, elle a tout de même subi des dégâts importants²⁶. En outre, les reliques semblent intéresser notre secrétaire bien plus que tout autre décor ou œuvre d'art, et si les cloches des cathédrale, paroisses et abbayes sonnent à la perfection, certaines églises sont mal entretenues et très sales²⁷. D'ailleurs, la ville apparaît sale dans certains quartiers, car la récupération des ordures ne suit pas l'énorme production de déchets des commerces et des ateliers.

Si Pigafetta ne consacrait pas un mot à la description de la Sainte-Chapelle et du Palais, Gregorii da Terni évoque ici rapidement les dimensions des salles, les colonnades et le riche pavement en marbre, mais en général il écrit vite, très vite, en alternant les références aux principaux lieux, qu'ils soient religieux ou profanes, avec la mention des commerces, des transports et des mœurs des habitants²⁸. La description du Louvre ne fait que quelques lignes et se trouve prise entre les dimensions des canaux extérieurs et les revenus royaux issus du sel :

24. *Ibid.*, f. 22 v^o.

25. *Ibid.*, f. 23 r^o.

26. « Il y a beaucoup d'autres églises, toutes, sans exception, de grandes dimensions, de grande dépense, avec de très belles façades et de nombreux ornements sculptés qui recèlent le Saint-Sacrement suspendus en l'air, à la manière des lampes que l'on voit en Italie. Au-dessus du maître-autel, à la hauteur d'une pique, ces églises possèdent de très beaux chœurs avec de hautes grilles richement travaillées. Elles ont de très grandes fenêtres entièrement vitrées, magnifiques, on ne peut voir au monde de peintures plus belles. Ces vitraux servent à représenter des scènes peintes et des images de saints. Dans ces églises, sur les autels, on trouve quatre ou six statues de saints, en relief, en bois ou en pierre, peintes et dorées. De même, il y a aussi de nombreux objets en laiton », *ibid.*, f. 23 r^o.

27. *Ibid.*, f. 24 r^o.

28. *Ibid.*, f. 25 r^o et v^o.

Le palais du roi, qu'ils appellent le Louvre (*Lovere*), est beau pour la France : on y trouve de très belles tapisseries (*panni d'arazzi*) en or, ainsi que quelques galeries (*gallerie*), bien que toutes ne soient pas encore terminées. Dans tout le royaume de France, j'apprends de plusieurs sources que Sa Majesté tire du sel un revenu d'au moins un million et demi en or. On y trouve beaucoup de lièvres, de lapins, de cailles [...]»²⁹.

En temps de paix, il n'est fait aucune référence aux dispositifs défensifs, sauf pour l' Arsenal et la Bastille, construite par des Anglais, auxquels on attribue également la construction de château de Vincennes³⁰. Les hauts lieux de la monarchie catholique, à savoir la cathédrale de Saint-Denis, le château de Madrid de François I^{er} – autrefois au bois de Boulogne³¹ – et la Sainte-Chapelle de Dijon ne méritent que quelques lignes. On constate l'absence d'attention au fait artistique, toujours subordonné à la description des reliques et à l'évocation des coûts engendrés par telle ou telle autre décoration. En somme, toutes les statues sont en marbre blanc – mais lesquelles ? – et tous les bijoux sont en pierres précieuses. De fait, Pigafetta n'a ni le loisir ni surtout la plume qu'il faudrait pour apprécier et décrire de façon appropriée l'émerveillement devant les décors et les œuvres d'art, pourtant évoqués mais jamais observés dans le détail.

S'il utilise un langage technique en matière de construction militaire, agrémenté de sa rigueur de géographe, Francesco Gregorii n'a recours qu'à un lexique commun et à de rares gallicismes, dont le *foborghi* de la première citation. Les deux chroniqueurs ont assurément des priorités à respecter : l'un la description du siège et le rôle du légat, sa stratégie politique et sa générosité envers les habitants

29. *Ibid.*, f. 26 v^o.

30. *Ibid.*, f. 28 r^o.

31. « De l'autre côté, à deux lieues seulement hors de Paris, il y a un très beau palais appelé Madrid (*Madril*), construit par le roi François I^{er} en imitation de l'endroit où il avait été emprisonné à Madrid, en Espagne. Il fut bâti selon le même modèle et la même architecture que celui-là, et placé à une distance de Paris équivalente à celle du palais espagnol par rapport à Madrid – c'est pourquoi on lui a donné le nom de Madrid. Ce palais est comme une île à part, avec de nombreuses pièces et de magnifiques escaliers en colimaçon (*scale a lumacha*), d'une très belle architecture, ainsi que des fenêtres et des loggias sur chacune des quatre façades, offrant en vérité une vue splendide. Il est digne d'être vu, et je trouve dommage qu'il soit inhabité, à l'exception de quelques ouvriers travaillant dans les champs alentours. », *ibid.*, f. 28 v^o.

réduits à la famine, ainsi que la dénonciation de la faiblesse des chefs de guerre. L'autre souligne tout ce qui relève du catholicisme dans ce qu'il a de plus rituel, ou ce qui est propre aux pratiques gallicanes, comme l'emploi du pain levé pour la communion. Il est donc question de culte de reliques et de saints, de dizaines d'évocations de *Te Deum* et d'indulgences, dans chaque ville dont le légat a foulé le sol ; mais aussi de banquets magnifiques, d'accueil dans des résidences aristocratiques et dans de rares couvents, ainsi que de la méfiance déclarée envers les hérétiques et les nouvellement convertis³².

Cela dit, les deux chroniques offrent des espaces de réflexion quant aux traductions des toponymes et à l'onomastique, ainsi qu'à l'emploi de certains gallicismes tels que les mots *arazzo* (dérivé du nom de la ville d'Arras), *che* (pour « quai ») et *foburgo*. Difficile en revanche de déceler une quelconque innovation quant aux adjectifs utilisés pour désigner les monuments ou les rares chefs-d'œuvre évoqués : tous sont *bellissimi*, *superbissimi*, *meravigliosi*. Certains noms de lieux ne sont pas compréhensibles au premier abord, par exemple le toponyme du village de *Maramignio*, qui désigne peut-être Marmagne en Saône-et-Loire et non la ville homonyme, aujourd'hui dans le Loir-et-Cher. L'identification des patronymes des aristocrates et des chefs de guerres ligueurs ou huguenots est plus simple, mais là aussi, parfois, une certaine approximation règne chez le secrétaire du cardinal Médicis, plus rarement chez Pigafetta, qui parlait couramment le français et avait fréquenté Ronsard, Jean Dorat et Claude Fauchet³³. Pigafetta fait preuve d'une vertu rare chez les voyageurs de l'époque, celle de savoir situer de façon claire et aux bons endroits tous les bâtiments, murailles, portes, faubourgs, en construisant une carte de Paris à la fois littéraire, puis réelle, tout à fait intelligible. Dans le plan dessiné par l'auteur, si la représentation de Paris intra-muros est cohérente et détaillée

32. Le retour du légat dut se faire via Genève et le col du Saint-Bernard, car la peste sévissait à Lyon.

33. Il a notamment traduit l'*Origine de la langue française* de Fauchet, dont on a cru le manuscrit perdu lors d'un naufrage en 1584. Voir à ce sujet l'article de Janet G. Espiner-Scott, « Claude Fauchet et l'Italie », *Humanisme et Renaissance*, vol. 6, n° 4, 1939, p. 546-555 (surtout p. 548) et Anton Bruder, « A Rediscovered manuscript translation of the first history of the French language », *French Studies Bulletin*, vol. XLIII, n° 162, 2022, p. 1-6.

(bien que l'auteur annonce le contraire³⁴), les distances entre la ville, les différents lieux-dits et villages mentionnés, aussi bien dans le texte que sur la carte, ne peuvent paraître que fantaisistes. Pour corriger la distorsion des distances engendrée par la carte, Pigafetta mentionne, en marge du plan, les distances réelles entre les principaux lieux et fait même graver les camps des assiégeants ou celui du duc de Parme, afin qu'aucun détail de la libération de la ville par ce dernier ne soit oublié (fig. 1).



Fig. 1 – Filippo Pigafetta, *Relazione dell'assedio di Parigi*, col disegno di quella città, e de' luoghi circonvicini, Bologna, Rossi, 1591, Wien, Österreichische Nationalbibliothek (<https://viewer.onb.ac.at/1078F853>).

Finalement, l'écriture de la *Relatione* montre une maîtrise de la langue littéraire absente chez Francesco Gregorii et, bien que les règles du genre ne s'y prêtent guère, on observe chez Pigafetta des

34. « Celui qui voudrait représenter ici tous les principaux édifices, les places et les églises situés à l'intérieur et aux abords de Paris aurait besoin d'un vaste espace. Je me suis contenté de noter seulement les lieux qui peuvent donner une idée générale des distances, afin de comprendre le siège » [inscription dans le cartouche en bas à droite du plan de Paris gravé par Natale Bonifacio da Sibennico].

compétences littéraires remarquables. Ces dernières sont sans doute le fruit de longues années d'apprentissage, pendant lesquelles il avait traduit du latin, de l'espagnol et du français bon nombre d'ouvrages de Bessarion, de Luis de Grenada, de Juste Lipse³⁵. D'ailleurs, dans cette chronique, l'auteur n'hésite pas à rappeler son expérience de traducteur, notamment lorsqu'il est question du *Trattato brieve dello schierare in ordinanza gli eserciti, et dell'apparecchiamento della guerra...* de l'empereur Léon VI³⁶, ou lorsqu'il en offre une courte démonstration au moment de citer, d'abord en latin puis en italien, la chute de Troie (*Énéide*, II 25-30)³⁷. Le même souci de clarté semble caractériser la description de Paris, la narration des événements, l'italianisation des toponymes et des noms des personnages et la carte de la ville et ses environs, permettant ainsi de documenter – en texte et en image – l'un des moments les plus dramatiques qu'a traversés la capitale du royaume.

Chiara LASTRAIOLI
Université de Tours³⁸

-
35. *Traçtatus ad historiam Romanam cognoscendam apprime utiles...*, Leyde, ex officina Plantiniana apud Franciscus I Raphelengius, 1592.
 36. Pigafetta, *Relatione, op. cit.*, p. 32 où il est question du *Trattato brieve dello schierare in ordinanza gli eserciti, et dell'apparecchiamento della guerra, di Leone, per la gratia di Dio imperatore...*, Venise, Francesco De Franceschi, 1586.
 37. *Ibid.*, p. 76.
 38. Les recherches qui ont permis la rédaction de cette contribution ont été en partie financées par l'équipex Bibliissima+. Toutes les traductions présentes dans cette étude sont de l'auteur.

Vincenzo Giustiniani collectionneur et voyageur : théorie et pratique de l'itinéraire artistique en France

Lorsque Vincenzo Giustiniani (1564-1637) entreprend son voyage en 1606, il a quarante-deux ans. Ce n'est ni un jeune homme en formation ni un diplomate professionnel : il ne voyage pas dans la suite d'un homme d'État mais prend l'initiative du déplacement. Son voyage se fait ainsi à l'enseigne du libre choix et non de la nécessité, dans une expérience dont la vocation première est la volonté de connaître et de voir par soi-même. Alors, en l'espace de cinq mois, Vincenzo Giustiniani parcourt l'Italie, l'Allemagne, les Flandres, atteint Londres, puis descend à travers la France pour regagner Rome¹. Sur le moment, les détails de ce voyage sont consignés par celui qui l'accompagne, Bernardo Bizoni, et rédige le compte rendu intitulé *Récit en forme de journal du voyage qu'effectuait à travers diverses provinces d'Europe M. Vincenzo Giustiniani, marquis de Bassano, en l'an 1606 et en l'espace de cinq mois, quotidiennement écrit par M. Bernardo Bizoni, romain, qui tint compagnie au marquis lors de ce voyage en tant que camarade, ami de longue date et confident*².

Riche financier issu d'une grande famille de marchands et banquiers génois récemment anoblie, Vincenzo Giustiniani est passé à la postérité pour le raffinement de son goût et pour l'ampleur exceptionnelle de sa collection, conservée dans le palais romain qui porte son nom, en face de l'église Saint-Louis-des-Français³. Gentilhomme lettré, devenu marquis de Bassano en 1605, il composa aussi plusieurs courts traités sur des sujets variés, dans l'esprit de la *trattatistica* alors

-
1. Pour la cartographie du parcours effectué par V. Giustiniani, voir Lisa Poggi, *Un viaggiatore aristocratico del '600: il marchese Vincenzo Giustiniani*, Florence, Nicomp, 2007.
 2. Le détail de l'histoire éditoriale de ce texte figure dans la notice qui lui est consacrée dans le présent ouvrage. Sur la lecture singulière que propose Anna Banti du personnage de Giustiniani, voir Maria Giulia Aurigemma, *Il mondo di Vincenzo Giustiniani: riflettere tra arte, cultura e natura nella Roma del primo Seicento*, Rome, De Luca, 2024, p. 9-37.
 3. La bibliographie relative à la collection Giustiniani est extrêmement riche, récemment rassemblée dans M. G. Aurigemma, *Il mondo di Vincenzo Giustiniani, op. cit.* Sur la pratique du mécénat de Giustiniani et sa singularité dans le contexte romain, voir Francis Haskell, *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, [1963], Paris, Gallimard, 1991.

en vogue dans les cercles cultivés de Rome au début du XVII^e siècle⁴. Parmi eux, un *Discours sur la manière de voyager*, placé en ouverture du codex contenant ses écrits, témoigne de l'importance qu'il accordait à l'expérience du déplacement, conçue comme une école de prudence et un instrument de distinction⁵.

Son voyage de 1606 a donc laissé une double trace écrite : un journal tenu au jour le jour par son compagnon Bernardo Bizoni⁶ et, une vingtaine d'années plus tard, le discours théorique tout juste mentionné. L'intérêt de ce diptyque singulier est donc d'associer la description sur le vif de l'expérience par un tiers à une réflexion rétrospective de l'intéressé qui entend tirer des enseignements de ce qu'il a vécu : il propose ainsi une montée en généralité permettant de dessiner un sens et des objectifs au voyage d'un gentilhomme de son temps, qui justifie aussi les risques encourus lors de cette expérience fondamentalement dangereuse⁷. Ce récit figure dans l'anthologie des voyageurs italiens du XVII^e siècle rassemblée en 1967 par Marziano Guglielminetti, qui fait du récit de Bizoni un exemple de « voyage baroque », marqué par la conscience de l'affaiblissement politique et économique italien dans le contexte européen⁸. Pourtant, cette lecture semble surtout anticiper une tendance qui ne se réalisera pleinement qu'au cours du siècle ; et elle ne rend pas pleinement compte du sens que Giustiniani confère à son déplacement, ni des modalités concrètes de son expérience.

On peut dès lors poser la question suivante : que nous dit le voyage de Giustiniani en France, à travers le diptyque récit et théorie, de l'évolution des pratiques du voyage aristocratique à l'aube du XVII^e siècle ? Loin de se réduire à un constat de déclin, il révèle

4. L'intégralité de ses écrits ont été publiés par S. Danesi Squarzina et L. Capoduro : V. Giustiniani, *Scritti editi e inediti*, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2021.

5. « Discorso sopra il modo di far viaggi », *ibid.*, p. 99-116. Dans son commentaire, S. Danesi Squarzina date la rédaction du discours à 1623, quelques mois après l'élection d'Urbain VIII.

6. Des passages choisis de ce récit sont traduits et commentés dans notre anthologie.

7. Pour une approche archéologique de la mort pouvant survenir pendant le voyage à cette époque, voir Maria Pia Donato, « Viaggio, morte, religiosità in età moderna. Brevi riflessioni intorno al sepolcro di Grotte Scalina », in Vincent Jolivet (dir.), *Eredità etrusca: intorno al singolare caso della tomba monumentale di Grotte Scalina (Viterbo)*, Vetralla, Davide Ghaleb, 2018, p. 150-155.

8. M. Guglielminetti (éd.), *Viaggiatori del Seicento*, Turin, UTET, 1976.

au contraire une triple dimension : celle d'une expérience sociale, qui prolonge les pratiques propres à la sociabilité courtoise et met en scène la magnificence aristocratique ; celle d'un paradoxe interculturel, où la confrontation avec la France révèle autant la fragilité politique italienne qu'elle exalte une forme de supériorité culturelle ; celle enfin d'un apprentissage individuel, où le voyage fonde la compétence de l'amateur par l'expérience visuelle et l'exercice de la mémoire.

Le voyage de 1606 et ses traces écrites : une expérience aristocratique entre récit et théorie

Le voyage entrepris par Vincenzo Giustiniani en 1606 s'inscrit dans une trajectoire sociale et culturelle singulière. Banquier, Giustiniani venait alors d'accéder à la dignité de marquis, titre que le pape Clément VIII lui avait conféré en 1605 sur ses terres de Bassano. Déjà reconnu pour son immense fortune et pour son goût très sûr en matière d'art, il est un grand collectionneur d'œuvres antiques et modernes et il fait travailler à sa galerie les plus grands artistes de son temps⁹. Dans les années 1610-1620, il rédige plusieurs traités dans la veine de la *trattatistica* prisée dans les cercles romains¹⁰. Dans le manuscrit contenant la mise au propre complète de cet ensemble d'écrits, le *Discours sur la manière de voyager* occupe une place inaugurale, immédiatement suivi d'un autre texte de conseils pour se comporter à la cour de Rome : aux recommandations destinées à affronter les dangers du dehors succèdent ainsi des conseils à un étranger pour déjouer les pièges de la sociabilité spécifiquement romaine¹¹. Pour rédiger ce discours contenant un riche ensemble de conseils pratiques pour voyager, Giustiniani s'appuie sur le voyage

9. « *La sua precoce, anticipatrice, capacità di giudizio sugli artisti del suo tempo e l'alto numero di opere in suo possesso, non sono stati superati da altri famosi collezionisti contemporanei (Borghese, Del Monte, Mattei, Montalto)* », S. Danesi Squarzina, « Introduction », in V. Giustiniani, *Scritti, op. cit.*, p. 17.

10. Sur la pratique de l'écriture et de la lecture de petits traités à la cour, voir Antonio Menniti Ippolito, « "Nella corte di Roma, o per dir meglio / nel pubblico spedal della speranza" Note per una lettura dall'interno della curia romana seicentesca », *Annali di Storia moderna e contemporanea*, n° 4, 1998, p. 221-243.

11. *Discorso con avvertimenti ad uno che viene alla Corte di Roma*, V. Giustiniani, *Scritti, op. cit.*, p. 117-131.

qu'il a effectué un peu moins de vingt ans plus tôt¹². De cette expérience, il tire des enseignements, des conseils : dans la lettre dédicatoire, il annonce qu'il entend formuler « certaines règles et observations nécessaires à un gentilhomme pour entreprendre un voyage à travers différentes provinces¹³ ».

Le secrétaire du voyage de 1606 est Bernardo Bizoni, compagnon de Giustiniani, désigné dans le titre du manuscrit comme « ami de longue date et confident », chargé de tenir le journal quotidiennement. Contrairement aux missions confiées aux secrétaires officiels des grands prélats – on songe à Giovan Battista Agucchi pour Pietro Aldobrandini, ou encore à Cassiano dal Pozzo pour Francesco Barberini¹⁴ – c'est ici un proche du marquis, dépourvu d'expertise littéraire ou artistique, qui prend en charge la narration (peut-être en partie sous la dictée du marquis). Bizoni, plus attentif aux repas et aux plaisirs de la table qu'aux monuments, a été jugé sévèrement, notamment par Marziano Guglielminetti qui le qualifie d'écrivain nonchalant, plus soucieux de dérouler les étapes du parcours que de livrer des méditations générales sur son expérience. La notice du *Dizionario Biografico degli Italiani* (1968) en fait même un « parasite », curieux et bon vivant. En réalité, son récit, d'une précision quotidienne, enregistre fidèlement les activités, les déplacements et parfois les réactions de Giustiniani, ce qui correspond exactement au rôle que ce dernier attribue, dans son traité, au compagnon de voyage chargé de consigner les choses notables afin de pouvoir ensuite s'en remémorer :

S'il se trouve dans la compagnie quelqu'un qui consigne en détail la progression et les circonstances du voyage, et qui dresse une note distincte, presque comme un récit, des choses notables que l'on voit et qui surviennent, cela pourra apporter beaucoup de plaisir à tous les membres de la compagnie, lorsqu'ils se reverront et discuteront une fois rentrés chez eux [...] ¹⁵.

