“ Mysteres ” et “ joyeusetés ” : les peintres de Lyon autour de 1500

Tania Lévy

▶ **To cite this version:**

Tania Lévy. “ Mysteres ” et “ joyeusetés ” : les peintres de Lyon autour de 1500. Art et histoire de l’art. Paris-Sorbonne, 2013. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-01688643⟩

HAL Id: tel-01688643

https://theses.hal.science/tel-01688643v1

Submitted on 19 Jan 2018

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

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

HAL Authorization

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI

Centre André Chastel – Groupe Villard de Honnecourt

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Tania LÉVY

le 25 novembre 2013

« Mysteres » et « joyeusetés » : les peintres de Lyon autour de 1500

Volume I : TEXTE

Sous la direction de :

Madame Fabienne Joubert — Professeur émérite, Paris-Sorbonne

JURY :

Madame Laurence Ciavaldini-Rivière	Professeur, Université Pierre-Mendès-France, Grenoble
Monsieur Jean-Louis Gaulin	Professeur, Université Lyon-II, Lyon
Monsieur Étienne Hamon	Professeur, Université de Picardie, Amiens
Monsieur Philippe Lorentz	Professeur, Université Paris-Sorbonne

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus vifs et les plus chaleureux vont évidemment et en premier lieu à ma directrice, Fabienne Joubert, dont les précieux conseils et le soutien continuel ont été essentiels et m'ont permis d'avancer dans les méandres de cette recherche.

En suivant les traces des peintres et verriers lyonnais, j'ai contracté de nombreuses dettes scientifiques et amicales. Je dois ainsi beaucoup aux Archives municipales de Lyon, et surtout à Anne-Catherine Marin et Amélie Guillet, aux Archives départementales du Rhône, aux services de l'Inventaire du Rhône, à la DRAC Rhône-Alpes, au fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Lyon, à Jean-Jacques Fanjat, maître-verrier et aux associations et paroisses de Saint-Martin-d'Estreaux, de Saint-André-d'Apchon et de l'Arbresle.
Les institutions muséales ont été précieuses : je souhaite ainsi remercier le Musée des Beaux-Arts de Lyon, et particulièrement Ludmilla Virassamyaken, ainsi que les Musées Gadagne de Lyon, le Monastère de Brou à Bourg-en-Bresse et sa directrice Magali Briat-Philippe, et le Musée Carnavalet à Paris.

Plusieurs spécialistes m'ont fait le plaisir d'éclairer certains aspects du sujet : Stefano de Bosio, Laurence Ciavaldini-Rivière, Pascal Collomb, Frédéric Elsig, Étienne Hamon, Michel Hérold, Jacques Rossiaud et Cécile Scalliérez. Mes connaissances en matière de paléographie doivent beaucoup à Jean-Yves Sarazin et Étienne Hamon. Que tous en soient vivement remerciés.

Ma réflexion a également bénéficié des échanges et de l'aide de mes amis et collègues de l'INHA et du Centre Chastel, qui se sont parfois faits relecteurs, et plus particulièrement Jean-Marie Guillouët, Judith Soria, Déborah Laks, Laura Karp, Caroline Blondeau, Cécile Bulté et Annamaria Ersek mais également Caroline Cournède et Clotilde Dupé.
Enfin, toute ma gratitude va à ma famille et à Steven, véritables et indispensables soutiens durant ces années de recherche, et les doutes et les joies qui les ont accompagnées.

SOMMAIRE

Avertissement et abréviations ..... p. 7

INTRODUCTION ..... p. 9
I. Historiographie ..... p. 12
A. Les ouvrages généraux d'histoire de l'art ..... p. 16
B. Les érudits et les débuts d'une historiographie locale ..... p. 17
C. Études récentes, *connoisseurship* et Jean Perréal ..... p. 19
II. Sources et méthodologie ..... p. 23
A. Les hommes : comptabilités et délibérations communales ..... p. 23
B. Les œuvres : archevêché et églises lyonnaises ..... p. 25
C. Méthode et perspectives ..... p. 27

PREMIÈRE PARTIE. LES PEINTRES : PRATIQUES ARTISTIQUES ET PRATIQUES SOCIALES .p. 31
I. Apprentissage, statuts et sociabilité ..... p. 35
A. De l'apprentissage à l'atelier ..... p. 38
1. L'apprentissage ..... p. 39
2. La communauté des peintres et la maîtrise ..... p. 41
3. Les Statuts et la confrérie Saint-Luc ..... p. 44
4. Transmission et dynasties ..... p. 47
a. Dynasties et filiation ..... p. 47
b. De réelles stratégies matrimoniales ? ..... p. 49
B. Sociabilité et voisinage ..... p. 52
1. Du côté de l'Empire et du côté du Royaume ..... p. 53
2. Imprimeurs et enlumineurs ..... p. 54
3. L'importance du voisinage ..... p. 56
4. Association et boutiques ..... p. 58
5. Réseaux ..... p. 61
C. Imposition et estimes ..... p. 64
1. Le niveau de fortune des peintres et verriers ..... p. 64
2. Les peintres et verriers : une élite urbaine ? ..... p. 67
II. Mobilité des artistes ..... p. 74
A. Artistes étrangers à Lyon ..... p. 76
1. Flamands, Espagnols, Français et Italiens ..... p. 77
2. L'installation en ville : intégration et conditions de travail ..... p. 81
B. Jean Perréal : Paris et le val de Loire, Brou et l'Italie ..... p. 85
1. Jean Perréal de Paris : éléments de biographie ..... p. 86
2. Perréal, Michel Colombe et la Bresse ..... p. 89
3. Perréal, les Lyonnais et l'Italie ..... p. 95
C. Les Lyonnais hors des remparts : œuvres et expertise ..... p. 99
1. A l'intérieur des frontières, de Grenoble à Toulouse ..... p. 100
2. Le duché de Savoie ..... p. 104
3. Les Vaser ..... p. 105
4. Le duché de Lorraine ..... p. 109

