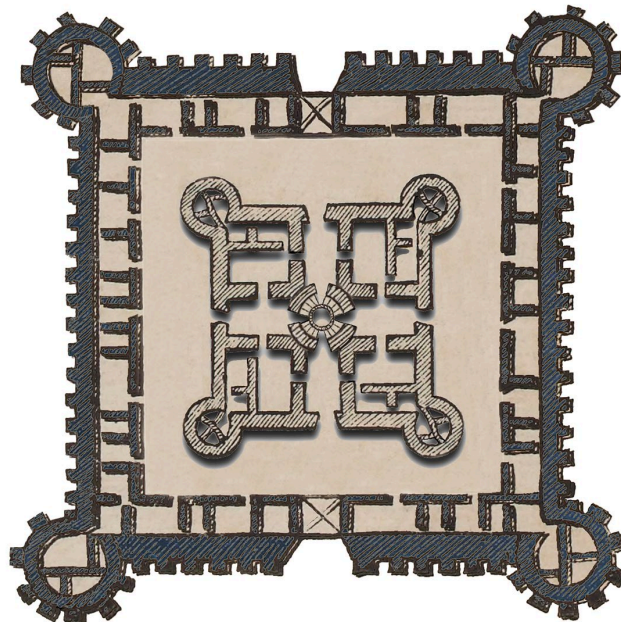


LÉONARD de VINCI et CHAMBORD :

UNE HISTOIRE PAS SI SIMPLE...



Thibaud Fourier, docteur en Histoire et *François Parot*,
chercheurs associés au CESR (Tours)

Le cinq-centième anniversaire du début de la construction de Chambord et de la mort de Léonard de Vinci, en 2019, a donné lieu à de nombreuses publications concernant les liens entre l'un et l'autre, apportant parfois des avancées réelles. Nous souhaitons ici revenir sur certaines sources documentaires qui nécessitent une nouvelle analyse critique, à la lumière de ces travaux universitaires récents. Cela nous amènera à réviser plusieurs hypothèses, parfois même en écartant, tout en soumettant de nouvelles pistes de réflexion. Celles-ci s'inscrivent dans le cadre de nos propres recherches sur l'herméneutique du château de Chambord, débutées en 2007.

La question de la genèse de Chambord amène nécessairement celle de l'influence de Léonard de Vinci, dont il est admis aujourd'hui qu'il en fut l'un des concepteurs :

*Chambord fut projeté en 1518 par trois personnes : Dominique de Cortone (...), Léonard de Vinci (...), et enfin le jeune roi lui-même...*¹

*Léonard, Dominique et Sourdeau n'ont pu contribuer à un projet d'une telle ambition que grâce à un metteur en scène [le roi]*²

Chambord serait donc le résultat d'un projet commun entre François I^{er} - dont les compétences personnelles et l'attrait soutenu pour l'architecture sont maintenant bien connues - Léonard de Vinci, présent en val de Loire d'octobre 1516 à mai 1519, Dominique de Cortone, menuisier du roi depuis Charles VIII et valet de chambre de la reine, et Jacques Sourdeau, maître des œuvres du comté de Blois pour la reine-comtesse, et alors conducteur de la maçonnerie du château de Blois.

Avant toute chose, rappelons qu'au Moyen âge et encore au début de la Renaissance, en France, la conception et les plans de bâtiments étaient généralement le fait de gens de métier, maîtres maçons, maîtres charpentiers, voire maîtres menuisiers³, et la notion d'architecte, au sens moderne, n'existait pas encore. L'élaboration du projet chambourdin relevait donc, *a priori*, des compétences de l'appareilleur

¹ Jean Guillaume, « Chambord et l'imaginaire architectural français », Chambord, 1519-2019 : *l'utopie à l'œuvre*, Domaine National de Chambord, Faton, 2019, p. 119.

² Flaminia Bardati, « Chambord et l'Italie, Léonard de Vinci, Dominique de Cortone et les ambitions de François I^{er} », dans *Chambord, 1519-2019, op. cit.*, 2019, p. 157. Jean-Sylvain Caillou et Dominic Hofbauer, quant à eux, posent clairement la question : *Chambord, l'œuvre ultime de Léonard de Vinci ?*, Dijon, Faton, 2016.

³ Le commis du maître des œuvres du comté de Blois à cette époque était le maître menuisier Nicolas Phesuyn.

Jacques Sourdeau, puis de son successeur Pierre Nepveu dit Trinqueau, lui aussi maçon appareilleur mais charpentier de formation, voire peut-être du menuisier Dominique de Cortone, ceci évidemment sous les directives expresses du roi, commanditaire. Mais, compte tenu de l'ampleur hors normes du chantier, des influences diverses qui s'y sont exercées et du caractère parfois expérimental et très novateur de la construction, on peut supposer que fut constituée dès l'origine une équipe de « concepteurs » venus d'horizons différents. Ainsi, nous avons montré ailleurs la possibilité d'une intervention de religieux très proches du roi, François de Moulins de Rochefort et Jean Thenaud⁴. La participation d'Italiens est également probable, qu'elle soit directe ou indirecte, car des références ultramontaines sont indiscutables.

Ce qui nous amène à ouvrir le débat par plusieurs questions : Vinci était-il réellement partie prenante dans cette équipe originelle et n'a-t-on pas tendance, au vu de ce que l'on sait aujourd'hui de ce polymathe, à lui attribuer plus qu'il ne pouvait ? De quelle manière, à quel niveau et dans quels domaines serait-il alors intervenu ? Quels étaient ses rapports avec les autres acteurs possibles ?

Pour tenter quelques réponses, nous proposons de retourner aux sources documentaires de façon détaillée, en commençant évidemment par le début, à savoir le séjour de Léonard de Vinci en France.

⁴ Thibaud Fourrier et François Parot, « François de Moulins de Rochefort, maître d'école de François I^{er} », dans *Mémoires de la Société des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher*, t. 67, 2012, p. 39-56 ; « La cabale de Jean Thenaud : un éclairage sur le chiffre de François I^{er} », dans Isabelle Fabre et Gilles Polizzi, *Jean Thenaud voyageur, poète et cabaliste*, Droz, Genève, 2020, p. 295-327 ; « Chambord : un livre de pierre », *Le Verger*, (revue numérique de Cornucopia), bouquet n° XVIII : lieux réels, lieux rêvés, avril 2020, p. 1-29. Enfin, F. Parot « L'inventio de Jean Thenaud pour l'aliénation de François I^{er}, des *figuræ* au talisman » *Cahiers Accademia*, Cabbala II, 2021, p. 55-83.

I - LÉONARD DE VINCI EN FRANCE (29 octobre 1516 – 2 mai 1519)

Depuis le mois d'août 1516, le roi séjournait en Touraine, principalement à Amboise, où l'on attendait l'accouchement de la reine. La naissance de la deuxième fille du couple royal, Charlotte, eut lieu le 23 octobre. François I^{er} était donc présent quelques jours plus tard, le 29 octobre 1516, pour accueillir à Amboise Antonio Maria Pallavicini, ambassadeur du roi à Rome, qui avait reçu pour mission de convoier à Amboise Léonard de Vinci, ainsi que le célèbre musicien Giacomo Da San Secondo. Le peintre répondait à l'invitation lancée dès 1515 par le roi et sa mère, Louise de Savoie⁵. Le voyage d'Italie au val de Loire, a été entièrement et remarquablement reconstitué par Jan Sammer⁶. A son arrivée, le peintre fut logé au *Cloux* d'Amboise (le Clos-Lucé), avec son élève Francesco Melzi et ses serviteurs Salai et Battista de Villanis, qui l'avaient suivi en France. Pallavicini étant mort brutalement le 14 novembre, on craignit la peste et ses compagnons de voyage furent mis en quarantaine, donc sans doute aussi Léonard de Vinci. Sa première note rédigée à Amboise dans ses carnets est datée du 29 novembre 1516⁷, soit à la fin de sa quarantaine.

8 au 14 janvier 1517

Le voyage de Romorantin : un grand projet léonardien pour le roi ?

Cinq semaines plus tard, le 6 janvier 1517, François I^{er} et sa cour quittèrent Amboise pour retourner en Île-de-France, en vue du couronnement de la reine, mais en faisant un détour par Romorantin, sur l'insistance de Louise de Savoie, où ils arrivèrent le 8. Léonard de Vinci était du voyage et il s'agit du seul déplacement connu de l'artiste, durant les deux ans et demi qu'il passa en France. Tandis que des joutes et des tournois avaient lieu le 11 janvier, le Florentin et son disciple Francesco Melzi effectuaient des relevés topographiques dans la ville. Toute la cour quitta finalement Romorantin le 14, le roi et sa suite pour Paris (il était à Saint-Mesmin, près d'Orléans, le 17) et Léonard pour retourner à Amboise⁸. En fait, il semble bien que la mère du roi ait joué un rôle important dans la venue en France de Vinci⁹. Étant donné que c'est à sa demande qu'eut lieu ce détour à Romorantin et que Léonard y fut convié tout spécialement, puisqu'ensuite il ne suivit pas la cour mais retourna à Amboise, nous pouvons en déduire qu'elle avait besoin de l'y amener avec elle, dans un but précis.

Louise de Savoie avait probablement l'intention de faire de son château de Romorantin sa résidence principale. En 1508, après le départ de son fils d'Amboise où ils vivaient ensemble, pour la cour de Louis XII à Blois, il était sans doute hors de question pour elle de retourner définitivement sur

⁵ Jan Sammer, « L'invitation du roi », dans Carlo Pedretti, *Léonard de Vinci et la France*, château du Clos-Lucé, 2009, p. 29-33.

⁶ J. Sammer, « Le voyage de Rome à Amboise de Léonard de Vinci et son étude de Romorantin », Pietro C. Marani (dir.), *La cène de Léonard de Vinci, un chef d'œuvre d'or et de soie pour François I^{er}*, château du Clos Lucé, 2019, p. 73-87.

⁷ *Codex Arundel*, f. 211r^o.

⁸ J. Sammer, « Le voyage de Rome... », *op. cit.*, p. 84-85.

⁹ J. Sammer, « L'invitation du roi », *op. cit.*, 2010, p. 29-33.

ses terres de Cognac ou d'Angoulême, loin de son « César ». Ses seigneuries de Sologne, Romorantin et Millançay, étaient toutes indiquées pour rester au contact de la cour et donc de son fils. Elle entreprit alors des travaux visant à rendre plus logeable son château, pour pouvoir y accueillir la cour (c'est là qu'était née la première fille de Louis XII, Claude de France, le 13 octobre 1499) ainsi qu'à améliorer les communications avec Blois et Amboise, les deux principales résidences royales. Dès 1512 en effet, est mentionnée la construction d'un nouveau bâtiment près du château, par un procès-verbal de visite des fondations, le 27 septembre¹⁰. Ce chantier, peu connu car peu documenté, était pourtant de grande ampleur, puisqu'il s'agissait de prolonger l'aile sud du château des Angoulême par un bâtiment de soixante-dix mètres de long, pour atteindre une longueur totale d'environ cent-dix mètres. L'entreprise figurait à cette date parmi les plus grands chantiers du val de Loire, avec celui de Louis XII au château de Blois¹¹ et de Bury, pour Florimond Robertet. Après au moins quatre ans et demi de travaux, le bâtiment neuf de Romorantin était probablement en voie d'achèvement, au début de 1517. Cependant, à l'annonce du séjour royal dans cette ville, un serviteur Mantouan la désignait alors comme un lieu petit et incommode, ce qui signifie que soit les agrandissements n'étaient pas terminés, soit qu'il n'était pas informé de leur achèvement¹².

Quoiqu'il en soit, ce séjour a été interprété, à l'appui des croquis de Léonard pour un grand palais, comme l'intention de François I^{er} d'entreprendre une construction de grande ampleur à Romorantin, qu'il aurait alors confiée à Vinci. Remarquons que cette interprétation part du postulat qu'une femme comme Louise de Savoie ne pourrait être elle-même à l'initiative d'un projet architectural, sur ses propres domaines - ce qui était pourtant bien le cas en 1512 - et oublie le fait que c'est elle qui a poussé le roi à passer par Romorantin. D'autre part, les croquis de Léonard de Vinci, vues d'artiste et d'ingénieur attribuées à Romorantin, sont peut-être pris abusivement pour des projets réels¹³. Car ses esquisses de plans et d'élévations laissent penser au mieux à un stade de réflexion, mais certainement pas à un projet élaboré pouvant donner lieu à la réalisation de plans et de maquettes. La preuve en est que les tentatives modernes de reconstitution se heurtent à ces contradictions ou doivent recourir à la fiction¹⁴. Il faut noter également qu'une telle entreprise aurait inmanquablement entraîné la destruction des constructions, à peine achevées, de Louise de Savoie. Le roi se serait alors approprié le château de sa mère, auquel elle faisait travailler depuis plusieurs années, en faisant table rase de ses propres réalisations : c'eut été la déposséder de son cher Romorantin où, dans ses derniers jours, elle manifesterait son intention de mourir. Enfin, absolument rien n'indique que le roi se soit lui-même

¹⁰ Document publié dans Henri Stein, « L'architecte du château de Romorantin », *Bulletin Monumental*, 1898, 63, p. 335-340. Voir aussi Pascal Briost, Laure Fagnart et Cédric Michon (dir.), *Louise de Savoie, 1476-1531*, PUF-RPUR, 2015 : Marine Pajon-Héron « Les aménagements architecturaux et paysagers réalisés par Louise de Savoie au château de Romorantin », p. 61-71 et P. Briost, « Louise de Savoie et le projet de Léonard de Vinci à Romorantin », p. 73-86 ; également P. Briost, « Le palais et la ville idéale de Romorantin », in Carlo Pedretti, *Leonard de Vinci et la France*, *op. cit.*, p. 79-90.

¹¹ Pour comparaison, le logis neuf de Louis XII à Blois fait moins de soixante mètres de long.

¹² J. Sammer, « Le voyage de Rome... », *op. cit.*, p. 83.

¹³ « La nature même des documents ne laisse aux chercheurs qu'une marge étroite entre le commentaire sans perspectives et l'extrapolation imprudente » : J. Guillaume, « Léonard de Vinci et l'architecture française », *Revue de l'Art*, n° 25, 1974, p. 71-91 : p. 90.

¹⁴ P. Briost, *Léonard de Vinci, Romorantin, le projet oublié*, Ville de Romorantin-Lanthenay, 2011, p. 36-37.

impliqué dans ce chantier, même si ce sont les finances royales qui le soutenaient. Durant le début de son règne, François I^{er} séjourna très peu à Romorantin : entre 1515 et 1518, il n'y serait allé que deux fois : cinq jours en juillet 1515¹⁵, juste avant son départ pour l'Italie, puis, nous venons de le voir, une semaine en janvier 1517 - en même temps que Léonard, il est vrai - mais sur l'insistance de sa mère. S'il était le commanditaire d'un grand projet à cet endroit, le moins que l'on puisse dire est qu'il ne s'y intéressait que de loin. Pourtant, nous savons, par un témoignage de 1545¹⁶, que le roi avait une grande affection pour le château de Romorantin, précisément parce qu'il avait appartenu à sa mère.

Cependant, les relevés hydrographiques et topographiques de Vinci et de son disciple Melzi, concernant les rues de la ville, sont bien réels¹⁷ et correspondent probablement à de véritables projets, mais concernant seulement les voies de communication. Ils s'inscrivent dans l'intention de Louise de Savoie d'améliorer les routes entre sa résidence, et les deux châteaux royaux de Blois et Amboise. Dans les faits, les sources montrent que toute l'année 1516 fut consacrée au pavage de ces deux routes qui se poursuivait encore au printemps 1517, après le séjour de Léonard¹⁸. L'année 1518, le roi fit verser 4000 livres pour rendre navigable la Sauldre, de Romorantin à sa confluence avec le Cher¹⁹. En même temps furent effectués d'importants terrassements, pour mettre à l'abri des inondations un vaste terre-plein dit « le Grand Jardin », dont le nom même indique la destination, mais que l'on a pris pour les terrassements du palais de Léonard de Vinci²⁰. Un parc pour les « bêtes rousses » jouxtant la forêt de Bruadan fut également aménagé²¹. Les comptes parlent encore de réparations des fortifications... Mais aucune trace de construction d'édifice.

Tout semble indiquer, que Romorantin n'était pas une entreprise du roi, mais bel et bien de sa mère, et que le chantier ne concernait pas un nouveau château, après l'agrandissement de l'ancien, mais l'aménagement des accès et des abords. Par conséquent, il n'y a pas eu, vers 1518, un « abandon » du projet de Romorantin, car les travaux s'arrêtèrent tout simplement avec l'achèvement du bâtiment neuf, voulu par Louise dès 1512. En effet, le témoignage de 1545 déjà cité, nous apprend que l'ensemble formait alors comme deux châteaux et était parfaitement adapté à la réception de la famille royale. Romorantin devint, après 1519, un lieu de séjour plus fréquent du roi, lorsqu'il se trouvait en val de Loire (par exemple un grand séjour de trois mois, de janvier à mars 1521). De toute évidence,

¹⁵ Paul Marichal, *Catalogue des actes de François I^{er}*, t. VIII, itinéraire : du 30 juin au 4 juillet 1515.

¹⁶ P. Brioist, « Le palais et la ville idéale... », dans C. Pedretti, *op. cit.*, 2009, lettre du 2 mai 1545 de l'ambassadeur Alvarotti au duc de Ferrare, p. 82, n. 13.

¹⁷ Le tracé a été marqué au sol dans les rues de la ville, en 2011, d'après le folio 263v^o du *Codex Arundel* (Milan, Biblioteca Ambrosiana).

¹⁸ Archives municipales de Romorantin, comptes de la ville de pour les années 1516-1519 (CC8). P. Brioist, « Le palais et la ville idéale... », dans C. Pedretti, *op. cit.*, 2009, p. 79-89.

¹⁹ P. Brioist et Romano Nanni, « Les projets de canalisation français de Léonard », dans C. Pedretti, *op. cit.*, 2009, p. 90-98 (p. 91). Les feuillets 336 v^o-b [920 r^o] du *Codex Atlanticus* et 270 v^o du *Codex Arundel* correspondent aux relevés hydrographiques de Vinci et Melzi.

²⁰ Voir M. Pajon-Héron (« Les aménagements architecturaux... », *op. cit.*). L'auteure, sans remettre en cause « le projet de palais et de ville idéale de Léonard de Vinci », montre parfaitement l'ampleur des travaux effectués par Louise de Savoie (« aucun autre palais n'atteignait cette taille en 1515 ») et prouve que tout ce que l'on cherche à attribuer au projet léonardien correspond en fait aux réalisations de Louise. Voir aussi, pour les sources détaillées des paiements effectués ou les fouilles et analyses sur place : P. Brioist, « Louise de Savoie et le projet... », *op. cit.* ; P. Brioist et R. Nanni, « Les projets de canalisation... », *op. cit.* ; P. Brioist, « Le palais et la ville idéale... », *op. cit.*

²¹ P. Brioist, « Louise de Savoie et le projet de Léonard de Vinci à Romorantin », dans P. Brioist, L. Fagnard et C. Michon, *Louise de Savoie, 1476-1531*, PUF-RPUR, 2015, p. 73-86 (p. 86, n. 26).

L'hypothèse d'un grand projet de François I^{er} à Romorantin ne repose sur aucune source sûre²².

Tout cela rend caduque une dernière question : Chambord serait-il la « suite logique » du prétendu abandon de Romorantin et de l'affaiblissement puis de la mort de Léonard de Vinci ?

Tout d'abord, le chantier de Chambord sera lui, clairement, à l'initiative du roi. On ne voit guère ensuite, en quoi la disparition ou l'empêchement de Léonard de Vinci, aurait contraint à l'abandon de travaux à Romorantin, pour un nouveau projet à Chambord. Cela suppose que personne n'aurait été capable de reprendre le chantier à son compte et que l'on se serait rabattu sur une sorte de pis-aller, bien moins ambitieux. Or, au vu de ce qui a été réalisé par la suite sur les bords du Cosson, en l'absence de Léonard, l'hypothèse ne tient pas. Si l'on prend en compte toute l'étendue du « projet » de Léonard à Romorantin, tel qu'on l'a extrapolé, y compris l'extension urbaine, ses dimensions ont été évaluées à quatre-cents mètres de long. Mais en réalité, celles du château de Chambord sont bien plus importantes que celles du double château, de part et d'autre de la Sauldre, que Vinci aurait imaginé²³. De plus, nous n'avons nulle trace, dans ces dessins, de réalisations techniques aussi complexes et novatrices que celles qui seront réalisées à Chambord, ni de difficultés techniques majeures, insurmontables, que les bâtisseurs d'Amboise, de Blois ou de Bonnivet n'auraient pu entreprendre. La différence réside dans le fait qu'il n'y a pas de projet urbanistique autour de Chambord et que les travaux hydrauliques envisagés y sont moins importants, quoique le creusement d'un canal de la Loire au Cosson y ait été un moment envisagé. Nous voyons bien enfin que, sur le plan architectural, il n'y a pas non plus de filiation directe entre le Romorantin de Vinci et Chambord²⁴. D'une part nous avons un projet horizontal, un palais associé à un ensemble urbain, un lieu manifestement destiné à accueillir la cour. De l'autre, un projet vertical, très inspiré du château fort français, isolé et à la capacité d'accueil limitée.

Février-octobre 1517

Léonard diminué ?