-
12. L'hypothèse d'un second voyage du marquis n'est pas à exclure : S. Danesi Squarzina, « Vincenzo Giustiniani, 1609: un secondo viaggio in Fiandra da nuovi documenti e non solo », in Francesca Cappelletti, Maria Cristina Terzaghi et Pierre Curie (dir.), *Caravaggio a Parigi: novità e riflessioni sugli anni romani*, Rome / Naples, Paparo, 2021, p. 38-49.
 13. V. Giustiniani, *Scritti*, op. cit., p. 99 : « alcune regole et osservazioni che si devono havere da un gentilhuomo che intraprenda un viaggio per diverse provincie ».
 14. Sur ces différents auteurs, voir *supra*.
 15. V. Giustiniani, *Scritti*, op. cit., p. 110.

Cette expérience du voyage et son récit comprennent donc une forte dimension sociale. Pour Giustiniani, le voyage n'est pas une aventure solitaire : « Le voyage ne doit pas être entrepris tout seul, et par seul j'entends aussi en étant accompagné par un ou plusieurs serviteurs rémunérés », écrit-il, précisant que le gentilhomme aisé doit emmener à ses frais « un ou plusieurs amis » qui lui soient en quelque mesure inférieurs, afin de conserver son rôle de protagoniste tout en cultivant la conversation et le plaisir de la compagnie¹⁶. De même, le nombre de participants ne doit pas excéder six personnes, celles que peut contenir un carrosse, afin d'éviter le désordre et la dépense superflue. La suite de Giustiniani est formée conformément à ces principes : outre Bizoni, il emmène le peintre Cristoforo Roncalli, dit Pomarancio, figure renommée de la scène romaine¹⁷, qui réalise de son côté un carnet de dessins et de croquis, complémentaire au récit écrit¹⁸. À ces compagnons s'ajoutent des serviteurs – un intendant, un valet, des interprètes successifs – dont la présence garantit à la fois le confort et la rapidité du déplacement. Tout est fait pour échapper au *negotium*, depuis la recommandation à aller dormir dans des auberges, pour éviter de devoir donner le change à des hôtes souhaitant faire affaire, au fait de se munir de lettres de présentation en cas de difficulté, mais d'éviter de s'en prévaloir pour préserver sa « liberté et tranquillité¹⁹ ». Ces recommandations traduisent une conception du voyage comme prolongement de la vie courtisane : l'itinéraire devient une scène où se rejouent les codes de magnificence, de libéralité et de courtoisie propres à la vie aristocratique²⁰. La valeur du voyage ne réside ainsi pas seulement dans l'exploration de nouveaux horizons, mais aussi

16. *Ibid.*, p. 103.

17. Voir en particulier Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1995, p. 291-292.

18. Une source du XVIII^e siècle rapporte que ce carnet était alors très abîmé, ensuite il fut vraisemblablement démembré et en grande partie perdu.

19. V. Giustiniani, *Scritti, op. cit.*, p. 102.

20. C'est tout le contraire, par exemple, pour un certain nombre de voyages d'artistes, pour lesquels il s'agit de s'extraire d'une réalité donnée, afin d'opérer un recentrement par l'expérience et la formation. Voir Florence Ferran, « “Un désir violent de voir ce pays l'entraîna” : la mobilité vers l'Italie et ses conflits dans les vies d'artistes français des XVII^e et XVIII^e siècles », in René Démoris, Florence Ferran et Corinne Lucas Fiorato (dir.), *Art et violence : vies d'artistes entre XVI^e et XVIII^e siècles*, Paris, Desjonquères, 2012, p. 278-297.

dans les retombées qui interviendront au retour, à travers les discussions et les récits propres au contexte de la conversation courtesane.

Auteur par ailleurs d'un traité sur la conversation, Giustiniani y insiste sur la nécessité de l'érudition, du talent ou de l'expérience pour être en mesure de participer avec pertinence à cet exercice. Voyager permet ainsi de compter parmi ces quelques élus dont la présence est recherchée pour animer des conversations de qualité :

S'il se trouve dans la conversation quelque personne qui dispose d'une éloquence naturelle et d'une certaine expérience des choses du monde – acquise par divers voyages et par l'implication dans le commerce, sans nécessairement s'être plongée dans les études, mais qui sache tirer de toute occasion matière à converser, du moins sans dire d'extravagances – elle sera très opportune pour le plaisir et le divertissement communs²¹.

Ce voyage est donc conçu comme une expérience pleinement aristocratique et distinctive, il s'agit d'un investissement de temps et d'argent en vue d'accumuler des savoirs et de l'expérience pouvant être valorisés dans le cadre particulier des activités courtesanes.

Le voyage en France comme confrontation culturelle et paradoxe interculturel

L'un des climaxes du voyage de Giustiniani est le dîner qu'il partage avec le roi Henri IV. Le roi y vante la richesse démographique et économique de son royaume, l'aptitude de ses sujets pour la guerre, concédant cependant une moindre grandeur dans les arts de la table, ce à quoi Giustiniani répond que la France est capable de lever en un instant une armée de 400 000 hommes, affirmation qui peut sonner comme un rappel brutal de la fragilité italienne²². Mais un tel discours correspond-il au système de valeurs

21. V. Giustiniani, *Scritti, op. cit.*, p. 182.

22. « Le roi dit à monsieur Vincenzo qu'à Londres il y avait deux cent mille âmes et à Paris cinq cent cinquante mille, et qu'en Italie on ne trouvait pas d'aussi bons fruits qu'en France, et qu'en France on pratique les duels non seulement pour conserver le nom des Francs, mais aussi pour exercer les sujets aux armes, en cas de guerre. Et, le roi ajoutant qu'en France on n'observait pas la grandeur d'Italie dans le service de table, monsieur Vincenzo répondit que la grandeur de la France consistait à rassembler, d'un seul coup, des armées de quarante

de Giustiniani ? Pour un gentilhomme romain dont la carrière se fonde sur le capital social, l'habileté pour les affaires, le goût artistique et la magnificence, la puissance militaire n'est vraisemblablement pas l'unique critère de supériorité. D'ailleurs, quelques lignes plus haut, l'auteur du *Journal de voyage* note avec un peu de dégoût le manque de raffinement de la table du roi : le seau à vin est comparé à un seau d'écurie, les souverains empoignent vulgairement leur verre et mangent les fruits sans couverts puis sortent de table sans se laver les mains²³. Plutôt que de confirmer la faiblesse de l'Italie, l'épisode met en lumière un décalage de référentiels : à la force armée française, le récit oppose implicitement l'élégance, la distinction et l'art de la conversation, qui forment de véritables signes de grandeur. Cette différence de valeurs se retrouve dans d'autres observations consignées par Bizoni. Ainsi, la coutume des duels, où des amis proches pouvaient s'entretuer sur un simple défi, frappe les voyageurs italiens par son caractère excessif et presque absurde. On évoque cinq mille morts en six ans, et le roi lui-même se vante de ses exploits sanglants :

À Paris, il existe la coutume des duels avec des seconds, qui parfois sont très amis entre eux. [...] On dit qu'en six ans, cinq mille personnes sont mortes en duel, et chaque jour, on pouvait voir des gens attendre devant les portes avec leurs épées sous le bras et des poignards. Le roi lui-même, dans sa discussion avec le nonce, lui dit qu'il avait tué et blessé de sa main à la guerre cent personnes²⁴.

Ce goût français pour les duels et la violence a tant marqué Giustiniani qu'il y revient dans une anecdote tout aussi violemment absurde dans son traité²⁵. Ici encore, la virilité française, fondée sur l'exaltation de la force et de l'impétuosité, contraste avec un idéal aristocrate italien qui valorise la prudence, la gravité et l'urbanité des mœurs. On retrouve déjà cette même opposition dans la lettre du Tasse à Ercole de' Contrari, fondée sur une théorie hippocratique des climats, qui nourrit le sentiment d'un fossé culturel :

mille hommes, sans tant de délibérations. », Bernardo Bizoni, *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1995, p. 112.

23. B. Bizoni, *Diario di viaggio, op. cit.*, p. 111.

24. *Ibid.*, p. 108.

25. V. Giustiniani, *Scritti, op. cit.*, p. 111.

Par comparaison avec l'Italie, je dis que la France [...] est par conséquent moins apte à engendrer des hommes dotés de ce tempérament de prudence et d'audace, et de cette vivacité d'esprit spéculatif que nous recherchons ; bien plus, comme elle penche davantage vers l'une des extrémités, les hommes ont d'autant plus tendance à être emportés et féroces, s'écartant de la prudence et de la gravité des mœurs²⁶.

Ce sentiment d'une supériorité culturelle italienne apparaît avec force lorsque les voyageurs italiens contemplent les monuments et œuvres d'art françaises. Dans bien des cas, ce qu'ils admirent relève du goût italien ; par exemple, les travaux du Louvre menés sous l'influence de Marie de Médicis, sont jugés remarquables du fait de l'influence italienne perceptible dans leur conception et leur style :

Louvre désigne à la fois l'ancien palais où habite le roi et le nouveau, commencé par la reine mère. Les travaux sont en cours pour l'achever, mais ils vont lentement, et ce serait pire s'il n'y avait pas la reine, qui presse pour la façade de ce palais, qui est longue et belle, avec un dessin et une architecture à l'italienne²⁷.

Toujours au Louvre, la description du décor de la nouvelle galerie, à la gloire d'Henri IV, est moqueuse et les voyageurs soulignent implicitement les manquements aux principes picturaux du *decorum*, de la composition, de la magnificence dans la manière dont le souverain est représenté. Heureusement, plus bas, la salle du conseil est jugée *bellissima*, puisque tout ce qui la compose « vient d'Italie et de Rome²⁸ ».

Le palais de Gondi à Saint-Cloud, appartenant au Florentin Jérôme Gondi, confirme à nouveau la sensibilité des voyageurs pour les formes artistiques qui leur sont familières, que ce soit pour l'architecture, les jardins ou les collections :

En entrant dans la cour, tout autour il y a des têtes de marbre dans des niches, un beau jardin abritant de nombreuses sortes d'animaux qui semblaient vivants, deux fontaines selon l'usage, plusieurs galeries. Dans l'une d'entre elles, seulement des tableaux

26. Des extraits de cette lettre du Tasse sont cités dans le présent ouvrage, p. 67-75.

27. B. Bizoni, *Diario di viaggio, op. cit.*, p. 99. Voir, dans le présent ouvrage, p. 122-123.

28. Voir l'extrait cité dans l'anthologie du présent ouvrage, p. 123.

de Bassano, tout comme dans une petite chambre du roi, près de la chambre où il mange le plus souvent ; (à Fontainebleau, le roi a un tableau de Léonard de Vinci et un autre de Raphaël, et on n'en trouve pas ailleurs du premier, puisqu'il est mort ici) nous n'avons pas pu les voir, parce que le roi garde les clefs à Paris²⁹.

Ce même regard émerveillé est porté sur Gaillon³⁰, tandis que, certains monuments emblématiques, comme la Sainte-Chapelle ou Notre-Dame de Paris, ne suscitent que des notations sommaires : à la Sainte-Chapelle Bizoni mentionne les reliques, mais ne dit rien de l'architecture ou des vitraux, Notre-Dame suscite surtout des remarques sur sa grande taille. Le contraste est frappant : ce qui retient l'attention, c'est souvent ce qui renvoie à l'Italie, non ce qui constitue l'originalité française. Le tombeau de François I^{er} et Claude de France n'est décrit que dans sa partie architecturale : « un très noble portique avec des petites colonnes de marbres, entièrement constitué de façades et de voûtes gravées au ciseau : une chose vraiment remarquables³¹ ». L'architecture classique du monument funéraire, œuvre de Philibert de l'Orme et de Primatice, s'inspire d'un arc de triomphe romain ; aucune mention n'est faite des nombreuses sculptures en ronde-bosse qui ornent la structure.

La dimension linguistique du *Journal de voyage* illustre aussi ce processus d'appropriation et de mise à distance. Les lieux et les réalités locales sont transcrits de multiples façons : italianisation des noms (*Maccone*, *Brescia*, pour Mâcon et Bresse), transcriptions phonétiques (*Scialon* pour Châlons), traductions interculturelles (l'insulte « Maître Jean » devenu *Maſtro Martino*³²), ou encore citations directes en français phonétique (*piti pays*, *piti batto*). Ce mélange reproduit l'effet de décalage que les voyageurs devaient ressentir, tout en marquant leur distance culturelle. Par ce jeu de traduction et de transposition, le voyageur intègre à la fois l'ailleurs et en souligne l'altérité, confirmant que l'expérience du déplacement consiste moins à s'immerger totalement qu'à réduire cette altérité à ses propres catégories.

29. B. Bizoni, *Diario di viaggio*, p. 113. Cité dans la présente anthologie, p. 125.

30. Sur Gaillon, voir les travaux de Flaminia Bardati, notamment l'article publié dans le présent ouvrage.

31. B. Bizoni, *Diario di viaggio*, *op. cit.*, p. 108.

32. *Ibid.*, p. 125.

Ainsi, le voyage en France n'apparaît pas vraiment comme un constat humiliant du déclin italien, il s'agit plus précisément d'une mise en tension entre deux univers de valeurs. Si la supériorité politique et militaire de la France est indéniable, la supériorité culturelle et artistique reste revendiquée par ces Italiens, qui représentent l'avant-garde du goût et du mécénat artistique de Rome. Le récit de Bizoni traduit ce paradoxe : à travers la confrontation franco-italienne, il s'agit autant d'observer le patrimoine français que de réaffirmer la provenance italienne de ses réalisations les plus remarquables.

Voir et mémoriser : le voyage comme expérience formatrice pour l'amateur

Au-delà de la confrontation interculturelle, le voyage de Giustiniani trouve son véritable sens dans l'apprentissage individuel, dans l'accumulation d'expérience, propre à la formation d'un gentilhomme accompli, comme il le recommande dans son traité :

Pour acquérir une expérience suffisante pour former la prudence, il sera nécessaire d'entreprendre le voyage par mer et par terre, parcourant diverses régions *par pur choix, et non par nécessité*. Le pèlerin observera si bien toutes les choses importantes qui se présentent, que sa curiosité sera satisfaite ; une fois rentré dans le repos de sa patrie, il pourra raconter ce qu'il a vu et accompli, ainsi que bien des choses tout à fait inconnues à ceux qui ne sont jamais partis³³.

Cette modalité élective du voyage, détaché de toute nécessité, est donc un privilège réservé à des hommes d'âge moyen, au meilleur de leur forme physique et mentale, et socialement installés. Par le voyage, il s'agit de renforcer son expérience, ses connaissances et sa réputation de libéralité³⁴. Ainsi, malgré la revendication d'un voyage d'agrément, ce déplacement est aussi l'occasion d'aller trouver un vaste répertoire d'Italiens installés en France, ou d'anciens ambassadeurs à Rome, qui forment un véritable réseau par lequel transitent les informations et qui accueillent le marquis au cours

33. V. Giustiniani, *Scritti, op. cit.*, p. 101 (nous soulignons).

34. *Ibid.*

de ses multiples étapes. Cet accueil est la preuve de sa renommée, et contribue à l'amplifier.

Par ailleurs, l'ostentation de la dépense dans une visée culturelle assoit sa réputation de grande prodigalité, à un moment où il vient juste d'accéder à la noblesse de Rome. Ce voyage pour le plaisir, un an après être devenu marquis de Bassano, est sans doute plutôt à inscrire dans un contexte de poursuite de la magnificence, au sens de Pontano, à savoir la vertu qui distingue la noblesse du reste du monde et qui passe par l'ostentation de la libéralité³⁵. À Rome, cette ostentation passe par le mécénat, dans lequel l'expertise du marquis en matière d'art lui permet de conjuguer investissements somptuaires et affirmation d'un goût très sûr, à l'avant-garde des mouvements du marché romain, comme le montre la précocité de son collectionnisme des œuvres du Caravage³⁶. Par le voyage, il met en scène sa fortune en investissant dans un déplacement de plusieurs mois pour plusieurs personnes, loin de la gestion de ses affaires et à la seule enseigne de la formation. Occasionnellement, le marquis en profite pour faire croître encore sa collection³⁷.

En outre, le récit de Bizoni, complété par le discours théorique du marquis, révèle une conception du déplacement centrée sur l'expérience visuelle, qui mobilise la mémoire et invite à effectuer des comparaisons, ce qui constitue les fondements de la compétence de l'amateur. Ainsi, les descriptions des villes et monuments traversés mettent en évidence cette logique de stratification du regard. L'exemple de la cathédrale d'Amiens est particulièrement éclairant puisque l'édifice est comparé à Rome, associé à des anecdotes historiques glanées en amont du voyage, enrichi d'informations recueillies sur place et mis en parallèle avec d'autres expériences passées :

On aperçoit Amiens à environ deux milles, la vue est très belle, en particulier sur l'église Saint-Jean, qui ressemble de l'extérieur à Saint-Paul à Rome, sa façade rivalise avec celles d'*Argentina* et de Londres. Elle est considérée comme la plus belle église de France. À l'intérieur, tous les piliers avec leurs colonnades ont chacun trois grands tableaux de bonne peinture ;

35. Amedeo Quondam, « Pontano e le moderne virtù del dispendio onorato », *Quaderni storici*, 2004, n° 115, p. 11-43 ; Maria Teresa Ricci, « Liberalitas et magnificence chez Giovanni Pontano », *Le Verger*, 2012, bouquet 2, p. 1-14.

36. Pour les dernières avancées sur ce sujet précis, voir S. Danesi Squarzina « Introduzione », in V. Giustiniani, *Scritti, op. cit.*, p. 28-43.

37. Voir par exemple son passage à Fontainebleau, dans le présent ouvrage p. 124.

de part et d'autre de la nef centrale, il y a deux belles sépultures de bronze. Nous y avons vu la tête de saint Jean-Baptiste, nous y avons touché les couronnes et les médailles, il y avait foule ; il y avait là des paysannes avec une pèlerine sur les épaules et un béret sur la tête comme les marins et les femmes de Gaète³⁸.

Loin de proposer une analyse détaillée, Bizoni juxtapose des références multiples et signale les éléments remarquables, qui permettent au lecteur de se figurer une impression d'ensemble et de situer le monument dans un réseau de comparaisons connues.

À Marseille, en revanche, le marquis se contente d'un aperçu sommaire (« Pendant ce temps, M. Vincenzo vit toutes les choses notables en une demi-heure, comme d'habitude³⁹ »), preuve que l'essentiel n'est pas de tout voir mais d'alimenter une mémoire sélective. Cette méthode correspond parfaitement aux principes exposés par Giustiniani dans son traité : avant de voyager, il faut s'informer ; sur place, il faut observer et demander aux habitants⁴⁰ ; après coup, confronter ses perceptions avec celles de ses compagnons de voyage afin de sélectionner ce qui mérite d'être retenu et consigné dans le journal. Le voyage est donc conçu comme une pédagogie pratique : non pas produire des savoirs utiles pour la communauté, comme l'exigeaient encore les instructions du xvi^e siècle⁴¹, mais acquérir pour soi un bagage d'expériences qui nourrira le jugement futur.

Pour Giustiniani, le bénéfice le plus profond du voyage réside aussi dans la formation de l'œil. Comme l'a montré Ann Blair, l'époque moderne est marquée par une valorisation de la prise de notes et de la mémoire sélective dans un monde saturé d'informations⁴². Pour un amateur d'art, il s'agit d'accumuler des images, de les

38. B. Bizoni, *Diario di viaggio, op. cit.*, p. 89-90. Voir, dans le présent volume, p. 119.

39. B. Bizoni, *Diario di viaggio, op. cit.*, p. 134.

40. « [...] subito che si arriva ad un luogo, sarà bene interrogare li padroni et garzoni dell'alloggiamento delle cose notabili del luogo, che sono degne d'esser vedute, et particolarmente le fabbriche publiche e le private che eccedono la mediocrità, e così giardini, macchine et fortezze et ediftij d'acqua, pitture, statue et altro che parrà a proposito », V. Giustiniani, *Scritti, op. cit.*, p. 104.

41. Les voyageurs étaient plutôt enjointés à produire de l'information utile, voir par exemple la méthode de Ignazio Danti (*Le scienze matematiche ridotte in tavole*, 1577, tav. 39, p. 50) énumérant toutes les informations d'ordre géographique, politique, militaire devant figurer dans un compte rendu de voyage.

42. A. Blair, *Tant de choses à savoir. Comment maîtriser l'information à l'époque moderne*, Paris, Seuil, 2020.

comparer et de les mémoriser afin de juger avec discernement. Giulio Mancini, médecin et théoricien de l'art proche de Giustiniani, conseillait d'ailleurs aux gentilshommes de voir le plus d'œuvres possible pour se constituer un répertoire visuel en mesure de les aider à affiner leur jugement : « [face aux peintures] il suffit d'avoir un bon jugement exercé en ayant vu de nombreuses peintures par soi-même et avec le jugement de connaisseurs, et par similitude, égalité ou inégalité, juger des autres⁴³ ». Cela justifie à Rome la visite des galeries des grands collectionneurs, qui permettent de se former en matière de peinture et de mémoriser les œuvres remarquables. L'expérience du voyage apparaît ainsi comme la meilleure école : face à des œuvres inconnues, le connaisseur est invité à mobiliser ses acquis afin d'affiner son jugement et son expertise⁴⁴.