DEUXIÈME PARTIE. LES COMMANDITAIRES : NOTABLES, CONSULS, CHANOINES ET ROIS DE FRANCE ..... p. 117
I. Commande privée : bourgeois, érudits, marchands et banquiers ..... p. 121
A. Érudits, notables et marchands : Histoire, cérémonies et livres d'heures enluminés ..... p. 122
1. L'atelier du Maître de Guillaume Lambert ..... p. 123
2. Le Maître de l'Entrée et Guillaume II Le Roy ..... p. 128
3. Les érudits ..... p. 130
4. Les notables ..... p. 133
B. La commande vitrée ..... p. 139
C. Les rapports entre artistes et commanditaires : l'exemple des érudits ..... p. 143
II. Commandes publiques et représentation : le Consulat ..... p. 149
A. L'hôtel de ville : travaux et embellissements ..... p. 152
B. La représentation publique : les armes de la ville ..... p. 160
1. Les ponts de la cité ..... p. 163
2. Le portrait de la cité ..... p. 170
III. Le clergé de Lyon et les peintres ..... p. 174
A. La cathédrale et l'enclos épiscopal ..... p. 174
1. Les vitraux ..... p. 182
2. Les peintures et les bannières ..... p. 187
3. La maison du chamarier ..... p. 190
B. Les peintres et verriers de Lyon et les archevêques ..... p. 192
1. Charles II de Bourbon ..... p. 192
a. La chapelle des Bourbon ..... p. 193
b. Un prélat amateur d'art ..... p. 199
2. André d'Espinay et L'Arbresle ..... p. 202
3. François de Rohan ..... p. 206
C. Les églises de Lyon et du Lyonnais ..... p. 207
1. L'église Saint-Nizier ..... p. 207
2. Les vitraux du diocèse ..... p. 212
3. La *Sainte Catherine* du Musée des Beaux-Arts ..... p. 217
D. Les ecclésiastiques, pourvoyeurs de commandes ..... p. 218
IV. La cour et le roi ..... p. 222
A. La présence des rois à Lyon ..... p. 222
1. Louis XI et René d'Anjou ..... p. 223
2. Charles VIII et Anne de Bretagne ..... p. 224
3. Louis XII et François I[er] ..... p. 228
B. L'entourage royal ..... p. 229
C. Les seigneurs de Moulins ..... p. 232

TROISÈME PARTIE. LA VILLE EN FÊTE ..... p. 239
I. « Joyeusetés » et triste nouvelle : tournois, feux de joie, mystères et obsèques ..... p. 244
A. Tournois ..... p. 244
B. Feux de joie ..... p. 246
C. Mystères ..... p. 247
D. Obsèques ..... p. 248
II. Les entrées : cérémonies royales, cérémonies urbaines ..... p. 253

A. Les donneurs d'ordre et les protagonistes ..... p. 255
1. Les conducteurs ..... p. 258
2. Les artistes ..... p. 264
a. Tâches et salaires ..... p. 265
b. Des artistes spécialisés ? ..... p. 271
3. Où est l'expositeur? ..... p. 276
B. Thèmes royaux ..... p. 279
1. Les fleurs de lis, l'arbre de Jessé et le Jardin de France ..... p. 280
2. Le roi mythique, le roi vainqueur ..... p. 287
C. Thèmes urbains ..... p. 292
1. Le lion ..... p. 293
2. La cité personnifiée, la cité transformée ..... p. 294
3. La ville et le roi ..... p. 299
III. De l'éphémère et du pérenne ..... p. 302
A. Le recours au passé ..... p. 302
1. La répétition des thèmes ..... p. 303
2. La réitération du protocole ..... p. 305
B. L'invention, gage de promotion pour la ville et les artistes ..... p. 307
1. « Aussi bien que faire se pourra » et surtout sans redite ..... p. 307
2. L'astrologue Simon de Phares, concepteur de mystères ..... p. 311
3. Arcs de triomphe et Antiquité ..... p. 314
4. Le discours des artistes : peines, travaux et nouveautés ..... p. 318
C. La mémoire de l'entrée, l'écume de la fête ..... p. 321
1. Les présents d'orfèvrerie ..... p. 322
2. Le devenir des décors et des histoires ..... p. 323
3. Le manuscrit d'entrée, entre compte-rendu et livret de fête. Le Cod. Extr. 86.4 de l'August Herzog Bibliothek, Wolfenbüttel ..... p. 325
a. Le commanditaire et le destinataire ..... p. 327
b. Le texte, l'image, l'entrée ..... p. 329
4. Œuvres pérennes, œuvres éphémères ..... p. 335

CONCLUSION ..... p. 339

BIBLIOGRAPHIE ..... p. 349

AVERTISSEMENT ET ABRÉVIATIONS

La fête de Pâques est à Lyon la date retenue pour le changement d'année ; les dates mentionnées sont toutes exprimées en nouveau style.

Les Lyonnais utilisent la livre tournois pour leurs transactions : le qualificatif tournois n'est donc jamais précisé, sauf dans les citations tirées des archives. Ils échangent également des sous tournois, des gros et des blancs, qui ont tous la même valeur, soit un vingtième de livre et douze deniers. Certains comptent mentionnent également le franc, équivalent à seize sous, le teston qui a la même valeur qu'une livre et le florin, égal à douze sous.

Abréviations utilisées :
A. M. Lyon : Archives municipales de Lyon
A. D. Rhône : Archives départementales du Rhône
A. N. : Archives nationales
B. M. Lyon : Bibliothèque municipale de Lyon
Dictionnaire : le *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, M. Audin et E. Vial, Paris : BAA, 1992 [1919]
P. J. : pièces justificatives (volume II)

INTRODUCTION

En 2001, E. Burin énumère, dans son étude sur l'enluminure lyonnaise entre l'installation de l'imprimerie et les années 1530, les raisons de la prospérité économique - et donc artistique - de la cité : ce sont la position géographique et politique de Lyon, son importance commerciale dans l'Europe de la fin du XV^{e} siècle qui en faisaient un lieu hors du commun. Les rois avaient en outre établi leur séjour sur les bords de Saône pendant les guerres d'Italie[1]. Se basant sur les recherches de N. Rondot, qui montrent que les informations étaient « *less complete that one might wish* »[2], l'auteur délaisse les archives pour se concentrer sur les manuscrits, dont elle a constitué un remarquable catalogue.

Vingt ans auparavant, le court article de N. Zemon-Davies avait exploré le milieu social et professionnel dans lequel avait gravité le peintre Corneille de la Haye[3], qui fut peut-être l'élève de Jean Perréal[4]. Ces deux publications ont jeté les fondations de cette recherche : entre l'assertion étonnante de la pauvreté des sources, pourtant conservées en grand nombre, comme le montrait le *Dictionnaire* de Maurice Audin et Eugène Vial, et les premières conclusions stimulantes de l'historienne N. Zemon-Davies, un pan majeur de l'histoire lyonnaise restait inexploré et mieux, inexploité.

---

[1] BURIN 2001, pp. 3-4.

[2] BURIN 2001, p. 5.

[3] ZEMON-DAVIS 1980.

[4] DUBOIS de GROËR 1996.

La figure de Jean Perréal (vers 1450-1530) a bien sûr été le point de départ et dans une certaine mesure le pivot de l'étude : contemporain d'une période particulièrement intéressante dans le développement de la cité, il est connu pour son titre de valet de chambre et de peintre en titre des rois. En outre, régulièrement employé par les consuls, il se trouve au cœur des différentes questions qui ont été à l'origine des recherches. À travers lui se révélait en effet, dès les premiers sondages dans les publications et les sources, des paradoxes apparemment insolubles. Une communauté numériquement très importante (pas moins de deux cent quarante peintres recensés en 2008[5]), la présence d'humanistes, de marchands, de banquiers à la prospérité évidente, notamment du fait des foires, et le séjour ponctuel ou prolongé de trois rois. À cela s'ajoute un archevêché dont le premier prélat avait le titre de primat des Gaules. Or les œuvres sont conservées en petit nombre et pourtant jamais étudiées comme un corpus spécifique. Qui alors faisait vivre ces peintres, quelles réalisations étaient sorties des ateliers et comment ces derniers étaient-ils organisés ? Telles sont les premières interrogations qui nous ont entraînée sur la piste des artistes lyonnais, entre les mystères soulevés par ce premier état de la recherche et les promesses entrevues par une étude stimulante, autant de *joyeusetés* qui trouvent leur point d'orgue dans l'étude des fêtes exceptionnelles que furent les entrées.