Pendant les neuf mois qui suivirent le séjour de Romorantin, le roi fut loin d'Amboise et du val de Loire, et rien n'indique que Léonard ait quitté sa résidence. En tout cas, il y était bien le jour de l'Ascension, 12 mai 1517, car un feuillet de ses carnets est daté du *Cloux*²⁵.

Durant cette période, le témoignage d'Antonio de Beatis, qui accompagnait le cardinal d'Aragon chez « l'excellentissime peintre », le 10 octobre 1517, nous le montre diminué d'une paralysie de la main

²² C'est aussi l'avis de Guillaume Fonkenell, « Louise de Savoie et l'architecture ; un état des lieux », *Une reine sans couronne ? Louise de Savoie, mère de François I^{er}*, Musée national de la Renaissance, château d'Ecouen, 2015, p. 28-37 : p. 30-33.

²³ Selon Carlo Pedretti, la grande façade sur la Sauldre du projet léonardien mesurait environ cent mètres, soit la longueur d'un petit côté seulement de l'enceinte rectangulaire de Chambord. C. Pedretti, *Leonardo da Vinci: the Royal Palace at Romorantin*, Cambridge (Massachusetts), 1972.

²⁴ On peut cependant remarquer, comme l'a fait Pascal Briost (« Le legs italien : Léonard de Vinci, ingénieur et architecte du roi de France », dans *Chambord, 1519-2019, op. cit.*, 2019, p. 57-73), une certaine ressemblance entre des projets d'élévations pour Romorantin et les façades de la maquette en bois de l'avant-projet de Chambord, dont nous parlerons plus loin.

²⁵ *Codex Arundel*, 103r b.

droite. Giorgio Vasari, quelques années plus tard, confirmera que Vinci fut malade pendant plusieurs mois, avant sa mort. Cependant, Beatis ajoute qu'il continue à dessiner et à enseigner, précisant également qu'« il a avec lui un gentilhomme milanais qui travaille très bien » : il s'agit évidemment de Francesco Melzi²⁶. Précisons enfin que les facultés intellectuelles du maître ne sont en aucun cas remises en cause par Beatis et que seule une déficience physique partielle est mentionnée.

Novembre 1517 - mai 1518

Les fêtes d'Amboise : Léonard organisateur des festivités ?

François I^{er} ne revint en Blaisois et Touraine qu'à la fin de novembre 1517. A partir de là et jusqu'en mai 1518, il put à nouveau fréquenter Léonard pendant quelques mois, puisque le roi résidait essentiellement à Amboise, malgré quelques escapades à Blois, au Plessis-lès-Tours, Saint-Aignan, Chinon... Ceci correspond donc à la deuxième période durant laquelle François I^{er} et Léonard furent susceptibles de se côtoyer, soit durant six à sept mois.

Ce fut le cas notamment le 17 janvier, lorsque le Milanais Galeazzo Visconti organisa pour le roi un dîner de fête au Cloux, évidemment en présence de Léonard²⁷.

Cinq semaines plus tard, le 28 février, intervenait l'événement tant attendu, pour lequel toute la famille royale était revenue s'établir à Amboise : la naissance du premier fils de François I^{er}, le dauphin François, aussitôt titré duc de Bretagne.

Les fêtes d'avril

Le 22 avril, le roi, toujours à Amboise, effectuait un aller-retour à Blois. Il s'agissait d'aller au-devant du duc d'Urbain, neveu du pape, qui avait été reçu en grande pompe et logé au château de Blois, quelques jours auparavant²⁸.

De retour le lendemain, ils purent assister à un tournoi organisé à Amboise²⁹, pour lequel nous savons que des architectures provisoires, faites de bois et de terre, furent réalisées par le maître menuisier Dominique de Cortone, spécialiste des architectures de bois. Celui-ci travailla au total vingt-six jours et dix nuits, tant pour les tournois, qu'aux aménagements du château pour le baptême du dauphin et le mariage du duc d'Urbain³⁰. Contrairement à ce qui est souvent présenté comme une évidence, aucun document ne permet d'affirmer que Léonard de Vinci prit part à ces préparatifs, en

²⁶ Témoignage d'Antonio de Beatis, le 10 octobre 1517 : texte traduit dans Carlo Vecce, *Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 2001, p. 285-286 et transcrit dans L. Fagnart, « L'histoire française des tableaux de Léonard de Vinci », in C. Pedretti (dir.), *Léonard de Vinci et la France*, 2009, p. 109-112 (p. 109).

²⁷ AN, KK 289, f. 416v^o et 537v^o.

²⁸ Compte de la ville de Blois pour l'année 1518, f. 132, Archives municipales de Blois.

²⁹ « Cérémonies observées au baptême de Monseigneur le Dauphin de France, le 25 Avril 1518 », Théodore Godefroy, *Le cérémonial François, contenant les cérémonies observées en France aux Mariages & Festins : Naissances, & Baptêmes : Majoritez de Roys : Estats Generaux & Particuliers : Assemblées des Notables : Licts de Justice : Hommages, Sermens de Fidelité : Receptions & Entrevenüs : Sermens pour l'observation des Traitez : Processions & Te Deum*. Recueilly par Theodore Godefroy, Conseiller du Roy en ses Conseils. Et mis en lumiere par Denys Godefroy, Advocat en Parlement, & Historiographe du Roy. A Paris, chez Sébastien Cramoisy et Gabriel Cramoisy, 1649, tome II, p. 139-143.

³⁰ Recette générale des finances de Languedoil et Guyenne, 1517-1518 : A.N., KK/289/1, f. 512r^o.

dehors du fait qu'il se trouvait alors au *Cloux*. Son âge et son état de santé probable lui permettaient peut-être un rôle de conseiller, mais il n'est pas mentionné dans les comptes. Le fait qu'il soit pensionné par le roi ne le dispensait pas de recevoir des émoluments pour un travail particulier, car une pension est indépendante d'un salaire ; s'il était intervenu physiquement, il devrait donc figurer dans les comptes, tout comme Cortone.

Les fêtes de mai

Trois semaines plus tard, les 14 et 15 mai, les fêtes reprirent, avec une grande reconstitution de bataille, autour de décors d'un château entouré de douves et d'un bourg, qui sera incendié durant le combat. Il est probable que les décors de Cortone du 23 avril furent réutilisés, et peut-être amplifiés, pour ces joutes. Toute une artillerie, bien réelle, tirait des boulets factices et le combat se termina par des joutes sans lices, jusqu'à minuit. Le lendemain, une inscription annonça « la bataille de Marignan » et les combats reprirent. Les deux journées sont décrites en détail dans une lettre du 16 mai 1518 de l'ambassadeur Stazio Gadio au marquis de Mantoue, qui ajoute : *rien ne s'est fait après ni ne se fera maintenant parce que Sa Majesté s'en ira en Bretagne*³¹.

Aucun témoignage, à nouveau, ne mentionne Léonard de Vinci à l'occasion de ces secondes fêtes, qui prirent une ampleur particulière, notamment par la présence d'une importante artillerie. Mais ce type de manifestation, joutes et simulacres de bataille, était assez classique lors des fêtes royales et ne porte pas spécialement la marque de Léonard. Par exemple, c'est à peu près ce qui s'était passé lors des fêtes organisées sous Louis XII par François d'Angoulême, pour l'entrée de la reine Mary à Paris, en 1514 (avec là aussi l'intervention de Cortone). Les sources actuelles ne permettent pas de présenter, comme on le fait pourtant sans aucune hésitation, cette évocation de la bataille de Marignan, comme une reconstitution orchestrée par Léonard de Vinci lui-même. Il faut se garder de surinterpréter les coïncidences de lieu et de date.

Dans une lettre datée d'Amboise, du 20 mai 1518, au marquis de Mantoue, Luigi Gonzaga mentionne une discussion avec le roi, quatre ou cinq jours plus tôt (donc pendant les fêtes ci-dessus), où celui-ci a évoqué un de ses peintres réputé excellent, peut-être Léonard de Vinci ou, plus sûrement, Francesco Melzi³². Mais il est bien question d'un peintre, pas de l'organisateur des festivités.

Juin 1518 : vente des tableaux de Léonard

L'état prévisionnel des recettes et dépenses du duché de Milan, destiné au trésorier général, fut

³¹ Archivio Gonzaga, Esteri (Francia), XV, 3, 634, texte cité par Edmondo Solmi dans « Documenti inediti sulla dimora di Leonardo da Vinci in Francia nel 1517 e 1518 », in *Scritti Vinciani, Le Fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, La Nuova Italia editrice, Firenze, 1976, p 621-623. Traduction et transcription, Frank Labrasca (CESR) et Giordano Mastrocola.

³² Luca Beltrami, *documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Milano, 1919, p. 151, n° 242. S'il s'agissait de Vinci, il aurait probablement donné son nom.

établi le 13 juin 1518 à Angers où le roi était alors en résidence, après avoir quitté Amboise³³. Il provisionnait plus de 2600 livres à *messire Salay de Pietredorain, peintre, pour quelques tables de peintures qu'il a baillées au roy*, c'est-à-dire Salai, le serviteur de Léonard de Vinci.

La somme est énorme et correspond vraisemblablement à des tableaux de la main de Vinci, qui s'est sans doute à cette occasion dépossédé de l'essentiel des peintures qu'il avait avec lui au *Cloux* (effectivement aucun tableau ne figurera dans son testament). La transaction a été négociée dans les semaines précédentes, probablement lors du séjour du roi à Amboise. Le fait que Salai soit le destinataire des fonds peut être différemment interprété. Le scénario généralement retenu, assez romanesque il faut le dire, est que le maître, dans un moment de faiblesse amoureuse, aurait fait don à Salai de tous ses tableaux, lequel se serait alors empressé de les vendre au plus offrant : le roi. Certains ont remis en cause le fait que ces peintures aient été des originaux de Léonard ; c'est le cas de Jan Sammer, qui doute notamment de l'aller-retour Amboise-Milan effectué par ces tableaux dans l'année 1518, puisque Salai est retourné en Italie avant la mort de son maître, donc sans doute avec les tableaux qui lui avaient été donnés³⁴. Mais une autre hypothèse pourrait être envisagée, c'est que Salai aurait pu agir pour le compte de Léonard, lequel vendait volontairement ses tableaux au roi, qui n'ont alors évidemment pas quitté la France. Le disciple était peut-être tout simplement l'agent ou le procureur de Léonard dans le duché, où nous savons que son maître avait des intérêts, des fonds et des investissements immobiliers, à Milan, de même qu'à Florence. En effet, Salai a résidé peu de temps à Amboise et était déjà à Milan, en mars 1518. C'est peut-être justement parce qu'il était là-bas qu'il fut désigné comme destinataire des fonds, pour les placer pour le compte de son maître, car prélever cette somme sur le budget de Milan et placer cet argent hors du royaume était aussi le moyen d'échapper au droit d'aubaine frappant les étrangers morts en France, dont les biens dans le royaume revenaient à la couronne. Peu après la mort de Léonard, une lettre de Melzi nous apprendra qu'il avait obtenu des lettres du roi l'exemptant de cette règle³⁵, mais ce n'était peut-être pas encore le cas en juin 1518. Nous reviendrons sur cette hypothèse plus loin, en évoquant le cas de Francesco Melzi.

17 juin 1518 : la fête du Cloux : remake de la Fête du Paradis et répétition générale de la fête de la Bastille

Dans les jours qui suivirent, le 17 juin, le roi et Vinci eurent encore l'occasion de se rencontrer, après l'heureuse conclusion de cette transaction. Une nouvelle fête eut lieu à Amboise ce jour-là, alors que le roi était en résidence à Angers, à plus de cent-cinquante kilomètres de là. Pourtant, le témoignage

³³ AN, J 910, fasc. 6 ; voir Bertrand Jestaz, « François I^{er}, Salai et les tableaux de Léonard », *Revue de l'Art*, n° 126 / 1999-4, p. 68-72 ; et L. Fagnart, « L'histoire française des tableaux de Léonard... », *op. cit.*, p. 109-112. C'est le seul document dans lequel Salai est qualifié « messire », comme s'il était noble, sans aucun doute par abus. Les autres sources le qualifient seulement de serviteur, comme Villanis.

³⁴ J. Sammer, « Salai's legacy », dans Nicola Barbatelli (éd.), *Leonardo and his outstanding circle*, Beijing, Cafa Art Museum, 2019, p. 166-178.

³⁵ Anatole de Montaiglon, « Le testament de Léonard de Vinci », *Réunion des sociétés des Beaux-Arts en 1893*, 17e session, Paris, Plon, 1893, p. 780-800.

de Galeazzo Visconti³⁶, celui-là même qui avait organisé le banquet du 17 janvier, précise bien la présence du souverain au *Cloux*, lieu des festivités, où il est donc venu tout spécialement. Visconti donne également une description des lieux, entièrement décorés sur le thème céleste : toute la cour était couverte de draps couleur de ciel, avec des étoiles d'or, les planètes, le soleil, la lune, ainsi que le zodiaque ; une colonnade circulaire était également tendue de draps de ciel étoilé, tout comme la tribune des dames. Le sol était couvert de draps à la devise du roi et quatre cents candélabres « chassèrent la nuit » ce soir-là, recréant ainsi « la nuit dans la nuit ». Visconti ajoute un détail important, à savoir que cette fête est un rappel de la *Fête du Paradis* du 13 janvier 1490, composée par Léonard de Vinci au château Sforza de Milan.

Le rôle éventuel de Léonard dans l'organisation de la fête du *Cloux* n'est pas plus documenté que précédemment et, curieusement, Visconti ne le mentionne pas. Cependant, le *Cloux* étant alors sa demeure habituelle, et le rappel de la *Fête du Paradis* étant affirmé sans ambiguïté, il est légitime de penser que Vinci prit part à l'organisation, au moins verbalement. Il était en tout cas certainement présent³⁷ et mis à l'honneur d'une façon ou d'une autre, comme hôte pour le moins. Il est surtout probable que Visconti, qui a côtoyé Léonard pendant toute cette période, et que l'on trouve à deux reprises au *Cloux*, ait été lui-même l'organisateur de la fête du 17 juin, non sans avoir reçu les conseils et consignes du Florentin. Cette fête du *Cloux* sera en fait l'avant-première de celle que Visconti organisera pour le roi à la fin de l'année, à Paris, ce qui explique alors le déplacement de François I^{er}, spécialement pour assister à cette répétition.

En effet, le point d'orgue de la réception dans la capitale de la délégation anglaise, venue consacrer les fiançailles du dauphin et de la fille d'Henry VIII, eut lieu le 22 décembre 1518, lors de la fête de la Bastille, dans une mise en scène grandiose. La cour y fut couverte sur le modèle de ce qui avait été fait six mois plus tôt au *Cloux*, chez Léonard de Vinci, « en la semblance de la machine stellifère », où figuraient le zodiaque, les tropiques et équinoxes, les planètes et les astres. Les parois étaient pareillement couvertes de draps aux couleurs de ciel étoilé et six-cents cierges « vaincquoient la nuict ». Le grand ordonnateur était le Milanais Galeazzo Visconti, s'appuyant sans aucun doute sur les conseils de Léonard, qui n'était pas présent à la Bastille³⁸.

La date du 17 juin 1518 correspond très certainement à la dernière rencontre entre François I^{er} et Léonard de Vinci, qui mourra dix mois et demi plus tard. En effet, le roi ne reviendra en val de Loire que quinze mois après, pour lancer le chantier de Chambord.

Sur les deux ans et demi (trente mois) que l'artiste passa donc au *Cloux* jusqu'à sa mort, ce sont au total seulement huit mois durant lesquels il fut géographiquement proche de son protecteur. Il faut

³⁶ Lettre de Galeazzo Visconti datée d'Amboise, le 19 juin 1518, Marino Sanuto, *diarii*, t. XXV, col. 510 ; éd. in Edmondo Solmi, *Scritti vinciani raccolti a cura di Arrigo Solmi*, Firenze, 1924, p. 358-359.

³⁷ Le 24 juin 1518, un feuillet manuscrit de Léonard est datée du *Cloux* : *Codex Atlanticus*, 249 r^o a.

³⁸ *Le livre de forest de messire Bernardin Rinçe Millanoyz ; Docteur en medecine, Contenant et expliquant briefvement Lapareil ; Les Jeux ; et le festin de la Bastille*, Paris, au clos Bruneau, à l'enseigne des deux voûtes, s.d. [1519].

donc nuancer quelque peu la vision romantique de l'étroitesse des liens entre le roi et l'artiste, sans remettre en cause cependant l'admiration et la reconnaissance probables et sans doute réciproques, de l'un pour l'autre. Objectivement, nous ne savons rien des rapports entre les deux hommes, si ce n'est l'intérêt du roi pour les travaux du peintre et le traitement de faveur, en terme de pension, qu'il lui accordait, avec une reconnaissance probable en retour, de l'artiste envers le prince. Tout le reste n'est qu'imagination.

Le 23 avril 1519, Léonard de Vinci, *Pictore del re*, signait son testament devant notaire, au *Cloux*³⁹, où il mourut le 2 mai 1519.

Léonard de Vinci au service du roi

L'artiste percevait, en plus de la jouissance du *Cloux*, une pension très généreuse du roi, de mille écus (deux mille livres) par an⁴⁰. Rappelons qu'il s'agissait d'une allocation destinée à subvenir à ses besoins et non de la rémunération d'un travail. Ainsi, une éventuelle production de la part de Léonard aurait nécessité un paiement supplémentaire, dont aucun compte n'a gardé la trace. Cela nous amène à tenter de préciser quel était le statut de Léonard, au service du roi de France.

Le peintre du roi

Les fonctions officielles de Vinci sont uniformément qualifiées de « peintre » ou « peintre du roi », dans les différentes sources : *paintre ytalien*⁴¹, *paintre du roi*⁴², *pictore del re...* Antonio de Beatis le présentait de manière identique, mentionnant cependant ses travaux d'anatomie, sur la nature de l'eau, diverses machines et autres choses, mais ne faisant aucune allusion à des travaux d'architecture et à une éventuelle commande en cours pour le roi. Nous avons vu cependant que Vinci a probablement contribué indirectement - par l'entremise de Galéazzo Visconti - et sans doute uniquement par son conseil, à la conception de la fête de la Bastille, en 1518.

Il n'y a que sous le règne de Louis XII, dix ans plus tôt, que Léonard fut qualifié de *paintre et ingénieur ordinaire* du roi de France⁴³ : il était alors effectivement employé comme ingénieur militaire et cartographe au service du pouvoir français à Milan. Cependant, les feuilles de la période française de ses Carnets, analysées par Carlo Pedretti, comportent bien des dessins d'architecture, notamment ceux que l'on a mis en rapport avec Romorantin, et les relevés topographiques que Léonard y a effectués avec Melzi, en janvier 1517, témoignent une dernière fois de son activité d'ingénieur cartographe.

³⁹ A. de Montaiglon, *op. cit.*

⁴⁰ A.N., KK289/1, recette générale des finances de Languedoil et Guyenne, 1517-1518, f. 352v°, 353r°. En outre, Melzi perçoit une pension de 200 écus. Le témoignage de Beatis, cité plus haut, confirme la pension annuelle de 1000 écus pour le maître, mais donne le montant de 300 écus pour l'élève. A titre de comparaison, en 1526, les gages annuels du commissaire du roi au bâtiment de Chambord (un administrateur noble) seront de 1200 livres.

⁴¹ AN, KK 289/1, f. 352v°-353r°.

⁴² Id., f. 536v°.

⁴³ 26 juillet 1507, cité dans Roberta Ramella et Marino Viganò, « 1499-1512 : documents historiques. Léonard de Vinci, Louis XII et l'élite française à Milan », in P. C. Marani (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 41-55 : p. 51 et n. 85.

L'architecte de François I^{er} : une imposture vieille de 150 ans⁴⁴

Aucune source ne désigne donc Léonard de Vinci comme ingénieur ou architecte, durant son séjour en France, seul son statut de peintre est évoqué, dans tous les documents le concernant. Pourtant, la plupart des historiens le présentent, de manière évidente, comme « architecte du roi », se basant sur une même source, que nous allons devoir contester.

En effet, le Florentin est habituellement élevé au rang de « premier architecte du roi », sur la foi d'un document... que personne n'a jamais vu ! Il aurait - fort opportunément - disparu dans l'incendie de l'hôtel de ville de Paris, en 1871.

Voici l'affaire. Elle se déroula en pleine « vincimania », sur fond de recherche chez le notaire d'Amboise de l'original du testament de Léonard de Vinci (qui n'était encore connu que par la publication d'une copie italienne, en 1804), et de recherche de la sépulture de l'artiste dans la ville, où l'exhumation des restes humains donnait alors lieu à des études scabreuses sur la forme des crânes comme indicateur du potentiel de « génie » ... Le climat ambiant était donc mêlé de rigueur scientifique (avec les moyens et les critères de l'époque) et de fantasmes. L'exaltation des chercheurs était favorable à l'émergence de faussaires, comme le Second Empire en connut tant.

En 1863, Arsène Houssaye fut chargé d'effectuer des fouilles à l'emplacement de l'ancienne collégiale Saint-Florentin, à Amboise, pour tenter d'y retrouver la tombe de Léonard de Vinci. Dès la publication du rapport de fouilles laissant supposer la découverte des restes, une lettre d'Henri Harduin parut dans le *Cabinet de l'Amateur*⁴⁵, signalant la découverte de « l'acte de décès » de Léonard de Vinci et contenant la transcription qui suit :

Chapitre royal de Saint-Florentin, de la ville d'Amboise. Registre A.