Le *Journal de voyage* offre plusieurs exemples plus ou moins explicites de ce processus. Giustiniani reconnaît une copie de Raphaël en France, ou attribue un tableau anonyme en Italie, confirmant son identification par la découverte d'une signature. La scène qui suit met ainsi en scène le travail de l'œil, la performance du jugement et l'apprentissage collectif :

Dans cette église, au fond de la nef de gauche, il y a un très beau tableau ; tandis que tout le monde l'admirait, on demanda à Pomarancio s'il savait de qui il était. Il répondit : « J'ignore le nom du peintre qui l'a réalisé, mais je constate qu'il est très beau ! ». Après l'avoir observé, le marquis dit alors : « Il me semble qu'il est de la main de Dosso Dossi, d'après la manière dont il est peint ». Pomarancio l'observa alors plus attentivement et ses yeux tombèrent sur les quelques lettres qui formaient le nom de Dossi qui l'avait peint ; tous s'en réjouirent, et surtout M. Vincenzo, car il lui sembla que ce n'était pas une mince affaire d'avoir déterminé l'auteur du tableau, devant Pomarancio lui-même⁴⁵.

La visite de cette église est conçue comme un moment d'observation, d'analyse et d'apprentissage, sous la direction du peintre. Ce récit se présente comme une forme d'épiphanie, où l'élève dépasse

43. Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Rome, Accademia nazionale dei Lincei, 1956.

44. Julia Castiglione, *L'Œil expert : juger la peinture dans la Rome moderne (1580-1630)*, Rome, École française de Rome, 2024.

45. B. Bizoni, *Diario di viaggio, op. cit.*, p. 29.

le maître, mais il illustre avant tout le dispositif d'apprentissage du prince et des gentilshommes de sa cour, pour lesquels voyager vise précisément à faire l'expérience de lieux inconnus et d'œuvres d'exception, qu'il s'agit d'identifier, d'observer et de mémoriser. C'est pourquoi dans son traité Giustiniani recommande que tous participent à ces visites :

Lorsque l'on verra ces choses dignes d'intérêt, il sera préférable que toute la compagnie soit présente pour observer, puis que chacun dise ce qui lui semble pertinent, car non seulement cette manière de faire est meilleure, mais, en plus, elle permet de mémoriser⁴⁶.

Le voyage devient ainsi un dispositif pédagogique partagé, où l'élève (en l'occurrence le marquis) dépasse parfois le maître (l'artiste, qui devrait posséder naturellement la meilleure faculté de jugement), mais où tous acquièrent une expérience commune. Dans cette perspective, le fait de voir de ses propres yeux ne constitue plus seulement une garantie d'authenticité scientifique, mais un gage de compétence sociale et culturelle : cela équivaut à affirmer l'autorité du jugement, fondée sur l'expérience personnelle. Le voyage de Giustiniani, compris dans ce sens, est moins un recueil de savoirs objectifs qu'une mise en scène de l'expérience vécue, dont la valeur réside dans la mémoire, la comparaison et la transmission implicite d'un goût. En guise de conclusion, c'est bien cette portée heuristique du voyage, tournée vers la formation du goût, qui justifie le fait que le voyage puisse être une fin en soi :

Si l'on n'observe pas avec soin les choses remarquables que l'on voit, et si l'on ne s'efforce pas de bien les graver dans la mémoire, on pourra reporter la dépense et s'épargner les inconvénients et les fatigues du voyage, qui résulterait superflu ; mieux vaudrait alors profiter du repos et du calme de la maison paternelle⁴⁷.

Le voyage entrepris par Vincenzo Giustiniani en 1606, et la double trace écrite qu'il en a laissée ne se réduisent donc pas à une simple excursion mondaine ni au constat d'un déclin italien face à la montée en puissance de la France. Loin de la lecture proposée par Guglielminetti, ce diptyque récit/théorie met en lumière la

46. V. Giustiniani, *Scritti, op. cit.*, p. 104.

47. *Ibid.*

complexité d'une expérience où se combinent sociabilité, confrontation interculturelle et formation du regard. En effet, le voyage se présente d'abord comme une expérience sociale : organisé dans la continuité de la vie de cour, il reproduit les hiérarchies aristocratiques et mobilise les valeurs de magnificence, de libéralité et de conversation. En voyageant entouré de compagnons choisis et de serviteurs, Giustiniani affirme sa position de gentilhomme romain et met en scène son nouveau statut de marquis. Ensuite, le parcours français révèle un décalage interculturel : si le roi de France en personne affirme sa supériorité militaire et politique, Giustiniani et ses compagnons revendiquent la primauté italienne dans le domaine du goût et des arts. L'attention portée aux modèles italiens présents à Paris, au Louvre ou à Saint-Cloud, illustre une tendance à relire le paysage français à travers le prisme des formes et des goûts italiens. Enfin, ce voyage met en avant une expérience individuelle de formation, précoce pour le contexte italien⁴⁸. En effet, la valeur de la vision par soi-même réside moins dans le fait d'aller voir des lieux renommés que dans la construction d'une compétence personnelle. Voir, comparer et mémoriser constituent les étapes d'un apprentissage de l'amateur, que Giustiniani partage avec sa compagnie et qu'il théorise ensuite dans son traité. Le voyage devient ainsi le lieu d'une pédagogie du regard, inscrite dans les pratiques sociales et culturelles de l'aristocratie romaine.

En définitive, le voyage en France de Vincenzo Giustiniani illustre une transformation du sens même du voyage à l'époque moderne. Il ne s'agit plus seulement d'accumuler des informations utiles sur le monde, mais d'affirmer une identité, de renforcer un statut et de cultiver une compétence esthétique. À travers cette expérience, Giustiniani incarne une nouvelle figure de voyageur : ni diplomate, ni savant, mais amateur et connaisseur, pour qui le déplacement est à la fois un instrument de distinction et un laboratoire du goût.

Julia CASTIGLIONE
Université Sorbonne Nouvelle

48. Jean Boutier, « Le grand tour : une pratique d'éducation des noblesses européennes (xvi^e-xviii^e siècles) », in *Le Voyage à l'époque moderne*, Paris, PUPS, 2004, p. 7-21.

Francesco Barberini, Cassiano dal Pozzo et la découverte de deux galeries royales en 1625

Le journal de la légation du cardinal Francesco Barberini (1597-1679) en France est un récit de voyage rédigé par le savant Cassiano dal Pozzo (Turin, 1588-Rome, 1657), échanton du cardinal, qui accompagne sa cour en tant qu'officier¹. Neveu d'Antonio dal Pozzo, cardinal et archevêque de Pise, conseiller du grand-duc de Toscane Ferdinand de Médicis, Cassiano dal Pozzo forme son goût artistique en Toscane, tout en menant des études de droit. Après 1606, et la mort de son oncle, il s'installe à Rome, où il entre rapidement en contact avec le milieu de la cour papale et celui d'érudits et de scientifiques, tels que Federico Cesi et Galilée, ainsi qu'avec Francesco Barberini, alors abbé. Fin collectionneur d'antiquités et grand mécène, dal Pozzo soutient, dans le premier quart du XVII^e siècle, bon nombre d'artistes, qu'ils soient étrangers, comme Poussin, ou italiens, comme Bernin².

Le cardinal et secrétaire d'État Lorenzo Magalotti informe la cour papale, dans son rapport officiel du voyage en France en 1625 et dans ses lettres³, d'un contexte diplomatique tendu ; le journal de Cassiano dal Pozzo complète ce récit et fait la part belle aux observations relevant du champ culturel. D'un côté, il rend compte des villes traversées, des cérémonies officielles, des mœurs et de l'étiquette à la cour royale ; de l'autre, de l'architecture et des décors des demeures visitées, des rencontres intellectuelles et artistiques survenues pendant ce séjour au nord des Alpes. Le récit témoigne aussi de la satisfaction de retrouver en terre française d'importants témoignages de la grande manière italienne. C'est le cas de deux ensembles sur lesquels nous voudrions nous arrêter : la galerie François I^{er} du château de Fontainebleau et le cycle de peintures commandé par Marie de Médicis pour le palais du Luxembourg

-
1. C. dal Pozzo, *Légation*, Bibliothèque apostolique vaticane, Barb. Lat. 5688, f. 471 v^o : le chapitre « *Ruolo de Gentiluomini e famiglia condotta dal Legato in questo viaggio* » détaille le titre de chaque gentilhomme participant au voyage.
 2. Sur Cassiano dal Pozzo, voir notamment Francesco Solinas, *I segreti di un collezionista : le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Rome, De Luca, 2001 ; Enrico Stumpo, notice « Dal Pozzo, Cassiano iunior », *DBI*, vol. 32, 1986.
 3. Clément Pieyre, *La Légation du Cardinal Francesco Barberini en France en 1625*, thèse, École nationale des Chartes, 2005, 3 vol.

à Paris. Le conseiller du cardinal Barberini désigne ces deux pièces, de physionomie très différente et décorées à presque un siècle d'écart, en utilisant le même mot, *galleria*.

L'étymologie de ce terme est incertaine et renvoie alternativement à la France ou à l'Italie. Le *Dictionnaire historique de la langue italienne* nous informe qu'il fut employé dès le début du xvi^e siècle par Marin Sanudo, puis par Benvenuto Cellini, à propos d'un épisode de 1545 relatif à la galerie François I^{er} à Fontainebleau⁴. En 1584, dans *Il settimo libro d'architettura*, Sebastiano Serlio l'emploie aussi, en l'associant à « un lieu de promenade qu'en France on appelle galerie⁵ ». À l'origine, la galerie-couloir, déjà attestée à Avignon vers 1350, revêt une fonction distributive. Elle se transforme en galerie-promenoir, souvent au profit des maîtres de la demeure, avant de connaître une nouvelle métamorphose, celle de la galerie d'apparat, qui célèbre le propriétaire et dans laquelle un riche patrimoine artistique peut être présenté aux visiteurs⁶. Même si le terme n'est pas attesté dans les dictionnaires italiens de l'époque, la mode des couloirs artistiques dédiés à la promenade se rencontre aussi en Italie, comme en atteste celui des Offices construit sous Ferdinand I^{er} de Médicis⁷. Ainsi, le terme « galerie » est utilisé à la Renaissance pour désigner un passage couvert, destiné à relier les différentes pièces d'une demeure. À l'âge baroque, la pièce devient en France, puis en Italie, une somptueuse

-
4. *TLFi*, entrée « galerie » pour l'étymologie et *GDLI*, entrée « *galleria* », § 1-2, p. 553. L'extrait de la vie de Benvenuto Cellini dans lequel figure cette occurrence de *galleria* est publié dans la partie « anthologie » du présent ouvrage, p. 56). Sur l'évolution du terme *galleria*, voir Carmelo Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia*, Pise, Normale, 2001, p. CLIX-CLXVII ; ainsi que l'article de Flaminia Bardati dans ce volume, p. 173-174.
 5. S. Serlio, *Il settimo libro d'architettura*, Venise, Francesco de' Franceschi, 1584, p. 56 ; voir Carmelo Occhipinti, « Il "camerino" e le "gallerie" nella Villa d'Este a Fontainebleau », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, vol. 2, n° 2, 1997, p. 601-635.
 6. Sur la tradition et les diverses fonctions de la galerie, voir Wolfram Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modène, Edizioni Panini, 1988 [éd. originale Berlin, 1977] ; Monique Chatenet, « "Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie" : un luogo da passeggiare che in Francia se dice galleria », *Bulletin monumental*, vol. 166, n° 1, 2008, p. 5-13 ; Claude Mignot, « La galerie au xvii^e siècle : continuités et ruptures », *Bulletin monumental*, vol. 166, n° 1, 2008, p. 15-20 et Claire Costans et Mathieu Da Vinha (dir.), *Les Grandes galeries européennes xvii^e-xix^e siècles*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme / Centre de recherche du château de Versailles, 2010, p. 1-7.
 7. Giovanni Nencioni, « La "galleria" della lingua », in Paola Barocchi, Giovanna Ragionieri (dir.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Florence, Olschki, 1983, p. 17-48.

antichambre ou salle d'audience, richement décorée. En explicitant les commentaires de Cassiano dal Pozzo, nous voudrions contribuer à éclairer les formes, les usages et les fonctions que cette dernière pièce recouvre aux yeux d'un voyageur savant du début du xvii^e siècle.

La galerie Médicis au palais du Luxembourg

La visite au palais du Luxembourg constitue une marque de privilège accordé à la délégation papale. L'invitation vient du cardinal de Richelieu et de Marie de Médicis (Florence 1573-Cologne 1642), qui avait prolongé sa régence (1610-1617) bien après la mort d'Henri IV et la maturité de son fils Louis XIII en 1614. À partir de 1615, la reine avait entrepris de rénover, avec l'architecte Salomon de Brosse, son palais du quartier Saint-Germain, avec le souhait de pouvoir y retrouver le palais Pitti de son enfance, dont elle demanda les plans et la maquette⁸. Malgré les profondes différences avec son modèle florentin, ce bâtiment fut ainsi « l'une des icônes du panorama artistique du xvii^e siècle⁹ ».

La délégation arrive à Paris pendant une courte parenthèse sereine au sein d'une période trouble, Marie ayant été éloignée du pouvoir par son fils en 1617 et confinée à Blois, d'où elle s'échappa en 1619. L'ancienne régente, réadmise au Conseil d'État en 1622, souhaite revaloriser son image par une commande artistique prestigieuse. Le cycle de peintures commandé à Pierre-Paul Rubens pour la galerie occidentale du premier étage du palais vise à améliorer l'image de l'ancienne reine de France et à sublimer son passé récent dans un registre héroïque. Pour cela, les conflits avec Louis XIII sont évoqués afin de mettre en valeur l'image pacificatrice et glorieuse de Marie. Pour rendre au mieux cette volonté de la commanditaire, l'artiste avait dû modifier certaines iconographies et travailler dans l'urgence pour remplacer cinq tableaux refusés, comme il l'explique lui-même

8. Marie-Noëlle Baudouin-Matuszek (dir.), *Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg*, Paris, Délégation à l'action artistique, 1991, p. 187-188 ; Sara Galletti, *Le Palais du Luxembourg de Marie de Médicis, 1611-1631*, trad. J. Noblet, Paris, Picard, 2012, p. 22-25, ainsi que les chapitres « Les campagnes de construction : durée, techniques, acteurs », *ibid.*, p. 85-140, « Les élévations : le modèle de Bartolomeo Ammanati, l'interprétation de Salomon de Brosse », *ibid.*, p. 200-218.

9. *Ibid.*, p. 17.

à Peiresc dans sa correspondance¹⁰. La justesse de l'interprétation du cycle de la part de Dal Pozzo peut laisser penser que la prestigieuse délégation a pu être guidée par Rubens lui-même, qui était encore présent à Paris le 7 juin¹¹, même si curieusement sa présence n'est pas mentionnée dans le journal de la légation.

Une fois la galerie occidentale terminée en 1625, la reine comptait faire réaliser une deuxième galerie mémorielle dans l'aile orientale du palais, afin d'évoquer les hauts faits et les victoires du règne d'Henri IV. Néanmoins, à peine commencé en 1628 sous la direction de Jacques Lemercier, le chantier est abandonné et Marie de Médicis est définitivement exilée en Allemagne en 1631¹². En 1625, le légat pontifical et sa suite sont ainsi parmi les tout premiers visiteurs de la galerie occidentale. Dal Pozzo enregistre avec précision le cycle composé de vingt-quatre toiles à l'huile, entièrement de la main de Rubens, et il le décrit en respectant le sens de la narration, de la gauche (côté jardin, ouest) vers la droite (côté cour, est)¹³. Il mentionne d'abord les trois portraits officiels, grandeur nature (« *sua grandezza naturale* »), de la reine et de ses parents (le grand-duc de Toscane, François I^{er} de Médicis et la fille de l'empereur, Jeanne d'Autriche)¹⁴, situés sur le mur d'entrée, au sud du palais. Ensuite, il évoque les dix tableaux

10. Voir par exemple la lettre à Peiresc de P. P. Rubens, in Jacques Thuillier, *Le Storia di Maria de' Medici di Rubens al Lussemburgo*, Milan, Rizzoli, 1967, p. 120-121 : « Je crois avoir écrit à votre seigneurie qu'un tableau représentant *La Fuite de Paris* a été retiré et pour le remplacer j'en ai fait un nouveau sur *La Félicité de la Régence* ».
11. Rubens part pour Bruxelles le 8-9 juin, voir *ibid.*, p. 121. L'hypothèse de sa présence est avancée par Simone Zurawski, in *P. P. Rubens and the Barberini*, Phd, Brown University, 1979, p. 26 et par David Jaffé, « The Barberini circle: some exchanges between Peiresc, Rubens and their contemporaries », *Journal of the history of collections*, Oxford, Ashmolean Museum, n° 1, 1989, p. 119-147, p. 143, n. 25.
12. M.-N. Baudouin-Matuszek (dir.), *Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg*, *op. cit.*, p. 185-196.
13. À l'exception des trois portraits initiaux, le sens de la narration sera ensuite respecté dans les biographies de G. P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architettori moderni* (1672) et A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1685), cités in Emmanuelle Hélin et Valérie Wampfler (dir.), *Memento Marie. Regards sur la galerie Médicis*, Reims, Épure, 2019, respectivement p. 169-180 et p. 181-196.
14. Comme le fait le memorandum de la BnF, une sorte de programme iconographique : *Description des tableaux de la galerie du palais de la reine mère du roi au faubourg Saint-Germain-lez-Paris* (1622), BnF, ms. Baluze, 323, f. 54-57, in *Memento Marie*, *op. cit.*, p. 89-100 : « À main droite sera peint le grand-duc François, père de Sa Majesté, de son long avec son habit de grand-duc de Toscane ».

accrochés le long des murs longitudinaux, dans les trumeaux entre les neuf fenêtres et les quatre portes de la galerie, et s'arrête sur les grands formats (d'une longueur de 7,27 mètres) sur le mur du fond, représentant *L'Apothéose d'Henri IV et la proclamation de la Régence*, à côté du *Couronnement de la reine*.

Tout en gardant la fraîcheur de l'impression saisie sur le vif, le récit de Cassiano alterne le présent et les temps du passé (« on voit », « on voyait »), probablement parce qu'il a écrit ce texte a posteriori. Le choix du mot « naturel » (*naturale*), utilisé deux fois sous forme d'adjectif puis d'adverbe, rend le récit plus vivant. Premièrement, il sert à souligner l'impression donnée par le portrait de la reine, au début du récit¹⁵. À la différence de ce qu'affirme Dal Pozzo, la représentation dépasse la taille réelle (2,47 x 1,16 mètres), mais donne l'impression aux visiteurs que la reine est présente dans la galerie, et ce d'autant plus que le tableau, alors installé sur la cheminée, s'imposait en surplomb majestueux au début du cycle. Ce portrait allégorique de la reine valorise sa gouvernance lucide et pacifique, à travers les détails des armes à ses pieds, la statuette d'une Victoire ailée et le sceptre dans ses mains. Dal Pozzo identifie le premier l'allégorie de Pallas Athéna choisie par Rubens¹⁶, alors que le programme iconographique évoque de manière générique « une reine triomphante, l'armet [de l'italien *elmetto*] en tête¹⁷ », et plus tard G. P. Bellori renvoie à Bellone, la déesse de la guerre¹⁸.

Par ailleurs, l'expression *al naturale* est utilisée pour valoriser la qualité documentaire des peintures, en témoignage de leur vérité historique. Comme Rubens assista au mariage par procuration célébré à la cathédrale de Florence en octobre 1600, Dal Pozzo rappelle qu'il peint d'après nature le cardinal Aldobrandini, neveu du pape Clément VIII, ainsi que le grand-duc de Toscane, oncle de Marie, qui lui remit l'alliance au nom du roi Henri IV. Une lettre de Nicolas Fabri de Peiresc à Rubens, datée du 27 octobre 1622,

15. Il s'agit du tableau *Portrait de Marie de Médicis*, aujourd'hui conservé au Louvre (inv. 1792).

16. Tout comme Claude-Barthélemy Morisot dans une description en vers latins dédiée au cardinal de Richelieu dans *Porticus Medicea* (1626-1628) : « Sous l'apparence de Pallas, elle triomphe avec le sceptre et la Victoire, et tout autour les bombardes, les trompes, les trompettes et les insignes de la guerre gisent à terre, délaissés comme pour une paix définitive » in *Memento Marie*, op. cit., p. 130-131 ; ainsi que Félibien, *Entretiens*, 1685, *ibid.*, p. 193.