Aucun ouvrage n'a été consacré à la peinture lyonnaise des années 1460 et à la fin de la décennie 1520. En 1996, H. Zerner écrivait « Ce bilan pour Lyon est fait en bonne partie de lacunes et de points d'interrogation ; il suffit tout de même pour laisser deviner une production artistique très différente de celle de Paris ou de Toulouse. »[6], résumant bien l'état des connaissances comme de la bibliographie. Un corpus réduit, des archives nombreuses - pléthoriques ! - mais non transcrites, des sommes dues à des historiens du XIX^{e} siècle et qui semblaient avoir fait le tour du sujet, tels les travaux de N. Rondot ou ceux de M. Audin et E. Vial, ont contribué à forger cette image. Si le sujet reparaît régulièrement lors de publications générales ou d'expositions, c'est toujours en marge ou inséré dans un propos plus large. Il faut donc suivre les pistes empruntées par les auteurs pour établir les grandes étapes de l'histoire artistique lyonnaise et en extraire les lignes de force.

[5] LÉVY 2008.

[6] ZERNER 1996, p. 304.

I. HISTORIOGRAPHIE

L'histoire de la ville de Lyon a donné lieu à de nombreuses publications dès le XVI^e^ siècle. Symphorien Champier en 1537 puis Guillaume de Paradin en 1573 la contaient déjà, suivis de divers auteurs aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècle[7]. Toutefois, la période comprise entre le règne de Louis XI et la Grande Rebeyne de la fin des années 1520 n'était pas le point focal de ces ouvrages. Le passé romain, la naissance de la commune en 1320, les conflits protestants des années 1560 retenaient plus généralement l'attention. Le XIX^e^ siècle commença à s'intéresser au Moyen Âge lyonnais, et notamment à la toute fin du XV^e^ siècle, importante pour l'essor des foires et considérée comme un prélude à la Renaissance, évidemment transmise par-delà les Alpes. Il s'agissait avant tout, avec les ouvrages d'A. Steyert et des Guigue, d'histoires de la cité, mais fondées sur les textes et plutôt approfondies[8]. Le mouvement amorcé alla en grandissant au cours du XX^e^ siècle avec les publications d'A. Kleinclausz, A. Latreille et J. Rossiaud[9]. Dans ces publications historiques, le volet culturel trouve bien sûr une place, mais d'une façon souvent marginale.

L'histoire lyonnaise a bénéficié de travaux d'universitaires et de leurs étudiants dès les années 1960 : R. Fédou, professeur l'histoire médiévale à Lyon II, a dirigé de nombreux mémoires sur le sujet, et en particulier sur la période qui nous intéresse[10]. Ces travaux ont souvent eu pour objet d'étude des documents anciens, généralement provenant des archives municipales. Plusieurs registres de délibérations consulaires ont ainsi été dépouillés et parfois transcrits. Ce mouvement est perpétué sous la direction de J. Rossiaud[11], et apparaît comme un élément constant dans l'historiographie lyonnaise, des érudits du XIX^e^ siècle aux recherches actuelles. Encore tout récemment, la thèse de C. Fargeix a largement exploré l'organisation du Consulat, le langage des conseillers comme l'image qu'ils se faisaient d'eux-mêmes et de leur cité[12]. Cet ouvrage est essentiel pour les informations qu'il apporte sur l'histoire politique et la mentalité de la cité à la fin du XV^e^ siècle.

---

[7] CHAMPIER 1531 et 1537 ; NICOLAY 1573 ; PARADIN 1573 ; SAINT-AUBIN 1666 ; MENESTRIER 1669 ; BOMBOURG 1675 ; SPON 1673 ; BROSSETTE 1711 ; CLAPASSON 1741 ; PERNETTI 1757.

[8] GUIGUE 1882 ; GUIGUE 1888 ; STEYERT 1839 ; GUIGUE et KELINCLAUSZ 1913.

[9] KLEINCLAUSZ 1925 ; LATREILLE 1975 ; PELLETIER et ROSSIAUD 2007.

[10] BOUVET 1969 ; BÉCOUSSE 1973 ; ROBERT 1973 ; CHAINTRON 1980 ; DELORME 1983.

[11] BUFFET 1997.

[12] FARGEIX 2005.

Administrée par un consulat depuis le début du XIV^e^ siècle, la ville de Lyon est entrée dans le royaume de France en 1310[13]. Fidèle au roi durant la guerre de Cent Ans et les conflits avec la Bourgogne, elle en est récompensée par la royauté : le futur Charles VII, encore dauphin, lui octroie deux foires en 1420. Elles ont dans un premier temps peu de succès, échouant à rivaliser avec celles de Genève, qui restaient les plus importantes d'Europe. Elles prennent leur essor en 1436 avant que le roi n'accorde une troisième foire à la ville en 1444. Mais c'est véritablement Louis XI, dès les premières années de son règne, qui assure la prospérité lyonnaise, en permettant l'établissement d'une quatrième foire en 1463. Les marchands étrangers, interdits de Lyon s'ils fréquentent Genève, délaissent bien vite cette ville au profit de la première ; les Médicis eux-mêmes préfèrent la Saône au lac Léman dès 1466, bientôt suivis de nombreux banquiers et marchands ultramontains[14]. Le succès des foires de Lyon ne se dément plus après 1463, malgré le coup porté au moment de la régence des Beaujeu. Troyes et Bourges récupèrent pour un temps les foires, finalement rendues en totalité à la cité rhodanienne en 1494. Lyon exporte peu mais elle représente une « plaque tournante » très importante en Europe en matière de redistribution des marchandises, dont la majorité est constituée par le textile. Selon A. Zander, il existait en outre un marché de librairie et de peinture qui se tenait pendant les foires[15].
Sur la question des rapports avec d'autres régions et pays, les études ont été nombreuses dans le champ proprement historique : la présence de la cour française, les expéditions militaires au départ de Lyon, l'afflux des marchands, les échanges commerciaux et monétaires ont fait l'objet de plusieurs publications. Il en ressort une image cosmopolite et tendant vers l'Italie, telle qu'elle apparaît déjà chez F. Elsig. Le titre qu'il choisit dans son ouvrage de 2004 évoque cette idée d'échanges et de relations avec d'autres régions françaises et européennes[16]. Mais l'image d'une ville lieu de passage et de rencontre était déjà présente chez de nombreux historiens dès le XVIII^e^ siècle. En 1757, Pernetti évoquait l'installation de marchands italiens dans la cité, attirés par les foires. En 1911, E. Vingtrinier dressait le portrait d'une ville « (...) cosmopolite, avec ses colonies d'Italiens et d'Allemands, son flot sans cesse renouvelé de marchands étrangers, de savants, d'ambassadeurs, d'aventuriers (...) »[17]. Cette image n'est pas à remettre

[13] PELLETIER ET ROSSIAUD 2007, pp. 212-213, 234.