Fut inhumé dans le cloître de cette Eglise M^e Lionard de Vincy, noble millanois, premier peintre et ingénieur et architecte du Roy, meschanischien d'estat et ancien directeur de peinture du Duc de Milan. Ce fut fait le douc^e jour d'aoust 1519.

Notons tout d'abord qu'il ne s'agit pas d'un acte de décès, mais d'inhumation, et même de ré-inhumation, car à cette date, Léonard était mort depuis plus de trois mois !

Si le *Cabinet de l'Amateur*, en la personne d'Eugène Piot, son rédacteur, accueillit la découverte avec enthousiasme, d'autres furent sceptiques, notamment Arsène Houssaye. Sommé de présenter ses preuves, Harduin fit le mort. Six ans plus tard, en 1869, Houssaye constatait :

*Depuis que M. Harduin, par la voix des journaux, a été prié de produire son document il n'a pas donné signe de vie*⁴⁶.

Inutile de dire que personne n'a jamais pu trouver ce registre, ni cet acte, qui aurait été communiqué tel quel à Harduin, par *un des employés des archives de l'hôtel de ville*. L'employé est évidemment

⁴⁴ Voir annexe I : « l'affaire Harduin ».

⁴⁵ *Le Cabinet de l'Amateur*, n° 28, 1863, p. 1.

⁴⁶ Arsène Houssaye, *Histoire de Léonard de Vinci*, Paris, 1869, p. 311-314.

anonyme, quand à l'hôtel de ville, il serait légitime de supposer qu'il s'agissait de celui d'Amboise, or, selon les témoignages, Harduin y était totalement inconnu. Ce serait donc l'hôtel de ville de Paris ? Effectivement, nous savons qu'il y fit de longues recherches, car Eugène Piot, sous l'égide du *Cabinet de l'Amateur*, publia les trouvailles de son ami Harduin, *Etat civil de quelques artistes français, extrait des registres des paroisses des anciennes archives de la ville de Paris*, à partir de la fin de cette même année 1863, puis réunies en un ouvrage, en 1873⁴⁷. Curieusement, la « découverte » sur Vinci n'y figurera pas, et il n'en sera plus jamais question.

Le « découvreur » n'est pas clair sur le fait que ce soit l'acte lui-même ou une copie qui lui fut transmis, mais il assure le transcrire tel quel. Or, le texte à lui seul discrédite la découverte, par son orthographe et son vocabulaire faussement archaïques, ainsi que par son contenu même : Léonard n'a jamais été noble, les fonctions de « mécanicien d'état » et de « directeur de peinture » sont pour le moins énigmatiques et il n'a pas demandé à être enseveli dans le cloître, mais dans l'église de Saint-Florentin... sans parler de la date qui ne concorde pas.

Harduin était-il un faussaire ou la victime involontaire et naïve d'une supercherie ? Quoiqu'il en soit, les tenants crédules de cette « découverte » finirent par se convaincre eux-mêmes de la disparition de la « preuve », quelques années plus tard, dans l'incendie de l'hôtel de ville de Paris de 1871, sans se demander davantage ce que pouvait y faire un registre de la collégiale Saint-Florentin d'Amboise. En tout cas, cette « destruction » providentielle mettait fin à toute demande d'explications : seule subsistait la « transcription » de Harduin.

Aujourd'hui, le temps a fait son œuvre et la falsification est devenue vérité historique incontestée. Rarement, le texte de Harduin est fidèlement cité, mais le plus souvent - et évidemment de bonne foi - on l'interprète : *l'acte de décès le décrit comme le premier peintre, ingénieur et « architecte » du roi*⁴⁸.

Ainsi élevé au rang de premier architecte du roi, le seul alors à porter ce titre en France, il faudrait être de mauvaise foi pour mettre en doute le fait que Léonard de Vinci ait eu une part importante dans la conception de Chambord.

Hélas, la réalité est pourtant bien la suivante : aucun autre document que le faux grossier publié par Harduin ne gratifie Léonard du titre d'architecte de François I^{er}. Comme Monique Chatenet l'a bien montré⁴⁹, il faudra en réalité attendre le début des années 1530 pour que le terme d'architecte, tombé en désuétude à la fin du Moyen Âge, resurgisse en France et prenne son sens moderne, en la personne de Pierre Paule à Fontainebleau, puis de Dominique de Cortone à Paris.

Il reste que le « document » est toujours considéré comme authentique. Carlo Pedretti affirmait dès 2009 avoir *eu récemment une preuve de l'authenticité* de cette source⁵⁰...

⁴⁷ *Le Cabinet de l'Amateur*, n° 33 et 34 ; et Paris, 1873.

⁴⁸ J.-S. Caillou et D. Hofbauer, *op. cit.*, 2016, p. 36.

⁴⁹ Monique Chatenet, *Le château de Madrid au bois de Boulogne*, Paris, Picard, 1987, p. 21 et notes.

⁵⁰ C. Pedretti, *op. cit.*, 2009, p. 16.

A l'issue de cette première partie, plusieurs points semblent acquis. Lors de son séjour en France, Léonard de Vinci ne fut jamais désigné autrement que comme peintre du roi, jusqu'à preuve du contraire. Cependant, nous savons qu'il s'est livré, avec l'aide de Melzi, à des relevés topographiques à Romorantin et qu'il a continué, avec son élève, à remplir ses carnets de notes concernant divers sujets et notamment des dessins d'architecture. Il a probablement contribué, sur le plan intellectuel, aux décors des fêtes de 1518, dont Cortone fut le réalisateur et Visconti sans doute l'organisateur. Son état physique ne lui permettait plus de peindre lui-même et il ne semble pas avoir quitté Amboise, après janvier 1517. Sans doute même quittait-il peu le *Cloux*, car les deux rencontres documentées entre lui et le roi (janvier et juin 1518) eurent lieu chez lui. Il nous reste à présent à évaluer quelle a pu être la contribution éventuelle du Florentin au projet de Chambord, étant entendu qu'il n'a pu participer au chantier, puisqu'il mourut quatre mois avant son ouverture.

II - LÉONARD DE VINCI ET CHAMBORD

Nous commencerons par rappeler qu'il n'y a aucune preuve formelle, à ce jour, de l'intervention de Léonard dans le projet chambourdin. La seule chose établie est la présence d'un certain nombre d'indices rendant probable son influence dans plusieurs champs de cette édification. La manière dont cette influence s'est exercée est une autre affaire et, à vrai dire, de moindre importance : discussions enflammées entre le roi et l'artiste ? un personnage jouant le rôle d'intermédiaire ? anciens écrits de Léonard, recyclés pour l'occasion ? Toutes les hypothèses sont permises, puisque aucune source n'existe à ce jour. Nous ajoutons cependant, pour aller dans ce sens, qu'il serait surprenant que le roi, à l'aube du grand chantier architectural de son règne, n'ait pas souhaité utiliser, même sous forme de simple conseil, les compétences en architecture de Léonard de Vinci, alors qu'il l'avait à portée de main. Loin donc de nous l'idée de nier sa « présence »...

Si l'on se limite à l'aspect architectural, la part léonardienne peut paraître importante, à la réserve cependant que lui-même puisait à des sources antérieures, dont certaines étaient accessibles en France sans son entremise⁵¹. Nous avons vu aussi que le Florentin n'a peut-être pas eu le loisir de s'investir matériellement dans ce projet royal, pour des raisons de santé. Ainsi, il n'est présent qu'en filigrane dans les fêtes de 1518, par l'entremise de Galéazzo Visconti. Souvenons-nous aussi qu'il était assez éloigné de la cour, dans sa retraite du *Cloux* et moins au contact du roi qu'on a pu l'imaginer. Enfin, ce qui subsiste de ses carnets ne présente aucune allusion directe au projet de Chambord, alors que les références à Romorantin, sont connues et incontestables. Ainsi, si l'influence semble probable, elle ne signifie pas une implication physique, beaucoup moins certaine.

Il n'est pas de notre propos de reprendre tout ce qui a été écrit, dans des études pour la plupart convaincantes, sur l'héritage possible de Léonard à Chambord. L'artiste a été évoqué à propos de bon nombre de solutions originales, concernant notamment, dès l'avant-projet du donjon, l'escalier droit de la maquette en bois dont le dessin nous est parvenu, le plan massé et centré en croix grecque, le plan giratoire qui a existé au début de la construction et bien sûr, l'escalier double en position centrale. C'est également le cas pour certaines solutions techniques, comme les arcs des loggias découpant les entablements, le système de latrines, voire celui de l'étanchéité des terrasses⁵². Nous avons nous-mêmes montré la filiation léonardienne probable avec le concept du troisième escalier, sur lequel nous reviendrons⁵³.

Nous nous contenterons ici d'apporter quelques précisions qui nous paraissent utiles et parfois nouvelles, pour mieux cerner cette influence. Trois points en particulier peuvent être considérés comme

⁵¹ R. Nanni, « il modo di disegnare queste scale è costa trita - Note sur l'histoire de l'escalier en double colimaçon », dans C. Pedretti (dir.), *op. cit.*, 2009, p. 133-142.

⁵² J. Guillaume, « Léonard de Vinci et l'architecture française », *Revue de l'Art*, n° 25, 1974, p. 71-91 ; Id., « La genèse de Chambord. Réflexions sur un siècle d'historiographie », *Revue de l'Art*, n° 149, 2005, p. 33-43 ; M. Chatenet, *op. cit.*, 2001, p. 31-32, 93-96 ; J.-S. Caillou et D. Hofbauer, *op. cit.*, 2016.

⁵³ T. Fourier et F. Parot, « Les perspectives déformées de Chambord », *Revue de l'Art*, n° 188/2015-2, p. 23-32.

majeurs pour éclairer la question : la maquette en bois d'un avant-projet, le plan giratoire du donjon et l'escalier central.

La maquette en bois du donjon de Chambord (fig. 1)

Le constructeur

Cette maquette date au plus tard de 1519, puisqu'elle est à l'évidence antérieure au début des travaux, en septembre de cette année, car elle a de profondes divergences avec ce qui a été réalisé, tant pour ce qui est des façades que des dispositions intérieures. Mais elle est suffisamment proche pour ne laisser aucun doute sur le fait qu'il s'agit bien du donjon de Chambord. Nous considérerons donc, à l'instar de Jean Bernier et André Félibien⁵⁴ qui l'ont portée à notre connaissance à la fin du XVII^e siècle, qu'elle correspond très certainement à des études bien en amont du début des travaux.

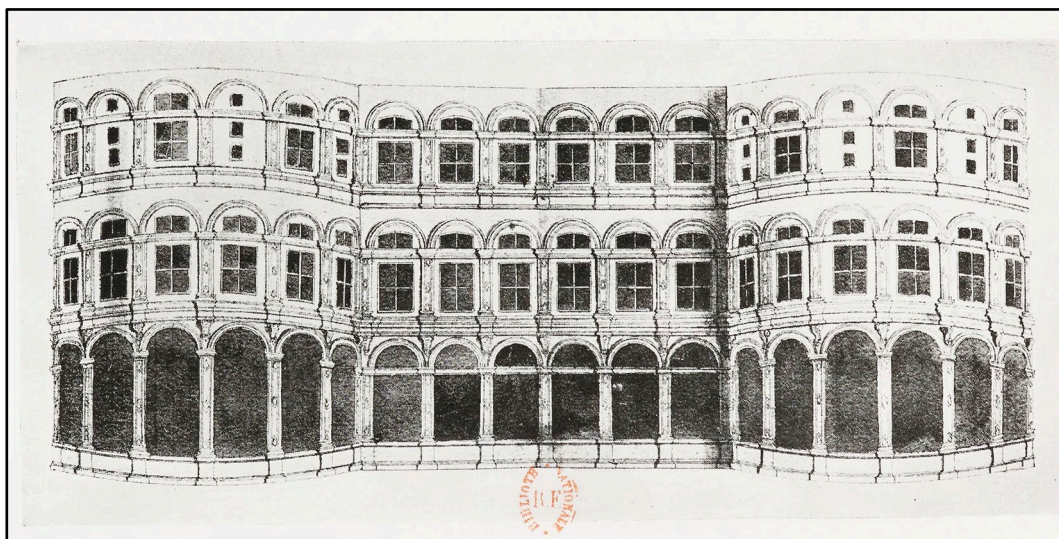


Fig. 1

Façade latérale de la maquette en bois pour Chambord. André Félibien, manuscrit du château de Cheverny, 1681 ; publié dans F. et P. Lesueur, *Vues des châteaux du Blésois au XVII^e siècle*, Paris 1911.

Fait exceptionnel, nous connaissons probablement l'auteur de ce modèle en bois. En effet, en 1532, le roi accorda un don de neuf cents livres - somme conséquente - à Dominique de Cortone, *architecteur*, pour ouvrages

*faitz depuis quinze ans en ça par l'ordonnance et commandement du roy en patrons enlevez de boys, tant de la ville et chasteau de Tournay, Ardres, Chambort, patrons de ponts a passer rivières [...] que pour autres ouvrages qu'il a faitz et fait faire depuis ledit temps...*⁵⁵.

Bien sûr, rien ne prouve que la maquette qui nous intéresse ici fasse partie du lot, mais nous

⁵⁴ Jean Bernier, *Histoire de Blois*, Paris, 1682, p. 83. André Félibien, *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et pastimens de France*, Paris, 1874, p. 27-43, pour le texte, et pour les dessins du manuscrit de Cheverny : Frédéric et Pierre Lesueur, *Vues des châteaux du Blésois au XVII^e siècle par André Félibien*, Paris, 1911, p. 65-80.

⁵⁵ Pièce publiée dans M. Chatenet, *op. cit.*, 2001, p. 39 et n. 14. La pièce n'est pas datée mais paraît correspondre au premier trimestre 1532 (A. N., compte des acquêts sur l'Épargne, J 960, n° 10).

pouvons dire que les présomptions sont fondées. Indice supplémentaire, les dessins qu'André Félibien en a fait permettent d'apprécier la qualité de la sculpture sur bois et le soin des détails dans le traitement des façades ; c'est incontestablement l'œuvre d'un menuisier de talent. Or, c'est précisément la fonction de Dominique de Cortone à la cour, en 1519.

Arrivé en France sous Charles VIII, établi à Tours puis à Blois, il était désigné dès 1497 comme *menuisier de tous ouvrages de menuiserie et faiseur de chasteaux*⁵⁶. Sous Louis XII, il fut maître des ouvrages de menuiserie du roi et valet de chambre de la reine et exécuta notamment le mobilier pour le baptême de Renée de France⁵⁷. Dès cette époque, il fut employé par le service de l'écurie de François d'Angoulême pour réaliser les décors en bois des fêtes pour l'entrée de la reine Mary à Paris, en 1514. Sous le règne de François I^{er}, il conserva ses titres de maître des ouvrages de menuiserie du roi et valet de chambre de la reine et intervint, comme nous l'avons vu, aux fêtes d'Amboise en 1518, toujours pour des architectures de bois, puis en 1523 à Orléans et encore en 1531, pour les fêtes du couronnement de la reine Eléonore. Ce n'est finalement qu'en 1532 qu'il sera qualifié « architecteur », pour son intervention dans la conception de l'hôtel de ville de Paris⁵⁸.

Le concepteur

Si Cortone est, selon toute probabilité, l'auteur de la maquette, en est-il pour autant l'inventeur ? C'est *a priori* comme menuisier qu'il est intervenu à cette époque, il aurait donc très bien pu être chargé d'exécuter la maquette pour le compte d'un concepteur inconnu. Dans tous les cas - que ce soit Cortone ou un autre - il s'agissait probablement d'un Italien, ou de quelqu'un ayant une bonne connaissance de cette architecture, car ce projet est beaucoup plus empreint d'italianisme que ne l'est le château tel qu'il a été réalisé. Les façades de la maquette ont une régularité presque parfaite dans le rythme des arcades et des baies. Elles sont de ce point de vue à rapprocher de la façade des loges, construite dès le début du règne de François I^{er} au château de Blois, elle-même inspirée de celle de Bramante au Vatican⁵⁹. Le double escalier droit occupant l'une des quatre salles en croix est aussi une référence italienne, très léonardienne, comme l'a montré Jean Guillaume⁶⁰.

Il est évidemment tentant d'imaginer Léonard de Vinci concepteur et Dominique de Cortone réalisateur de la maquette : le second aurait suppléé aux défaillances physiques du premier, en mettant son art de la menuiserie à son service. Sans la barrière de la langue, Cortone aurait pu traduire au mieux

⁵⁶ J. de Croÿ, *op. cit.*, p. 101-105.

⁵⁷ Pauline Matarasso, *Le baptême de Renée de France en 1510, compte des frais et préparatifs*, CNRS éditions, 2011, p. XV, 14.

⁵⁸ F. Bardati, « Le projet de Domenico da Cortona pour l'hôtel de ville de Paris », in Alain Salamagne (dir.), *Hôtels de ville : architecture publique à la Renaissance*, nouvelle édition [en ligne], Tours, Puf, 2015 (généré le 1^{er} juillet 2019) : <http://books.openedition.org/pufr.8292>. Voir aussi, de la même auteure, « Domenico Cortonensi architettata a Parigi (1530-1545) : il progetto dell'Hôtel de Ville », in F. Cantolore *et al.*, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 2013, p.143-150.

⁵⁹ Marc Hamilton Smith, « François I^{er}, l'Italie et le château de Blois. Nouveaux documents, nouvelles dates », *Bulletin Monumental*, t. 147, 1989, p. 307-323.

⁶⁰ J. Guillaume, « Léonard de Vinci, Dominique de Cortone et l'escalier du modèle en bois de Chambord », *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXXI, 1968, p. 93-108 et art. cit., 1974, p. 71-84. ; voir aussi R. Nanni, « L'escalier du roi de Domenico da Cortona », in C. Pedretti, *op. cit.*, 2009, p. 143-145.

les pensées du Florentin, jouant ainsi le même rôle que Visconti dans le domaine des fêtes de cour. Nous considérerons donc possible que Léonard de Vinci ait suggéré un avant-projet, vers 1518 et que cette maquette en soit l'expression par Cortone. L'hypothèse est séduisante et de plus crédible, mais n'oublions pas qu'elle reste une hypothèse.

Les volumes et le plan modulaire du futur bâtiment avaient été fixés très tôt, sans doute avant même la réalisation de la maquette en bois, puisque ce sont encore ceux du donjon actuel⁶¹ (fig. 2).

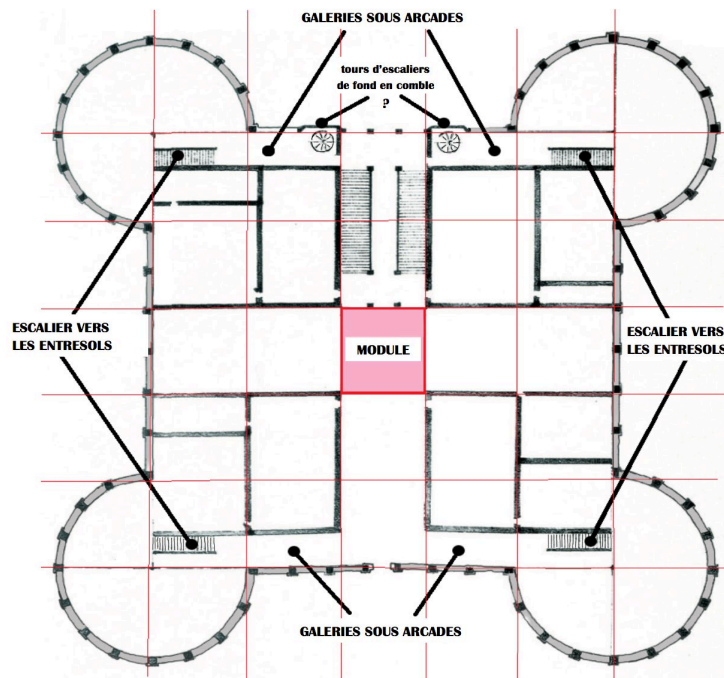


Fig. 2

D'après le plan de la maquette en bois pour Chambord d'André Félibien, dans F. et P. Lesueur, *op. cit.* Les deux escaliers en vis ont été ici repositionnés derrière les deux tourelles de façade. Faisant partie des restes de la maquette que Félibien a tenté d'assembler pour en faire le dessin, ils avaient été disposés par lui dans deux des tours, sans logique apparente. Nous avons plaqué par-dessus le plan le quadrillage modulaire, qui restera celui du donjon actuel.

Ce que l'on peut considérer comme un « cahier des charges », peut-être préétabli par le commanditaire, consistait en un bâtiment quasi cubique, doté de tours d'angle circulaires, dans le style du château fort français, mais ayant, comme originalité, quatre salles en croix grecque inscrites dans le plan massé, rythmant la répartition des logis en quatre cantons. Le projet très italianisant présenté par cette maquette, était sans doute séduisant mais inabouti, nécessitant une reprise complète et de nombreuses adaptations. A-t-il servi de base de travail ou a-t-il été écarté au profit d'un autre, plus cohérent ? Ce que nous voyons, c'est que le donjon, tel qu'il a finalement été réalisé, résulte d'améliorations indispensables. En premier lieu, seul un escalier central, éventuellement associé à quatre autres, situés dans les tours, que l'on appelle aujourd'hui « escaliers de fond en comble », permettait une desserte égale des quatre cantons, tours comprises, et surtout permettait de mettre en valeur le plan en croix, qui aurait été brouillé par un escalier droit. Cela supposait, cependant, de reprendre entièrement l'architecture du projet. La grande tour d'escalier centrale ne pouvait être soutenue par un bâtiment aux façades entièrement ouvertes, mais par une construction beaucoup plus massive, avec un nombre

⁶¹ F. Bardati (*op. cit.*, 2019, p. 151) a avancé l'hypothèse d'un château initialement plus petit que celui qui a été réalisé, en se basant sur le plan de la maquette donné par Félibien, mais son hypothèse repose sur une erreur d'interprétation de l'échelle figurée, qui est celle de la maquette (en pieds) et non du château projeté, qu'elle imaginait en toises.

réduit de fenêtres. De même, pour résoudre la question de la desserte indépendante des tours, à chaque étage, la maquette proposait une bonne solution, avec des galeries de circulation sur deux façades. Cependant, pour assurer un éclairage direct aux chambres des logis et laisser une lumière secondaire seulement aux pièces annexes (surtout avec un nombre de fenêtres réduit), il était nécessaire de jouer sur l'orientation des chambres ou des galeries de façade. A partir de là, la recherche des différentes combinaisons possibles pouvait amener éventuellement à une disposition giratoire des logis.