17. *Description des tableaux* (1622), *ibid.*, p. 90.

18. Bellori, *Vite* (1672), *ibid.*, p. 178.

instruit également sur le niveau de précision vestimentaire et historique recherché pour la représentation de cette scène¹⁹. À ce propos, Cassiano remarque aussi la qualité des manteaux des princesses assistant au *Couronnement de la reine* à l'abbaye de Saint-Denis, le 13 mai 1610, lorsqu'il mentionne, la présence dans ce groupe représenté sur la gauche du tableau, l'ancienne reine Marguerite de Valois, entourée de Louise de Lorraine, de la princesse de Conti et des duchesses de Guise et de Montpensier²⁰.

Le tableau de *La Naissance de Louis XIII* (à Fontainebleau, le 27 septembre 1601) est considéré comme le meilleur par Dal Pozzo, en raison de la qualité des expressions²¹ :

Dans le huitième tableau il y a la *Naissance du roi*, dans lequel, au-delà du nombre des figures allégoriques visibles, le peintre avait tellement bien exprimé, bien que de manière lascive, la *douleur et la joie de la parturiente* qu'on ne peut difficilement en faire davantage, je crois.

Ce jugement trouve un écho dans celui de Félibien, une coïncidence qui laisse penser à un possible lien de filiation entre les deux sources²² :

[...] c'est un des plus considérables qui soit dans la galerie, pour la belle expression *de joie et de douleur* qu'on voit sur le visage de la reine qui regarde le dauphin nouveau-né.

Par rapport à d'autres commentaires²³, le récit de Dal Pozzo se distingue par son essentialité : il ignore de manière quasi systématique

19. J. Thuillier, *Le storie di Maria de' Medici, op. cit.*, p. 109-110. De plus, à l'arrière-plan du tableau *Les Épousailles de la reine*, le groupe sculpté de Dieu soutenant le Christ mort réinvente la *Pietà Bandini* de Michel-Ange que Rubens put admirer à Rome, avant que le groupe ne soit installé dans la cathédrale de Florence, un siècle plus tard.

20. La *Description des tableaux* (1622) fournit de nombreux détails sur les participants à la cérémonie, in *Memento Marie, op. cit.*, p. 95-97.

21. Dal Pozzo, *Légation*, ms. cit., f. 160v, n° 8 : « *Nell'ottavo è la Nascita del Re, nel qual pezzo, oltre la quantità delle figure mistiche che si vedono, haveva il Pittore talmente espresso se ben alquanto lascivamente il dolore e l'allegrezza della Parturiente che più innanzi credo difficilmente si possa arrivare.* » ; voir la notice et la traduction dans le présent volume, p. 132.

22. Félibien, *Entretiens* (1685), in *Memento Marie, op. cit.*, p. 185.

23. Comme Mathieu de Morgues, *Vers latins sur les tableaux qui sont en la galerie du palais de la reine mère du roi, l'an 1626*, trad. E. Henin, in *Memento Marie*, p. 151, n. 5 : « *La conception de Sa Majesté. Jupiter et Junon s'embrassent dans le*

les figures allégoriques, pourtant commandées à l'artiste dans le programme iconographique, mais saisit parfaitement la rhétorique du cycle. Ni la conception céleste d'une progéniture²⁴, évoquée par « un soleil levant avec l'étoile de Lucifer qui le précède²⁵ », ni la visualisation des villes de Florence ou de Lyon²⁶ où advint la rencontre royale (le 11 novembre 1600), ni l'allégorie de la France ne sont évoquées par Dal Pozzo. Il passe aussi sous silence la figure d'Hymen et des divinités Jupiter et Junon, pourtant représentées dans la *Naissance*²⁷ et *L'Éducation*²⁸ de Marie, dans *Les Parques filant le destin de la reine*, ainsi que dans *Henri IV reçoit le portrait de Marie de Médicis et se laisse désarmer par l'Amour*. En particulier le titre que Dal Pozzo attribue à ce dernier tableau, *Henri [IV] tombe amoureux*²⁹, évoque le *topos* de la victoire de l'amour sur la force : l'amour pour la reine détourne Henri des armes et prélude à une paix durable pour le royaume, évoqué par le bâton de commandement dans la main du roi, ainsi que par la figure allégorique de la France conseillère du souverain. Ces détails ne sont pas rapportés par Dal Pozzo, qui a dû faire une lecture iconographique rapide sur le moment et rédiger dans

ciel, les trois Parques au-dessus filent la vie de Sa Majesté. [...] Solides et longues sont les destinées qu'ont filées pour moi les Parques ; de son Jupiter tyrhénien, la Junon autrichienne conçoit. »

24. *i.e.* Morisot, *Porticus Medicea* (1626-1628), *ibid.*, p. 115-116.
25. *Description des tableaux* (1622), *ibid.*, p. 94.
26. Par la suite, la ville de Lyon est identifiée à l'arrière-plan par Moreau de Mautour, *Description de la galerie du palais de Luxembourg* (1704), *ibid.*, p. 203.
27. La description de Félibien dans les *Entretiens* (1685) est aussi sommaire : « Le second tableau représente la naissance de la reine. On voit la déesse Lucine tenant un flambeau, laquelle, après avoir rendu l'accouchement heureux, met l'enfant entre les mains d'une femme qui est assise, et qui la regarde avec admiration. Cette femme représente la Ville de Florence. Il y a plusieurs figures symboliques, par lesquelles le peintre a cru enrichir son sujet ». (*ibid.*, p. 182).
28. Morisot, *Porticus Medicea* (1626-1628) : « La jeune fille est instruite par Apollon et Mercure ainsi que Pallas, tandis que les Grâces l'embellissent et la parent de fleurs », *ibid.*, p. 111. Dans sa description succincte, écrite a posteriori, Dal Pozzo ne mentionne pas les détails en premier plan dans *L'Instruction de la reine*, ni l'Apollon à la viole de gambe, ni le bouclier avec la tête de Méduse, rappelant l'œuvre célèbre du Caravage. De plus, dans son souvenir, les symboles des arts (musique, sculpture, peinture) sont déplacés aux pieds du portrait allégorique de Marie en Pallas Athéna (« à ses pieds, on voit divers types d'instruments de musique et des livres »), qui contient en vérité des armes ; voir la notice dans le présent volume, p. 131.
29. Dal Pozzo, *Légation*, ms. cit., f. 160, n° 4 : « *Nel quarto segue L'Innamoramento d'Arrigo per via d'un ritratto portatogli a mostrare da due Amoretti et a pie' d'esso vi si vedono alquanti Cupidini, i quali con fiaccole abbruciano l'armi* » ; voir la traduction dans le présent volume, p. 132.

un second temps. En se reposant sur sa seule mémoire, il semble déplacer du ciel à la terre le flambeau d'Hymen, éclairant le portrait de la reine dans le tableau, comme il mentionne « plusieurs petits Amours brûlant les armes » aux pieds du roi.

Il en va de même dans la deuxième série de tableaux. Par rapport à d'autres écrivains, Dal Pozzo s'intéresse moins au commentaire des figures allégoriques qu'à l'actualité immédiate de tableaux comme *L'Apothéose d'Henri IV et la proclamation de la régence de la reine*³⁰, *Le Concert (ou Conseil) des dieux*³¹ et *L'Échange des deux princesses*³², dont le sujet est la politique pro-espagnole entreprise par la reine. Le récit de Dal Pozzo tire toute sa force de son intérêt pour l'actualité de ces événements. Dans le commentaire sur *La Remise de la régence*³³, lors des préparatifs du roi pour la guerre contre la Maison d'Autriche (dans la perspective de reconquête des villes de Clèves et Juliers pour les rendre aux protestants allemands), Dal Pozzo reconnaît en Marie

-
30. *Description des tableaux* (1622), in *Memento Marie, op. cit.*, p. 97 : « [...] la reine en habits de veuve triste et affligée de la grande perte qu'elle a faite, accompagnée de Minerve et de la Prudence, à laquelle la Providence de Dieu donne le timon ». Pour décrire *L'Apothéose de Henri IV et la proclamation de la régence de la reine*, Dal Pozzo reconnaît à tort l'âme du roi comme étant « portée au ciel par Mercure et Saturne », alors qu'il s'agit de Jupiter et Saturne (Mercure se trouvant déjà dans l'Olympe avec Hercule). En revanche, il fait allusion à la faveur internationale de la reine, quand il écrit : « tous les peuples avoisinants viennent rendre hommage et, prosternés au sol, la supplient de vouloir reprendre le gouvernement du royaume » ; voir la notice dans le présent volume, p. 133.
 31. Marie est évoquée dans ce tableau simplement par son emblème, le caducée de la paix, dans la main de Félicité, implorant le couple de Jupiter et Junon de garder la sérénité retrouvée grâce à l'amour entre mère et fils.
 32. Advenu le 9 novembre 1615 sur le fleuve Bidassoa, à Hendaye, « à la frontière des deux royaumes », selon Bellori, *Vite* (1672), in *Memento Marie, op. cit.*, p. 175.
 33. Dans un cadre architectural rappelant le palais du Luxembourg, Henri IV offre un globe fleurdelisé à la reine, symbolisant la remise du pouvoir, advenue le 20 mars 1610. La présence du Dauphin et de deux figures allégoriques, Prudence et Générosité (*Description des tableaux* (1622), *ibid.*, p. 94-95) évoquent aussi une allégorie politique inspirée par la médaille antique *Propago Imperi*, revisitée par Guillaume Dupré (en 1603) à l'occasion du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis. Sur les sources iconographiques du cycle : Otto von Simson, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose um Barock, besonders der Medicigalerie des P.P. Rubens*, Strasbourg, 1936, p. 322 ; Nils Büttner (dir.), *Rubens. The Medici series*, vol. I, 2023, p. 290 ; Marianne Cojannot-Leblanc et Evelynne Prioux (dir.), *Rubens, des camées antiques à la galerie Médicis*, Paris / New-York, Le Passage, 2018.

conquérant *La Place de Juliers*³⁴ (le 1^{er} septembre 1610) l'exécutrice de la volonté d'Henri IV.

De plus, l'auteur semble parfaitement informé de l'identité des signataires du *Traité d'Angoulême* et identifie correctement le temple de la déesse Sécurité, en raison de l'inscription du fronton « *Securitate Augustae* », pouvant aussi être traduit par « à la paix du mois d'août », ce qui renvoie à la date de signature de la Paix d'Angers, le 10 août 1620³⁵. Enfin, Dal Pozzo met à juste titre l'accent sur la dimension morale du dernier tableau du cycle, *Le Triomphe de la Vérité*, alors que les autres récits soulignent la réconciliation de la mère et du fils, désormais réunis au même niveau dans le ciel.

En conclusion, dans sa lecture de la galerie du palais du Luxembourg, Cassiano dal Pozzo saisit l'essentiel du programme iconographique ; en l'espace d'une seule visite, il identifie correctement, œuvre par œuvre, le cycle Médicis. Bien que de manière synthétique, il traduit le message véhiculé par le cycle en termes d'actualité politique, malgré les nombreuses mystifications de l'histoire voulues par la commanditaire, parfaitement interprétées par l'artiste à l'avantage de celle-ci. Dal Pozzo semble notamment saisi par la virtuosité de Rubens, ainsi que par le prestige qui en découle pour sa mécène. Dans cette première galerie, les Italiens se montrent parfaitement à l'aise dans la lecture formelle du décor pictural, puisque peut-être aiguillés par l'artiste lui-même, ou plutôt parce qu'ils retrouvent en ce lieu une pratique célébrative. Le sens de la narration et sa signification, en termes de mise en scène du pouvoir de l'ancienne régente, leur apparaissent évidents. Quant à la fonction de cette pièce, le caractère d'exclusivité de la visite programmée pour ces visiteurs illustres, ajoute de la valeur à la dimension de représentativité imaginée pour cette pièce, une galerie d'histoire actuelle dans un palais privé.

34. *Description des tableaux* (1622), in *Memento Marie*, *op. cit.*, p. 98 : « La ville de Juliers est représentée avec ses retranchements et canons à l'entour. Au-devant du tableau est représenté un cheval blanc, beau en perfection, en action fougueuse, levant les pieds de devant, qui a de grand crins frisés et cordonnées [...] la reine est à cheval, somptueusement et magnifiquement vêtue, l'armet en tête, les chevaux pendants, tenant un bâton à sa main, accompagnée de la Victoire qui lui met une couronne sur la tête [...] ».

35. C'est la même interprétation que propose Morgues, *Vers latins* (1626), *ibid.*, p. 156 ; alors que Bellori et Félibien parlent du temple de la paix pour définir l'architecture du tableau.

La galerie François I^{er} à Fontainebleau

Après le passage à Paris, la délégation papale séjourne au château de Fontainebleau, où elle demeure entre le 14 juin et le 15 août. Dans les pages qui relatent ce séjour du cardinal Barberini, Cassiano dal Pozzo mentionne à deux reprises la galerie François I^{er}, chaque fois en utilisant le mot *galleria*. La pièce est citée en premier lieu lors du compte rendu de la journée du 24 juin 1625, durant laquelle la pluie était tombée sans arrêt (f. 190 v^o). Le matin, en raison du mauvais temps, le cardinal, installé dans l'un des logis de la cour du donjon, n'avait pu emprunter « *il corridoretto scoperto* » (f. 188 v^o) pour assister à la messe dans la chapelle de la Trinité. Il avait alors traversé l'appartement royal (f. 188 v^o). Cette information est précieuse : en 1625, on ne parcourt d'ordinaire pas la galerie François I^{er}, on utilise encore la terrasse extérieure qui avait été aménagée parallèlement à la galerie, entre 1531 et 1535, sur le flanc sud de l'aile, au-dessus des cuisines³⁶. À l'origine, la galerie François I^{er} est une galerie-couloir qui devait permettre le passage, à couvert, entre les bâtiments de la cour du donjon, abritant les logis royaux et les hôtes de prestige, et le couvent des Trinitaires avec son église, élevés, depuis la seconde moitié du XIII^e siècle, à l'ouest du château médiéval³⁷. En 1531, après la mort de sa mère, Louise de Savoie, et la redistribution des appartements royaux, François I^{er} annexe la galerie à son propre usage, prolongeant et magnifiant ainsi ses appartements. À partir de ce moment, la galerie relève de l'espace privé de François I^{er} : accessible par sa chambre (vers 1535, une porte est percée dans le mur séparant la chambre du roi de la galerie), proche de son cabinet, elle donne aussi au souverain l'occasion d'admirer l'étang depuis ses appartements. On sait aussi que, du temps de François I^{er}, la galerie était fermée à clé. C'est du moins ce qu'écrit l'ambassadeur anglais John Wallop qui visite les lieux, en compagnie du roi, le 17 novembre 1540 : « de là [soit de la chambre

36. La galerie François I^{er} et la terrasse ne communiquaient pas. Originellement, on accédait sans doute à la terrasse par une porte ouvrant sur le nouvel escalier du roi, aménagé avant 1535, à proximité de la chambre de François I^{er}. La largeur de la terrasse était d'environ 8,15 mètres mais, vers 1570, elle est réduite à 3,40 mètres. Sa fonction était celle de « désassujettir » la galerie. Voir Françoise Boudon, Jean Blécon et Catherine Grodecki, *Le Château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1998, p. 34-35, 165 et 196.

37. *Ibid.*, p. 18 et 28-35.

du roi], le roi me conduisit dans sa galerie, dont il conserve la clé lui-même, comme il est d'usage pour Votre Majesté, ce que je lui fis remarquer, à quoi il prit plaisir. Et après avoir contemplé ladite galerie, il me sembla que c'était la plus magnifique que je n'aie jamais vue³⁸ ».

L'après-midi du 24 juin 1625, Francesco Barberini fait appeler Cassiano dal Pozzo et Claude de Hoey³⁹, garde des peintures du château de Fontainebleau, afin qu'ils l'accompagnent pour « voir ce qu'il y avait de beau en matière de peinture⁴⁰ ». Cassiano dal Pozzo commence en signalant trois galeries – la galerie de la reine⁴¹, la galerie François I^{er} (qui, curieusement, dans ce passage du texte, est associée au mécénat de François II, le fils aîné d'Henri II, mais sans doute

38. « [...] *from thence brought me into his gallery, keeping the key therof Hym self, like as Your Majestie useth, and so I shewed Hym, wherewith he toke plesur. And after that I had wed behold the said gallery, me thought it the most magnifiquie, that ever I saw [...]* », *Calendar of State Papers, Reign of Henry VIII*, Londres, 1830-1852, VIII, p. 482-484 ; voir aussi William Mc Allister Johnson, « On some neglected usages of Renaissance diplomatic correspondence », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 79, 1972, p. 51-54, en particulier p. 53.

39. Peintre et valet de chambre du roi, Claude de Hoey est par ailleurs employé dans l'administration des Bâtiments du roi. À ce titre, il reçoit des gages entre 1615 et 1635 pour la « charge des peintures des vieux tableaux de sa Ma[jesté] au d[it] Château [Fontainebleau] et pour restablir ceux quy seront gastez, faictz à huille, sur boys et sur thuille, ensemble pour nettoyer les bordures des autres tableaux à fresque des chambres, galleries et cabinetz du d[it] chateau, à la charge de fournir de boys, charbon et fagots pour brusler aux chambres, galleries et susd[its] cabinetz où sont les d[its] tableaux, pour la conservation d'iceux ». Jules Guiffrey, « Liste des artistes et artisans employés à l'embellissement et à l'entretien des châteaux royaux du Louvre, des Tuileries, de Fontainebleau, de Saint-Germain-en-Laye, etc. de 1605 à 1656 avec la mention de leurs gages », *Nouvelles archives de l'art français*, 1872, p. 1-54, spécialement p. 30.

40. « [...] *ved[e]re quel che c'era di bello in materia di pittura* », C. dal Pozzo, *Légation*, ms. cit., f. 189v.

41. Détruite sous le Premier Empire, la galerie de la reine, dite de Diane, était dévolue à Marie de Médicis. Son décor, sous doute réalisé entre 1600 et 1605, mêlait lambris de menuiserie et tableaux à l'huile sur plâtre, avec des épisodes mythologiques, des batailles d'Henri IV et des figures allégoriques, selon le modèle de la galerie royale à la française, tel qu'Antoine de Laval le préconise alors. Voir Stanislas Wirth, « La galerie de la Reine, dite de Diane », in *Henri IV à Fontainebleau. Un temps de splendeur*, Paris, RMN, 2010, p. 63-69. Voir aussi Colombe Samoyault-Verlet, « Précisions iconographiques sur trois décors de la seconde École de Fontainebleau », in André Chastel (dir.), *Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau*, Paris, Éd. CNRS, 1975, p. 241-248.

s'agit-il d'une coquille) et la galerie d'Ulysse⁴² – avant de poursuivre avec d'autres salles, comme le cabinet des peintures. Si les partis-pris décoratifs diffèrent d'une galerie à l'autre, Cassiano dal Pozzo les désigne toutes de la même façon, par le terme de *galleria* : il est vrai que ces pièces longues, étroites, élevées sur l'un des côtés d'une cour ou d'un jardin constituent des lieux d'apparat. Débuter par trois galeries le commentaire relatif aux pièces les plus représentatives du château de Fontainebleau en matière d'exposition d'œuvres d'art n'est sans doute pas anodin : associer galerie et présentation d'œuvres d'art constitue un usage ancien ; que ces dernières relèvent du décor fixe – comme les lambris et autres pièces de menuiserie, tableaux encastrés, fresques, stucs – ou des biens mobiliers.