[14] PELLETIER ROSSIAUD 2007, pp. 265-267.

[15] ZANDER 1993, p. 99.

[16] ELSIG 2004, p. 45 : il l'appelle la plaque-tournante lyonnaise.

[17] PERNETTI 1757, p. 59.

fondamentalement en cause : les études de R. Gascon et J. Boucher[18] sur les marchands étrangers confortent en effet l'idée d'une cité ouverte aux étrangers. L. Romier en 1949 puis J. Wadworth en 1962[19] insistent sur la dimension « internationale » de la ville dans les dernières décennies du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^ siècle : l'installation des imprimeurs et les guerres d'Italie tiennent une place très importante selon eux dans le cosmopolitisme intellectuel - et non plus seulement commerçant - de la cité. Cette image a souvent été étendue à la production artistique, plus particulièrement en ce qui concerne les liens avec l'Italie, et ce dès avant l'ouvrage d'É. Vingtrinier[20]. En 1873, É. Pariset lie la venue des Italiens et les échanges avec la péninsule au développement d'un art à influence italienne à Lyon[21]. Il ne précise ni qui sont ces Italiens ni les artistes lyonnais ayant accueilli leur influence. É. Vingtrinier à son tour n'hésite pas à associer retour des guerres d'Italie et essor artistique et culturel de Lyon[22]. N. Rondot (repris ensuite par M. Audin et E. Vial) insiste également sur les liens avec l'Italie, en évoquant particulièrement une famille d'artistes importante, celle des Bonte[23].

Encore tout récemment, des publications ont conforté l'idée de Lyon comme porte d'entrée de l'art italien en France, dès le début du XVI^e^ siècle et surtout à partir des années 1520-1530, par le biais des hommes[24] et celui des œuvres. Ainsi G. Iacono affirme que les marchands italiens faisaient venir des tableaux de leur pays et les revendaient à Lyon[25]. L'idée d'un marché de l'art italien florissant, notamment grâce aux contacts noués lors des guerres, est également défendue dans l'ouvrage de J.-H. Etienney, paru la même année[26]. En 2003, B. Rochat évoque ses recherches de D.E.A. consacrées à la production artistique lyonnaise en 1494 : elle note la présence de nombreux Italiens, mais il s'agit surtout de sculpteurs[27].

Cette présence italienne n'est pas la seule à être pointée : les liens avec les Flandres font aussi l'objet d'une attention importante, en particulier dans le contexte des échanges liés aux foires.

---

[18] GASCON 1971 ; BOUCHER 1994.

[19] ROMIER 1949 ; WADSWORTH 1962.

[20] VINGTRINIER 1911, p. 60.

[21] PARISET 1873, p. 39.

[22] VINGTRINIER 1911.

[23] RONDOT 1888, p. 50, 74, 76, 98, 107 ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. 114-115.

[24] GRANDJEAN 2002, p. 34.

[25] IACONO et FURONE 1999, p. 27.

[26] ÉTIENNEY 1999.

[27] ROCHAT 2003. Le dépouillement systématique du *Dictionnaire* révèle la présence d'armuriers et d'orfèvres italiens en majorité, sur toute la période gothique.

Dès 1877, A. Michiels[28] insiste sur l'arrivée d'éléments culturels et artistiques flamands à Lyon, par le biais notamment de la gravure et de l'imprimerie. Toutefois, ses réflexions reposent principalement sur une œuvre autrefois attribuée à Jean Perréal et d'influence nettement flamande[29]. Plus récemment, M. Roques a également insisté sur la présence septentrionale dans la vallée du Rhône[30].

L'un des facteurs de cette diffusion « flamande » est l'implantation de l'imprimerie dès 1473, élément capital de l'essor économique et culturel de la ville, pourtant non relayé par des institutions. La ville n'accueille en effet aucune université, et ce jusqu'au XIX^{e} siècle, malgré ses demandes réitérées. Toutefois, la légende de petites « académies » a perduré, revenant dans des publications récentes[31]. La vie culturelle est cependant entretenue à Lyon par les érudits, l'activité des presses mais aussi par la classe de robe, très importante dans cette ville[32]. Lyon ne compte pas non plus de parlement mais les hommes de loi ont longtemps constitué le groupe social le plus influent[33]. Ils sont peu à peu remplacés par les marchands, bientôt majoritaires au sein du Consulat. Le conseil de la ville doit faire face, dans les années 1510, à une première crise essentiellement juridique, appelée la Querelle des artisans. Contestant la gestion des comptes, dont la transparence faisait défaut, plusieurs associations professionnelles lyonnaises intentent des procès aux consuls. Soutenus par François I^{er}, ces derniers ont finalement gain de cause en 1521.

Huit ans plus tard survient une crise bien plus importante, appelée la *Grande Rebeyne* : exaspérés par la disette et l'incurie des conseillers, les Lyonnais pillent les greniers et emprisonnent certains des échevins. L'intervention de François I^{er} ramène rapidement le calme dans la ville. Outre son poids historique, l'année 1529 marque également un tournant culturel. Jean Perréal et Pierre Sala disparaissent entre 1529 et 1530, de nouveaux peintres émergent peu à peu, dont Corneille de la Haye et Bernard Salomon. L'entrée de la reine Éléonore et du dauphin présente déjà un visage très différent de celui des fêtes précédentes.

---

[28] MICHIELS 1877.

[29] Tableau conservé au Louvre, autrefois intitulé *Le mariage de Charles VIII et Anne de Bretagne*, aujourd'hui attribué au Maître de 1499. Cf. BANCEL 1885.

[30] ROQUES 1963.

[31] HOURS 1969.

[32] GRAHAM 1974.

[33] FÉDOU 1964.

A. Les ouvrages généraux d'histoire de l'art

Il est frappant de constater la place faite à la peinture lyonnaise dans les catalogues ou les publications généralistes : l'exposition consacrée aux Primitifs français en 1904 à Paris en est un très bon exemple[34]. Si l'art de la région de Lyon est évoqué, en lien avec le Bourbonnais, il ne bénéficie pas d'une partie propre. La seule œuvre intitulée « École lyonnaise » est le tableau de la *Sainte Catherine* (fig. n°1) qui se trouve encore aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Lyon[35]. En outre, l'auteur du catalogue déplore la trop grande présence des artistes étrangers qui ont « perverti » l'art de la région, comme celui du Val de Loire, de la Provence et du Bourbonnais[36]. La création lyonnaise médiévale est abordée uniquement à travers les figures du Maître de Moulins, de Jean Perréal et de Corneille de Lyon, méthodologie qui reparaît dans de nombreux ouvrages ensuite : on la retrouve chez H. Bouchot dans son complément à l'exposition de 1904, mais également chez L. Dimier en 1925[37]. Souvent, l'existence d'une école lyonnaise n'est pas même évoquée[38], ou alors comme une réalité éphémère, de nouveau liée à la personnalité de Jean Perréal[39]. La question de la peinture par écoles tend ensuite à disparaître, et c'est plus que jamais *via* l'étude des artistes lyonnais ou de la région que la question de l'art pictural de la ville est abordée. De G. Ring en 1949 à A. Blunt en 1983, l'idée d'une communauté de création à Lyon et dans la région semble disparaître des écrits des historiens de l'art[40]. En 1996, la difficulté à caractériser la création lyonnaise est soulignée par H. Zerner ; il en donne une définition nécessairement plus en creux qu'en certitudes[41].