Cette maquette en bois, dont Félibien nous a laissé la trace, a donc pu recevoir une influence léonardienne dans sa conception, mais force est de constater que la réalisation a largement transformé cet avant-projet.

Réflexions sur le plan giratoire

Le plan du donjon de Chambord a longtemps interrogé. En effet, organisé en quatre cantons, positionnés chacun dans un angle autour du grand escalier et séparés par quatre couloirs en croix grecque, tout y semble symétrique, sauf l'ordonnancement interne des logis eux-mêmes et le positionnement des galeries de circulation vers les tours, en façade (fig. 3).

La question de l'orientation « incohérente » des logis a beaucoup progressé avec la découverte, par l'équipe de recherche archéologique Caillou-Hofbauer, des changements de parti intervenus dès le début du chantier, qui ont été observés dans les fosses des latrines, situées sous les tours du donjon⁶². L'équipe a apporté la preuve de l'existence d'un plan initial giratoire, où les quatre cantons du donjon, décalés de quatre-vingt-dix degrés l'un par rapport à l'autre, répartissaient les logis et les galeries de circulation, autour de l'axe central de l'escalier, comme un svastika (fig. 4).

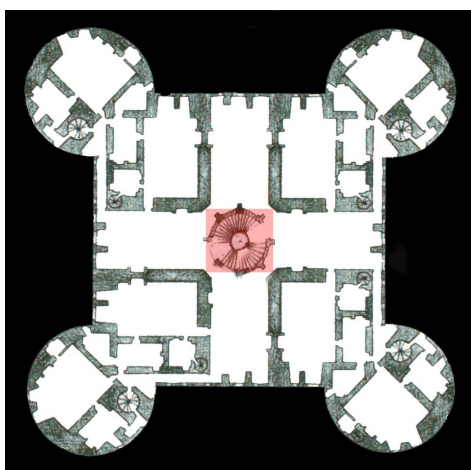


Fig. 3
Plan actuel du donjon, avec ajout du module de l'escalier (d'après Jacques Androuet du Cerceau, 1576).

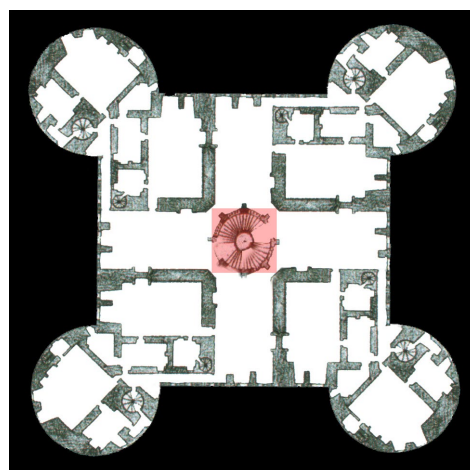


Fig. 4
Plan reconstitué du donjon (et module ajouté), avec la giration des logis, d'après J.S. Caillou et D. Hofbauer, *op.cit.*, 2016, p.35.

⁶² J.-S. Caillou et D. Hofbauer, *op. cit.*, 2016. Nous renvoyons à cet ouvrage pour l'étude archéologique détaillée des fosses de latrines qui a permis de prouver le début de réalisation d'une symétrie giratoire pour le donjon.

Ce plan a été ensuite contrarié par le « retournement » du canton nord, cette nouvelle orientation amenant même à des déplacements de murs de refend déjà construits, ce qui prouve une modification des plans dans les parties supérieures. Il est probable que cela soit intervenu au moment du changement de conducteur de la maçonnerie, à l'été 1522, après trois ans de travaux. Cela fut sans doute l'occasion d'adaptations du projet initial, dues au caractère hors-normes de l'édifice et aux contraintes physiques du site, peut-être aussi à de nouvelles solutions techniques proposées par le nouveau maître de l'œuvre, le conducteur de la maçonnerie Pierre Nepveu, dit Trinquieu, et à des choix du commanditaire. Le changement d'orientation du canton nord, rompait ainsi le plan giratoire initialement prévu.

Nous ne poserons pas ici la question de savoir pourquoi ce plan original a été contrarié après trois ans de travaux, au point d'en devenir incompréhensible aujourd'hui, sans ces observations dans les fosses de latrines⁶³. Contentons-nous de constater que ce plan giratoire n'avait sans doute pas l'importance qu'on lui accorde aujourd'hui. Il n'en existe aucun signalement au XVI^e siècle, alors que plusieurs visiteurs contemporains soulignent l'importance du plan en croix, ou rappellent le projet de canal depuis la Loire, alors que celui-ci n'a pas connu de commencement d'exécution. Ainsi, le souvenir de ce plan éphémère a disparu aussi vite que son début de réalisation. En tout cas, il n'était pas à ce point fondamental dans le dessein du roi, qu'il faille le sauver à tout prix, car des solutions étaient possibles pour le préserver coûte que coûte.

Nous pourrions aussi faire remarquer que la giration n'a pas été « abandonnée », car un seul quartier du donjon a été retourné et les trois autres restent conformes au projet. Elle demeure donc efficace aux trois quarts, n'étant qu'altérée, comme par un grain de sable dans un engrenage...

Rappelons enfin que, dès l'origine, c'est à dire dans la maquette en bois, l'objectif d'une symétrie absolue ne semble pas avoir été une priorité à Chambord, où presque rien finalement n'est réellement symétrique. Ne peut-on soupçonner dans cette insistance à vouloir trouver une perfection géométrique très satisfaisante rationnellement, pratiquement, voire même symboliquement⁶⁴, l'immixtion de façons de voir modernes, qui réduiraient Chambord finalement à un simple exercice d'architecture, où la préoccupation essentielle serait la recherche d'une symétrie nouvelle, absolue, géniale... ?

Quoi qu'il en soit, il est légitime de se poser la question de savoir si la symétrie centrale, effectivement originale et inédite en architecture, pourrait être d'inspiration léonardienne, comme cela semble acquis. Sur ce point, les arguments avancés sont assez faibles. C'est avant tout l'originalité et le

⁶³ L'hypothèse avancée par Caillou et Hofbauer et aujourd'hui admise, pour expliquer ce changement de parti est que le retournement du canton nord aurait été nécessaire pour permettre une circulation plus facile du donjon vers l'enceinte, dans cette partie du bâtiment. Ce changement serait alors intervenu au moment de la décision de construire l'« enceinte » et de la rattacher au donjon, alors que ce raccordement n'était pas initialement prévu. Les mêmes chercheurs (J.-S. Caillou, D. Hofbauer et Eric Johannot, « Chambord 1519 : l'utopie inachevée ? », dans *Chambord 1519-2019, op. cit.*, p. 165-177) proposent que le donjon, avec son plan en svastika, aurait été initialement conçu pour être situé au centre d'une enceinte carrée, ce que semble indiquer quelques indices archéologiques.

⁶⁴ L'idée quelque peu absolutisée que nous attribuons aujourd'hui aux « Anciens » à ce sujet est anachronique. Une approximation règne en matière magique, symbolique, théurgique, difficilement compréhensible pour l'exigence d'exactitude et de rationalité moderne.

caractère unique de la chose qui pousse à l'attribuer à un concepteur lui aussi hors-normes. Le donjon de Chambord semble « fonctionner » comme une machine, un engrenage, et cette seule constatation renvoie aux machines conçues par Léonard, à ses recherches sur la quadrature du cercle et le mouvement perpétuel, puis à ses architectures à plan centré, églises ou forteresses, enfin à ses dessins de tourbillons⁶⁵. La présence de Léonard de Vinci à soixante kilomètres de Chambord, au moment où se dessinait le projet, vient ensuite conforter cette intuition. Reste que les nécessités de desserte des différents logis, particulièrement des tours, pouvaient tout à fait naturellement et logiquement amener à un moment à cette solution giratoire partielle, dès lors que tous les codes habituels d'un château royal étaient de toute façon brisés par la répartition égalitaire des logis.

La concentration de la recherche sur le plan giratoire de Chambord peut aboutir à en faire le cœur de projet, l'essence du bâtiment. Or, force est de constater que son abandon, loin d'entraîner un chaos architectural, n'a en rien affecté l'impression de perfection signalée par les visiteurs du XVI^e siècle. En 1541, Francisco de Moraes, secrétaire de l'ambassadeur du Portugal, y identifiait immédiatement l'ouverture vers les quatre parties du monde du donjon, qu'il divisait en douze parties égales, *topoi* de la Jérusalem céleste⁶⁶. Quant au cosmographe André Thévet, en 1575, il en avait retenu son architectonique octo-normée, qu'il mettait en relation avec celle identique du *plus sumptueux palais qui soit en l'univers* du sultan perse Ouzoun Hassan, de plan centré, construit à partir de 1453 à Tabriz (Iran), symbolisant les huit Cieux du Paradis⁶⁷. Malgré la perte de la giration des logis, Chambord « fonctionnait » toujours...

Histoires d'escaliers : deux ? quatre ? ...trois, finalement !

Le concept de double vis

Venons-en à présent à l'escalier central du donjon, centre aussi de beaucoup de fantasmes. Pour donner la part qui revient éventuellement à Léonard de Vinci, penchons-nous tout d'abord sur le concept d'escalier multiple et les sources lointaines de cette solution originale.

Au début du XVI^e siècle, avant Chambord, les escaliers doubles étaient parfaitement connus et depuis longtemps, particulièrement en France, qui est manifestement le pays où l'on en trouvait le plus,

⁶⁵ Roland Schaer, « Le prince et l'architecte », *Chambord, 1519-2019, op. cit.*, p. 29-48 ; J.-S. Caillou et D. Hofbauer, *op. cit.*, p. 35-36.

⁶⁶ Jean Guillaume et Rafael Moreira, « La première description de Chambord », *Revue de l'Art*, n° 79, 1988, p. 83-85.

⁶⁷ André Thévet, *La Cosmographie Universelle d'André Thévet*, Paris, Guillaume Chaudière, 1575, vol.1, p. 282. Astibisti (*Hasbt-Bebesbt*), le palais octogonal d'Ouzoun Hassan, symbolisant les huit paradis de l'Islam chiite, dont les étages à huit logis chacun étaient traversés par un unique escalier, avec une coupole centrale surmontée d'une lanterne, est signalé dès la fin du XV^e siècle dans les comptes rendus de plusieurs ambassadeurs vénitiens. Ceux-ci faisaient alors la navette entre la Perse et l'Italie dans le cadre de projets militaires visant à prendre en étau les armées ottomanes. L'existence de ce haut lieu de pouvoir, au cœur d'un parc fermé, a pu atteindre la cour de France par l'intermédiaire de Jacques de Trivulce, mais plus probablement par un des précepteurs de François I^{er}, à savoir le franciscain Jean Thenaud qui, lors de son pèlerinage par procuration au bénéfice des Angoulême (1511-1513), a côtoyé une des filles du sultan Ouzoun Hassan. Rappelons aussi que Thenaud, qui a suivi les cours sur Vitruve de Michel Colombe, a pu avoir une influence sur la conception de Chambord.

soit près d'une dizaine⁶⁸. Peut-être était-ce même une spécialité française, puisque l'on fit appel à Matthieu d'Arras, au XIV^e siècle, pour concevoir celui de la cathédrale Saint-Guy de Prague. Ce type d'escaliers existait de l'Espagne à l'Afghanistan, mais semble avoir été rare dans la péninsule italienne⁶⁹.

Cependant, l'escalier de Chambord paraît assez éloigné, à première vue, de ces escaliers doubles médiévaux : Jean Guillaume a souligné avec justesse que :

*cette disposition étonnante [à Chambord] est sans exemple dans un escalier d'honneur : les vis à doubles révolutions des tours médiévales, parfois invoquées comme modèle, n'ont rien de commun avec la vis de Chambord car elles sont très étroites et logées dans l'épaisseur des murs*⁷⁰.

Cela est vrai pour la plupart de ces escaliers doubles, encore qu'on ne puisse dire qu'ils n'aient « rien de commun » avec Chambord, dans la mesure où ils partagent quand même le *principe* de la double vis, qui restait malgré tout peu fréquent. D'autre part, certains étaient logés dans des cages d'escalier ouvertes (Saint-Guy de Prague, Strasbourg, peut-être Amboise) ou possédaient même un noyau creux (Choli en Iraq ou Saint-Moritz d'Olomouc).

Dans les édifices militaires ou laïcs, l'usage des escaliers doubles était généralement destiné à séparer des lieux et des personnes ne devant pas communiquer entre eux, dans un espace restreint, avec un objectif militaire ou privatif. Gêner la progression de l'ennemi, ou au contraire faciliter celle des défenseurs, établir une circulation réservée au maître des lieux, distincte de celle du commun, telles étaient leurs fonctions, résumées par Léonard de Vinci lui-même :

C'est un bon système pour ceux qui y sont cantonnés, car cela empêche les promiscuités et étant isolés, ils se tiendront prêts pour la défense de la tour. (...)

*Double escalier, l'un pour le commandant du château, l'autre pour la garnison*⁷¹

Remarquons à ce propos, que l'escalier de Chambord ne répond à aucun de ces impératifs, puisqu'il dessert les mêmes espaces, sans aucune confidentialité, ni aucun but militaire.

La double vis pouvait également présenter l'avantage de permettre l'accès à un même endroit depuis deux lieux différents, souvent depuis l'intérieur et l'extérieur d'un bâtiment, comme à La Romieu, dans le clocher des églises des Bernardins de Paris, de Tamworth et de Pontefract en Angleterre, ou encore dans le minaret de la mosquée Taynal de Tripoli du Liban. Cela pouvait être aussi l'inverse, c'est à dire permettre l'accès depuis un même lieu à deux endroits différents, comme à La Rochelle ou au château de Saumur dans lequel l'un des escaliers dessert les chambres du duc et de la duchesse. Cet exemple Saumurois ne peut être considéré comme un « escalier d'honneur », mais constituait néanmoins un accès privilégié et sans doute aussi une curiosité pour les visiteurs de marque.

Les doubles vis de La Rochelle et de Saumur, aujourd'hui sans doute les plus connues

⁶⁸ Vignole (*le due regole della prospettiva...*, Rome, 1583, p. 143) signale qu'il y en a beaucoup en France, comme celui que le roi François a fait dans son palais de *Sciamburg*.

⁶⁹ Voir annexe II : « Quelques escaliers doubles avant Chambord ».

⁷⁰ J. Guillaume, « Comprendre Chambord », *Dossiers techniques de la Revue des Monuments Historiques*, n° 2, 1983, p. 81-103 : p. 85.

⁷¹ Léonard de Vinci, manuscrit de l'Institut de France, Ms B, f. 47r° et 68v°.

antérieures à Chambord, ont occulté le fait que ce type d'escalier était avant tout mis en œuvre dans des édifices religieux, spécialement dans les clochers et minarets. Sans avoir entrepris de recherche systématique, nous avons relevé vingt-quatre doubles vis, concernant dix-huit églises, monastères, prieurés et mosquées, contre six édifices laïcs (ces derniers essentiellement en France)⁷². Les plus anciens sont du XII^e siècle, mais la plupart datent des XIV^e et XV^e siècles.

Dans ces édifices religieux, l'aspect utilitaire semble souvent absent, ou peu convaincant. Il peut s'agir alors d'une simple prouesse technique, un geste démonstratif de la puissance du commanditaire. Mais derrière ce choix, étant donné le caractère sacré du lieu, se cache aussi à l'évidence une dimension symbolique. A l'image des labyrinthes tracés sur le pavage des églises, la double voie ascensionnelle renvoie à toute une série de références bibliques et mythologiques (l'échelle de Jacob, l'Arbre du paradis, Hercule à la croisée des chemins...). Lorsque l'un des deux escaliers se termine en cul-de-sac (Saint-Jacques de Liège), ou brusquement dans le vide (l'un des quatre *Schmecken* de la cathédrale de Strasbourg), la symbolique est d'autant plus forte. Nous remarquons aussi l'association fréquente de la double vis et de l'octogone (mosquées de Jam ou de Choli, église de Pontefract), figure essentielle de l'architecture sacrée, dont les références sont le baptistère de Constantin du Latran, aux huit colonnes de porphyre symbolisant la fontaine de vie, la chapelle palatine de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, ou encore le dôme du Rocher, à Jérusalem.

Peut-être faut-il voir, symbolisée en ces échelles doubles, la préoccupation du sauvetage des âmes qui s'exacerbe dans une période de grande religiosité. Elle est influencée en Occident par la croissance des ordres mendiants, l'esprit religieux quittant les lieux réguliers pour diffuser dans le monde séculier, et s'exprimant par ces échelles de Jacob où le croyant tend vers Dieu et Dieu descend vers lui. En Orient, ces éléments sont encore moins inattendus, puisque cette échelle double, montante et descendante, est un *topos* du *Miraj*, ascension initiatique et nocturne de Mahomet vers Dieu, depuis le Rocher de Jérusalem, par l'intermédiaire de l'échelle de Jacob. Les croisades, closes au milieu du XIII^e siècle, ont peut-être été l'occasion pour cette idée architecturale de circuler entre Orient et Occident.

Quoi qu'il en soit, l'escalier de Chambord, à deux voies, se trouve au centre d'un bâtiment carré au plan en croix grecque, sur le modèle d'une église orientale. Son prolongement, au-dessus des terrasses, est similaire à un clocher-tour d'église. Il est soutenu depuis le sol par huit piliers, prolongés en huit arcs-boutants, formant octogone. Ce sont autant de références ecclésiales et orientales évidentes. Si l'on rappelle que cet escalier ne présente aucune nécessité défensive ou circulatoire⁷³, et si l'on veut bien admettre qu'il corresponde à quelque chose de plus qu'une prouesse architecturale

⁷² Principalement châteaux et fortifications : le châtelet de Paris, la tour Saint-Nicolas de La Rochelle, le château de Saumur, peut-être celui d'Amboise, auxquels il faut ajouter Guéméné-sur-Scorff, situé dans une maison particulière autrefois incluse dans l'enceinte du château des Rohan. La double rampe d'Ortona, en Italie, était probablement au Château Aragonais.

⁷³ En effet, les deux escaliers desservent les mêmes espaces et n'offrent aucune confidentialité, rien n'indique une séparation des flux (montée-descente, nobles-serviteurs...) et enfin, le peu de fréquentation des lieux ne nécessitait pas de multiplier les circulations (il y a quatre grands escaliers dits « de fond en comble » dans chaque tour).

gratuite, il faut bien alors considérer que, s'il y a un antécédent à chercher, c'est dans l'architecture sacrée et qu'il relève probablement de la symbolique religieuse⁷⁴. Le double escalier de Chambord peut effectivement sembler très éloigné de ses cousins médiévaux de Saumur ou de La Rochelle, par son emplacement et ses dimensions notamment. Mais, dans un bâtiment qui applique tous les codes d'un édifice religieux, il faut évidemment le rapprocher de ceux qui pouvaient exister dans les églises, les monastères ou les mosquées et non de ceux des châteaux et fortifications.

A cette référence religieuse est combiné le principe d'une cage d'escalier ouverte et conçue de manière autonome, tel qu'elle avait été développée en France, par exemple dans les châteaux d'Amboise, sous Charles VIII, et de Blois, sous François I^{er}, mais aussi dans la tour nord de la cathédrale de Tours, sous Louis XII.

Il est entendu que le concept de double vis ne doit rien à Léonard de Vinci, puisqu'il était mis en œuvre depuis des siècles. Il a effectivement dessiné des escaliers ou des rampes multiples, mais ces curiosités architecturales étaient alors connues un peu partout et spécialement en France. François I^{er} lui-même connaissait très certainement ce principe, ayant logé au château de Saumur quinze mois avant le lancement du chantier de Chambord, le 4 juin 1518. La fonction de la double vis qui s'y trouve, datant du XIV^e siècle, était de séparer les circulations publiques et la desserte privée des logis ducaux, où le roi devait logiquement résider. Il serait étonnant que, curieux d'architecture, il ne s'y soit pas intéressé. Il n'y a donc pas d'indice concluant quant à la paternité de Léonard de Vinci sur l'escalier double de Chambord et il ne suffit pas de considérer le fait que Léonard était « amateur de vortex et de tourbillons » pour lui attribuer l'escalier double et le plan giratoire de Chambord.

Le mythe de l'escalier quadruple ou le donjon parfait

Il nous faut à présent évoquer la question d'un éventuel projet léonardien d'escalier à quatre volées, en lieu et place de l'escalier central⁷⁵. D'autant que les tenants de l'hypothèse Léonard ont relié cette question à la précédente, celle de la giration.