Dans le compte rendu du lendemain, le 25 juin, Cassiano dal Pozzo mentionne une seconde fois la galerie François I^{er} (f. 198 v^o). Ses considérations sont courtes mais instructives. Cette fois, le conseiller du cardinal Barberini associe la galerie au mécénat du premier roi Valois. Il mentionne aussi Rosso Fiorentino, qui, arrivé à Paris peu avant novembre 1530, s'était rapidement imposé comme un ordonnateur général, en dirigeant les travaux de décoration menés à Fontainebleau, dont subsiste seulement cette galerie. Comme le suggèrent des lettres patentes données à Nîmes le 28 août 1533, qui enregistrent des paiements aux « painctres et autres ouvriers qui besognent à la paincture d'une grande gallerie en laquelle icelluy seigneur [François I^{er}] a naguères ordonné estre pourtraict et painct plusieurs histoires anciennes et modernes », les travaux avaient dû commencer dès cette date⁴³. On débuta vraisemblablement par les stucs (sans doute dès 1533), on continua par les peintures à fresque (dans les années 1536-1537) puis par les boiseries. Dès 1535,

42. Bâtie sur la basse-cour, sous le règne de François I^{er}, vers 1536-1537, la « longue galerie » reliait le pavillon des Poëles au pavillon de la Grotte. À l'origine, seule la voûte était décorée de stucs, de grotesques et de « fictions poétiques ». Sous le règne d'Henri II, les parois des murs accueillent de lambris et des scènes peintes sur le thème de l'Odyssee. La galerie d'Ulysse est détruite en 1739. Voir Sylvie Béguin, Jean Guillaume et Amain Roy, *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, Puf, 1985 ; Vittoria Romani, « La galerie d'Ulysse à Fontainebleau 1541-1570 », in *Primitice. Maître de Fontainebleau*, Paris, RMN, 2004, p. 292-296.

43. F. Boudon, J. Blécon et C. Grodecki, *Le château de Fontainebleau, op. cit.*, p. 233, n^o 24 et 25 ; Dominique Cordellier, « La galerie François I^{er} à Fontainebleau », in *Primitice. Maître de Fontainebleau, op. cit.*, p. 95-97 ; Vincent Droguet, « Rosso Fiorentino à Fontainebleau. "Personne n'a eu plus de génie et plus de feu que lui" », in *Le Roi et l'artiste. François I^{er} et Rosso Fiorentino*, Paris, RMN, 2013, p. 90-97.

le menuisier Francesco Scibec de Carpi (ou Francesco Cibelli) est en effet chargé de confectonner les lambris qui ornent la partie inférieure des murs mais aussi une série de bancs. Des paiements en lien avec ce décor sont enregistrés jusqu'en 1539. L'ensemble devait par ailleurs être achevé lors du séjour de Charles Quint à Fontainebleau, à la fin de l'année 1539.

Dans son commentaire, Cassiano dal Pozzo suit le sens originel de circulation : il commence par l'est (où se trouvait, du temps de François I^{er}, la porte menant au donjon et à la chambre du roi) et progresse vers l'ouest (où se trouvait le monastère puis, plus tard, la cour du Cheval Blanc)⁴⁴. Face à la complexité recherchée du programme iconographique de la pièce⁴⁵, le conseiller du cardinal Barberini ne formule pas une interprétation iconographique d'ensemble⁴⁶ ; son commentaire constitue plutôt une énumération qui n'aide pas à identifier le thème général de l'invention. Par ailleurs, il ne passe pas en revue toutes les fresques qui composent le décor et n'enregistre que neuf sujets sur les quatorze qui sont représentés. Il ne signale pas les fresques de *La Vénus frustrée*, *La Jeunesse perpétuelle perdue par les hommes*, *L'Éléphant fleurdéliné*, *L'Unité de l'État* et *Le Sacrifice*, qui, il est vrai, présentent des sujets difficiles à identifier ou à interpréter. Sur les trois fresques dans lesquelles François I^{er} apparaît en personne (*L'Éléphant fleurdéliné*, *L'Unité de l'État* et *L'Ignorance chassée*), seule la troisième est implicitement désignée. Le commentaire est ici d'un grand intérêt : *L'Ignorance chassée* est intitulée *L'Introduction des Beaux-Arts en France sous le dit roi François*. Cassiano dal Pozzo souligne ainsi le rôle que François I^{er} a joué comme protecteur des arts et des lettres, un trait

44. En 1625, le père Dan (suivi par la plupart des commentateurs qui, à leur tour, évoqueront la pièce) explorera la galerie en sens inverse, d'ouest (où se trouvait alors l'entrée principale du château) en est. Voir Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, chez Sébastien Cramoisy, 1642.

45. Sur la volonté de surprendre le visiteur, voir Christine Tauber, « Disséminer la vérité : la Grande Galerie à Fontainebleau et le roi des signes, François I^{er} », in Jean-Philippe Genet (dir.), *La Vérité. Vérité et crédibilité : construire la vérité dans le système de communication de l'Occident (XIII^e-XVII^e siècle)*, Paris / Rome, Éd. Sorbonne / EFR, 2015, p. 237-260.

46. Pour une interprétation du décor de la galerie, voir Dora et Erwin Panofsky, *Étude iconographique de la galerie François I^{er} à Fontainebleau*, Paris, Gérard Monfort, 1958 ; Sylvie Béguin et al. (dir.), *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, Paris, Flammarion, 1972 ; Pierre et Françoise Joukovsky, *À travers la galerie François I^{er}*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

distinctif prêté au souverain déjà de son vivant. Cette interprétation aurait-elle été suggérée par Claude de Hoey, qui a conduit la visite et peut-être rapporté au cardinal Barberini et à sa suite certaines traditions jusqu' alors transmises oralement ?

Quoi qu'il en soit, dans la plupart des cas, Cassiano dal Pozzo identifie correctement les sujets représentés, par exemple en ce qui concerne *La Bataille des Centaures contre les Lapithes*, *La Mort d'Adonis*, *Danaé*⁴⁷ ou *Jupiter et Sémélé*⁴⁸. Il se trompe seulement à deux reprises. Il ne reconnaît pas *L'Éducation d'Achille* qu'il définit comme *Les Exercices d'Alexandre le Grand*, en dépit de la présence du centaure Chiron⁴⁹. En outre, Dal Pozzo fait erreur quand il évoque *L'Incendie de Catane* qu'il interprète comme l'épisode de la fuite d'Énée et d'Anchise au moment de l'incendie de Troie⁵⁰. Enfin, dans son commentaire, Cassiano dal Pozzo n'identifie pas certains sujets. *La Vengeance de Nauplius* est décrite comme un *Déluge*, peut-être en raison du fait que le groupe central est inspiré du *Déluge* de Michel-Ange⁵¹. Le père Dan ne reconnaît pas la scène, lui non plus, alors même qu'il écrit qu'il s'agit de l'une des plus réussies : « Le dixième represente un naufrage dans une nuit sombre, où sont diverses personnes en action de desesperées ; & est ce Tableau fort

47. Aujourd'hui, l'œuvre est attribuée à Primatice.

48. Cette œuvre, placée au-dessus de l'entrée du cabinet nord de la galerie, était de la main de Primatice. Elle a été détruite sous le règne de Louis XIV en 1701. Elle a été remplacée par la *Nymphe de Fontainebleau*, que Jean Alaux peint en 1860-1861 d'après une gravure de Pierre Milan et René Boyvin, dont le dessin est attribué à Rosso.

49. Quelques années plus tard, Pierre Dan, *Le Trésor des merveilles*, *op. cit.*, p. 91, reconnaît le sujet : « Le neuvième Tableau est Chiron le Centaure qui instruit Achille en divers exercices, comme à tirer & faire des armes, à courre & rompre au faquin, & à nager ».

50. En 1642, le père Dan propose la même lecture, *ibid.* : « Au douzième Tableau suivant, est figuré la ruine & embrasement de Troye la grande, où paroît Énée portant son père Anchise sur ses épaules, & un autre sa mere avec le petit Ascagne qui emporte un chien, & d'autres enfans chargez de petites bagatelles puériles, qu'ils taschent de sauver de cét incendie ». C'est Pierre-Jean Mariette qui, le premier, commentera la fresque comme étant l'incendie de Catane, au cours duquel les jumeaux Amphinomus et Aenapias sauvent leurs parents, Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, Paris, J. B. Dumoulin, 1858-1859, V, p. 22.

51. S. Béguin *et al.*, *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau*, *op. cit.*, p. 129.

estimé entre les autres⁵² ». Cassiano dal Pozzo n'identifie pas non plus *L'Histoire de Cléobis et Biton*, contrairement au père Dan⁵³.

Le conseiller du cardinal Barberini achève son commentaire par des considérations sur les stucs et les boiseries. Leur évocation est accompagnée d'une appréciation esthétique, ce qui n'avait pas été le cas pour les fresques. Les stucs sont qualifiés de « *buona maniera* » tandis que les travaux de menuiserie sont décrits comme « *gratiosi* ». Il est significatif de constater que les premiers jugements portés sur la galerie François I^{er} qui nous sont parvenus louaient déjà les stucs et les lambris, dont l'association avec les fresques constituent assurément une singularité reconnue de longue date. C'est le cas dans l'une des premières descriptions de la pièce : dans la lettre qu'il adresse le 28 décembre 1539 à Federico II Gonzaga, Giovan Battista Gambara rapporte que la galerie François I^{er} est « très longue mais trop étroite ». On y voit « de nombreuses figures de stuc de la main du *Bologna* [Primatice], très belles, et le plancher est de bois marqueté, très beau ; le plafond de bois sculpté avec un peu d'or, qui peut aussi faire quelque effet⁵⁴ ».

Alors même que, dans son journal, Cassiano dal Pozzo mentionne la galerie François I^{er} à deux reprises, son commentaire demeure sommaire. Visiblement, l'érudit renonce à déchiffrer le programme ; il identifie plutôt les *histoire* qui lui sont familières ; parfois, il se trompe. Le conseiller du cardinal Barberini mentionne encore le rôle de François I^{er} comme mécène et comme initiateur en France d'une nouvelle phase de développement des arts, soulignant par là-même la maîtrise et le savoir-faire d'artistes italiens venus servir la monarchie française.

La galerie imaginée par Rosso et Primatice dans le château de Fontainebleau a peut-être surpris le cardinal Barberini et Cassiano dal Pozzo : si les menuiseries jouent depuis longtemps un rôle dans les

52. P. Dan, *Le Trésor des merveilles*, op. cit., p. 91 et 92.

53. *Ibid.*, p. 89 : « Dans le troisième Tableau qui suit les precedens, se voyent Cleobis, & Biton, deux freres, qui traissent dans un chariot leur mere, vieille à l'extremité, allant sacrifier au Temple de lunon, pour cause d'une grande mortalité qui estoit au pays ; et en reconnaissance de la pieté de ses deux enfans, elle prie la Deesse de leur donner la meilleure chose & plus souhaitable qui soit au monde, laquelle aussi tost leur envoya la mort ».

54. « [...] de nombreuses figures de stuc de la main du Bologna, très belles, et la salle est lambrissée de planches marquetées très belles ; le plafond de planches est mêlé à un peu d'or, qui peut encore se voir », Giovan Battista Gambara, « Lettre à Federico II Gonzaga (1539) », in Marc H. Smith, « La première description de Fontainebleau », *Revue de l'art*, vol. 91, n^o 1, 1991, p. 44-46.

demeures françaises, elles sont moins souvent associées aux fresques et aux stucs dans les dispositifs décoratifs italiens. En revanche, le cycle, observé peu avant à Paris, au palais du Luxembourg, s'inscrit dans la tradition italienne de grands cycles décoratifs peints à fresque des palais nobiliaires, publics ou privés. L'attention pour l'*histoire* actuelle et la rhétorique politique montre la familiarité de Dal Pozzo pour ce genre de peinture épique auto-célébratoire, dont il avait l'habitude depuis sa formation en Toscane. L'admiration ressentie pour une commande artistique des plus prestigieuses reste quelque peu implicite, mais est bien présente dans son regard très attentif sur le cycle voulu par Marie de Médicis, à peine terminé.

Dans ces différentes typologies de galeries, décorées à presque un siècle d'écart, pour l'une par des maniéristes italiens actifs en France, pour l'autre par Rubens, Flamand ayant longtemps séjourné en Italie, la délégation papale devait constater une évolution majeure des arts. Initialement consacré à la promenade du prince, la galerie est devenue un espace où s'entremêlent vie intime et représentation du pouvoir. La culture artistique du mécène et la commande aux artistes les plus à la pointe sont, de fait, exhibées comme instruments de pouvoir, afin de convaincre de la légitimité et de la grandeur du roi ou de la reine. La galerie est en somme la pièce qui réunit, de manière suggestive, histoire publique du royaume et goût privé du mécène royal. Les Italiens retrouvent alors, dans ces différentes galeries à la française, d'un côté, une continuité avec une tradition bien établie en Italie, pour constater, de l'autre, l'élaboration d'un langage tout à fait novateur, qui investit plusieurs techniques et significations esthétiques.

Laure FAGNART
F.R.S.-FNRS/Université de Liège

Anna SCONZA
Université Sorbonne Nouvelle

INDEX DES NOMS

Nota bene : Les index ne tiennent pas compte des occurrences figurant dans les références bibliographiques. Le numéro du tome concerné (I ou II) est indiqué entre parenthèses pour chaque renvoi de page.

- Acquaviva d'Aragona, cardinal (II) 87
Adrets, baron des (II) 85
Agucchi, Giovan Battista (II) 14, 77-81, 83, 86, 90-92, 214
Agucchi, Girolamo (II) 78
Albani, Francesco, dit L'Albane (II) 148
Albert d'Ailly, Charles d', duc de Chaulnes (I) 141
Albert le Grand (I) 121
Albert, Charles d', duc de Luynes (II) 134
Alberti, Leandro (I) 62, 68
Alberti, Leon Battista (I) 185
Aldobrandini, Pietro (I) 83 (II) 14, 77-82, 87, 214, 231
Aldrovandi, Ulisse (I) 173
Alençon, François d' (I) 91-92
Alessi, Galeazzo (I) 62
Alexandre III, pape (I) 115
Alvarotti, Giulio (II) 55, 56, 58
Amadeo, Giovanni Antonio (I) 109
Ammanati, Bartolomeo (I) 54 (II) 229
Androuet du Cerceau, Jacques (II) 43, 98, 170
Angelico, Fra (I) 130
Anne d'Autriche (I) 136-137
Anne de Bretagne (II) 44, 47, 96
Antoine de Lorraine (II) 106
Antonio da Bergamo (II) 105
Apchon, Jeanne d' (I) 79
Appier, Jean (I) 175
Aretino, Pietro, dit l'Arétin (I) 152
Aristide d'Athènes dit le Juste (I) 168
Aristide de Smyrne, dit Ælius Aristide (I) 168
Aristote (II) 70
Ariosto Ludovico, dit L'Arioste (II) 11
Aubespine-Villeroy, Madeleine d' (I) 57 (II) 123
Audebert, Nicolas (I) 41-42, 58, 60, 62, 66, 72-74, 79, 82, 87, 97, 100, 104, 106, 116, 117, 124, 178-207, 211-225,
Ausone (I) 68
Aviler, Augustin-Charles d' (I) 140-153, 228-241
Badoer, Giovanni ou Zoan (II) 24
Baglione, Giovanni (II) 83, 215
Baluze, Étienne (I) 59
Barberini, Francesco (II) 14, 129-131, 135, 145, 214, 227, 228, 230, 236, 241
Bardo, Paolo (II) 82
Barteluccio, Lorenzo (I) 124, 222
Bassano, Jacopo, dit Le Bassan (I) 113 (II) 124
Bauffremont, Élisabeth de (I) 79
Beauvau, Charles de (I) 175
Beauvau, Henri de (I) 175-176
Beauvau, Louis de (I) 175
Beccafumi, Domenico (I) 106, 118
Belfort, duchesse de (II) 97
Bellarmino, Roberto (II) 198
Belleforest, François de (I) 58-59
Bellori, Giovan Pietro (II) 16, 132, 134, 230, 231, 234, 235
Bembo, Bernardo (I) 28
Bénard, Marin (I) 83
Bénard, Nicolas, dit le chevalier Bénard (I) 12, 14, 83-85, 127-130, 175-176, 186-191
Benavides, Marco Mantova (I) 23, 31
Benoni, Giuseppe (I) 154

- Bergeron, Nicolas (I) 77
 Bergeron, Pierre (I) 14, 17, 77-80, 98,
 103, 106, 117, 124, 188, 210-216,
 221-225
 Bernini, Gian Lorenzo, dit Le Bernin
 (I) 9 (II) 9, 16, 137-143, 227
 Berry, Jean, duc de (II) 48-49, 160
 Bessarion, cardinal (II) 210
 Bèze, Théodore de (I) 65
 Bianchini, Domenico, dit *il Rosso* ou
il Rossetto (I) 113
 Bianchini, Giannantonio (I) 113
 Bizoni, Bernardo (II) 117-127, 158,
 171, 172, 174, 211, 212, 214, 215,
 217-223
 Blanchin, Jean Baptiste (I) 83
 Blondel, François (I) 140, 228, 238,
 240-241
 Bologne, Jean de, voir *Giambologna*
 Bon, Bartolomeo (I) 149
 Bon, Pietro (I) 150
 Bonifacio da Sibenico, Natal
 (II) 197-198
 Bontempi, Niccolò (I) 25
 Borghini, Vincenzo (I) 32
 Borgia, César (II) 25
 Borgia, Lucrezia (I) 42
 Borzoni, Francesco Maria (II) 141
 Bourbon, Catherine de (II) 106
 Boyceau, Jacques (I) 192
 Bozza, Bartolomeo (I) 113-114
 Bramante, Donato (I) 11, 33, 35,
 118-119, 222, 239 (II) 154
 Braunschweig-Lüneburg, Ernst August
 von, dit aussi Ernest-Auguste
 de Brunswick-Lünebourg (I) 135
 Brioso, Benedetto (I) 109
 Brodeau, Jean (I) 59
 Brosse, Solomon de (II) 98, 229
 Brunelleschi, Filippo (I) 99-100, 116
 Bruno, Giordano (II) 191
 Bullant, Jean (I) 148
 Buoninsegna, Duccio di (I) 106, 118
 Buontalenti, Bernardo (I) 52
 Buora, Giovanni (I) 154
 Butti, abbé (I) 146
 Caetani, Enrico (II) 198
 Caetani, Giovannella (I) 173
 Calabre, Alphonse de (I) 49
 Cambio, Arnolfo di (I) 99, 123
 Campagna, Girolamo (I) 153, 156
 Canaccio, Bernardo (I) 28
 Caraffa, Ferdinando (I) 64
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
 dit Caravage (I) 14, 80, 84 (II) 77,
 221, 233
 Carlevaris, Luca (I) 143
 Carlo Strozzi, Giovanni di (I) 102
 Carmoy, Charles (II) 62
 Carracci, Annibal, dit Carrache (I) 161
 (II) 77, 148
 Castellamonte, Amedeo di (I) 134
 Castellamonte, Carlo di (I) 134
 Castiglione, Baldassare (I) 12
 (II) 183-194, 248
 Castriotto, Iacopo (II) 171
 Cataneo, Danese (I) 150
 Cataneo, Pietro (II) 171
Cavalier d'Arpino, Giuseppe Cesari
 dit Cavalier d'Arpin, (II) 77, 83
 Cellini, Benvenuto (II) 53-59, 65,
 161-162, 174, 228
 Cennini, Cennino (II) 186
 César, Jules (I) 43, 109, 166
 Cesariano, Cesare (II) 40, 190, 191
 Cesarini, Clelia (II) 125
 Cesi, Federico (I) 23 (II) 227
 Charles I^{er} d'Angleterre (I) 137
 (II) 129
 Charles II d'Anjou (II) 80, 91
 Charles IX, roi de France (I) 65, 91,
 92 (II) 57, 67, 202
 Charles le Chauve (II) 96
 Charles Quint, empereur (I) 92
 (II) 102, 125, 179, 239
 Charles VIII, roi de France (I) 120
 (II) 46, 170, 185
 Chateaubriand, François-René de
 (II) 68-69
 Cherchemont, Pierre (I) 156, 158, 235
 Chinucci, Tommaso (dit aussi Tomaso
 da Siena, Thomas de Sienne,
 Tommaso Ghinucci ou Tommaso
 Chirucci) (I) 94, 191
 Christine de France (I) 7, 17, 131-134
 Cibelli, Francesco ou Francesco Scibec
 de Carpi (II) 239
 Cimabue, dit aussi Cenni di Pepo
 (I) 118
 Cionacci, Clarissimo (I) 194
 Claude de France (II) 96, 219
 Claveson, Charles de (I) 79-80
 Claveson, Florisel de (I) 79-83, 177,
 182