Plus de cent ans après l'événement de 1904, et après celui de 2004, à l'occasion duquel l'histoire de la redécouverte des Primitifs français a été largement étudiée[42], une exposition consacrée à l'art français autour de 1500 s'est tenue à Paris. L'art lyonnais y occupe désormais un espace

---

[34] BOUCHOT 1904.

[35] BOUCHOT 1904, n°134, p. 61.

[36] *Ibid.*, p. XXII.

[37] BOUCHOT 1904 ; DIMIER 1925.

[38] RÉAU 1939.

[39] STERLING 1938, p. 125.

[40] RING 1949 ; HUILLET 1961 ; CHÂTELET et THUILLIER 1963 ; BLUNT 1983.

[41] ZERNER 1996, p. 304.

[42] PRIMITIFS 2004.

dédié, bien que restreint. Le catalogue ne consacre que six pages à Lyon, avec les notices des œuvres (enluminures et vitraux)[43]. Revenant sur la place prépondérante de l'enluminure, le commentaire mentionne aussi la figure de Jean Perréal ; les notices évoquent quant à elles deux vitraux et trois enluminures. La place dévolue au peintre des rois reste importante, mais finalement plutôt en marge de l'art de sa ville : ses œuvres sont discutées avant le chapitre lyonnais[44].

La conception de l'art en écoles régionales a depuis longtemps montré ses limites et l'existence d'une véritable École de Lyon ou École du Rhône n'a jamais été considérée de façon sérieuse : peut-être l'absence de grands retables ou d'œuvres réalisées de façon certaine dans la région a contribué à cet état de fait. Cependant, l'étude de Lyon à travers ses seuls grands noms, tels que Jean Perréal, Jean Prévost ou, de façon plus lointaine, Jean Hey, restreint la vision que nous pourrions avoir de la cité à l'époque de ces artistes.

B. Les érudits et les débuts d'une historiographie locale

Parallèlement à la place accordée à Lyon dans les ouvrages généraux, les études locales connaissent, des dernières décennies du XIX^e^ siècle à la Première Guerre Mondiale, un début d'intérêt. Il faut tout de même noter que la fin du XV^e^ siècle n'a pas ou peu retenu l'attention des érudits locaux avant la toute fin du XIX^e^ siècle ; ils sont d'ailleurs peu organisés (l'université lyonnaise n'est créée que dans les années 1830). L'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, fondée au XVIII^e^ siècle, ne publie aucun essai avant 1845 : les discours consacrés à l'histoire de l'art avant cette date sont conservés par le biais des comptes rendus de séances et des mémoires, copiés par les secrétaires[45]. Il ressort de la liste de ces articles des intérêts tournés vers l'architecture et l'art contemporain, accompagnés d'interventions consacrées à l'art en général[46]. Un catalogue des mémoires lus à l'académie et publiés entre 1845 et 1987[47] renseigne sur leurs préoccupations, qui restent sensiblement les mêmes que ceux de la période précédente. Seules vingt-trois mentions pour ce siècle et demi d'activité se rapportent à l'art, et le plus

[43] FRANCE 1500, pp. 113-118.

[44] WOLFF 2010a, pp. 108-112.

[45] PÉREZ 1977, p. 72.

[46] *Ibid.*, pp. 81-127 : liste des interventions relatives aux arts entre 1736 et 1793.

[47] CLAVIÈRES et REBOUL 1990.

souvent à l'art contemporain. C'est donc vraiment l'organisation d'administrations culturelles telles que les archives départementales qui ont permis une avancée dans la connaissance de l'histoire et de l'art lyonnais.

Plusieurs études spécifiques ont dès le milieu du XIX^e^ siècle abordé la question, le plus souvent par le biais de Jean Perréal et des archives : en 1861, F. Rolle publie ainsi de nombreux extraits des délibérations consulaires et des comptes de la commune relatifs à l'artiste[48]. Par la suite, l'abondante bibliographie consacrée au peintre fait également appel aux textes, les œuvres faisant défaut. Les ouvrages de N. Rondot sont en ce sens essentiels[49] : dans la perspective d'écrire une histoire générale de l'art à Lyon, cet ancien industriel devenu érudit compulse les archives et publie des listes de noms. Il recense de nombreux peintres, verriers, sculpteurs, graveurs, etc., produisant ainsi une première ébauche de ce que fut l'activité artistique à Lyon, du XIV^e^ au XVIII^e^ siècle. Ses recherches révèlent un nombre important d'artistes installés dans la cité rhodanienne, parfois bien connus sur plusieurs années voire plusieurs décennies, mais peu souvent reliés à une commande précise ou à un commanditaire. N. Rondot a également publié des ouvrages dédiés à certains artistes[50] mais, de façon générale, ses recherches ne donnent pas lieu à une synthèse véritable ni à une analyse de ses découvertes, bien que ses intuitions soient souvent fines et pertinentes. Il avait le projet d'écrire une histoire générale de l'art lyonnais, mais il ne put le concrétiser avant son décès, en 1900.

Dans les années 1910, l'entreprise de publication de Dictionnaires d'artistes des régions de France voit le jour au sein de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie fondée par J. Doucet. Le volume consacré au Lyonnais est confié à M. Audin et E. Vial, qui l'achèvent en 1914, mais dont la publication est retardée par la guerre jusqu'en 1919[51]. Cette somme importante recense, grâce aux archives, les artistes et artisans ayant travaillé à Lyon, dans une perspective chronologique et thématique très large. La précision des mentions documentaires et l'exhaustivité presque complète de leur travail rend ce *Dictionnaire* particulièrement intéressant et indispensable à toute étude consacrée à l'art lyonnais. Toutefois, il ne s'agit finalement que d'une liste, certes assortie

[48] ROLLE 1861.

[49] RONDOT 1882, 1883, 1888, 1897a, 1897b, 1900 et 1902. Ils sont sans cesse repris et utilisés, notamment par GERMAIN 1910 et de nombreux auteurs ensuite.

[50] RONDOT 1900 : N. Rondot livre ici un petit opuscule sur Claude Guinet.

[51] AUDIN et VIAL 1992 [1919].

de commentaires et de références bibliographiques et d'archives, mais dont le but n'est évidemment pas d'établir une synthèse.