L'hypothèse repose sur une « description » de l'escalier quadruple de Chambord, en 1570, par Andrea Palladio, qui ne l'avait évidemment jamais vu⁷⁶ (fig. 5). Ce document est confronté à un dessin de Léonard de Vinci qui, environ quatre-vingts ans plus tôt, avait envisagé dans ses réflexions architecturales, un escalier « quadruple » ; du moins, c'est ainsi qu'on le présente souvent, alors qu'il

⁷⁴ La mode des bâtiments de plan centré du type des églises orientales chez les architectes italiens au milieu du XV^e siècle est contemporaine du rapprochement des patriarcats d'Orient et d'Occident, tentant de mettre fin au Grand schisme, face à l'avancée ottomane. Dès l'édit d'union du 6 juillet 1439 entre Jean Paléologue et Eugène IV, l'esprit et les réalisations du temps ont été encouragés à se tourner vers les modèles du Levant (Constantinople, Jérusalem) pour donner des signes de bonne volonté et de concorde. Les projets des papes successifs depuis Nicolas V (1450), pour la reconstruction de Saint Pierre de Rome, ne cessèrent d'alterner plans centrés à croix grecque et à croix latine. L'église du pape, comme « mère de toutes les églises » et nouvelle Jérusalem, prit finalement pour modèle, sous Jules II, la Cité céleste de l'*Apocalypse*.

⁷⁵ J. Guillaume, « La genèse de Chambord... », *op. cit.*, p. 33-43. L'auteur y retrace la longue élaboration des théories autour des origines du château, notamment l'aboutissement au plan giratoire et à l'escalier quadruple.

⁷⁶ Andrea Palladio, *Quattro libri dell'architettura*, Venise, Domenico de' Franceschi, 1570, liv. 1, chap. XXVIII.

s'agit en réalité de cinq volées⁷⁷ (fig. 6)

Fig. 5
Escalier quadruple par Andrea Palladio
dans *Quattro libri dell'architettura*, Venise, Domenico
de' Franceschi, 1570, lib. 1, XXVIII.

Ce sont quatre rampants d'escaliers qui ont quatre entrées, c'est-à-dire chacun la sienne, et vont montant et tournant l'un au-dessus de l'autre, en sorte qu'étant placés au milieu du bâtiment ils peuvent desservir quatre appartements séparés, sans que de l'un on puisse passer dans l'autre. Et parce que le milieu est vide, on voit monter et descendre tout le monde, sans que personne ne vienne à se rencontrer.

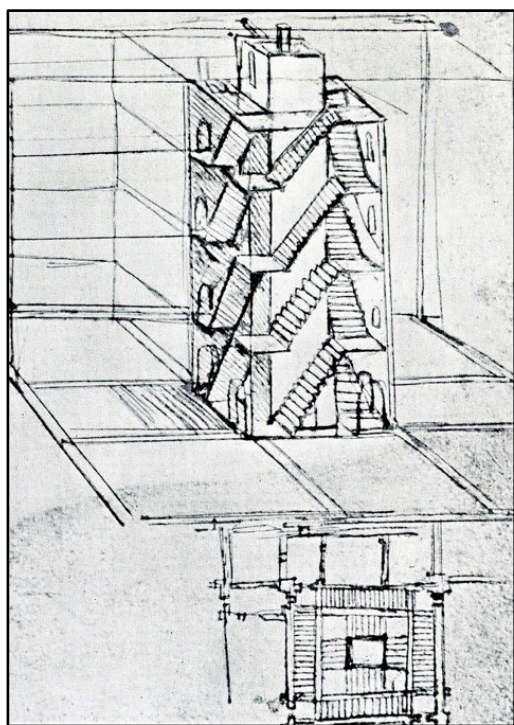
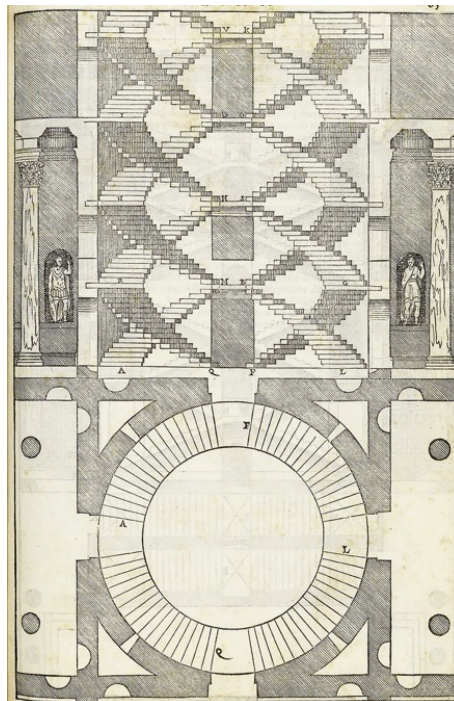


Fig. 6
Escalier quintuple par Léonard de Vinci, vers 1490, Institut de France, Ms B,
47r°.

Voici cinq escaliers avec cinq entrées ; l'un ne peut voir l'autre et quiconque est dans l'un ne peut pénétrer dans l'autre ; c'est un bon système pour ceux qui y sont cantonnés, car cela empêche les promiscuités et étant isolés, ils se tiendront prêts pour la défense de la tour. Celle-ci pourra être soit ronde soit carrée.

Longuement commentés et interprétés, ces deux documents permettent aujourd'hui de présenter comme une quasi-certitude l'existence d'un projet initial d'escalier à quatre rampes pour le donjon de Chambord, tout en apportant ainsi la « preuve » du rôle de Léonard.

⁷⁷ Institut de France, Ms B, 47r (vers 1490).

Léonard imaginait donc, à la fin du XV^e siècle, une combinaison de cinq escaliers dans une tour, indépendants les uns des autres, permettant d'éviter tout contact entre les gens y circulant, à des fins défensives. Il s'agit d'une réflexion d'ingénieur militaire, sans objectif de construction réelle, qui aurait d'ailleurs été extrêmement complexe à mener à bien, pour un bénéfice militaire peu convaincant.

Palladio, de son côté, cinquante ans après le début du chantier de Chambord, décrivait un complexe de quatre escaliers dans une cage fermée à noyau creux, où l'on pénétrait par quatre portes, isolant sans contact possible quatre appartements, et permettant seulement de se voir d'un escalier à l'autre. Dans sa description, chaque escalier ne faisait que trois quarts de tour pour s'élever d'un niveau, et non une révolution complète, ce qui le rendait évidemment difficile d'utilisation - pour ne pas dire inutilisable - pour se rendre dans un appartement donné. Palladio cherchait manifestement à illustrer son traité et à appuyer son propos sur les escaliers multiples, sans aucun souci de décrire Chambord, dont il n'avait entendu parler que par oui-dire.

Quant à l'escalier de Chambord, il n'est rien de tout cela, puisqu'il consiste en deux volées de marches, ouvertes à la fois vers l'intérieur et vers l'extérieur, pouvant être empruntées indifféremment pour desservir les mêmes espaces, sans aucune idée de cloisonnement et de séparation, produisant au contraire un véritable effet de transparence.

Jean Guillaume a étudié l'aspect technique de la chose et est arrivé à la conclusion qu'un escalier circulaire à quatre volées est tout à fait logeable dans le donjon, tel qu'il est aujourd'hui⁷⁸. Le diamètre total requis pour un escalier quadruple, si l'on conserve les proportions actuelles de l'échappée et des marches, serait de près de treize mètres, avec un noyau creux de près de sept mètres. Il pourrait donc s'insérer tout juste entre les quatre cantons, mais l'on ne pourrait plus alors circuler autour. La preuve est donc faite que « ça tient », mais de là à en déduire que le projet a réellement existé, il y a plus qu'un pas à franchir.

Cependant, l'hypothèse est posée que Léonard de Vinci aurait pu sortir de ses carnets, vers 1518, un dessin fait trente ans plus tôt, pour le proposer à François I^{er}. Une seconde hypothèse, venant s'appuyer sur la première, serait que Palladio, un demi-siècle plus tard, aurait eu vent, on ne sait comment, d'un projet d'escalier quadruple pour Chambord (ignorant qu'il était de Vinci), que personne d'autre que lui n'a signalé. Il aurait également ignoré que ce projet n'avait pas vu le jour. Enfin, tout cela induit une troisième hypothèse, à savoir que l'on aurait procédé dès l'origine de Chambord à un revirement total, un véritable changement de concept, passant d'un château cloisonné, où chaque habitant est isolé des autres, à un château où sont privilégiées les communications, les circulations et l'ouverture sur les différents espaces... Le moins que l'on puisse dire est que cet échafaudage de théories repose encore une fois sur bien peu de données et ne prend pas en compte un certain nombre de points majeurs.

⁷⁸ J. Guillaume, « Léonard de Vinci et l'architecture française », *op. cit.*, p.79 ; également : « La genèse de Chambord... », *op. cit.*, note 41 p. 42.

Tout d'abord, le plan modulaire, basé sur le diamètre de l'escalier central utilisé comme unité de mesure pour le tracé de l'ensemble du plan, est mis à mal par un escalier quadruple, qui ne s'inscrit plus dans la grille du plan (fig. 7), à moins d'augmenter les dimensions du château dans des proportions considérables, avec un donjon de soixante-cinq mètres de côté et une enceinte de près de deux-cents mètres de long. Cela est d'autant plus étonnant que ce plan modulaire était déjà présent dans l'avant-projet de la maquette en bois, avec son escalier droit à deux volées, c'est à dire avant l'adoption du principe de l'escalier central (fig. 2). Il faudrait donc imaginer que l'on ait renoncé à ce plan géométrique harmonieux, avant d'y revenir finalement avec un escalier central plus modeste.

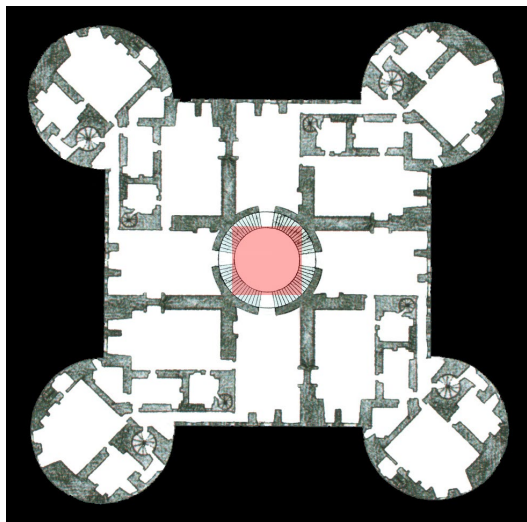


Fig. 7
Plan reconstitué du donjon, avec positionnement de l'escalier quadruple dépassant le module sur lequel est fondé le donjon et le bâtiment.

Il faut ensuite envisager la question des hauteurs. Les quatre volées, si elles faisaient chacune une révolution complète, imposeraient une hauteur de plafond d'au minimum treize mètres. Avec trois niveaux, les terrasses seraient ainsi à près de quarante mètres de hauteur. Si l'on veut garder les proportions actuelles qui soulignent l'élancement de la lanterne, plus haute que le donjon dans un rapport de trois à deux, le sommet de l'édifice culminerait donc à plus de quatre-vingt-dix mètres ! La solution proposée par Jean Guillaume, s'appuyant sur la « description » de Palladio qui montre des volées de trois quarts de tour par étage, serait alors d'envisager seulement une demi-révolution par niveau, ce qui permettrait de conserver les hauteurs actuelles. Les escaliers ne seraient cependant pas plus faciles à utiliser que ceux de Palladio, puisqu'il faudrait bien réfléchir à la rampe à emprunter pour pouvoir se rendre dans tel ou tel canton, situé à l'opposé de l'entrée choisie... Dans tous les cas, le diamètre des quatre volées donnerait naissance à une lanterne trapue, considérablement élargie et perdant sa forme élancée, au point que Jean Guillaume l'envisage plutôt comme une coupole, ce qui renforcerait la similitude avec une église à plan centré. La verticalité caractéristique de Chambord y perdrait cependant beaucoup.

Une autre question se pose, qui a été proprement évacuée par les promoteurs de l'escalier quadruple, alors qu'elle est fondamentale, nous le verrons. Il s'agit du cinquième escalier prévu au centre des quatre autres, dans le dessin de Léonard. Jean Guillaume propose d'ouvrir largement le

sommet des quatre volées, afin d'y faire entrer la lumière, c'est-à-dire de faire du noyau un véritable « puits de lumière », alors qu'il ne reçoit actuellement qu'une lumière indirecte. L'escalier du noyau est donc tout bonnement sacrifié : il est vrai qu'il ne mène nulle part et ne présente donc aucune utilité apparente. Le dessin de Léonard est ainsi « amélioré » en supprimant la vis du noyau, pour en faire un escalier quadruple, dans lequel la lumière peut descendre par le large vide central. Malheureusement, l'escalier finalement réalisé non seulement a réduit le nombre de volées à deux, au lieu de quatre, mais ne s'est pas débarrassé totalement de ce fâcheux escalier dans le noyau, qui interdit tout éclairage zénithal. Il faudra attendre le XX^e siècle pour que l'objectif soit enfin atteint avec l'installation d'un projecteur électrique, finalisant et concrétisant enfin le « puits de lumière ».

En dehors du champ technique, il reste d'autres objections décisives à opposer à l'idée d'un projet autour d'un escalier quadruple, ou même quintuple. Nous l'avons dit, une telle réalisation aurait été bien éloignée de l'esprit qui domine dans la construction actuelle où les quarante logis, bien que tous indépendants, sont reliés par un réseau de circulation, horizontal et vertical, extrêmement élaboré. Or, avec un escalier à quatre volées, les quatre cantons se seraient retrouvés isolés les uns des autres, sans communication, les habitants sans contacts entre eux, ce qui en faisait d'ailleurs le principal intérêt selon Léonard de Vinci, puisqu'il envisageait la chose sur le plan militaire. C'est aussi ce qu'explique Palladio pour qui on ne peut communiquer d'un appartement à l'autre : deux personnes pourraient ainsi vivre côte à côte, sans jamais se rencontrer... Ainsi, non seulement ce projet casserait le plan modulaire, les proportions et la mathématique qui ont présidé à la construction, dissimulerait à la vue le plan en croix, qui est une des principales originalités du bâtiment, enlèverait tout sens aux quatre salles comme lieux de circulation et de rencontre, en en faisant de simples « antichambres » avant la lettre, mais ferait surtout de cet immeuble un lieu où chacun chez soi serait isolé et ignorant des autres habitants de l'immeuble, sans aucune convivialité.

La « Cité de Dieu » que les visiteurs de François I^{er} voyaient en Chambord deviendrait alors une véritable « tour de Babel », ce défi à Dieu élevé par Nemrod, qui fut à l'origine de la discorde et de la dispersion les peuples... Ainsi, au lieu d'un bâtiment égalitaire et concordant, s'imposerait un bâtiment ségrégationniste et discordant. François I^{er} n'a-t-il pas suffisamment explicité son rapport au monde qui l'entoure, à ses proches, à son peuple ? Voici ce qu'il déclarait en 1523, quatre ans après le début du chantier de Chambord :

*Entre les rois de France et leurs sujets, y a tousjours en plus grande conglutination, lien et conjonction de vraye amour, naïfve devotion, cordiale concorde et intime affection, qu'en quelconque autre monarchie ou nation chrestienne. Laquelle amour, devotion et concorde bien entretenüe entre le roy et ses subjects, sous la crainte et amour de Dieu (qui tousjours a esté servy dévotement en France) a rendu le royaume florissant, triomphant, craint, redouté et estimé par tout la terre*⁷⁹.

Ne peut-on concevoir que le Chambord de François I^{er} soit cette communauté parfaitement

⁷⁹ Édit du 25 septembre 1523, Lyon (Publ. recueil général des anciennes lois françaises, XII, Paris, Plon frères, 1827, n° 115, p. 217.

ordonnée et concordante qui est la définition de la Jérusalem céleste donnée par saint Augustin dans sa *Civitas Dei*⁸⁰ ? Autant un escalier double, tel l'échelle de Jacob, semblait se conformer à ce dessein, autant un escalier quadruple relevait alors du contresens...

Quoi qu'il en fut, l'option de l'escalier quadruple va à l'encontre des choix opérés et si le projet a réellement existé, son abandon serait alors dû à un véritable changement de dessein, et non à une simple adaptation. Nous voyons ainsi où cela peut mener. Tout devient possible et l'on finit par recréer entièrement un projet « idéal », au bout du compte sans rapport avec ce qui a été réellement construit, en le réduisant à une prouesse d'architecte. Cela amène à se poser des questions auxquelles il n'est possible de répondre qu'en imaginant de nouvelles hypothèses, si bien échafaudées qu'on ne peut leur opposer l'irréalisme, ce qui, par contrecoup, les légitime. Rationnellement, tout est sans doute « techniquement » faisable. Mais ce sont des questions dont on voit bien, finalement, l'inanité.

Partant du fait que Vinci « est » l'architecte de François I^{er}, il aurait « donc » contribué au projet de Chambord et « serait » à l'origine du plan giratoire, « donc » de l'escalier central, qu'il avait « évidemment » prévu à quatre volées, puisqu'il l'a dessiné ainsi et que Palladio en apporte la « preuve »... Ces empilements d'hypothèses, les unes venant accréditer les autres, devraient inciter à la prudence.

Le château parfait

Le biais, on l'aura compris, est de vouloir soumettre à la rationalité moderne des faits qui relèvent en fait d'une vision encore médiévale du monde, de type analogique, dont Chambord est sans doute un des derniers témoignages. Cette logique anachronique rend intéressante, à nos yeux actuels, la quête d'une architecture parfaite, exercice d'architecture autour du principe de la cité idéale (bien plus italienne d'ailleurs que française) passablement colorée de préconceptions du XXI^e siècle :

il n'est pas absurde de prétendre que, dans un édifice au quadripartisme rigoureux, l'escalier à quatre volées ait pu constituer une composante logique – pour ne pas dire nécessaire – d'un projet originel⁸¹.

Selon ce point de vue, le donjon est « complété » par l'escalier quadruple, « corrigé » par des logis réorientés suivant un plan giratoire exact, et même « recentré » dans une enceinte carrée (fig. 8). Il est alors achevé, logique et cohérent : l'œuvre parfaite... C'est-à-dire tout le contraire de ce qu'a finalement réalisé François I^{er} !

Construire Chambord au début du XVI^e siècle n'est pas édifier un gratte-ciel géant dans quelque monarchie pétrolière, ou une immense tour d'acier en plein Paris pour une exposition universelle. Selon ce mode de pensée, en l'absence d'utilité avérée⁸², Chambord serait alors pour François I^{er} une façon de

⁸⁰ Augustin, *De Civitate Dei* 19, 13.

⁸¹ J.-S. Caillou et D. Hofbauer, *op. cit.*, p. 36.

⁸² Rappelons que François I^{er} n'y a pas séjourné plus d'une centaine de jours au total (la plupart du temps sans pouvoir y dormir), qu'il n'y

satisfaire sa passion pour l'architecture, en multipliant les prouesses techniques, le tout entièrement au service de son plaisir personnel, de son *ego*. Bref, au pire un caprice de parvenu, au mieux une œuvre d'art.

On veut ici inculquer de force le « logique » et le « nécessaire » qui nous sont propres à un acte qui relève d'un autre modèle culturel. C'est aussi faire peu de cas du contexte de ce début du XVI^e siècle et de la position du roi de France à ce moment. On ne peut envisager un tel chantier - totalement hors normes, tant par ses dimensions que par sa durée, son coût, les défis à relever et son caractère inhabitable - sans un grand dessein, clairement établi.

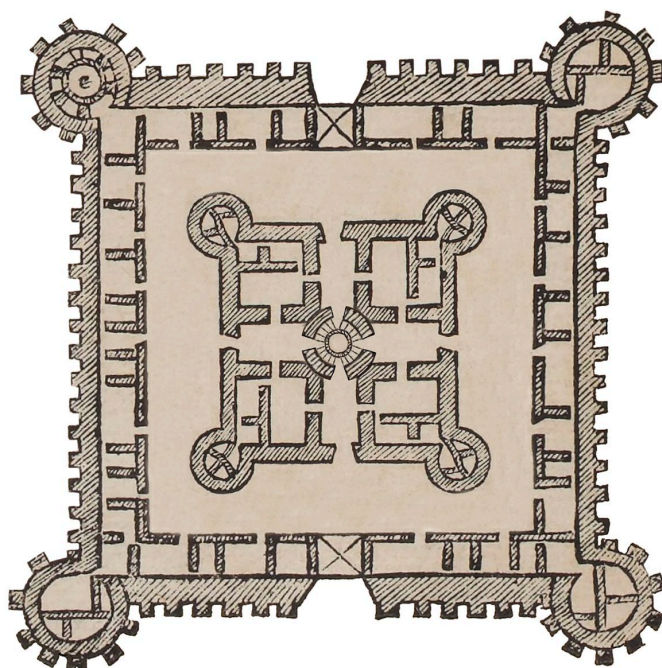


Fig. 8

« Le Château Parfait »

Photomontage, d'après Nicolas Herberay des Essarts, *Le Quatriesme livre d'Amadis de Gaule (...)*, P., Denis Janot, 1543, chap. II : *description de l'ignographie et plant du palais que Apolidon avoit fait construire en l'Isle ferme*, première représentation connue, bien que non réaliste, du château de Chambord. Le donjon et l'enceinte carrés ont été conservés, la disposition des logis a été modifiée pour adopter le plan giratoire et un escalier quadruple a été inséré à la place de l'escalier double, pour atteindre la vision rêvée d'un architecte moderne d'un palais « idéal »

Le roi, visiblement, ne recherche pas la « perfection » au sens actuel du terme et la dissymétrie de l'édifice (à l'extérieur comme à l'intérieur et jusque dans ses détails), les maladresses, repentirs et « bricolages » ne doivent pas transformer ce constat en postulat, celui d'un ratage magnifique, voire le sabotage de ce qui était à l'origine un « projet léonardien génial » : ne serait-on pas à la recherche de ce que le château aurait pu et même *du* être, au détriment de ce qu'*il est* ?