Cleff, H. van (I) 177
 Clément VI, pape (II) 89, 90
 Clément VII, pape (I) 83
 Clément VIII, pape (I) 119, 173
 (II) 77, 87, 213, 231
 Cles, Bernard (I) 166
 Colbert de Seignelay, Jean-Baptiste
 (I) 158, 228, 238, 239, 241
 Colbert de Villacerf, Édouard (I) 228,
 234
 Colbert, Jean-Baptiste (I) 154 (II) 16,
 137, 142, 143, 145
 Colberg, Gaspard de, amiral (II) 197,
 202
 Colleoni, Bartolomeo (I) 32
 Colombe, Michel (II) 47, 121, 185
 Colonna, Francesco (I) 212
 Condé, Henri II de (I) 67, 68 (II) 192,
 202
 Constantin I^{er} (I) 106
 Contarini, Francesco (II) 93
 Contin, Bernardo (I) 156
 Contrari, Ercole de^s (II) 67-69, 217
 Corner, Caterina (I) 156
 Cortona, Pietro da, ou Pierre de
 Cortone (I) 161
 Costa, Andrea (II) 126
 Costa, Giovanni Francesco (I) 236
 Costaguta, Andrea (I) 134
 Cotgrave, Randle (I) 214
 Cotte, Robert de (I) 8, 12, 18, 139-
 158, 227-243 (II) 9
 Court, Juste le (I) 155
 Curtoni, Domenico (I) 240
 D'Alègre, Christophe (I) 22, 28
 Da Narni, Erasmo (I) 31
 Dagobert (II) 96, 145
 Dal Pozzo, Cassiano (II) 14, 129-136,
 145, 214, 227, 229-242
 Dan, Pierre (II) 125, 239-241
 Dandolo, Enrico (I) 113
 Dante Alighieri (I) 7, 21, 24, 28, 29,
 59 (II) 30, 135
 Danti, Ignazio (II) 222
 De Beatis, Antonio (II) 15, 28, 33, 35,
 36, 38-51, 120, 155, 156, 158-161,
 169, 171, 173, 175, 177, 179-187,
 190-193
 De l'Orme, Philibert (I) 232 (II) 62,
 219
 De' Grigi, Giangiaco­mo (I) 143
 Del Moro, Battista (I) 151
 Del Moro, Giulio (I) 156
 Della Porta, Antonio (II) 37
 Della Porta, Giacomo (I) 72, 83
 Della Porta, Gian Battista (I) 45
 Della Porta, Guglielmo (I) 173
 Della Porta, Teodoro (I) 173
 Della Rovere, Giuliano, pape Jules
 II (I) 11, 33, 35, 36, 38, 39, 118
 (II) 163
 Della Valle (famille) (I) 23
 Della Valle, Pietro (II) 11
 Della Vellita, Giglio, dit aussi Gillis
 van den Vliette (I) 47
 Delorme, Philibert (II) 98
 Delorme, Pierre (II) 187
 Demio, Giovanni (I) 152
 Démosthène (I) 169
 Deville, Achille (II) 168
 Dolfin, Andrea (I) 156
 Domenichino, Domenico Zampieri,
 dit Le Dominiquin (II) 78
 Donatello (I) 31-32
 Dorat, Jean (II) 208
 Doria, Andrea (I) 62, 75, 178, 181,
 184
 Dorigny, Michel (II) 141
 Dossi, Dosso (II) 223
 Dovizi da Bibbiena, Bernardo (II) 156
 Du Bartas, Guillaume Salluste (I) 65,
 66, 179, 189
 Du Bellay, Jean (I) 60, 177
 Du Bellay, Joachim (I) 9, 12, 13, 15,
 33-35, 40, 162 (II) 9
 Du Bois, François (I) 175
 Du Choul, Guillaume (I) 21-24
 Du Pérac, Étienne (I) 55, 181
 Duprat, Antoine IV (I) 22, 28 (II) 61
 Dupré, Guillaume (II) 234
 Dürer, Albrecht (II) 142
 Duret, Claude (I) 179, 188
 Elisabeth d'Autriche (II) 67
 Esprin­chard, Jacques (I) 193, 195
 Este (famille)
 –Alfonso ou Alphonse II d' (II) 67
 –Ercole II ou Hercule II d' (I) 92
 –Ippolito ou Hippolyte d' (I) 42, 44,
 55, 58, 60, 61, 66, 72, 79, 81, 84,
 92, 178, 190, 202 (II) 11, 14, 53
 –Isabella ou Isabelle d' (II) 16, 154,
 168, 186
 –Luigi ou Louis d' (I) 42, 55, 92
 (II) 67

Estienne, Robert (I) 123, 213
 Estissac, Charles d' (I) 51
 Estissac, Louise d' (I) 51
 Estouteville, Guillaume d', cardinal de Rouen (II) 42
 Étampes, duchesse d', Anne de Pisseleu (II) 54, 56-59
 Fabri de Peiresc, Nicolas-Claude (II) 80, 91, 230, 231
 Falconi, Bernardo (I) 154
 Falda, Giovanni Battista (I) 177
 Farnese ou Farnèse (famille)
 – Alessandro ou Alexandre, cardinal puis pape Paul III (I) 35, 36, 57, 61, 71-72, 85, 91, 115, 173, 177, 185, 191, 199, 200
 – Giulia (I) 173
 – Ottavio ou Octave (I) 92
 Faucher, Claude
 Félibien, André (I) 142, 231 (II) 134, 141, 142, 230-233, 235
 Ferdinand I^{er} (empereur) (I) 49 (II) 131
 Ferdinand I^{er} d'Aragon (II) 15, 39
 Ferrabosco, Pietro (II) 105
 Filarete (II) 183, 188
 Fiorentino, Rosso (II) 53, 56, 58, 130, 135, 238
 Flore, Joachim de (I) 120
 Foglietta, Uberto (I) 179
 Fogolino, Marcello (I) 166
 Fontana, Giovanni (I) 83
 Francini, Tommaso (II) 140
 Franco, Battista ou Giambattista (I) 145, 151, 152
 Franco, Cesare di (I) 156
 François I^{er}, roi de France (I) 25, 39, 91, 92 (II) 26, 53-59, 96, 102, 130, 131, 135, 145, 155, 162, 174, 202, 207, 219, 227, 228, 230, 236-241
 François II, roi de France (I) 92 (II) 130, 237
 François II de Bretagne (II) 47, 185
 Fréart de Chambray, Roland (II) 137-138
 Fréart de Chantelou, Paul (II) 16, 137-140
 Frédéric II, empereur, dit aussi Friedrich II von Hohenstaufen ou Federico II di Svevia (I) 130
 Friedrich V (I) 135
 Gabriel, Jacques V (I) 139, 141, 142, 144, 227
 Gaddio, Stazio (II) 25
 Gaggini, Pasio (II) 37
 Galeani, Orfeo (II) 105
 Galilei, Galileo, dit Galilée (I) 67 (II) 135, 227
 Galvani, Giovanni Alberto (I) 42
 Gambara, Gian Francesco (I) 81, 93, 94, 181-182
 Gambara, Giovan Battista (II) 241
 Garnisch, Jacob (I) 175
 Gaspari, Antonio (I) 143
 Gassendi, Pierre (II) 80
 Gaurico, Luca (II) 65
 Gelli, Giovanbattista (II) 186
 Georges I^{er} d'Amboise, archevêque de Rouen (II) 36, 42-44, 120-122, 187, 188, 193
 Ghiberti, Lorenzo (I) 124 (II) 186
 Giambologna, Jean Bologne ou Jean de Bologne (I) 53, 63
 Gilles de Luxembourg (II) 101
 Giorgio Martini, Francesco di (II) 51, 185
 Giotto, dit aussi Giotto di Bondone (I) 99, 119, 123
 Giovio, Paolo, dit Paul Jove (I) 21, 28 (II) 64
 Giraldini, Ascanio (II) 68
 Giustiniani, Benedetto (II) 122
 Giustiniani, Giuseppe (II) 117
 Giustiniani, Vincenzo (II) 15, 16, 36, 117-118, 122, 158, 211-217, 220-225
 Goethe, Wolfgang (I) 184
 Gondi, Albert de
 Gondi, cardinal de (II) 133
 Gondi, Jérôme (II) 124, 125, 218
 Gontaut de Biron, Armand de, maréchal (II) 199
 Gonzaga (famille)
 – Francesco, duc de Mantoue (II) 25, 134, 186, 188
 – Federico II, duc de Mantoue (II) 241
 Gonzague, Charles de (I) 83
 Gouffier de Bonnavet, Guillaume (II) 24
 Goulart, Simon (I) 65-66, 72, 79, 82, 189, 193
 Gournay, Marie Le Jars de (I) 50
 Grandi, Vincenzo (I) 165

Grappiglia, Giangiolamo (I) 157
 Grassi, Bartolomeo (II) 195, 197
 Grégoire XIII, pape (I) 46, 91, 107, 115, 119, 176, 199
 Grégoire XIV, pape, voir Niccolò Sfrondati
 Gregorio da Terni, Francesco (II) 158, 170, 174, 203, 204, 206, 207, 209
 Grenada, Luis de (II) 210
 Greuter, Matthias (II) 79, 88
 Grévin, Jacques (I) 12, 15, 33, 35-40
 Guazzo, Stefano (I) 58, 193
 Guicciardini, Francesco, dit Guichardin (II) 13, 156-160
 Guiche, Philibert de la (II) 201
 Guillaume V, duc de Bavière (I) 193
 Guise (famille)
 – Charles de, cardinal de Lorraine (I) 23 (II) 61
 – duchesse de (II) 133, 232
 – François de (I) 22
 Guttery, Gabriel de (I) 58
 Hadrien (I) 36, 47, 192
 Hanovre, Sophie de (I) 16, 18, 135-138
 Haraucourt, Catherine d' (I) 175
 Hardouin-Mansart, Jules (I) 139, 237
 Harlay, Christophe de (I) 67
 Harlay, Jacqueline de (I) 58
 Hemmskerck, Martin van (I) 177
 Henri II, roi de France (I) 12, 35, 91, 92 (II) 56, 57, 64, 65, 96, 145, 237, 238
 Henri II de Navarre (II) 57
 Henri III, roi de France (I) 50, 57, 91 (II) 95, 196, 198, 201
 Henri IV, roi de France (I) 57, 67, 133, 137, 175 (II) 77, 78, 85, 88, 93, 96, 98, 99, 106, 120, 122, 123, 129, 132, 133, 195, 203, 204, 216, 218, 229-231, 233-237
 Henriette-Marie de France (I) 134, 137
 Hésiode (I) 27
 Hippocrate (II) 70
 Hoey, Claude de (II) 130, 237, 240
 Imperato, Ferrante (I) 62
 Innocent VI, pape (II) 80, 90
 Innocent XI, pape (I) 141
 Isaac, Jaspas (I) 83
 Jacob, père (I) 68
 Jacquet, Mathieu (I) 180
 Jean XXII, pape (II) 89, 90
 Jeanne d'Autriche (II) 131, 230
 Joyeuse, François de, cardinal (I) 59 (II) 122, 133, 172
 Jules II, pape, ou Giuliano della Rovere (I) 11, 33, 35, 36, 38, 39, 118 (II) 163
 Jules III, pape (I) 92, 176
 Karl Ludwig ou Charles-Louis I^{er} du Palatinat (I) 135, 137
 L'Aubespine, Madeleine de (I) 57
 L'Estoile, Pierre de (I) 193
 La Boétie, Étienne de (I) 50
 La Haye, Denis de (I) 141
 La Motte, Pierre de (I) 44
 La Teulière, Matthieu de (I) 227, 229, 230, 235, 242
 Labande, Léon-Honoré (II) 88
 Lafréry, Antoine (I) 55, 181
 Lapo Ghini, Giovanni di (I) 99
 Lassus, Roland de (I) 65
 Lassus, Jean-Baptiste (II) 101
 Le Brun, Charles (II) 141, 143
 Le Clerc, Luc (I) 90, 202
 Le Nôtre, André (II) 144
 Le Pautre, Antoine (II) 146
 Legname, Cristoforo del (I) 152
 Leibniz, Gottfried Wilhelm (I) 135
 Lemercier, Jacques (II) 146, 230
 Léon VI, empereur (II) 210
 Léon X, pape (I) 12, 99, 177 (II) 39, 155, 178, 179, 183, 184
 Léon XI, pape, voir Alexandre de Médicis
 Léonard de Vinci (I) 9 (II) 9, 13, 23-32, 39, 51, 53, 58, 71, 72, 125, 139, 164, 170, 185, 186, 219
 Leopardi, Alessandro (I) 151
 Leydet, Guillaume-Vivien (I) 67
 Licinio, Giulio (I) 152
 Ligorio, Pirro (I) 42-45, 90, 92, 179, 202
 Lippomanno, Girolamo (II) 170
 Lipse, Juste (I) 65 (II) 210
 Lombardo, Girolamo (I) 150
 Lombardo, Pietro (I) 28
 Lombardo, Tullio (I) 156
 Longhena, Baldassare (I) 143, 144, 147, 152-157, 239
 Lorini, Bonaiuto (II) 171
 Lorraine (maison de)
 – Antoine de (II) 106

- Charles de, cardinal (I) 23 (II) 106
- Charles III (II) 106
- Christine de (I) 59
- François II de (II) 104
- Henri de, duc de Bar (I) 175
- Louise de, princesse de Conti (II) 133, 232
- Lorraine-Vaudémont, duc de (I) 175
- Lorris, Daniel (I) 192
- Loubens de Verdalle, Hugues de
- Louis II d'Amboise (II) 121
- Louis XII, roi de France (I) 120 (II) 44, 47, 96, 121, 145, 156
- Louis XIII, roi de France (I) 57 (II) 129, 134, 229, 232,
- Louis XIV, roi de France (I) 13, 132, 133, 137, 140, 154 (II) 16, 103, 137, 240
- Louppes, Antoinette de (I) 50
- Lovati, Lovato (I) 30
- Machiavelli, Niccolò, dit Machiavel (II) 13, 70, 71, 156, 188
- Magalotti, Lorenzo (II) 129, 227
- Maggi da Bassano, Alessandro (I) 30
- Maggi, Girolamo (II) 171
- Maiorano, Lorenzo (I) 129
- Mancini, Giulio (II) 223, 252
- Mancini, Marie (I) 135
- Mandelot, Marguerite de (I) 58
- Mansart, François (II) 148
- Mantegazza, Antonio (I) 109, 110
- Mantegazza, Cristoforo (I) 109, 110
- Maraffi, Bartolomeo (II) 198
- Marguerite de Foix (II) 47, 185
- Marguerite de France, duchesse de Berry (I) 35
- Marguerite de Valois (II) 133, 232
- Marguerite de Valois-Angoulême dite aussi Marguerite de Navarre, reine de Navarre (II) 57
- Mariette, Pierre-Jean (II) 240
- Marini, Geronimo (II) 102
- Martin, Jean (I) 212, 232
- Martini, Angelo (II) 38
- Martini, Simone (II) 80, 89
- Matignon, maréchal de (I) 50
- Mautour, Moreau de (II) 233
- Mauro, Lucio (I) 173
- Mazarin, Jules, cardinal (II) 141, 142
- Mazza, Giovan Battista (II) 197
- Medici ou Médicis (famille)
 - Alessandro de' ou Alexandre de, pape Léon XI (I) 100 (II) 120, 158, 196, 203, 208
 - Catherine de (I) 91, 92 (II) 57, 96, 98, 124, 145
 - Cosimo I de' ou Côme I^{er} de (I) 22, 53, 78, 100 (II) 131
 - Ferdinando de' ou Ferdinand de (I) 59 (II) 125, 132, 227, 228
 - Francesco I de' ou François I^{er} de (I) 99, 100, 193 (II) 131, 230
 - Giovanni de' ou Jean de, dit *Giovanni dalle Bande nere*, Jean des Bandes noires (I) 124
 - Ippolito de' ou Hippolyte de (I) 25
 - Isabelle de (II) 125
 - Julien de, duc de Nemours (I) 100
 - Laurent II de (I) 100 (II) 28, 155
 - Lorenzo de' ou Laurent de, dit le Magnifique (I) 100
 - Marie de (II) 15, 77-80, 82, 87, 88, 98, 122, 123, 129, 131, 132, 134, 196, 218, 227, 229, 230, 233, 234, 237, 242
- Melzi, Francesco (II) 23, 24, 27, 28, 32
- Mendoza, cardinal (I) 59
- Mercogliano, Pacello da (II) 43, 187
- Meunier de Querlon, Anne Gabriel (I) 51, 57, 161, 201
- Meynal, Bertrand de (II) 121
- Michelangelo Buonarroti, dit Michel-Ange (I) 14, 15, 32, 59, 62, 84, 100, 102, 103, 119, 124, 157, 158, 161, 162, 173, 186, 222
- Mignard, Pierre II (I) 228 (II) 147
- Minio, Tiziano (I) 150
- Misson, Maximilien (I) 238
- Montaigne, Michel Eyquem, seigneur de (I) 8, 12, 50-57, 58, 60, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 91-95, 98, 161-174, 175-195, 200-207 (II) 68
- Montalto, Alessandro Damasceni Peretti di (I) 81, 93, 94
- Montceaux, Gabrielle de (II) 123
- Montmorency, Anne de (I) 91
- Montmorency, Marguerite-Charlotte de (I) 68
- Montorsoli, Giovanni Angelo (I) 62 (II) 182

Montpensier, duchesse de (II) 133, 232
 Morgues, Mathieu de (II) 232, 235
 Morisot, Claude-Barthélemy (II) 231, 233
 Moro, Battista del (I) 151
 Moro, Giulio del (I) 156
 Morosini, Francesco (I) 139
 Mosti, Bonaventura (II) 162, 163, 173, 188
 Mozzi, Bartolotto (I) 172
 Muret, Marc-Antoine (I) 179, 202
 Muziano, Girolamo (I) 42
 Néron (II) 61
 Neufville, Jean de (II) 123
 Nicot, Jean (I) 165, 170, 213
 Nocera, Ferdinando Caraffa, duc de (I) 64
 Oli, Bartolomeo (II) 128
 Oppenord, Gilles-Marie (I) 140, 227-242
 Orléans, Françoise-Madeleine d' (I) 133
 Orléans, Philippe d' (II) 137
 Ornano, Alphonse d' (II) 85
 Orsini, Virginio (II) 125
 Ovide (II) 63
 Pacherot, Jérôme (II) 47, 121
Padovanino, voir Alessandro Varotari
 Palissy, Bernard (II) 124
 Palladio, Andrea (I) 8, 139-158, 161, 227-242 (II) 94, 139
Palma il Giovane, Palma le Jeune (I) 145
 Pancioli, Guido (I) 67
 Panigarola, Francesco (II) 198
 Paoletta, Alfonso (II) 86
 Paradin, Claude (II) 66
 Parme, Marguerite de (I) 177
 Pastor, Ludwig von (II) 39-41, 46
 Paul III, pape, voir Alessandro Farnese
 Paul V, pape (I) 175
 Peiresc, Nicolas Fabri de (II) 80, 91, 230, 231
 Perréal, Jean (II) 47, 48, 185
 Pescofiori, Leonardo (II) 128
 Petrarca, Francesco, dit Pétrarque (I) 18, 23, 24, 26, 33 (II) 79, 86, 89, 161, 178
 Philippe II, roi d'Espagne (I) 92 (II) 120
 Philippe IV le Bel, roi de France (I) 30
 Pie II, pape (I) 115
 Pie IV, pape (I) 93
 Pie V, pape (I) 44, 190
 Pigafetta, Filippo (II) 14, 195-210
 Piganiol de la Force, Jean-Aimar (II) 62
 Pio da Carpi, Alberto III (II) 154
 Pisano, Andrea (I) 123
 Pisano, Giovanni (I) 103, 105
 Platon (I) 169 (II) 70
 Pline (I) 185
 Plutarque (I) 168 (II) 75
 Poitiers, Diane de (II) 66
 Pollaiuolo, Antonio del (I) 119
 Polli, Bartolomeo de (I) 110
 Pomarancio, Cristoforo Roncalli dit (II) 117, 120, 215, 223
 Pontano, Giovanni (II) 221
 Ponte, Antonio da (I) 158
 Pontormo, Jacopo (I) 59
 Poussin, Nicolas (II) 137, 138, 140, 143, 145, 148, 227
 Primaticcio, Francesco, dit Primatice ou *Bologna* (I) 23, 39 (II) 14, 53, 54-56, 58, 95, 135, 136, 162, 219, 240, 241
 Priuli, Gerolamo (I) 156
 Priuli, Lorenzo (I) 156
 Probo, Jacopo (II) 154, 168, 169, 170, 171-173, 188
 Prunis, Joseph (I) 51
 Quarton, Enguerrand (II) 80, 90
 Rabelais, François (I) 209
 Raffaello Sanzio, dit Raphaël (I) 12, 14, 15, 35, 119, 161, 177 (II) 72, 125, 140, 142, 143, 148, 180, 183, 184, 219, 223
 Ragona, Anton Maria (II) 196
 René I^{er} d'Anjou, roi de Naples (II) 90
 René II de Lorraine (II) 106
 Renée de France (I) 92 (II) 67
 Reni, Guido dit Le Guide (I) 152 (II) 139
 Resteau, sieur (I) 83, 127
 Richelieu, cardinal de (I) 114 (II) 129, 137, 138, 147, 148, 229, 231
 Rigaud, Jean-Antoine (I) 70, 74-77, 78, 80, 103, 106, 110-117, 118, 120, 175, 178, 180, 184, 190, 210, 211, 214, 215, 217, 221, 222, 225
 Rinuccini, Giovan Battista (II) 135
 Rinuccini, Tommaso (II) 135