Parallèlement à ces premiers travaux fondés sur l'étude des sources, plusieurs auteurs s'attachent aux œuvres de la région, qu'elles soient conservées ou qu'elles aient disparu. Dès la fin du XIX^e^ siècle, A. Niepce aborde la question des œuvres encore présentes dans le département et celles détruites pendant les troubles religieux du XVI^e^ siècle[52]. Cet aspect conforte la particularité de cette étude, déjà notée plus haut : beaucoup d'œuvres ont disparu dès le XVI^e^ siècle, et les destructions ont continué jusqu'au XX^e^ siècle. En cela, les travaux de L. Bégule, peintre-verrier et historien d'art, sont aussi particulièrement précieux, tant sa somme sur la cathédrale[53] que celle sur les vitraux lyonnais[54], cette dernière consacrée à ceux toujours présents dans les bâtiments de la région. Il est donc le premier à écrire une histoire de l'art régionale, bien que cantonnée au domaine du vitrail. Cette limite ne doit pas occulter les nombreuses qualités de son ouvrage et notamment celle de faire connaître nombre de vitres disparues depuis 1911. Il publie ainsi un précieux dessin des verrières de la chapelle des Bourbon, étudiées également par l'abbé A. Macé en 1941[55] : ce dernier en donne quelques photographies. Après le bombardement de 1944 et la destruction de ces verrières, qui visiblement n'avaient pas été déplacées comme les autres, il faut attendre leur redécouverte dans des caisses entreposées dans un local de la vieille Manécanterie en 1984 par M. Méras[56] pour que leur étude soit à nouveau possible.

C. Études récentes, *connoisseurship* et Jean Perréal

La place des travaux universitaires dans l'histoire de l'art lyonnaise est plutôt récente. Si l'étude du XV^e^ siècle a eu les faveurs des historiens, tels que A. Kleinclausz ou R. Fédou dès la première moitié du XX^e^ siècle, ils se sont peu préoccupés d'art médiéval.

---

[52] NIEPCE 1875.

[53] BÉGULE 1880.

[54] BÉGULE 1911.

[55] MACÉ 1941.

[56] MÉRAS 1984. Les dossiers de la Médiathèque du Patrimoine indiquent en effet qu'une partie des vitraux de la cathédrale sont transportés à l'extérieur de la ville afin de les protéger (dossier n°0081/069/0007-1).

Les travaux du professeur R. Jullian dans les années 1960 ont initié les recherches sur cette période. Dès 1958, il n'hésite pas à déclarer que l'époque médiévale lyonnaise a annoncé et préparé la Renaissance, cette dernière période conçue comme un épanouissement[57]. En 1960, il nuance son propos mais regrette de ne pouvoir donner d'informations plus détaillées sur les années 1460-1530, essentiellement en raison du manque d'œuvres, tout en notant la grande activité artistique qui existait alors dans la cité[58]. Cette conception de « prélude à la Renaissance » était déjà présente chez H. d'Hennezel en 1914 quand il affirmait, à propos du XV^e^ siècle lyonnais : « C'est ainsi que se préparait à Lyon la période de la Renaissance où la ville atteignit son apogée littéraire et artistique »[59].

Plus récemment, des travaux poursuivis dans les universités françaises se sont intéressés aux divers aspects de la production artistique de la cité. La thèse d'E. Leutrat, soutenue en 2003, s'attache aux graveurs lyonnais du XVI^e^ siècle, des années 1520 aux années 1560, et l'identification de leurs mains[60]. Si ses recherches ne recoupent que très peu le champ chronologique de cette étude, elles sont intéressantes dans leur méthode et leur apport, notamment sur les liens entre les différents artistes lyonnais au XVI^e^ siècle. La personnalité de Guillaume II Le Roy, peintre et graveur, a été abordée par B. Dumont dans deux mémoires (maîtrise et DEA) soutenus en 2005 et 2006 sous la direction de S. Deswarte-Rosa[61]. Elle y résume la biographie de l'artiste, étudie ses productions et établit un catalogue, travail en cela fort important, notamment dans les liens mis au jour entre certaines enluminures et gravures, et entre l'artiste et ses divers commanditaires.

Les manuscrits enluminés de la région lyonnaise constituent un corpus important, dont Guillaume II Le Roy est justement l'une des figures majeures. Le catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, en 1993, consacre déjà un chapitre au sujet, dans le cadre toutefois des collections présentées alors[62]. C'est ensuite réellement avec la thèse américaine d'E. Burin, publiée en 2001[63], que le point est fait sur le corpus lyonnais, mais également sur les ateliers qui ont pu exister.

---

[57] JULLIAN 1958, p. 146.

[58] JULLIAN 1960, p. 44.

[59] HENNEZEL 1914, p. 14.

[60] LEUTRAT 2007.

[61] DUMONT 2005 et 2006.

[62] AVRIL et REYNAUD 1993, pp. 356-369.

[63] BURIN 2001.

L'historiographie consacrée à l'art à Lyon à la fin du XV^e^ siècle semble bien maigre en regard de l'importance de la cité dans le royaume de France, et à l'échelle des échanges européens du temps. Jusqu'à une époque très récente, aucun ouvrage ne prit la suite des travaux de N. Rondot ou de M. Audin et E. Vial pour analyser et synthétiser les éléments que l'on pouvait déjà déduire de leurs études. Il fallut attendre les deux contributions de F. Elsig, qui reviennent sur la place de Lyon dans l'histoire de l'art français et européen, pour qu'une première synthèse soit écrite. En 2004, il évoque la « plaque tournante lyonnaise »[64] à travers les personnalités de Jean Hey et Jean Perréal, puis, en 2007, il tente de reconstituer un corpus lyonnais, notamment constitué d'enluminures[65]. Quelques panneaux viennent enrichir sa réflexion et permettent d'ouvrir des perspectives sur les attributions. Les études de F. Elsig insistent sur plusieurs aspects de la peinture lyonnaise et particulièrement sur ses liens avec d'autres régions : la Provence, l'Italie et les anciens Pays-Bas. Il s'agit de pistes, approfondies dans certains cas, sur des attributions et des personnalités, mais pas d'une étude plus globale sur la communauté des peintres et sur leurs commanditaires.

Plusieurs publications du XX^e^ siècle ont évoqué l'art lyonnais médiéval, mais en se consacrant à des sujets particuliers. Le *Corpus Vitrearum* a recensé les vitraux de la région et publié ses résultats en 1986[66]. Seul ouvrage consacré au sujet depuis celui de L. Bégule en 1911, il permet de connaître l'état des verrières et leur lieu de conservation. Ce volume apporte également de nombreux renseignements sur l'histoire des édifices abritant les vitraux, la chronologie, la bibliographie des panneaux, etc. Il s'agit donc d'une publication très importante, consacrée aux œuvres encore visibles mais également à celles disparues ou volées.

Jean Perréal est souvent considéré comme le héraut de l'histoire de l'art lyonnais, fréquemment abordée par sa seule personnalité. Sa présence à Lyon et son activité sont en effet bien documentées et plusieurs œuvres qui lui sont attribuées sont conservées. Dès 1861, F. Rolle publie plusieurs documents extraits des archives municipales et qui lui sont exclusivement consacrées. À la suite de ce premier travail, plusieurs biographies du peintre sont publiées, par des auteurs parfois peu spécialisés en histoire de l'art ou en histoire lyonnaise[67]. Sa rencontre

[64] ELSIG 2004, pp. 46-53.

[65] ELSIG 2007.

[66] CORPUS VITREARUM 1986.