De notre point de vue, et selon l'exégèse du bâtiment que nous avons entreprise depuis plusieurs années⁸³, la conversion ou pour mieux dire la reconversion d'un projet idéal évoquant la Cité céleste, en un château français rappelant Vincennes et le Louvre, d'une part n'a pas fait disparaître le prototype sacralisé initial (malgré un plan giratoire bancal) et d'autre part ne débouche aucunement sur un chaos mais bien sur une nouvelle réussite. En effet, Chambord avec son enceinte rectangulaire flanquée de tours, entourée d'eau et accessible par un pont, comme le décrivent Jacques Androuet du

chassait pas et qu'il ne pouvait y venir qu'avec peu d'invités. De plus, le bâtiment était inhabitable l'essentiel de l'année, à cause du climat et de l'insalubrité des lieux.

⁸³ T. Fourrier et F. Parot, « Chambord, un livre de pierre », *Cornucopia, revue Le Verger*, bouquet XVIII, avril 2020.

Cerceau en 1576, ou Thomas Platter en 1599⁸⁴, est conforme à ce qui a prévalu à son érection, à savoir la naissance du dauphin en février 1518, qui mettait fin à une succession de rois sans fils et ouvrait l'avenir à une nouvelle lignée de la Royauté Très Chrétienne. Un tel palais ne se devait-il pas de réactiver non seulement le prototype de la Cité céleste, comme la chapelle palatine de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, mais aussi celui des palais patrimoniaux, notamment de Charles V le Sage, *le Grand Architecteur* selon Christine de Pisan ?

De la concorde de ces deux références architecturales⁸⁵, Chambord devenait ainsi « l'œuvre parfaite » que voyait Marguerite d'Angoulême en 1536⁸⁶.

Et revoici Léonard, là où on ne l'attendait pas ! (Le troisième escalier)

Mais revenons-en au dessin d'escalier quintuple de Léonard de Vinci. Nous avons vu que la lecture en est souvent faite de façon partielle, comme un escalier quadruple, le faisant ainsi coïncider avec le dessin de Palladio. Or, la véritable nouveauté de cette étude du Florentin réside dans la présence, au centre des quatre volées de marches, d'un cinquième escalier avec son propre noyau creux, une solution sans précédent connu.

Alors que l'on se perd en conjectures sur l'hypothèse d'un escalier quadruple selon le modèle léonardien à Chambord, la véritable innovation est négligée : celle d'un escalier logé dans le noyau d'un autre, qui apparaît dans le dessin de Vinci et est réalisée pour la première fois à Chambord. L'escalier à quatre volées est somme toute peu novateur, puisque ce n'est qu'une déclinaison de la double vis. L'idée de le doter d'un noyau suffisamment large pour y loger un escalier supplémentaire, ayant lui-même son propre vide central, est en revanche entièrement nouvelle. Chambord semble correspondre à la mise en œuvre de cette idée, qui n'était sans doute au départ qu'une simple réflexion d'architecte pour Léonard. Pour la rendre réalisable, le plan carré, qui induisait quatre volées de marches, fut transformé en plan circulaire, comme le suggérait le Florentin lui-même dans son commentaire, ce qui permettait alors de réduire les volées à deux. Rappelons que la réalisation d'un escalier double était tout à fait à la portée des appareilleurs du val de Loire.

Une autre retouche au croquis initial de Vinci va venir à Chambord compliquer cette fois la réalisation, mais en permettant de résoudre un inconvénient majeur. L'escalier logé dans le noyau, forcément obscur dans le dessin de Léonard, ne commencera pas dès le rez-de-chaussée, mais au-dessus des deux volées, auxquelles seront préservées la transparence et une certaine clarté, grâce à un

⁸⁴ Emmanuel Le Roy Ladurie, *L'Europe de Thomas Platter, France, Angleterre, Pays-Bas, 1599-1600 (Le siècle des Platter III)*, Fayard, 2006, p. 70-72.

⁸⁵ Nous avons constaté le même phénomène, lors du tâtonnement créatif des précepteurs du jeune François d'Angoulême pour l'invention de sa devise et de son chiffre. La réalité composite et feuilletée de Chambord confirme sa nature d'emblème et de symbole. Voir T. Fourier et F. Parot, « La cabale de Jean Thenaud, *op.cit.* ; « Le chiffre de François I^{er} : exégèse », Paris, *Cour de France.fr*, article mis en ligne le 15 déc. 2022 (<https://cour-de-france.fr/article6524.html>) ; « La salamandre, devise de François d'Angoulême », dans Laurent Hablot, Miguel Metelo de Seixas et Matteo Ferrari, (dir.), *Devises, lettres, chiffres et couleurs : un code emblématique, 1350-1550*, Lisbonne, 2022.

⁸⁶ François Genin, *Lettres de Marguerite d'Angoulême, sœur de François I^{er}, reine de Navarre*, Paris, 1842, p. 281, lettre 152. Nous avons pu dater avec certitude cette lettre de décembre 1536, date de l'achèvement du gros œuvre du donjon.

mur-noyau ajouré, tandis que le troisième escalier, prolongeant le noyau et doté lui-même de son propre noyau creux, s'élancera en plein ciel et vers la lumière, en accentuant la verticalité, l'élévation et l'impression de mouvement rotatif (par son décor distordu) de tout l'édifice. La découverte, en arrivant aux terrasses, d'un escalier supplémentaire, presque aussi haut que les deux autres, ménagera ainsi un effet de surprise pour le visiteur. Il aurait été naturellement plus simple, techniquement, de commencer l'escalier du noyau dès le rez-de-chaussée, comme dans le dessin de Léonard, plutôt que de le suspendre à vingt-cinq mètres de haut. Il n'y aurait d'ailleurs eu aucune ambiguïté : les trois escaliers emboîtés auraient été visibles dès le sol, et personne n'aurait jamais parlé d'escalier « double » à Chambord !

Quoiqu'il en soit, l'escalier de Chambord a techniquement été conçu comme un escalier triple, la vis centrale étant obligatoirement prise en compte depuis les fondations et dans la conception même des deux volées. Il va de soi que l'escalier triple est apparu bien en amont du début des travaux et qu'il ne peut être une improvisation. Il n'est pas pensable que l'on ait changé de parti au cours du chantier, car toute la construction du donjon découle de cet élément central. A chaque niveau, des arcs-boutants dans les angles des quatre cantons doivent assurer la stabilité de la tour d'escalier centrale qui culmine à plus de cinquante mètres. Quant aux dimensions hors-normes de l'escalier, avec ses presque neuf mètres de diamètre, très largement supérieures à celles des doubles vis, qui dépassaient rarement les trois mètres, elles sont dues non seulement à la largeur de chacune des volées (les marches font plus de 2,30 mètres) mais surtout au diamètre du noyau creux (environ 3,30 mètres). Celui-ci est induit par l'existence de l'escalier concentrique, situé vingt-cinq mètres plus haut ; ce sont les dimensions nécessaires pour contenir un escalier supplémentaire, ayant son propre noyau creux sur colonnes. Le diamètre total est donc celui d'un escalier « triple » et constitue le module déterminant le plan d'ensemble.

Définir alors l'escalier de Chambord comme un escalier double, surmonté d'une lanterne comportant elle-même un autre escalier est une vision déformée de l'édifice. Il n'y a pas de solution de continuité entre la partie double et la troisième volée, c'est le mur-noyau et le vide central qui font le lien, jusqu'au sommet de l'édifice (fig. 9).

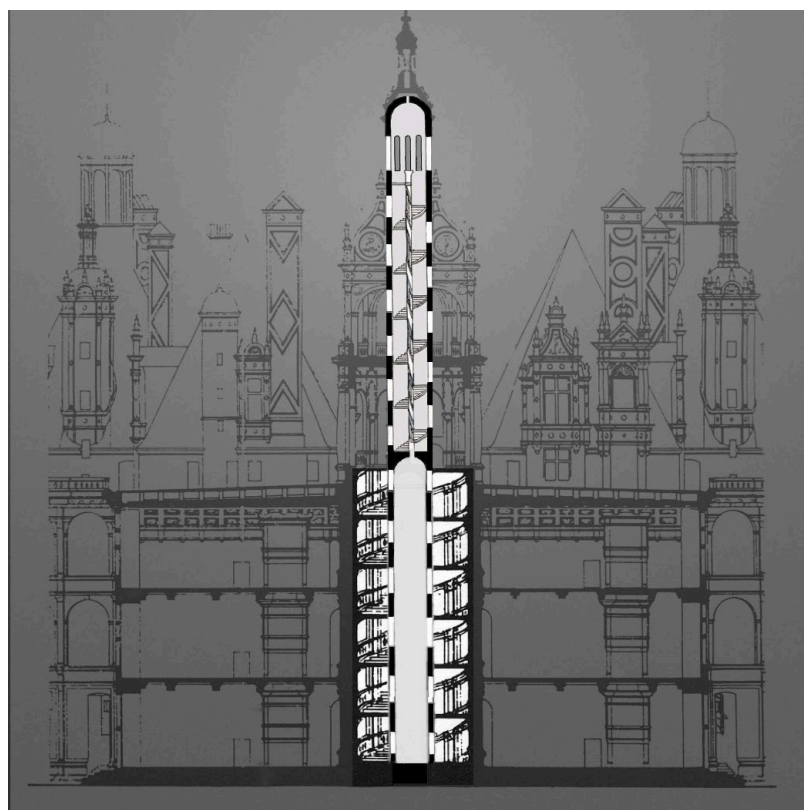


Fig. 9
Coupe transversale du donjon de Chambord,
avec mise en valeur du grand escalier central,
animé de ses trois rampes.

Quant au noyau creux de l'escalier de Chambord, nous avons vu qu'il n'a évidemment pas pour fonction d'éclairer l'escalier. Il suffit d'éteindre le

projecteur situé aujourd'hui au sommet, pour se rendre compte qu'il n'en est rien et que, sans être dans l'obscurité totale, le noyau est constamment dans la pénombre. C'est l'escalier, ouvert sur les quatre salles en croix et elles-mêmes sur l'extérieur, qui lui apporte ce faible éclairage, et non l'inverse. Notons que, sur le plan de la symbolique religieuse, l'escalier au centre des quatre couloirs du donjon est à l'emplacement de l'autel, à la croisée des nefs d'une église de plan centré⁸⁷, comme sa double rampe rappelle l'échelle de Jacob, au cœur de la Jérusalem Céleste. Quant à son noyau creux conservant une certaine pénombre, il rappelle que, selon Denys l'Aréopagite, fondement de la mystique gallicane et royale, le chemin qui mène à Dieu est plongé dans les ténèbres ...

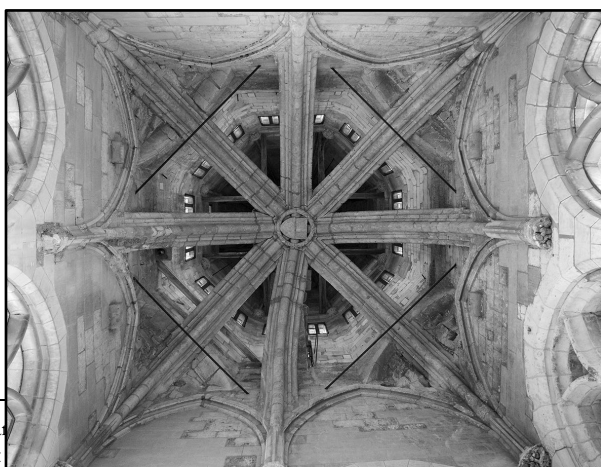
Nous avons eu l'occasion de faire ailleurs une étude approfondie du troisième escalier de Chambord⁸⁸. Nous en rappellerons seulement ici les principales conclusions. Non seulement l'idée - peut-être d'origine léonardienne - semble tout à fait nouvelle, mais elle représente aussi une véritable prouesse technique et a nécessité la recherche de solutions inédites pour sa mise en œuvre.

En effet, outre le défi d'édifier sur le vide un escalier de vingt mètres de hauteur (ce qui avait déjà été fait, sous Louis XII, dans la tour nord de la cathédrale de Tours : fig. 10⁸⁹), celui-ci présente des particularités rares, voire uniques.



Fig. 10

« Escalier Royal », tour nord de la cathédrale de Tours (1507) : escalier à jour hors œuvre, élevé sur la clé de voûte d'une croisée octogonale, sans remplages (A : l'escalier en élévation. B : les huit nervures au centre desquelles l'escalier repose).



⁸⁷ Le plan centré de Cha...

reconstruisent Jules II et ...
notamment le roi comme « fils aîné de l'église » et chef de l'église gallicane ainsi que sa participation à la croisade voulue par le pontife, qui lui en confiera la conduite. Le palais fondateur des Valois-Angoulême pouvait-il se permettre de ne pas évoquer, d'une manière ou d'une autre, à travers son architecture, cette alliance et cette actualité brûlante ?

⁸⁸ T. Fourrier et F. Parot, « les perspectives déformées de Chambord », *op. cit.*

⁸⁹ L'Escalier Royal de la cathédrale de Tours est construit sur la clé d'une voûte à nervures sans remplage, donnant ainsi l'illusion d'être suspendu dans le vide. Il débouche sur un lanternon octogonal. Voir Francis Salet, *La cathédrale de Tours*, Paris, 1949, p. 71-73.

B

Tout d'abord, il s'enroule autour d'un noyau creux sur colonnes, ce dont on ne trouve pas d'antécédents en France, comme l'a rappelé Jean Guillaume⁹⁰. Ensuite, ces colonnes possèdent un décor rampant, mais dont les bases et chapiteaux suivent un angle de soixante-quinze degrés, c'est à dire proche de la verticale ! De plus, ce décor en volume est rendu d'autant plus complexe à déformer que les faces des chapiteaux à figures, ainsi que des bases, ne sont pas en alignement mais ont été décalées de quatre-vingt-dix degrés par rapport au limon, ce qui oblige à déformer l'angle et deux faces en même temps, et non pas une seule face, comme sur un pilastre (fig. 11). C'est très inhabituel et va à l'encontre des procédures d'évitement généralement utilisées, comme par exemple sur le noyau de la grande vis du château de Bonnivet, construit peu avant, où les chapiteaux des huit pilastres ont un rampant atténué par rapport au limon sur lequel ils s'appuient et auquel ils ne sont donc pas parallèles⁹¹. Cela donne ainsi à Chambord de véritables anamorphoses en trois dimensions, pour lesquelles nous n'avons trouvé aucun antécédent, si ce n'est quelques annonces modestes dans les escaliers de Blois (ailes Louis XII et François I^{er}) et celui de l'aile de Longueville à Châteaudun. Pour couronner le tout, le noyau du troisième escalier occupe un diamètre variant entre quarante et quarante-cinq centimètres seulement. La réalisation de cette troisième volée a aussi nécessité un grand nombre d'adaptations que nous ne reprendrons pas ici, mais qui représentaient de véritables casse-têtes pour les concepteurs et constructeurs.

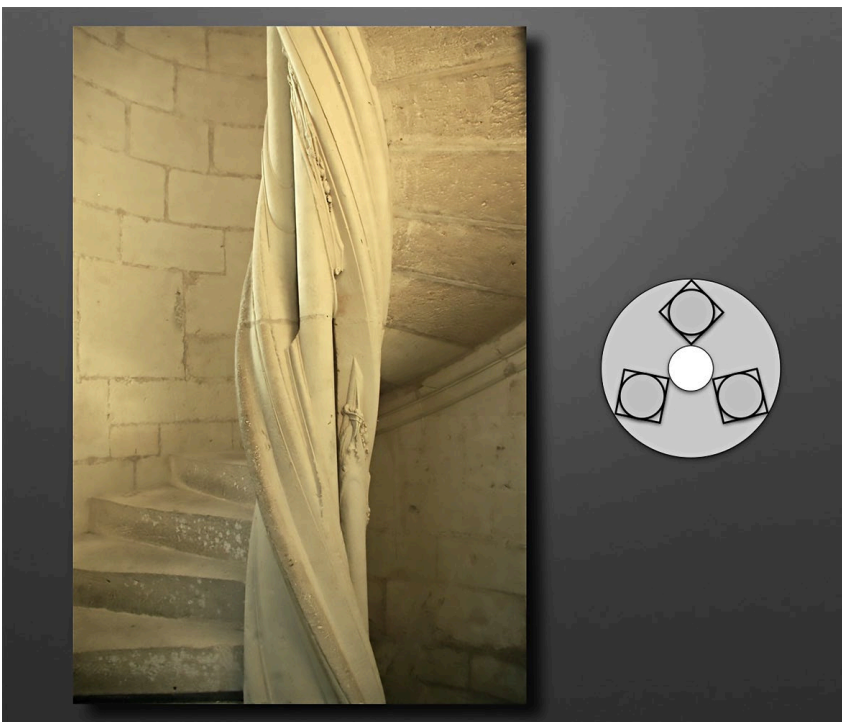


Fig. 11

Le troisième escalier de Chambord : noyau creux sur colonnes aux chapiteaux déformés (vers 1530).

Et coupe en plan du noyau : vide central (diamètre 10 cm), trois colonnes par révolution et chapiteaux perpendiculaires au limon.

⁹⁰ J. Guillaume, « l'escalier dans l'architecture française de la première moitié du XVI^e siècle », *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Paris, 1985, n. 31, p. 45.

⁹¹ J. Guillaume, *Le château de Bonnivet. Entre Blois et Chambord : le chaînon manquant de la première Renaissance*, Paris, Picard, 2006, p. 51.

Pensé à l'origine par Léonard dans un but militaire, le concept d'escalier multiple à vis centrale est adapté comme la pièce maîtresse d'un palais royal, où il retrouve une symbolique connue dans les escaliers doubles des bâtiments religieux. Le résultat va bien au-delà de ce qu'aurait été un escalier « quadruple », prouesse technique porteuse de multiples inconvénients, nous l'avons vu.

Si l'on tient donc absolument à donner un rôle à Léonard de Vinci dans le projet de Chambord, l'escalier du noyau est le meilleur candidat. Autant l'escalier double était bien connu en France, autant l'idée d'un escalier supplémentaire logé dans le noyau d'un autre, est une idée tout à fait nouvelle. Il n'en existe aucun exemple antérieur, à notre connaissance, en dehors du dessin donné par Vinci⁹². Il est alors légitime d'avancer l'hypothèse que l'on ait repris l'idée d'escalier quintuple du Florentin, pour imaginer l'escalier triple de Chambord. Rien ne s'oppose même à ce que Léonard ait été lui-même à l'origine de l'adaptation de son propre croquis des années 1490, puisque, au moment de la gestation de Chambord, il résidait à Amboise. Nous nous garderons de présenter cela comme une évidence ou une certitude, cela reste une hypothèse, qui nous semble cependant étayée sur des bases plus solides qu'un éventuel projet d'escalier quadruple.

Si l'on se détache enfin du *dessin* pour s'attacher au *dessein*, nul besoin de tordre la réalité jusqu'à ce qu'elle devienne identique à ce qui n'était qu'un schéma de principe de Léonard, nullement destiné à être réalisé tel quel. Et ce que l'on prend pour un renoncement de la part du roi à une des idées « géniales » du maître florentin, est probablement en réalité l'adaptation d'un concept qu'il avait effectivement formulé, à un dessein royal.

⁹² Philibert de L'Orme, un peu plus tard, évoquera le principe d'une troisième vis au centre d'un escalier double, sans toutefois citer nommément Chambord (*Le premier tome de l'architecture*, Paris, 1567, ch. XVII, p. 120). De L'Orme a eu l'occasion de côtoyer Jacques Coqueau, conducteur de la maçonnerie de Chambord, sur le chantier du pont de Chenonceau, dans les années 1555-1557. Le même concept d'escalier logé dans le noyau d'un autre sera également repris dans un manuscrit de l'architecte espagnol Vandelvira (*caracol de imperadores*, vers 1580) : voir Alberto Sanjurjo Alvarez, « Entre el utilitarismo y la escenografía : el caracol de varias subidas en la arquitectura española », dans S. Huerta, R. Marín, R. Soler, A. Zaragoza, *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 2009, p. 1317-1328 (p. 1322).

III - INFLUENCES

Des Italiens aux origines de Chambord :

Vinci, Cortone, Melzi et les autres...

L'influence de Vinci à Chambord est donc crédible, mais nous ignorons tout de la manière dont elle s'est exercée. Répétons une fois encore qu'il n'existe absolument aucun document prouvant formellement une implication directe de l'artiste dans la genèse du bâtiment. Nous savons qu'il ne fréquentait pas la cour à proprement parler et que son seul séjour connu en dehors d'Amboise est la semaine qu'il a passé à Romorantin, avec la famille royale. Il n'est mentionné explicitement dans aucun des grands événements festifs qui se déroulent à Amboise, l'année 1518. Enfin, nous savons qu'il souffrait de difficultés physiques. Il ne faut donc pas imaginer Léonard de Vinci se rendant auprès du roi pour exposer ses projets, plans et maquettes à l'appui, ou sur le terrain du futur chantier, pour y jouer l'arpenteur. Si des séances de travail ont eu lieu avec le roi, ce ne peut être qu'à Amboise, durant le premier semestre de 1518, comme par exemple lors du banquet du 17 janvier au *Cloux*, organisé par Galéazzo Visconti, en présence du souverain.