- Rizo da Candia, Andrea (I) 128
 Rizzo, Antonio (I) 146
 Robusti, Jacopo, voir *Tintoretto*
 Rodocanachi, Emmanuel (II) 118
 Romano, Gian Cristoforo (I) 109, 111
 Ronsard, Pierre de (I) 13, 35, 246
 (II) 123, 208
 Rossi, Giovanni (II) 195
 Roville, Guillaume (I) 21, 24
 Rubens, Pierre-Paul (II) 15, 129, 130-
 134, 229, 230-232, 235, 242
 Rues, Tommaso (I) 156
 Rusconi, Giovanni Antonio (I) 156
 Sade, Laure de (I) 24-28 (II) 89
 Saint-Gelais, Mellin de (II) 63
 Saint-Vallier, Diane de, voir Diane de
 Vallier
 Salai, Gian Giacomo Caprotti dit
 (II) 23
 Salernitano, Masuccio (II) 191
 Salignac, baron de (I) 175
 Salignac, Louis de, évêque de Sarlat
 (I) 66
 Salviati, Francesco (II) 125
 Salviati, Giuseppe (I) 152
 San Martino d'Agliè, Filippo (I) 134
 San Secondo, Giacomo di (II) 23
 Sangallo, Antonio da (I) 72, 119, 177
 Sangallo, Giuliano da (II) 163
 Sangallo, Raffaello (I) 74
 Sanmicheli, Michele (I) 143, 239
 Sanseverino, Federico di, cardinal
 (II) 44
 Sanseverino, Galeazzo da (II) 25
 Sansovino, Jacopo (I) 145-156, 227,
 230, 239
 Santa Croce, Prospero, cardinal (I) 190
 Sanudo, Marin (II) 228
 Sardi, Giuseppe (I) 144, 156
 Saulx, Philiberte de (I) 175
 Savoie (famille)
 – Charles-Emmanuel I^{er} de (I) 42, 132
 – Charles-Emmanuel II de (I) 133,
 134
 – Emmanuel-Philibert de (I) 132, 134
 – Louise de (II) 24, 25, 56, 155, 236
 – Louise-Christine de (I) 133
 – Maurice de (I) 132, 133
 – Victor-Amédée I^{er} de (I) 133
 Savoie-Nemours, Marie-Jeanne-
 Baptiste de (I) 133
 Scaliger, Juste-Joseph (I) 193
 Scamozzi, Vincenzo (I) 145-148, 151-
 156, 227-239 (II) 13, 93-115, 164-
 168, 171, 172, 175, 176
 Scève, Maurice (I) 18, 21, 23, 24, 25
 Schiavone, Andrea (I) 152
 Schickhardt, Heinrich
 Schott, Gaspar (I) 195
 Sebond, Raymond (I) 50
 Segneri, Paolo (I) 184
 Senault, Guillaume (II) 187
 Sénèque (I) 65, 168
 Serisier, Jacques (II) 140, 141
 Serlio, Sebastiano (I) 156, 212, 232,
 240 (II) 169-175, 191, 228
 Serres, Olivier de (I) 192
 Sève, Gilbert de (II) 141
 Sève, Pierre de (I) 141
 Sforza (famille)
 – Eleonora (II) 125
 – Francesco (I) 173, 176
 – Ludovic (I) 120
 – Massimilano (II) 178
 Sfrondati, Niccolò, pape Grégoire XIV
 (II) 197
 Simler, Josias (I) 65
 Sixte IV, pape (I) 119 (II) 51, 87, 159
 Sixte V, pape (I) 81, 93, 94, 119
 (II) 117, 196, 198
 Smeraldi, Francesco (I) 157
 Solari ou Solario, Agostino (II) 37
 Solari ou Solario, Andrea (II) 38, 187
 Sommaripa, Emilio
 Sourdis, cardinal de (II) 132, 133
 Sparzo, Marcello (I) 62
 Spavento, Giorgio (I) 150, 156
 Spavento, Giovanni (I) 146
 Spon, Jacob (I) 156
 Spranger, Bartolomaeus (II) 193
 Stabili, Jean-Baptiste (II) 105
 Stabili, Jérôme (II) 105
 Stefan Uroš II Milutin Nemanjić, dit
 aussi Étienne Milutine (I) 128
 Stefan Uroš III Dečanski Nemanjic,
 dit aussi Étienne Decanski (I) 128
 Strozzi, Pierre (I) 92
 Stuart, Elisabeth (I) 135
 Suger (abbé) (II) 95
 Sweerts, Pierre François (I) 28
 Symeoni, Gabriele (I) 21-32 (II) 14,
 61-66
 Talenti, Francesco (I) 99, 123
 Tallemant des Réaux, Gédéon (I) 77

Tarde, Jean (I) 66-67, 68, 76, 78, 80, 182
 Tasso, Bernardo (II) 67
 Tasso, Torquato, dit Le Tasse (II) 67-75
 Tebaldi, Giovan Battista (II) 196
 Térance (II) 124
 Terranuova, duc de (I) 178
 Terrelle, Juste (I) 184
 Tesauro, Emanuele (I) 132, 133
 Thevet, André (I) 22
 Thou, Jacques-Auguste de (I) 181, 182, 190
 Thou, Anne de, dite aussi madame de Chanteloup (II) 123
 Thucydide (I) 169
Tintoretto, Jacopo Robusti, dit Le Tintoret (I) 145, 152, 161 (II) 148
 Tite-Live (I) 30, 31
 Tiziano Vecellio ou Vecelli, ou Tiziano da Cadore, dit Le Titien (I) 145, 146, 152, 156, 161 (II) 142, 148
 Todeschini Piccolomini, Eleonora, princesse de Bisignano (II) 44
 TORY, Geoffroy (I) 212
 Tour d'Auvergne, Madeleine de la (II) 28, 155
 Tribolo, Niccolò Pericolo, dit (I) 53, 54
 Urbain VIII, pape (II) 129, 212
 Valladier, André (II) 88
 Vallier, Diane de, dite aussi Diane de Saint-Vallier (II) 64
 Van Buchel, Arnold, d'Utrecht (I) 180, 183, 192
 Varchi, Benedetto (II) 57
 Varese, Giovanni Antonio da, dit *Venosino* (I) 91, 199
 Varotari, Alessandro, dit *Padovanino* (I) 146
 Vasari, Giorgio (I) 32, 53, 98, 117, 158, 222 (II) 17, 56, 153, 182, 183, 186
 Vassilachi, Antonio (I) 153
 Vauban (II) 104, 105
 Vaucouleurs, Jacot de (II) 106
 Vaudémont, comte de (II) 104, 106
 Vecchio, Francesco (I) 156
 Vénard, Claude (I) 48, 55, 90, 202
 Vendramin, Francesco (I) 157 (II) 164, 93
 Vernier, Francesco (I) 156
 Véronèse, Paul (I) 145, 152, 154, 157, 161
 Verrochio, Andrea del (I) 124
 Vespasien (I) 167
 Vianeo (I) 61
 Vicentino, Andrea (I) 156
 Vieri, Francesco de' (I) 189, 190
 Vignola, Jacopo Barozzi, dit Vignole (I) 57, 142, 161, 176
 Vilanis, Batista de (II) 23
 Villamont, Jacques de (I) 70-74, 79, 82, 84, 85, 98, 103, 104, 106, 109, 116-120, 124, 175, 178, 179, 184-191, 204-206, 210-215, 217-225
 Villani, Giovanni (II) 178
 Villeroy-Neufville, Charles de, marquis d'Alincourt (I) 57-58, 177, 180, 187
 Villeroy-Neufville, Nicolas IV de (I) 57
 Viollet-le-Duc, Eugène (II) 160
 Virey, Claude-Énoch (I) 67-70, 76, 78, 80, 176, 180, 186-188, 199-200
 Virgile (II) 65, 124
 Visconti, Jean Galéas (I) 111, 112, 170
 Vitozzi, Ascanio (I) 132
 Vitruve (I) 66, 212, 232 (II) 102, 190, 191
 Vittoria, Alessandro (I) 145, 151, 156
 Vivarini, Bartolomeo (I) 128
 Vliette, Gillis van den (I) 47
 Waldstein, Zdenek von (I) 194, 195
 Wallop, John (II) 236
 Wignacourt, Alof de (I) 175
 Wurtemberg, duc de (I) 194
 Xénophon (I) 65
 Zandri, Giovan Battista de' (II) 171,
 Zelotti, Giovanni Battista (I) 152
 Zuccari, Federico (I) 42, 91, 98, 117, 222
 Zuccari, Taddeo (I) 91
 Zuccato, Francesco (I) 113

INDEX DES LIEUX

- Aix-en-Provence (II) 80, 91
Albi (II) 121
Alexandrie (I) 108
Allemagne (I) 50, 52, 78, 117, 131, 135, 161, 192, 193, 246 (II) 12, 39, 49, 117, 133, 160, 165, 178, 179, 211, 230
Alpes (I) 9, 12, 57, 92, 230 (II) 9, 71, 78, 129, 178, 181, 183, 190, 227
Alsace (I) 83, 193 (II) 93
Amboise (I) 15 (II) 23-29, 125, 189
Amiens (II) 34, 119, 221
Ancy-le-Franc (II) 169
Anet (I) 24, 192 (II) 61-65
Angers (II) 134, 235
Angleterre (I) 131, 137, 138 (II) 11, 117, 121, 124, 129, 196
Apennins (II) 70
Arles (II) 128
Arno (I) 27 (II) 26, 30
Arras (I) 71 (II) 34, 119, 208
Artois (II) 119
Assise (I) 66, 83
Asti (I) 59
Autun (II) 36
Avignon (I) 9, 17, 25-26 (II) 9, 13, 34, 49, 50, 79, 85-90, 127, 156, 157, 159-161, 175, 228
Babylone (II) 79, 86
Bagnaia (I) 80, 81, 93, 94, 181-182, 191, 198-199, 205
Bari (I) 83, 127-129 (II) 107
Barjoux (I) 174
Bar-le-Duc (II) 102
Bassano di Sutri (II) 117, 211, 213
Beaune (II) 36, 184
Blois (I) 50 (II) 29, 39, 43, 134, 156, 160, 229
Bohême (I) 193 (II) 93
Bollène (II) 127
Bologne (I) 41, 53, 63, 79, 80, 116, 122, 139, 142, 173, 176, 178, 202, 224 (II) 67, 195
Boulogne (II) 41, 184
Bourges (II) 23, 48, 49, 160, 186
Bourgogne (I) 67, 79 (II) 34, 71, 198
Bresse (II) 219
Bretagne (II) 47, 68
Briançon (II) 34, 156
Bruxelles (I) 68 (II) 34, 180, 183, 230
Calabre (I) 49, 61
Calais (II) 34, 198
Cannes (II) 80
Caprarola (I) 57, 68, 70, 91-92, 190, 198-200, 206
Carpentras (II) 127, 156
Catane (I) 61 (II) 135, 240
Châlons-en-Champagne (II) 99, 112
Châlons-sur-Marne (II) 165, 166
Chalon-sur-Saône (I) 68
Chambéry (II) 67, 78
Champagne (I) 83 (II) 93, 100, 102
Chancenay (II) 103, 166
Châteauneuf-du-Pape (II) 127
Château-Sauveur (II) 127
Chios (II) 117
Chypre (II) 196
Civitavecchia (I) 22
Clos Lucé (II) 24
Cologne (II) 229
Constantinople (I) 121, 128, 146
Crète (II) 196
Danube (II) 105
Dauphiné (I) 79 (II) 49, 85, 87
Digoin (II) 23
Dijon (I) 67 (II) 207
Égypte (I) 36, 37, 71, 175 (II) 141, 196
Embrun (II) 156
Émilie (II) 67

Épernay (II) 99
 Espagne (I) 78, 92, 131 (II) 11, 13,
 39, 83, 87, 129, 133, 156, 179, 196,
 207
 Fassolo (I) 62
 Fermo (II) 135
 Ferrare (I) 32, 36, 42, 55, 56, 60,
 66, 72, 84, 92, 139, 141, 172, 191
 (II) 26, 39, 53-54, 67-68, 162-163,
 168, 188
 Flandres (II) 13, 117, 211
 Florence (I) 9, 21, 22, 28, 29, 52,
 55, 56, 58, 59, 66, 78, 79, 93, 97,
 99, 100, 104, 116-118, 122-125,
 172, 178, 211, 222 (II) 9, 53, 66,
 77, 82, 89, 125, 131-132, 135, 229,
 231-233
 Foligno (I) 66, 83
 Fontainebleau (I) 39 (II) 7, 53, 55-56,
 58, 65 124-125, 130, 135, 162, 174,
 219, 221, 227-228, 232, 236-241
 Fraize (II) 108
 Frascati (I) 80, 83, 178
 Fréjus (II) 79-80, 91-92
 Gaeta (II) 72
 Gaillon, château de (II) 13, 36-38,
 40, 42-43, 45, 48, 120-121, 154,
 158-163, 168-173, 176, 187-190,
 192-193, 219
 Gallarate (II) 35
 Gargan (mont) (I) 127, 129-130
 Gênes (I) 59, 61, 62, 66, 75, 79, 142,
 178, 181, 184 (II) 72, 77, 92, 126
 Genève (I) 65, 193 (II) 87, 92, 208
 Gibraltar (détroit) (II) 124
 Grèce (I) 38, 71, 151
 Győr (II) 105
 Hendaye (II) 133, 234
 Hollande (I) 78, 83, 131 (II) 28, 34,
 124
 Irlande (II) 124
 Ivry (II) 195
 Jérusalem (I) 12, 71, 130, 137
 La Ferté-sous-Jouarre (II) 97-98
 Languedoc (I) 228 (II) 50, 85, 87,
 127, 161
 Léman (lac) (II) 23
 Lépante (II) 196
 Livourne (I) 79
 Loire (II) 13, 23-25, 29, 30-31, 44,
 47, 208
 Lombardie (I) 228 (II) 14, 67, 100,
 142-143
 Londres (I) 35 (II) 34, 119, 211, 216,
 221
 Lorette (I) 8, 51, 59, 62, 74, 79-80,
 83, 135, 137, 139, 141, 171
 Lorraine (I) 21-22, 59, 175, 192
 (II) 14, 61, 72, 93, 102, 104-108,
 133, 167, 232
 Lucques (I) 59, 66, 79
 Lyon (I) 9, 21-22, 58, 70-71, 194
 (II) 9, 13-14, 23, 29, 34, 53, 61, 63,
 66-67, 77-78, 81-82, 84, 89, 92,
 126, 132, 153, 156-157, 208, 233
 Mâcon (II) 219
 Malte (I) 14, 61-62, 83-84, 175, 178,
 184, 190, 210
 Mantes (II) 198
 Mantoue (I) 31, 83 (II) 25, 27, 67,
 132, 154-155, 168, 186, 188
 Marmagne (II) 208
 Marne (II) 96-100, 102, 200
 Marseille (I) 22, 59, 79, 83 (II) 91,
 127, 132, 222
 Meaux (II) 96-97, 110, 165-166
 Messine (I) 61 (II) 182
 Metz (II) 106
 Meudon (I) 23, 192 (II) 7, 14, 61
 Milan (I) 61, 79, 111-112, 120, 122-
 123, 224 (II) 13, 23, 25, 29, 32-34,
 38-39, 74, 178-179
 Modugno (I) 127
 Montargis (II) 67
 Montceaux-en-Brie (II) 97-98, 111
 Montpellier (II) 157
 Montrichard (II) 25, 29
 Mornas (II) 127
 Moulins (II) 23
 Nancy (I) 75 (II) 94, 105, 114, 165,
 167-168
 Nantes (II) 13, 47, 129, 185
 Nantua (II) 23
 Naples (I) 41, 49, 57-58, 61-62, 79-
 80, 83, 122, 127, 129, 178 (II) 39-
 40, 67, 71-73, 89-90, 179
 Nevers (II) 23, 67, 156, 203
 Nice (II) 92
 Nîmes (II) 157, 238
 Nocera de' Pagani (I) 64
 Nonsuch Palace (II) 121
 Normandie (I) 9 (II) 9, 71, 154, 187
 Novalaise (II) 67

- Ossola (val d') (II) 23
 Padoue (I) 30-32, 41, 58-59, 67, 112, 139, 170, 227, 235-237, 240
 Palerme (I) 61, 64, 83, 178, 184
 Palestine (II) 196
 Palmanova (II) 102
 Paris (I) 132, 139, 141, 180, 234, 241 (II) 74-75, 93, 95-96, 98-100, 118, 120, 125, 129, 137, 139, 142, 145-148, 162, 195-200, 202, 204-210, 216-217, 219, 225, 228-230, 236, 238, 242
 – Cathédrale Notre-Dame (II) 45, 74, 187, 219
 – Louvre (I) 33, 154 (II) 122, 137, 139-141, 148, 200, 203, 206-207, 218, 225, 231, 237
 – Place des Vosges (I) 132
 – Sainte-Chapelle (II) 13, 46, 184, 206, 219
 – Tuileries (II) 122, 237
 Parme (I) 70, 177-178 (II) 209
 Pavie (I) 108-110, 170, 211-212, 214-219, 221 (II) 35, 182, 187
 Picardie (I) 22 (II) 67, 71, 119
 Piémont (I) 132 (II) 67
 Pise (I) 59, 118 (II) 227
 Plaisance (I) 70
 Pô (I) 141
 Pont de Sauldre (II) 25, 27, 29, 30
 Pont-de-l'Arche (II) 42
 Pont-Saint-Esprit (II) 85
 Portugal (II) 196
 Pouilles (I) 7, 127, 130 (II) 40, 177, 192
 Prague (I) 177, 193 (II) 93
 Prato (I) 103, 166, 170
 Pratolino (I) 35, 52-53, 55-57, 61, 63, 66-68, 75-76, 78, 80, 93-94, 178-182, 187, 189-190, 192-193, 205 (II) 246
 Provence (I) 60, 62, 66-67, 72, 74 (II) 72, 80
 Ravenne (I) 28, 59
 Reggio Calabria (II) 72
 Rhône (I) 13, 22, 25, 35, 49-50, 79-80, 82, 84-86, 157, 160
 Roanne (I) 23, 67
 Rome (I) 9, 11-13, 16-17, 22, 33, 34-39, 41, 44-45, 47, 50-51, 58-62, 66-67, 71-74, 79-80, 82-85, 87, 91, 98, 106, 114, 118, 122, 132, 137, 139, 141, 164, 166, 171, 173, 177-178, 185-185, 181, 211, 214-215, 222, 227-229, 235, 239, 242 (II) 9, 12, 14, 16, 18, 23, 39, 42, 45-46, 51, 55-57, 61, 67, 74, 84, 86-87, 92, 117-119, 121, 119, 122-125, 137, 145, 147-148, 159, 162, 178-179, 182-183, 195, 197, 202, 205, 211-212, 218, 220-221, 223, 227, 232
 – *Campo dei fiori* (I) 39
 – Champ de Mars (I) 11, 33, 40 (II) 42
 – Colisée (I) 36, 43 (II) 124
 – Forum (I) 36
 – Jardin du Belvédère (I) 11, 12, 33-40, 166, 173 (II) 55, 174
 – Palatin (I) 71-72, 85, 177, 185, 190
 – Quirinal (I) 60, 176
 – Saint-Pierre (I) 16, 43, 106-107, 114-115, 118-119, 142, 157, 173, 211, 214, 215, 218, 222 (II) 51, 87, 145, 147, 159
 Romorantin (II) 23-29, 31-32
 Roquemaure (forteresse) (II) 127
 Rouen (I) 67, 71, 77 (II) 13, 34, 36, 38, 42, 44-45, 48, 99, 120, 154, 156, 158-159, 161, 163, 184, 188, 193,
 Saint-Antoine-l'Abbaye (II) 34-35, 49, 184
 Saint-Barthélemy (île) (I) 44 (II) 202
 Saint-Bernard (col) (II) 208
 Saint-Cloud (II) 124-125, 146, 218, 225
 Saint-Denis (I) 137 (II) 13, 44, 46, 95-96, 103, 109, 133, 145, 165, 185, 196, 207, 232
 Sainte-Colombe (II) 35
 Saint-Empire (II) 104, 119
 Saint-Germain-en-Laye (II) 62, 237
 Saint-Gervais (II) 23
 Saint-Maurice (II) 23, 83
 Saint-Maximin-La-Sainte-Baume (II) 80, 91
 Saint-Nicolas-de-Port (II) 107, 115, 165
 Saint-Quentin (II) 120
 Salò (II) 72