[67] RENOUVIER 1861 ; DUFAY 1864 ; BANCEL 1885 ; MAULDE 1896.

supposée avec Léonard de Vinci en Italie retient l'attention et lui assure une place importante dans l'historiographie[68]. Un article de Ch. Sterling, publié en 1963, fait finalement le point sur les connaissances à son propos, établissant un premier corpus, peu remis en cause depuis[69]. Il se constitue essentiellement de portraits peints ou dessinés, de petit format, auxquels plusieurs enluminures ont été ajoutées, mais toujours dans le domaine du portrait.

La personnalité de Jean Perréal a, dès le début du XX^{e} siècle, été rapprochée de celle, encore mystérieuse alors, du Maître de Moulins. Cette identification a été remise en cause dès les années 1940 par M. Huillet d'Istria[70], et les deux peintres sont aujourd'hui bien distincts. Cependant, la figure du Maître de Moulins, aujourd'hui reconnu par la majorité des historiens comme Jean Hey, occupe une place importante dans l'étude des peintres lyonnais. Avant d'entrer au service de Pierre de Beaujeu, Jean Hey était en effet le peintre de l'archevêque de Lyon, Charles II de Bourbon, frère de Pierre II[71]. À la mort du prélat, en 1488, les liens entre Lyon et Moulins ne s'éteignent pas : Moulins est par exemple une étape presque obligée sur la route de Lyon pour le couple royal[72]. Le duc de Beaujeu reprend en outre à son compte les travaux de la chapelle dite des Bourbon, dans la cathédrale lyonnaise. P. Dupieux n'hésite donc pas à faire de nombreux rapprochements entre des œuvres conservées ou réalisées à Moulins et des artistes lyonnais[73]. À sa suite, l'ouvrage d'A. Châtelet, publié en 2001[74] et consacré au peintre-verrier lyonnais Jean Prévost, cherche à prouver son identification avec le Maître de Moulins, à rebours donc des recherches et publications récentes. Malgré son intérêt pour l'écriture d'une histoire globale de l'art pictural à Lyon des années 1470 à 1490, l'ouvrage d'A. Châtelet ne constitue pas une étude poussée et suffisamment documentée du sujet.

---

[68] DOREZ 1919 ; DURRIEU 1919 ; FIORIO 1997 ; VECCE 1997.

[69] STERLING 1963.

[70] HUILLET 1948.

[71] GIRAULT et HAMON 2003.

[72] DUPIEUX 1980, p. 250.

[73] *Ibid.*, pp. 292-296.

[74] CHÂTELET 2001.

II. SOURCES ET MÉTHODOLOGIE

Si l'état de la recherche paraît mince, les archives sont conservées en très grand nombre, tant celles concernant les églises que celles émanant du Consulat, bien qu'elles ne soient pas exemptes de lacunes. Les travaux de M. Audin et E. Vial insistent sur la richesse des archives municipales, dont la majeure partie de leurs renseignements est tirée. Le premier volet des recherches s'est donc concentré sur cet aspect. Seuls quelques extraits des comptes et plusieurs registres de délibérations consulaires (mais pour la période antérieure à celle étudiée) ont fait l'objet de publications : il était donc nécessaire de retourner aux documents originaux. La lecture exhaustive et chronologique de ces archives a été la base de cette étude, notamment afin d'établir un schéma fiable pour la constitution d'une base de données prosopographiques des peintres. De telles recherches en archives visent également à faire le point sur l'activité artistique générale de la ville, à travers l'approche des commandes et commanditaires.

A. Les hommes : comptabilités et délibérations communales

Les comptes de la ville (série CC), les délibérations (série BB) et de nombreux rôles de tailles (série CC) sont conservés par les archives municipales. Ces séries sont très riches et recèlent quantité d'informations essentielles pour cette étude. Les Nommées (CC4 à 12, 15 à 39, 49 à 56, 58) sont dressées par des officiers, rue par rue. Elles comportent le nom du chef de feu, sa profession, sa condition (locataire - « inquilin » - ou propriétaire) et enfin l'estime de ses meubles et de sa pratique. Les voisins immédiats sont généralement nommés, permettant de situer assez précisément les habitations des uns par rapport aux autres. Les métiers ne sont pas toujours indiqués, indice d'un statut élevé[75]. Seules les années 1493 et 1515-1517 sont entièrement conservées, mais les rôles de taille, de taxes et d'imposition permettent de pallier aux lacunes chronologiques car ils mentionnent presque toujours le métier des personnes imposées. Ces registres (CC84 à 140, 166, 199 à 297 et enfin 305 à 308), au rythme quasiment annuel, doivent permettre de taxer les Lyonnais en fonction de leur fortune. Ils comportent donc souvent des ajustements car, s'ils reposent le plus souvent sur les données collectées par les

[75] ROSSIAUD 2012, p. 255.

Nommées, ils sont continuellement révisés. Les quelques annotations marginales, les ratures permettent parfois de connaître la disparation, le départ ou la situation familiale de certains artistes.

Les renseignements ainsi récoltés ont été complétés par l'examen des Établies, registres des hommes pouvant porter les armes. Ces documents difficiles à manier ont surtout permis d'établir des relations de voisinage et parfois de préciser certains liens de parenté (registres EE17 à EE23, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 40 et 57). De même, les délibérations du bureau de l'Aumône générale déjà mentionnées par le *Dictionnaire*, l'office des orphelins créé en 1533, se sont révélées particulièrement intéressantes (E4 à E6, E10, E155, E172).

Les recettes et dépenses de la commune (registres CC321 puis 414 à 812 et 840) ont fourni de nombreuses informations sur les commandes des consuls, bien sûr, mais également sur certains aspects de la vie lyonnaise, tels le fonctionnement des foires, l'organisation de l'hôtel de ville, la présence de personnages importants dans la cité, etc.

Enfin, les délibérations consulaires (BB7 à 50) ont été dépouillées de façon continue. Elles complètent très souvent les renseignements transmis par les comptes, parfois peu détaillés ou trop laconiques. Organisées par séances, elles indiquent les consuls et notables présents à chaque fois, le sujet débattu et les décisions prises. Ces réunions ont lieu deux à trois fois par semaine voire à un rythme beaucoup plus soutenu en cas de nécessité[76].

Quelques sondages ont été faits dans les minutes de notaires conservées ici, notamment dans la série DD58, mais le classement ne permet pas une lecture continue de ces documents. Enfin, des sources relatives à plusieurs établissements ecclésiastiques, dont certains gérés par le Consulat sont entreposées aux Archives municipales, sous la cote 3 GG. Les archives de Saint-Jacquême (3 GG 114), de la chapelle Saint-Esprit (3 GG 124)[77] et des hôpitaux (3 GG 129 et 130), ont été consultées, mais sans apport majeur.

La réflexion croisée entre artistes et commanditaires nous a amené à consulter les comptes royaux, seuls susceptibles d'éclairer la commande des souverains lors de leurs séjours lyonnais. Outre les études sur l'art parisien déjà publiées, notamment par le comte de Laborde et bien plus récemment par É. Hamon[78], les registres de la série KK ont été dépouillés (KK 57 à 90, 91, 94,

---

[76] FARGEIX 2005, pp. 410-414.