Mais il est aussi possible d'envisager l'existence d'une interface entre Vinci et l'équipe de conception de Chambord. Nous avons vu que c'est très certainement ce qui s'est passé pour la fête franco-anglaise de la Bastille, le 22 décembre 1518 : Galéazzo Visconti a été le concepteur de cet événement, probablement avec le conseil du Florentin, car il s'est explicitement inspiré de la *Fête du Paradis* de Léonard, chez qui il avait organisé une répétition générale le 17 juin, en présence du souverain.

De la même façon, la production de notes ou de croquis par Vinci, spécialement pour Chambord, ou peut-être des documents anciens tirés de ses carnets, ou encore de simples indications orales, ont pu être recueillis et communiqués aux responsables du projet, par un tiers. Il faut alors se demander s'il y a eu l'équivalent de Visconti, dans le domaine architectural, qui aurait pu être un intermédiaire à même de remplir ce rôle de courroie de transmission, sans la barrière de la langue.

Dominique de Cortone

Le premier candidat, nous l'avons précédemment cité, est l'Italien Dominique de Cortone. Rappelons qu'en tant que menuisier, son rôle à Chambord est avéré par la réalisation d'une ou plusieurs maquettes en bois pour l'édification du château. Nous avons vu qu'il est difficile de lui attribuer un rôle d'architecte avant l'heure, cependant, résidant alors à Blois et ayant travaillé aux décors des fêtes d'Amboise, il a pu rencontrer Léonard, recevoir ses conseils et indications et, éventuellement, être cet intermédiaire capable de traduire ses propositions, soit en maquettes, soit en plans, ou autrement.

Francesco Melzi

Il est un autre personnage sur lequel on ne s'est guère interrogé, qui était pourtant en contact étroit à la fois avec Léonard et avec roi, et qui aurait pu jouer un rôle de premier plan. Il s'agit du peintre Francesco Melzi, noble milanais *qui se tient avec ledit maître L'yenard*, pensionné à 400 livres annuelles (200 écus) par le roi, ce qui est une somme considérable⁹³. Il semble avoir été constamment aux côtés de Vinci, durant tout son séjour en France. Nous l'avons vu effectuer pour lui les relevés topographiques de Romorantin, en janvier 1517. Le 10 octobre de la même année, Antonio de Beatis, dans son témoignage déjà cité, signalait sa présence, nous l'avons vu. En février 1518, le diplomate florentin Francesco Vettori, à la recherche d'un peintre à Amboise, y fait également allusion : « un des disciples de Léonard de Vinci, qui est ici », lui demande plusieurs centaines d'écus pour son travail, ce que Vettori refuse⁹⁴. Il était encore présent le 23 avril 1519, au moment de la rédaction du testament de Léonard de Vinci, dont il sera l'exécuteur testamentaire, devant un notaire d'Amboise⁹⁵. Le roi finit par lui octroyer un office de gentilhomme de sa chambre, à Amboise, le 20 novembre 1520⁹⁶. Melzi semble ensuite être retourné à Milan en 1521 ou 1522, étant donc resté environ cinq ans en France.

Il est probable que Melzi ait eu un rôle accru en raison des défaillances physiques de son maître et qu'il ait dû gérer en partie les demandes qui lui étaient adressées. Ainsi, il écrivait de sa main dans les carnets de Vinci, c'est lui qui fit les relevés topographiques des rues de Romorantin, et c'est à lui que Francesco Vettori s'adressa pour un portrait, non à Léonard. Il est de plus explicitement désigné *comme procureur de messire Leonard de Vince* dans un document de 1518⁹⁷. A la différence de Salai, toujours dénommé comme serviteur, Melzi assistait son maître dans son travail. Légaltaire universel de Léonard, il hérita de ses papiers, qu'il était d'ailleurs sans doute le seul à pouvoir exploiter. Si l'on a sollicité les connaissances de Léonard de Vinci pour le projet de Chambord, en 1518-1519, Francesco Melzi était certainement un intermédiaire incontournable. Il est donc possible qu'il ait permis d'avoir accès à certaines notes utiles au projet de Chambord. Il a aussi certainement joué un rôle dans l'acquisition des tableaux de Léonard par le roi, tandis que Salai, à Milan se chargeait de placer les fonds, comme nous l'avons suggéré plus haut. L'octroi de l'office de gentilhomme de la chambre venait sans doute en reconnaissance de bien plus que quelques tableaux que le Milanais aurait pu peindre lui-même pour le roi, peut-être des missions diplomatiques par exemple, mais nous ne pouvons exclure qu'il ait eu un rôle dans l'intégration d'idées vinciennes à Chambord.

Des ingénieurs italiens ?

⁹³ AN, KK 289, recette générale des finances de Languedoil et Guyenne, f. 353r°.

⁹⁴ Lettre citée dans P. C. Marani (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 195 : *uno di questi discipoli di lionardo da Vinci ch'è qui ma domandono le centinaia de ducati.*

⁹⁵ A. de Montaiglon, *op. cit.*

⁹⁶ Archives Giulio Melzi d'Eril, document reproduit dans P. C. Marani (dir.), *op. cit.*, 2019, p. 196-197.

⁹⁷ AN, KK 289, f. 398v° : J. Sammer, « An Unpublished Document Concerning Leonardo da Vinci's Sojourn at the Court of Francis I », *Achademia Leonardini Vinci*, 2021, anno I, 201-204.

Deux autres ingénieurs italiens sont intervenus à Chambord, mais trop tardivement pour avoir participé à la conception, sur deux projets spécifiques d'aménagements hydrauliques. Ce sont d'ailleurs les seuls Italiens identifiés sur le chantier.

Pietro Caccia (Pierre Casse), ingénieur de Novare, n'apparaît dans nos sources qu'en 1529. Il fut chargé du percement d'un canal de la Loire au Cosson, qui ne sera jamais réalisé. Sa mission s'est sans doute limitée à constater l'absence de faisabilité du projet. Quant à Paul de Breignan, il eut en charge vers 1540, la réalisation du canal de détournement des eaux du Cosson au sud du chantier, connu sous le nom de « Fossé des Italiens », ainsi que l'aménagement du cours de la rivière, en aval.

L'un et l'autre perpétuaient la tradition des ingénieurs hydrauliciens venus d'outre-monts qui, comme Léonard de Vinci à Romorantin et d'autres exemples le montrent, semblent avoir été recherchés pour leurs compétences dans le domaine hydraulique, comme dans celui de la création de jardins ou d'événements festifs. En 1508, par exemple, était mentionné *l'ingenieulx de Milan et son fils*, à l'occasion d'un projet de barrage sur le Cher⁹⁸, dont les travaux furent finalement réalisés en 1510 *de la façon que l'ingenieulx de Milan a baillé*⁹⁹. Citons aussi l'ingénieur Francisque de Campobasso qui avait fait, en 1515, le devis des chapelles ardentes des funérailles de Louis XII, que Dominique de Cortone, entre autres, fut chargé de réaliser. Il fut ensuite, vers 1518, capitaine du château des Montils près de Blois, mais nous n'en savons guère plus sur lui¹⁰⁰.

L'intervention d'ingénieurs italiens, autres que Léonard, pourrait aussi avoir eu lieu dans la genèse même du bâtiment.

Des modèles locaux

La place donnée à Léonard de Vinci dans les origines de Chambord présente l'inconvénient d'occulter ou de négliger d'autres influences, tout aussi crédibles, notamment locales. Nous avons plus haut évoqué, par exemple, le lien à faire entre l'escalier de la lanterne et l'« Escalier Royal » de la cathédrale de Tours, construit douze ans plus tôt, ou l'escalier double du château de Saumur, que le roi découvrit le 4 juin 1518. Nous nous concentrerons ici sur d'autres bâtiments proches, comme ceux-ci, que François I^{er} et les appareilleurs ligériens connaissaient bien.

L'escalier « persé » d'Amboise¹⁰¹ et l'apport du château de Charles VIII dans l'architecture de Chambord

Il est probable qu'il y ait eu à Amboise, depuis le règne de Charles VIII, un autre escalier

⁹⁸ Jean Martin-Demézil, « Léonard de Vinci et les astuces de la construction solognote », *Revue de l'Art*, n° 87, 1990, note 2, p. 86.

⁹⁹ C. Pedretti, *op. cit.*, 2009, p. 93, n. 7.

¹⁰⁰ J. de Croÿ, *Quelques renseignements inédits sur les maîtres maçons des châteaux de Chambord et d'Amboise*, 1902, p. 27-28 ; Pierre Lesueur, *Dominique de Cortone dit le Bocador*, 1928, p. 24.

¹⁰¹ Lucie Gaugain, *Amboise, un château dans la ville*, PUR-PUFR, 2014, p. 133-134. Nous remercions l'auteure pour les échanges que nous avons pu avoir avec elle à ce propos.

double. Des indices concordants semblent en effet suggérer que « l'escalier persé », comme on l'appelait, construit lors de la dernière campagne du chantier, après 1495, ait été un escalier multiple. Il pourrait bien être alors une source d'inspiration directe pour celui de Chambord. Sur la vue en élévation des dessins d'Androuet du Cerceau conservés au *British Museum*, nous voyons que ce grand escalier d'apparat hors œuvre, à l'angle de la grand'salle ayant vue sur la Loire et du nouveau logis donnant sur les jardins, était conçu comme un édifice autonome et percé de baies cintrées, reposant peut-être sur huit piliers. Le plan semble effectivement montrer deux volées de marches, il est en tout cas représenté de manière différente des autres escaliers (fig. 12 et 13).

Un témoignage, vers 1630, mentionne « l'escalier persé » comme un escalier double¹⁰². Un autre, de la part d'un peintre hollandais, en 1642, signale un « étrange quadruple escalier en colimaçon, fait en pierre. Longeant les murs, au-dessus, on a une vue très splendide et belle », à cause de la hauteur effrayante. Ce dernier texte est une traduction qu'il faut prendre avec précaution, mais il est sans doute exact que l'escalier surplombait les bâtiments proches, donnant une vue impressionnante sur la vallée et peut-être aussi sur les jardins, à l'opposé, constituant ainsi un véritable belvédère. Enfin, une vue de Jacques Rigaud vers 1730¹⁰³ montre la base de l'escalier qui était seule encore en place (fig. 14).



Fig. 12

Vue en élévation de l'escalier « persé », d'après Jacques Androuet du Cerceau, dessin préparatoire à l'édition des *plus excellents bastiments de France* (*British Museum*), vers 1570.

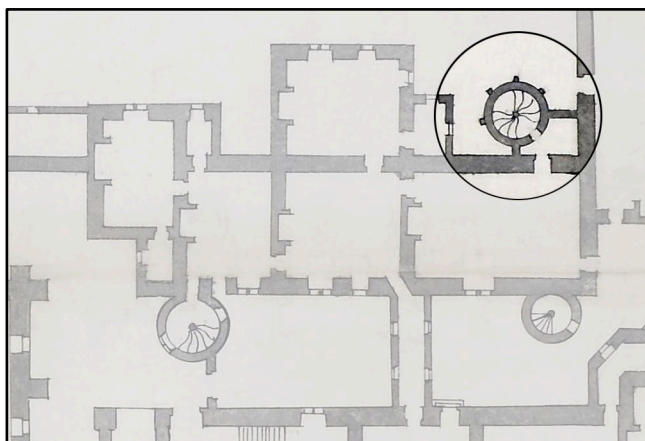


Fig. 13

Vue en plan de l'escalier « persé » représenté avec ses deux volées de marches, d'après Jacques Androuet du Cerceau, dessin préparatoire à l'édition des *plus excellents bastiments de France* (*British Museum*), vers 1570.

¹⁰² *Ibid.*, p. 199, n. 193 (A.D. 37, C 655, doc. 3, 17v°-18r°).

¹⁰³ Jacques Rigaud, *troisième vue du château d'Amboise*, vers 1740.



Fig. 14

Gravure de Jacques Rigaud, *Le Château d'Amboise*, vers 1730. Détail : la base en ruine de l'escalier « persé ».

Ces témoignages sont certes minces, mais ne peuvent être totalement écartés. François I^{er} ayant passé presque toute son enfance dans ce château dont cet escalier était une des curiosités, s'il était double, comme on peut le supposer, il a dû impressionner le jeune comte d'Angoulême.

Les liens entre Amboise et Chambord ne s'arrêtent cependant pas là. Il faut aussi évoquer les deux tours cavalières, des Minimes et Heurtault, à noyau creux percé de fenêtres, alors uniques en France¹⁰⁴. Lucie Gaugain a souligné notamment les similitudes existantes avec le noyau de l'escalier de Chambord, en matière de stéréotomie et d'appareillage, avec des décrochements d'assises de même type. Le principe original de la vis à mur-noyau percé d'ouvertures des deux tours d'Amboise, que François I^{er} connaissait bien, construites par les maçons ligériens qui seront ensuite à son service, peuvent être considérées comme des précédents essentiels pour le futur escalier de Chambord.

Nous avons donc à Amboise, dans le château de Charles VIII, plusieurs particularités de la future vis de Chambord : d'une part l'escalier de parade, probablement double, autonome et ouvert, et d'autre part le noyau creux à jour. De plus, si cet escalier était bien double, il n'était pas loin de partager avec Chambord un autre point commun : les deux volées ne semblent pas se justifier par une quelconque utilité pratique, mais relèvent de la *curiositas*.

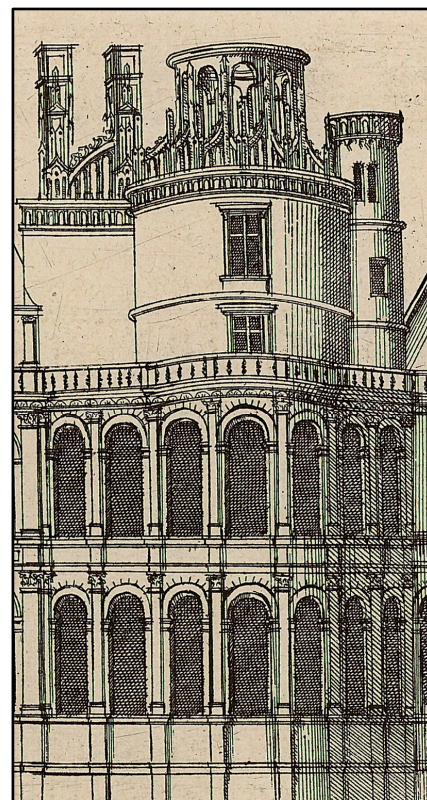
Blois

C'est enfin à Blois, que plusieurs similitudes intéressantes avec Chambord sont à souligner. La tour de Châteaurenault du château de Blois faisait partie des constructions médiévales intégrées dans

¹⁰⁴ Frédéric Didier, Jean Guillaume, Laurent Catulle, *Le château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Editions du Patrimoine, 2000 ; p. 31 et n. 12.

celles de François I^{er}, au début de son règne. Son état sous les derniers Valois nous est connu encore une fois par les gravures d'Androuet du Cerceau (fig. 15).

Fig. 15
Jacques Androuet du Cerceau, vue du château de Blois, *Des plus excellents bastiments de France 1576-1579* (vol. II), BnF, Res-V-390, p. 301. Détail : la tour-belvédère de Châteaurenault, avec sa lanterne et ses terrasses



Tout le couronnement de cette tour a été repris sous François I^{er}, avec des dispositions qui annoncent clairement celles de Chambord. Le dernier niveau a été voûté à cette époque (avec une clé de voûte à salamandre) pour soutenir une tour-lanterne d'un diamètre en retrait, sur un toit-terrasse. Cette lanterne était largement ajourée par de grands arcs ouverts et étayée par des arcs-boutants occupant le reste du diamètre de la tour et sous lesquels on pouvait circuler. Elle était vide et inachevée, en attente d'un couronnement final, avec des arcs-boutants bien trop puissants pour soutenir uniquement ce que l'on en voit. Des balustrades formant garde-corps, un massif de maçonnerie englobant des souches de cheminées, autour desquelles se prolonge la terrasse à balustrade, une tourelle d'escalier également en terrasse, tout évoque clairement la lanterne et les superstructures du futur château de Chambord. Du Cerceau semble également représenter les arcs-boutants de cette amorce de lanterne comme des arcs inversés, ce qui pourrait être alors une référence explicite à Léonard de Vinci, qui en a esquissé le principe¹⁰⁵.

L'ensemble, surplombant largement les toits, devait constituer un vrai belvédère, donnant une vue clairement orientée sur la perspective des jardins haut et bas qu'il surplombait, agrandis sous François I^{er} vers la forêt, tandis qu'à l'opposé, la vue s'ouvrait sur toute la vallée de la Loire. Ainsi, ces dispositions sont identiques à celles de l'escalier « persé » d'Amboise. Ce belvédère était à proximité immédiate du logis royal, avec un accès direct, desservant aussi la galerie des Cerfs, vers les jardins¹⁰⁶.

Lors de la construction de la façade des loges, le corps de cette même tour fut ceinturé par deux étages de galeries sous arcades, lui donnant un aspect assez proche des tours de la maquette en bois du donjon de Chambord, qui aurait donc pu s'en inspirer.

Quant à la façade des loges elle-même, qui annonce aussi la maquette pour Chambord, elle est clairement inspirée de celle de Bramante pour le Belvédère à Rome¹⁰⁷. Or, le donjon de Chambord

¹⁰⁵ Milan, Biblioteca del Castello Sforzesco, Codex Trivulzianus, f. 8r^o. Voir Daniel Arasse, *Léonard de Vinci*, Hazan, 1997, p. 165 et 176.

¹⁰⁶ M. Chatenet, *La cour de France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 164, fig. 69 : accès depuis la garde-robe et le cabinet du logis royal, par les *loggias* de la tour aux deux escaliers menant directement, l'un à la galerie des Cerfs et l'autre au belvédère.

¹⁰⁷ M. H. Smith, *op. cit.*

reprend exactement les dispositions du projet du même Bramante pour la basilique Saint-Pierre à Rome, dérivé des églises byzantines : un bâtiment carré à plan centré en croix grecque et aux voûtes à caissons. Les réalisations de cet architecte, mort en 1514 et proche de Léonard de Vinci, ont probablement été une importante source d'inspiration dans les premières œuvres architecturales de François I^{er}.

Il est enfin une autre construction, le « pavillon d'Anne de Bretagne », dans les jardins du château de Blois, qui n'est pas sans rapport avec le projet de Chambord (fig. 16)¹⁰⁸. Ce bâtiment n'est pas un simple pavillon de jardin comme ces structures de bois, souvent octogonales, que l'on y rencontrait depuis la fin du Moyen Âge. Sur quatre niveaux, en briques et pierres de taille, avec quinze à vingt mètres de largeur et au plan massé, il date des premières années du règne de Louis XII. L'octogone central est flanqué, sur quatre de ses faces, de pavillons carrés, pour trois d'entre eux et d'une chapelle pour le quatrième. Celle-ci, orientée à l'est, casse légèrement le plan en croix grecque. Non seulement doté d'une chapelle, il possède aussi des pièces chauffées, des terrasses et une longue galerie-belvédère lui est annexée, ce qui lui donne tout d'un vrai logis royal. Louis XII et François I^{er} y ont souvent assisté à la messe. Il est situé dans une position centrale, non pas au sens géométrique, mais quant à la vue sur les jardins en terrasses et intégré à un réseau de circulation entre jardins haut et bas, qui n'est pas sans évoquer un parcours initiatique, à la fois chrétien et courtois. Malgré la différence d'échelle, il y a là bien des points communs avec Chambord, comme la combinaison de l'octogone et de la croix grecque, ou le cheminement d'accès.

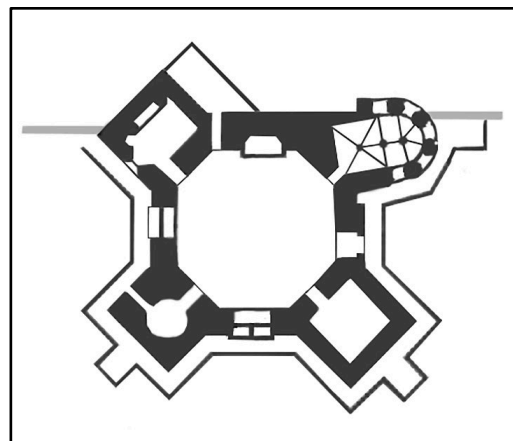


Fig. 16
Plan schématique du Pavillon Anne de Bretagne, Blois, vers 1500.

¹⁰⁸ Emmanuelle Plumet et François Lafabré, « Au cœur des jardins : le pavillon dit d'Anne de Bretagne », dans *Jardins de châteaux à la Renaissance*, Château royal de Blois, 2014, p. 54-61.

CONCLUSION

Par son intérêt connu pour l'architecture, les personnes et les bâtiments qu'il a fréquentés, François I^{er} a pu jouer un rôle actif dans la conception de Chambord. Il était probablement capable, *a minima*, de définir un « cahier des charges », comprenant le choix du lieu, la forme générale des bâtiments, le plan géométrique, la répartition des logis... Il avait à sa disposition, en val de Loire, les meilleurs deviseurs et appareilleurs du royaume, les Sourdeau, Trinqueau, Amanjart ou Gobereau, pour mettre en œuvre son dessein. La dimension très chrétienne de l'architecture de Chambord est aussi certainement voulue par le roi, sous l'influence de ses « guides spirituels », François de Moulins de Rochefort et Jean Thenaud, déjà cités. Enfin, un investissement personnel du roi dans la construction se traduit par des visites de chantier dont nous avons de nombreux témoignages et par sa venue dans des moments importants nécessitant des prises de décisions, comme l'inauguration du chantier en 1519, le décès des deux premiers conducteurs de la maçonnerie (1522 et 1538), pour la relance des travaux à son retour de captivité (1526), le premier arpentage du parc (1523), la réaffectation des bâtiments de l'enceinte (1538), l'achèvement du logis royal (1545)...