Saône (I) 68 (II) 126, 208
 Sarlat (I) 66
 Sassenay (I) 67
 Savoie (I) 35, 42, 132-134 (II) 23, 34, 77-78, 92
 Seine (II) 82, 171, 200-202
 Senlis (I) 65
 Sennecy (I) 79
 Sicile (I) 61-62, 83, 130, 175, 178 (II) 91
 Sienne (I) 59, 61, 67, 94, 103, 105, 115, 118, 211, 221 (II) 163
 Sinaï (II) 196
 Sologne (II) 24-26
 Sorcy (II) 107
 Sorrente (II) 67, 72
 Sparte (II) 75
 Strasbourg (II) 106, 119
 Suisse (I) 12, 50, 52, 65, 83, 131, 161, 193 (II) 13, 93, 199
 Suse (val de) (II) 67
 Syracuse (I) 61
 Syrie (I) 71 (II) 196
 Tivoli (I) 42, 44, 55-56, 58-59, 60-61, 65-66, 72, 79-85, 88, 92-94, 172-174, 178-179, 181, 184, 186-188, 190-191, 193, 198, 202, 204-206
 Toscane (I) 17, 59, 78, 99, 139 (II) 56, 131, 174, 202, 227, 230-231, 242
 Toul (I) 175 (II) 104, 107, 113, 165, 166
 Tournai (II) 156
 Tours (II) 29, 121, 156
 Turin (I) 7, 13, 17, 35, 42, 61, 72, 122, 131-134, 139, 178, 181 (II) 78, 92, 227
 Tyrol (II) 117
 Urbino (I) 62, 118 (II) 67
 Valence (I) 25 (II) 34, 79, 84
 Vanzaghello (II) 36
 Varese (II) 33
 Vénétie (I) 140-142, 178, 228-230, 234, 239, 240 (II) 117
 Venise (I) 9, 13, 17, 22-23, 29, 32, 58-59, 68, 79, 83, 107, 108, 113, 120-121, 139, 140-142, 144, 154-158, 175, 180, 199, 200, 211, 213, 215-216, 220-221, 227, 229, 232-233, 234-235, 237-238, 242 (II) 9, 25, 67, 74-75, 82, 93, 99, 104, 106, 246, 251
 Verdun (II) 104
 Verger (château du) (II) 40, 45, 48, 156, 158, 161, 169, 193
 Vervins (II) 120
 Viareggio (I) 66
 Vicence (II) 93, 108
 Vienne (II) 35, 79, 80, 83, 85, 91, 160, 184
 Villefranche-sur-Cher (II) 27
 Villeneuve-lès-Avignon (II) 80, 90
 Vitry-le-François (II) 101, 165
 Vivarais (II) 85
 Vosges (II) 94
 Zélande (II) 124

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- ACHARD-BAYLE, Guy, « Dénominations, cohésion et point de vue dans *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil* de Jean de Léry (1578) », in Franck Neveu (dir.), *Phrases : syntaxe, rythme, cohésion du texte*, Paris, Sedes, 1999, p. 61-77.
- , « Variations de la répétition dans les récits de voyage », *L'analisi linguistica e letteraria*, vol. XXVIII-1, 2020, p. 13-26.
- AURIGEMMA, Maria Giulia, *Il mondo di Vincenzo Giustiniani: riflettere tra arte, cultura e natura nella Roma del primo Seicento*, Rome, De Luca, 2024.
- BALSAMO, Jean, « L'expérience du voyage d'Italie et l'initiation des Français à la peinture (1550-1620) », in Luisa Capodiceci et al. (dir.), *Littérature et arts visuels à la Renaissance*, Paris, PUPS, « Cahiers V.-L. Saulnier », 2021, p. 49-64.
- , « Les écrivains français du XVI^e siècle et la peinture italienne : réévaluation d'un épisode de l'histoire du goût », *Studi di Letteratura francese*, vol. XXI, 1996, p. 29-54.
- (dir.), *Passer les monts : Français en Italie, l'Italie en France (1494-1525)*, Paris, H. Champion, 1998.
- BARBIER, Muriel, et al. (dir.), *Le Roi et l'artiste. François I^{er} et Rosso Fiorentino*, Paris, RMN, 2013.
- BARBIERI, Patrizio, *Hydraulic Musical Automata in Italian Villas and Other Ingenia. 1400-2000*, Rome, Gangemi, 2019.
- BARDATI, Flaminia, *Hommes du roi et princes de l'Église romaine : les cardinaux français et l'art italien, 1495-1560*, Rome, École française de Rome, 2015.
- , « *Il bel palatio in forma di castello* » : *Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento*, Rome, Campisano, 2009.
- , NEVOLA, Fabrizio, RENZULLI, Eva (dir.), *Tales of the City. Outsiders' Descriptions of Cities in the Early Modern Period*, Rome, Città e Storia, 2012.
- BERTRAND, Gilles (dir.), *La Culture du voyage : pratiques et discours de la Renaissance à l'aube du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BIDEAUX, Michel, « La description dans le *Journal de Voyage* de Montaigne », in *Études seiziémistes offerts à M. le Prof. V.-L. Saulnier par plusieurs de ses anciens doctorants*, préf. R. Aulotte, Genève, Droz, 1980, IX, p. 405-422.
- BOCCASSINI, Daniela, « Ruines montaigniennes », *Montaigne Studies*, vol. V, n° 1-2, 1993, p. 155-190.
- BOLZONI, Marco Simone, (dir.), *Les Dessins de voyages. Les artistes voyageurs : formes et fonctions du dessin de voyage XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Échelle de Jacob, 2025.

- BONFAIT, Olivier, « La lingua francese e il “lessico artistico”, 1660-1700 », in Alessandro Nova, Robert Brennan et Oliver O'Donnel (dir.), *Art history before English*, Milan, Officina Libraria, 2021.
- BOUTIER, Jean (dir.), *Le Voyage à l'époque moderne*, Paris, PUPS, 2004.
- BRESC-BAUTIER, Geneviève, et al. (dir.), *France 1500 : entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, RMN, 2010.
- BRILLI, Attilio, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologne, Il Mulino, 2006.
- BRUNON, Hervé, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne, éd. numérique revue et corrigée, [2001] 2008.
- CAPODIECI, Luisa, BROUHOT, Gaylord (dir.), *Il Sogno d'arte di François I^{er} l'Italie à la cour de France*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2019.
- CÉARD, Jean, MARGOLIN, Jean-Claude (dir.), *Voyager à la Renaissance*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1987.
- CHASTEL, André, *Le Cardinal Louis d'Aragon : un voyageur princier de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1986.
- CLÉMENT, Michèle, « Une *ekphrasis* paradoxale des statues du Belvédère dans les *Vingt-quatre sonnets romains* de Jacques Grévin », *Studi Francesi*, n° 145, 2005, p. 49-60.
- CORDELLIER, Dominique, PY, Bernadette (dir.), *Primatice. Maître de Fontainebleau*, Paris, RMN, 2004.
- DE FUCCIA, Laura, « “Infinità de zoveni concore [...] in sta nostra Cità”. Quelques observations sur les artistes français à Venise au XVII^e siècle », in Véronique Meyer et Marie-Luce Pujalte-Fraysse (dir.), *Voyage d'artistes en Italie du Nord, XVI^e-XIX^e siècle*, Rennes, PUR, 2011, p. 73-87.
- DESAN Philippe (éd.), *Montaigne à l'étranger. Voyages avérés, possibles et imaginés*, Classiques Garnier, Paris, 2016.
- DI BIASE, Carmine G. (dir.), *Travel and Translation in the Early Modern Period*, Amsterdam (NY), Radopi, 2006.
- DOIRON, Normand, *L'Art de voyager : le déplacement à l'époque classique*, Laval, PU Laval, 1995.
- DUBOST, Jean-François, *La France italienne, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997.
- HASKELL, Francis, PENNY, Nicholas, *Pour l'amour de l'Antique*, trad. Fr. Lissarague, Paris, Hachette, [1981] 1988.
- DUPORT, Danièle, *Le Jardin et la nature. Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.
- FAGNART, Laure, *Léonard de Vinci à la cour de France*, Rennes, PUR, 2019.
- FERRAN, Florence, « “Un désir violent de voir ce pays l'entraîna” : la mobilité vers l'Italie et ses conflits dans les vies d'artistes français des XVII^e et XVIII^e siècles », in René Démoris, Ead. et Corinne Lucas Fiorato (dir.), *Art et violence : vies d'artistes entre XVI^e et XVIII^e siècles*, Paris, Desjonquères, 2012, p. 278-297.

- FROMMEL, Sabine, BARDATI, Flaminia (dir.), *La Réception de modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2010.
- GABORIT, Jean-René (dir.), *Voyages d'artistes et artistes voyageurs*, Paris, Éd. CTHS, 2008.
- GALAND-HALLYN, Perrine, « Aspects du discours humaniste sur la villa au XVI^e siècle (Crinito, Brie, Macrin, L'Hospital) », in Perrine Galand-Hallyn et Carlos Lévy (dir.), *La Villa et l'univers familial de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2008, p. 117-143.
- GANNIER, Odile, « Xénismes et pérégrinismes dans les récits de voyage ; traductions et contre-traductions », in Maria Cristina Pîrvu, Béatrice Bonhomme, Dumitru Baron (dir.), *Traversées poétiques des littératures et des langues*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 503-534.
- GIRINON, Armelle, LEJOSNE, Fiona (dir.), *Récits de voyage et altérités*, Paris, PU Sorbonne nouvelle, 2024.
- GODARD, Alain, PIÉJUS, Marie-Françoise (dir.), *Espace, histoire et imaginaire dans la culture italienne de la Renaissance*, Paris, CIRRI, 2006.
- GUGLIELMINETTI, Marziano (éd.), *Viaggiatori del Seicento*, Turin, UTET, 1976.
- GUIDI, José, et al. (dir.), *La Circulation des hommes et des œuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris, PU Sorbonne nouvelle, 1992.
- HÉNIN, Emmanuelle, WAMPFLER, Valérie (dir.), *Memento Marie : regards sur la galerie Médicis*, Reims, Épure, 2019.
- JOUKOVSKY, Pierre, JOUKOVSKY, Françoise, *À travers la galerie François I^{er}*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- LEMERLE, Frédérique, *La Renaissance et les Antiquités de la Gaule. L'architecture gallo-romaine vue par les architectes, antiquaires et voyageurs des guerres d'Italie à la Fronde*, Turnhout, Brepols, 2005.
- , PAUWELS, Yves, *Architectures de papier. La France et l'Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2013.
- MAGRI, Véronique, GANNIER, Odile, *Frontière de la définition dans le récit de voyage*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- MAGRI-MOURGUES, Véronique, « La Description dans le récit de voyage », *Cahiers de Narratologie*, n° 7, 1996, p. 35-48.
- MELANI, Igor, « Di qua » e « di là da' monti ». *Sguardi italiani sulla Francia e sui francesi tra XV e XVI secolo*, Florence, Firenze UP, 2011.
- MOTOLESE, Matteo, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologne, Il Mulino, 2012.
- OCCHIPINTI, Carmelo, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia : 1536-1553*, Pise, Scuola Normale Superiore, 2001.
- , *Primiticcio e l'arte di gettare le statue in bronzo. Il mito della « seconda Roma » nella Francia del XVI secolo (I)*, Rome, UniversItalia, vol. I, 2010 et vol. II, 2011.
- , *Leonardo da Vinci e la corte di Francia : fama, ecfraisi, stile*, Rome, Carocci, 2011.

- PASQUALI, Adrien, *Le Tour des Horizons, Critique et récits de voyages*, Paris, Klincksieck, 1994.
- PERTILE, Lino, « Montaigne in Italia : arte, tecnica e scienza dal *Journal agli Essais* », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, vol. XII, 1973, p. 47-92.
- PRINZ, Wolfram, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modène, Panini, [Berlin, 1977] 1988.
- RAPHAËL, Baldassar Castiglione, *La Lettre à Léon X*, éd. Francesco Paolo Di Teodoro, avant-propos Fr. Choay, trad. Fr. Choay et M. Paoli, Paris, 2005.
- RÈPACI-COURTOIS, Gabriella, « Michel-Ange et les écrivains français de la Renaissance : grâce et disgrâce d'un itinéraire critique », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, vol. 8, 1990, p. 63-81.
- RIVIÈRE, Jean-Marc (éd. et trad.), *L'Expérience de l'autre : les premières missions diplomatiques de Machiavel, Vettori et Guicciardin*, Aix-en-Provence, PU Provence, 2018.
- ROCHE, Daniel, *Humeurs vagabondes : de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003.
- SAYCE, Richard, « The visual arts in Montaigne's Journal de voyage » in *O un Amy ! Essays on Montaigne in honor of D.M. Frame*, Lexington, French Forum Publishers, 1977, p. 219- 239.
- STAGL, Justin, *A History of Curiosity: the Theory of Travel, 1550-1800*, Chur, Harwood Acad. Publ., 1995.
- TUCKER, George Hugo, « La description de la villa d'Este à Tivoli chez M.-A. Muret (*Poematia*, 1575), dans la mouvance des *Silves* de Stace et de Politien », *Camena*, n° 22, 2018.
- YOUNGS, Tim, *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge UP, 2013.
- ZUM KOLK, Caroline, et al. (dir.), *Voyageurs étrangers à la cour de France, 1589-1789 : Regards croisés*, Rennes, PUR, 2014.

PRÉSENTATION DES AUTEURS

Maria Giulia Aurigemma est professeure d'histoire de l'art moderne à l'université de Chieti (Italie). Élève de Calvesi à La Sapienza, elle est l'auteure de nombreuses études sur l'architecture et la peinture des xv^e-xvii^e siècles à Rome, notamment sur Federico Zuccari, Vasari et Carlo Saraceni (elle a été la commissaire de l'exposition *Rome-Venise* en 2013-2014), ainsi que sur les écrits de Vincenzo Giustiniani (2024). Elle est membre de plusieurs comités scientifiques internationaux pour des revues spécialisées, des expositions et des colloques.

Flaminia Bardati, professeure d'histoire de l'architecture (Sapienza Università di Roma), étudie les relations artistiques entre France et Italie aux xv^e et xvi^e siècles, la commande artistique des cardinaux français et l'œuvre des Italiens en France. Parmi ses publications : *Domenico da Cortona. Un legnaiolo toscano al servizio della Corona di Francia (1495-1545)* (Campisano, 2023), *Hommes du roi et princes de l'Église romaine. Les cardinaux français et l'art italien (1495-1560)* (École française de Rome, 506, 2015) ; « *Il bel palatio in forma di castello* ». *Gaillon tra Flamboyant e Rinascimento* (Campisano, 2010).

Agrégé d'histoire, **Pascal Brioi** a un PhD de l'Institut européen de Florence (1992). Après avoir soutenu une thèse d'habilitation sur les mathématiques et la guerre à la Renaissance, il est professeur à l'université de Tours et chercheur au CESR. Une partie importante de ses travaux porte sur Léonard de Vinci. Il lui a consacré deux essais et une biographie : *Léonard de Vinci, homme de guerre* (Alma, 2013), *Les Audaces de Léonard de Vinci* (Stock, 2019) et *Léonard de Vinci* (Puf, 2022). Il a aussi publié les *Carnets* de Léonard chez Gallimard et plusieurs catalogues d'expositions réalisées au Clos Lucé : *Léonard et l'anatomie* (Skira, 2023), *Léonard et les parfums* (Skira, 2024), *Léonard et l'imitation du vivant* (Skira, 2025). Il est par ailleurs spécialiste d'histoire culturelle et d'histoire des sciences et des techniques.

Julia Castiglione est docteure en études italiennes de la Sorbonne Nouvelle. Ses travaux de thèse ont porté sur Giulio Mancini et sur les modalités de l'exercice du jugement des tableaux à Rome au début du xvii^e siècle, et ont été publiés sous le titre *L'Œil expert : juger la peinture à Rome (1580-1630)* aux éditions de l'École française de Rome en 2024. Elle a codirigé plusieurs publications, dont notamment *Les Experts avant l'expertise, formes historicisées du conseil et du recours à l'expérience* (2020).

Diletta Gamberini est spécialiste des échanges et du croisement entre arts et lettres dans l'Italie de la Renaissance, et chercheuse en littérature italienne à la Scuola Superiore Meridionale de Naples. Ses recherches ont été soutenues par la Deutsche Forschungsgemeinschaft et par des bourses de la Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, de l'Italian Academy for Advanced Studies de l'université Columbia, du Kunsthistorisches Institut de Florence, de la Alexander von Humboldt Foundation et de la Gerda Henkel Stiftung.

Laure Fagnart est maître de recherche du FRS-FNRS et professeure associée à l'université de Liège. Ses travaux portent sur les échanges culturels entre l'Italie, la France et les anciens Pays-Bas de la première modernité. Elle appréhende cette thématique en se concentrant sur la figure de Léonard de Vinci dont elle étudie le rayonnement. Parallèlement, Laure Fagnart explore le goût des amateurs et des amatrices d'objets et d'œuvres d'art de la Renaissance afin de mieux mesurer la circulation des modèles et des formes artistiques entre l'Italie et le nord des Alpes.

Michèle-Caroline Heck est professeure émérite d'histoire de l'art moderne à l'université de Montpellier. Ses travaux portent sur le rapport entre théorie et pratique de la peinture dans les écrits sur l'art, et sur les fondements de l'histoire de l'art au xvii^e siècle. De 2013 à 2018, elle a dirigé le projet européen *LexART – The rise of a terminology 1600-1750* [*LexArt. Les mots de la peinture*, PULM, 2018 ; *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, PULM, 2018]. Depuis 2009, elle dirige la collection « Théorie de l'art/ Art Theory 1400-1800 » aux éditions Brepols.

Chiara Lastraioli est professeure d'études italiennes au centre d'études supérieures de la Renaissance (université de Tours et CNRS) ; elle a été directrice de la MSH Val-de-Loire. Ses recherches portent

sur les relations entre la culture italienne et le monde francophone en termes de littérature, de propagande, de Réforme et de circulation des livres imprimés. Elle est l'auteure du volume *Pasquinate, grillate, pelate e altro Cinquecento librario minore* et coordinatrice du programme de recherche *Bibliothèques virtuelles humanistes*, coéditrice de la revue *Italique*, ainsi que responsable du projet EDITEF – *L'Édition italienne dans l'espace francophone à la première modernité*.

Raphaëlle Meugé-Monville est ATER au sein du département d'études italiennes et roumaines de la Sorbonne Nouvelle et termine actuellement une thèse sur Luigi Pulci sous la direction de Matteo Residori et de Stefano Carrai. Auteure de plusieurs contributions sur l'œuvre poétique de Pulci et sur le milieu florentin autour de Laurent de Médicis, ses intérêts de recherche portent sur la représentation de l'amitié à Florence dans la seconde moitié du xv^e siècle.

Alexandre Parnotte est doctorant en histoire de l'art auprès de l'université catholique de Louvain-la-Neuve. Sa thèse est dédiée au polygraphe florentin Gabriele Symeoni, auquel il a déjà consacré plusieurs articles abordant l'astrologie ou les devises (publiés chez Droz).

Diplômé de l'École du Louvre et titulaire d'un master, **Jean Potel** poursuit ses recherches en doctorat d'histoire de l'architecture de la période moderne à Sorbonne Université. Sa thèse vise à reconsidérer la portée de l'ascendance théorique et esthétique exercée par l'œuvre de l'architecte italien Andrea Palladio sur la production architecturale française de la fin de la Renaissance au milieu du xviii^e siècle. Lauréat de plusieurs bourses, Jean Potel enseigne l'histoire de l'art et de l'architecture à Sorbonne Université depuis 2019.

Anna Sconza est maîtresse de conférences en études italiennes à l'université Sorbonne Nouvelle. Elle consacre ses recherches à la littérature artistique à la Renaissance et à sa réception dans la théorie de l'art en France au prisme de la terminologie artistique, dans un projet financé par l'ANR (2024-2028). Des publications collectives ont été consacrées au lexique de la peinture (*Des mots pour la peinture, de l'Italie à la France (xv^e-xviii^e siècles)*, MEFRIM 135/1, 2023) et de la couleur (*Il lessico del colore tra l'Italia e la Francia, Studi di Memofonte*, 2023). Spécialiste des écrits de Léonard de Vinci et de leur fortune éditoriale, elle a établi l'édition du *Trattato della pittura* / *Traité de la peinture* (Les Belles Lettres, 2012), et publié le volume *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa* (Olschki, 2022).