Dans ce projet, quelle pouvait-être la place restant à Léonard de Vinci ? Cela revient, finalement, à identifier les seules particularités que le roi n'aurait pas pu découvrir par lui-même, dans d'autres lieux, ou que ses maîtres maçons ignoraient. Ce sont principalement le concept du troisième escalier logé dans le noyau de l'escalier double, la position de cet escalier au centre du bâtiment et le plan giratoire s'articulant autour du même escalier. De ces trois particularités, nous pouvons émettre l'hypothèse que la première est sans doute issue de l'escalier quintuple du Florentin, qui est en tout cas le seul antécédent connu. La seconde, avec le plan en croix, s'inspire explicitement de l'arbre situé au centre du paradis et de la cité céleste, d'où partent les quatre fleuves vers les quatre parties du monde, dans sa représentation traditionnelle de deux troncs enlacés, mais aussi de bâtiments religieux, comme l'église Saint-Pierre de Rome, images peut-être promues par ses précepteurs, de Moulins et Thenaud. La troisième n'offre apparemment aucun antécédent. Si l'on peut supposer qu'elle découle assez logiquement du plan massé, des nécessités de circulation et d'éclairage des huit logis à chaque niveau, il n'est pas exclu d'y voir une influence de l'ingénieur mécanicien florentin... ou d'une vision néo-platonicienne de la « machine stellifère » ficinienne. S'ajoutent peut-être à cela certaines solutions techniques empruntées çà et là à Léonard, le tout faisant qu'il n'est guère possible d'exclure toute influence de sa part dans la genèse de Chambord.

Cependant l'enthousiasme ne doit pas nous amener à occulter l'intention du commanditaire et à faire de Chambord « l'œuvre posthume de Léonard » ou son « testament architectural », comme on a pu l'écrire. Quelle que soit l'estime que pouvait avoir le roi pour l'artiste, ce n'est certainement pas ce dernier qui était à la manœuvre. Léonard était un outil, précieux certes, mais un outil parmi d'autres, pour la réalisation d'un dessein royal auquel chacun devait se conformer. Comme on le voit aussi pour

les commandes artistiques du roi, l'entreprise Chambord est étroitement soumise au contexte très particulier du moment, où François I^{er} est en première ligne : le climat apocalyptique, les préparatifs de croisade, la nécessaire union de la chrétienté dans la réforme de l'église. L'œuvre de Chambord dans son ensemble est imprégnée du mythe monarchique français et ne s'inscrit pas dans la quête d'une cité idéale ou d'une utopie à l'italienne, si ce n'est sous l'angle chevaleresque des édifices égalitaires arthuriens ou monastiques. C'est une œuvre véritablement humaine, avec ses imperfections, ses dissymétries, volontairement soumise à une nature hostile que François I^{er} ne cherchera pas à asservir, par des aménagements d'agrément.

Ce chef-d'œuvre s'inscrit dans un réel, un lieu chargé d'histoire symbolisant la dynastie, puisqu'il repose lui-même sur des fondations anciennes, celles d'un château du comté de Blois. Cet important fief féodal était un bien propre de Louis XII, puis de Claude de France, puis du dauphin et duc de Bretagne, dont François I^{er} ne fut jamais le titulaire (il ne fut rattaché au Domaine royal que sous Charles IX), mais l'usufruitier, confirmant la dimension patrimoniale et matrimoniale du site, lieu de transmission. Ses modèles d'inspiration puisent non dans l'imaginaire (au sens fictif, tel qu'on l'entend aujourd'hui), mais dans des Vérités pour les contemporains : les architectures sacrées tirées directement des Écritures ou de monuments qui s'en inspiraient eux-mêmes. Chambord est le miroir d'un temps, d'une époque : enjeux géopolitiques, préoccupations familiales et lignagères, espérances eschatologiques, animent son discours sculpté¹⁰⁹ - son *affectio* - ainsi que son architectonique - sa *ratio* - faisant de lui un véritable livre de pierre, donnant à contempler le *disegno* royal.

¹⁰⁹ Par exemple l'excentration du logis de François I^{er} dans une aile de l'édifice, vers 1538-40, est en prise directe avec des événements politico-religieux qui surgissent en France à cette période, en particulier la crise de l'eucharistie, dogme revendiqué dans l'oratoire du logis royal (scènes sculptées et datées).

ANNEXE I

L'affaire Harduin

Pièce n° 1 : lettre de Henri Harduin à la rédaction du *Cabinet de l'Amateur*, n° 28, 1863, p. 1.

Monsieur le Rédacteur,

Permettez-moi d'ajouter quelques lignes à vos observations sur la *découverte* de M. V. Romagnési. Ces quelques lignes sont tout simplement le texte même de l'acte de décès de Léonard de Vinci. Je m'empresse de vous les envoyer pour le cas où vous les jugeriez bonnes à figurer dans le prochain numéro du *Cabinet de l'Amateur*.

Chapitre royal de Saint-Florentin, de la ville d'Amboise. Registre A.

Fut inhumé dans le cloître de cette Eglise M^e Lionard de Vincy, noble millanois, premier peintre et ingénieur et architecte du Roy, meschanischien d'estat et anchien directeur de peinture du Duc de Milan.

Ce fut faict le douc^e. jour d'aoust 1519.

Cet acte m'a été communiqué tel que je le transcris, par un des employés des archives de l'hôtel de ville, avec qui mes recherches à l'état civil m'ont mis en relation. D'où lui vient-il ? Probablement de quelque fureteur à qui il aura eu occasion de rendre service.

Agréez, etc.

Recevez mes meilleurs compliments.

Harduin.

Pièce n° 2 : commentaire d'Eugène Piot, rédacteur, *Cabinet de l'Amateur*, n° 28, 1863, p. 1 (à la suite de la lettre qui précède).

Le document nouveau fourni par M. Harduin est précieux comme tout ce qui touche au souvenir d'un aussi grand artiste. Les titres, *ingénieur et architecte du Roy, mécanicien d'Etat*, qu'il contient, sont nouveaux et en même temps naturels. Il servira peut-être à faire retrouver ce registre A, du chapitre royal de Saint-Florentin, que l'on croyait perdu vers la fin du siècle dernier, lorsque le conseiller de Pagave fit demander à Amboise l'acte de décès de Léonard de Vinci. Sa date présente une difficulté. Une lettre du 19 juin 1519, que Francisco Melzi écrivait aux frères de Léonard pour leur annoncer sa mort, dit en propres termes : *Esso passo dalla presente vita alli 2 di maggio con tutti li ordini della santa madre Chiesa e ben disposto*. Rien ne saurait prévaloir contre ce document ; nous pouvons cependant observer que, dans la minute du testament publié par Carlo Amoretti, Léonard exprime le désir d'être inhumé *dans* l'église de Saint-Florentin, et qu'il est très-possible qu'après avoir satisfait momentanément à ce vœu, on ait été obligé, par des raisons qui nous sont inconnues, de transporter plus tard dans le cloître les restes de l'artiste. Le document nouveau ne serait plus alors que l'acte constatant cette translation, et non l'acte de décès, et, en effet, il ne contient pas la date précise de la mort, qui se trouve d'ordinaire placée à côté de celle de l'inhumation dans ces sortes de documents.

Pièce n° 3 : commentaire d'Arsène Houssaye, dans *Histoire de Léonard de Vinci*, Paris, 1869, p. 312-314.

Ce document nouveau, qui prouverait une fois de plus que Léonard fut enterré au château d'Amboise, doit être accepté avec la plus grande réserve. Si le registre A a été perdu, comment a-t-on conservé ces sept lignes qui constatent l'inhumation de Léonard de Vinci ? Si le registre A est retrouvé, comment celui qui le possède ne s'empresse-t-il point de le restituer à l'histoire ?

Toutefois, à première vue, la rédaction de ces quatre lignes me semble appartenir presque mot à mot au style du seizième siècle, dans le diocèse de Tours, à part la dernière ligne.

J'ai passé plusieurs journées à faire des fouilles dans les archives de l'hôtel de ville [note 1]. Les registres des décès ou inhumations ne datent que de 1538. Ils sont rédigés dans la même formule. Le maire d'Amboise, le secrétaire de la mairie, l'archiprêtre, le savant archiviste Cartier, n'ont jamais trouvé d'autres documents. D'où vient alors celui de M. Harduin [note 2] ? Si ce n'est qu'une copie, ne peut-on pas supposer que le copiste a écrit « le cloître de l'église » pour « le chœur de l'église ». Mais comment admettre que le mois de *mai* soit remplacé par le mois d'*août* ?

Depuis que M. Harduin, par la voix des journaux, a été prié de produire son document, il n'a pas donné signe de vie.

Par son testament, Léonard de Vinci a voulu être enterré dans l'église. Si François I^{er} lui a élevé un monument, ou s'il a voulu seulement par une inscription consacrer le souvenir de cette grande mémoire, c'est dans l'église même, selon la coutume du seizième siècle.

Il m'est impossible de croire avec le rédacteur du *Cabinet de l'Amateur*, que Léonard, inhumé d'abord dans l'église, ait été transporté ensuite dans le cloître du chapitre, où l'on n'enterrait personne, puisque l'ordre des religieux avait son cimetière particulier entre l'église et le cloître [note 3]. Si c'eût été pour l'enterrer sous un monument, il en serait resté quelques traces, soit par le monument, soit par l'histoire ; mais pourquoi lui eût-on élevé un monument dans un cloître, à celui qui a voulu, sur son testament, avoir sa place dans l'église ?

[Note 1]

Les plus anciennes pièces sont les cahiers des délibérations de la ville d'Amboise de 1451 à 1478, et une lettre de François I^{er} du 1^{er} janvier 1514, confirmant des privilèges. J'ai pareillement étudié les archives de l'Hôtel-Dieu et des églises.

[Note 2]

M. Paris, l'archiviste, m'écrivait à propos de l'acte donné par M. Harduin :

« M. Harduin n'est pas connu à Amboise, et n'a jamais eu de relations avec les employés de la mairie de cette ville ; si le document qu'il produit émane des archives de l'Hôtel-de-ville de Paris, il vous sera facile de vous faire représenter l'original et d'en contrôler l'authenticité, à moins que le révélateur de cette pièce ne soit un être imaginaire ou un pseudonyme insaisissable. Et pourtant le texte a un cachet de vérité incontestable, à l'exception cependant des mots *meschanichien* et *anchien*, qui ne sont pas de l'époque.

Quel intérêt a donc M. Harduin à dérober à la publicité un titre aussi précieux, et qui a été l'objet de recherches aussi persévérantes, s'il en est l'heureux possesseur, ou s'il en connaît réellement le dépositaire ? Pourquoi dénoncer cette découverte sous le voile de l'anonyme ? Si l'acte de décès est vrai, on ne peut expliquer la réserve de M. Harduin que par la crainte de compromettre les mains infidèles qui le lui auront confié. Il est évident pour moi que la ville a perdu une partie des vieux manuscrits qui enrichissaient ses archives ; mais malheureusement, il est impossible aujourd'hui de combler les trop regrettables lacunes que ces détournements ont laissées. »

[Note 3]

On peut, à ce sujet, consulter les dessins de Du Cerceau. Ce qu'on appelait le cloître était une galerie à double étage bâtie pour les habitations des prêtres et des religieux. Les fouilles pratiquées là où fut cette galerie n'ont amené nul vestige de sépulture. Mais contre le chevet de l'église j'ai découvert un tombeau, le crâne du squelette m'a paru digne d'être étudié devant le portrait de Léonard. Il a quelque ressemblance avec l'autre crâne. Une grande intelligence aussi a passé par là.

ANNEXE II

Quelques escaliers doubles avant Chambord

Localisation	Datation	Caractéristiques
Suq al-Ghazl, Bagdad ¹¹⁰ , Iraq (minaret).	Fin XIII ^e s.	Base dodécagonale.
Choli, Erbil ¹¹¹ , Iraq (minaret).	XIII ^e s.	Briques, 36m de hauteur, base octogonale et noyau creux.
Jam ¹¹² , Afghanistan (minaret).	fin XII ^e , début XIII ^e s. ?	Briques, 42 m de hauteur (65m pour la tour), base octogonale. Patrimoine mondial UNESCO.
Taynal ¹¹³ , Tripoli, Liban (minaret, ancienne église du Carmel).	XIV ^e s. Peut-être antérieur : on ne sait s'il date de l'époque chrétienne ou musulmane.	Accès par l'extérieur et par l'intérieur.
Église collégiale Saint-Pierre de La Romieu ¹¹⁴ , Gers, France (clocher).	XIV ^e s.	Tour carrée, accès par l'extérieur et par l'intérieur, il ne dessert que le 1 ^{er} étage du clocher, 5m de hauteur.
Église abbatiale de Marmoutier ¹¹⁵ , près de Tours, France (détruit).	XIV ^e s.	Accès au « repos de saint Martin ».
Église des Bernardins ¹¹⁶ , Paris, France (clocher, détruit).	XIV ^e s.	Accès par l'église et par la sacristie.
Cathédrale de Rodez, France	?	Escalier dit du labyrinthe, tour nord-ouest servant de rempart à la ville.
Église paroissiale St Editha ¹¹⁷ , Tamworth, Staffordshire, Angleterre (clocher).	fin XIV ^e , début XV ^e s.	Deux entrées séparées, par l'extérieur et par l'intérieur ; les deux volées ont 106 et 101 marches.
Église All Saints', Pontefract ¹¹⁸ , West Yorkshire, Angleterre (clocher, la partie sommitale est détruite).	fin XIII ^e , XIV ^e s.	Accès par l'extérieur et par l'intérieur, tour octogonale.
Wenlock Priory ¹¹⁹ , Shropshire, Angleterre.	Deuxième moitié du XV ^e s.	Situé dans le logis du prieur, vers la chapelle.
Vieille cathédrale de Salamanque ¹²⁰ , Espagne (chevet).	XII ^e s.	Diamètre : 2,24 m (diamètre du noyau 28cm). Partiellement détruit.
Couvent de Santo Domingo ¹²¹ , Valence, Espagne	Entre 1439 et 1463	Diamètre : 2,75 m (diamètre du noyau : 35 cm). L'un (29 marches) dessert une pièce au-dessus de la sacristie et l'autre (63 marches) monte jusqu'à la terrasse.

¹¹⁰ Tariq Jawad Janabi, *Studies in Mediaeval Iraqi Architecture*, Iraq, 1982, p. 210 ; George Michell, *Architecture of the Islamic World. Its History and Social Meaning*, 2014, p. 248).

¹¹¹ Petr Justa et Miroslav Houska, *Conservation of Minaret Choli in Erbil, Iraq*, 2010 Istanbul Congress Conservation and the eastern Mediterranean, République Tchèque, 2010.

¹¹² Dossier de classement au patrimoine mondial de l'UNESCO, le 29.06.2002.

¹¹³ Construite par le gouverneur de Tripoli en 1336, sur les bases d'une église des frères du Carmel, remontant au royaume franc, mais dont il n'est pas sûr que cette tour ait fait partie.

¹¹⁴ Evelyne Ugaglia, *La collégiale Saint-Pierre, La Romieu*, Association pour la promotion de l'Archéologie en Midi-Pyrénées, 1985.

¹¹⁵ J. J. Bourassé (dir.), *La Touraine, histoire et monuments*, Tours, Mame, 1860, p. 322-323 ; Edmond Martène et Ursin Durand, *Voyage littéraire...*, vol. II, Paris, 1724, p. 172.

¹¹⁶ Henri Sauval, *Histoire et recherches des Antiquités de la ville de Paris*, liv. IV, t. I, Paris, 1724, p.435-436.

¹¹⁷ James W. P. Campbell et Michael Tutton (éd.), *Staircases, History, Repair and Conservation*, London-New-York, 2014, p. 83. George Gaze Pace, *The collegiate and parish Church of St. Editha, Tamworth*, Friends of Tamworth Church, 1972.

¹¹⁸ J. W. P. Campbell et M. Tutton, *op. cit.*, p. 83, www.allsaintschurchpontefract.org.uk.

¹¹⁹ Heritage Gateway Results, www.heritagegateway.org.uk.

¹²⁰ A. Sanjurjo Alvarez, *op. cit.*, (p. 1319-1320).

¹²¹ *Ibid.*, p. 1324-1325.

Cathédrale Saint-Guy ¹²² , Prague, République Tchéque.	Milieu XIV ^e s.	Dans une tour hexagonale adossée au flanc sud du chevet. Accès par l'extérieur et par l'intérieur. Maître d'œuvre : le Français Matthieu d'Arras.
Cathédrale de Mayence ¹²³ (Mainz, Saint-Empire).	Vers 1390-1410	Diamètre intérieur : 1,20m. L'escalier mène de la galerie ouest du cloître à la salle capitulaire.
Cathédrale de Strasbourg ¹²⁴ , France (Saint-Empire).	XV ^e s.	Il s'agit de l'un des quatre <i>Schnecken</i> qui flanquent la tour octogonale. L'une des deux vis s'achève dans le vide, à mi-chemin. Maître d'œuvre : Ulrich von Ensingen.
Église Saint-Moritz ¹²⁵ , Olomouc, République Tchéque.	? début XVI ^e s.	Dans une tour circulaire, accolée à la tour sud, noyau creux sur colonnes, 151 marches. Accès par l'extérieur et par l'intérieur.
Église Saint-Jacques de Liège ¹²⁶ , Belgique.	? début XVI ^e s.	Donne accès à la tribune de la chapelle des bourgmestres ; l'un des deux escaliers mène à un cul-de-sac.
Ortona, Italie (royaume de Naples) ¹²⁷ .	Fin XV ^e s.	Rampe à double hélice, attribuée à Francesco di Giorgio.
Tour Saint-Nicolas, La Rochelle ¹²⁸ , France (fortifications du port).	XIV ^e s.	Inclus dans un réseau de circulation complexe, chaque volée a une fonction distincte : défensive et « noble ».
Château de Saumur ¹²⁹ , France.	XIV ^e s.	inclus dans un réseau de circulation complexe, chaque volée a une fonction distincte : l'une sert à la desserte des logis ducaux.
Maison 7 rue Joseph Pères, Guéméné-sur-Scorff ¹³⁰ , Bretagne, France.	?	Aujourd'hui situé dans une maison particulière, autrefois probablement dans l'enceinte du château des Rohan-Guéméné.
? Petit-Châtelet de Paris ¹³¹ (détruit).	avant 1434	
? château royal d'Amboise, France (détruit).	vers 1495	Dit « escalier persé » : probablement double. Tour hors œuvre, largement percée de baies, probablement octogonale. Diamètre : environ 4 m.

¹²² Yves Gallet, « L'escalier d'Ulrich von Ensingen à la cathédrale de Strasbourg et ses rapports avec l'œuvre de Matthieu d'Arras à la cathédrale de Prague », dans Jan Chlíbec et Zdeňka Opacic (dir.), *Studie o stredovekém umení venované Klare Benesovské*, Prague, Artefactum, 2015, p. 97-109.

¹²³ *Ibid.*, p. 107.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 97-100. Michel Zehnacker, *La cathédrale de Strasbourg, comme un manteau de pierre sur les épaules de Notre-Dame*, Alsatia, 2002, www.oeuvre-notre-dame.org.

¹²⁵ Marek Perutka, *Olomouc, churches and chapels*, 2004, n° 12.

¹²⁶ Paul Jaspard, « A propos de l'escalier du chœur de l'église Saint-Jacques de Liège », *Chronique archéologique du Pays de Liège*, octobre-décembre 1926, p. 83-85.

¹²⁷ Sarah Edwards, « La Scala Elicoidale : the Spiral Ramps of Francesco di Giorgio, an Architectural Re-Invention », dans Berthold Hub et Angeliki Pollali, *Reconstructing Francesco di Giorgio Architect*, p. 107-126 (p. 114).

¹²⁸ Jean Mesqui, « Une double révolution à La Rochelle, la tour Saint-Nicolas », *Bulletin Monumental* 148-2, 1990, p. 155-190.

¹²⁹ Emmanuel Litoux, « La portée politique de la reconstruction du château de Saumur à la fin du XIV^e siècle », dans P. Peduto, A. M. Santoro (éd.), *Archeologia dei castelli nell'Europa angioina (secoli XIII-XV)*, Fisciano, Medioevo scavato, 2011, p. 61-69. Article réédité sur Cour de France.fr le 1^{er} mai 2015 (<http://cour-de-france.fr/article3726.html>).

¹³⁰ Claudie Herbaut « la maison à double vis à Guéméné-sur-Scorff : approche historique et architecturale », colloque de Guéméné-sur-Scorff, *Des artisans gaulois aux citoyens morbihannais : 2500 ans d'histoire*, 29-30 avril 2011.

¹³¹ La seule mention se trouve dans Guillebert de Metz, « la description de la ville de Paris... », 1434, dans Le Roux de Lincy et L.M. Tisserand (éd.), *Paris et ses historiens aux XIV^e et XV^e s.*, Paris, 1867, p. 161.