[77] Certains documents sont conservés aux A.D. Rhône : 11 G 68.

[78] LABORDE 1850 ; HAMON 2008 et 2011. Il n'a pas été possible de consulter la thèse de C. Vrand sur les commandes d'Anne de Bretagne.

97, 98, 246, 247 et 333). Les titres de la maison des Bourbons sont également conservés à Paris, sous la cote P et PP (P1362, P1363) ainsi que plusieurs papiers relatifs aux monuments ecclésiastiques et aux provinces (K 1721 à 1723, L736, LL980).

B. Les œuvres : archevêché et églises lyonnaises

Quelques rares mentions du *Dictionnaire* renvoient aux sources ecclésiastiques. Elles se sont finalement révélées importantes en volume comme en qualité d'information. L'archevêché de Lyon était administré par un conseil, indépendant du Chapitre de la cathédrale et dont les archives sont conservées sous la cote 1 G aux A. D. Rhône. Elles sont très lacunaires et concernent essentiellement les questions juridiques (1 G 183 et 184). Elles sont heureusement complétées par les délibérations du conseil, pour les années 1512-1520 (10 G 1450). La Bibliothèque municipale de Lyon conserve celles des années 1486 à 1499, dans le Ms. Coste 977. Peu connus, ces documents renferment des informations sur des sujets très divers, mais généralement liés à des litiges. Quelques mentions concernant les peintres ont été retrouvées, affinant la connaissance des conditions de vie et de travail de certains artistes.

Aux archives départementales, la cote 10 G conserve les documents du chapitre Saint-Jean : les délibérations capitulaires sont préservées entièrement pour toute la période (10 G 94 à 113, 10 G 281, 10 G 401, 10 G 442, 10 G 587, 10 G 1445, 10 G 1458, 10 G 1598). Du côté des comptes, seuls quelques registres sont conservés, sous la côte 10 G 1611, uniquement pour les années 1481, 1488-1489, 1493, 1498-1500 et 1524-1528, ce qui est vraiment regrettable car ils apportent quantité d'informations intéressantes. Ils sont complétés par quelques registres peu importants (10 G 1079, 1600, 1602).

Les documents de la confrérie des peintres ont évidemment fait l'objet d'une étude attentive (4 H 23). Ils ne concernent cependant que des époques basses et ne mentionnent jamais l'ornementation de la chapelle Saint-Luc. De même, les confréries professionnelles qui se réunissaient à Saint-Bonaventure n'ont rien révélé (4 H 24).

Les testaments et les insinuations ecclésiastiques, sous les cotes 4 G et 3 E, représentent une documentation très volumineuse et difficile à étudier. En effet, peu de travaux systématiques s'y sont intéressés : il faut retenir évidemment les recherches de M. Gonon, qui a dépouillé

entièrement le fonds de l'Officialité (4 G 39 à 4 G 77bis)[79], où sont entreposés 4316 testaments. Les quelques sondages dans ces fonds et la consultation d'autres recherches sur ces documents[80] comme des testaments d'autres séries (10 G 624, 10 G1019 à 1027, 10 G 1236), confirment les maigres informations pertinentes dans le cadre de cette recherche[81].

Les autres églises de Lyon et du diocèse sont le plus souvent pauvres en documents. Seul le chapitre Saint-Paul a conservé une série presque continue de délibérations capitulaires (13 G 7 à 12), comme Saint-Nizier (15 G 12 à 20), dont les lacunes sont toutefois importantes. Les comptes ne sont par exemple plus disponibles. Jamais dépouillées ni étudiées de façon systématique, ces archives sont pourtant fort intéressantes et ont permis de retrouver la trace de plusieurs peintres et commanditaires.

Les vitraux encore en place dans l'ancien diocèse lyonnais ont orienté les autres dépouillements : les registres des paroisses de L'Arbresle, Villefranche-sur-Saône, Beaujeu, Montanay, Pouilly-le-Monial n'ont rien apporté de décisif[82]. De même, les recherches dans les établissements les plus importants de la ville, Saint-Just, Saint-Irénée, Saint-Georges, Ainay, les Grands Augustins et les Célestins ont amené des résultats contrastés[83]. Quelques copies anciennes de registres disparus ont aussi été consultées, notamment les inventaires de titres (10 G 9, 10 G 10, 10 G 39, 10 G 51, 10 G 1815, 10 G 1818).

---

[79] GONON 1967 ; GONON 1969.

[80] ABOUCAYA 1961 ; FÉDOU 1964 ; LORCIN 1981.

[81] Une étude bien plus poussée reste à mener et pourrait contribuer à dresser un portrait plus précis des commanditaires.

[82] A. D. Rhône, 10 G 1424 (L'Arbresle, copie du XVIII[e] siècle d'une visite de l'église en 1506) ; 21 G (Villefranche-sur-Saône) ; 18 G (Beaujeu) ; 13 H 63 (Grands Augustins) 11 G 743 (Montanay). Quelques informations intéressantes sont apparues dans les registres de Beaujeu, mais hors du champ chronologique (18 G 149, vers 1543-1544). Les autres églises conservant encore des verrières n'ont pas conservé d'archives de la période concernée.

[83] A. D. Rhône, 12 G (Saint-Just) ; 13 G (Saint-Paul) ; 16 G (Saint-Irénée) ; 48 H (Saint-Georges) ; 11 G (Ainay) ; 15 H 33 (Célestins).

C. Méthode et perspectives

Le dépouillement des sources, point capital, outre les difficultés qu'il soulève (la paléographie[84], l'accès aux archives), appelle une première réflexion sur ce matériel si particulier. Il faut en effet aborder avec prudence les sources médiévales, qui ont un sens et une logique propres. Les lacunes étonnantes[85], les mentions non expliquées le soulignent assez, comme évidemment l'approche de l'historien[86]. Les sources fiscales et comptables sont bien particulières, différentes des délibérations comme des chroniques, ces dernières étant du reste étonnamment peu nombreuses dans le cas de Lyon.

L'état de la recherche ouvre de nombreuses pistes, peu explorées depuis les années 1920. Dresser le portrait artistique de la cité représente une nécessité car les conditions matérielles et institutionnelles dans lequelles les peintres travaillent demeurent peu claires. Les singularités lyonnaises peuvent alors être appréhendées afin de mieux comprendre la place occupée par ces artistes comme par leurs commanditaires dans l'horizon artistique des années 1460-1530. Délaissant la notion d'école, d'ailleurs déjà rejetée par N. Rondot en 1888[87], et plus récemment complètement repensée[88], ce sont les spécificités lyonnaises qui sont étudiées et mises au jour.

L'établissement de données prosopographiques constitue ainsi le premier volet de la recherche. Établir le portrait de la communauté artistique lyonnaise doit nécessairement s'intéresser à ses acteurs, à leur contexte professionnel. Le quartier qui les accueille, les ateliers qu'ils constituent, les réseaux qu'ils mettent en place sont étudiés dans la première partie. Une fois les praticiens mieux connus, il s'agit d'interroger leurs commanditaires, et surtout leurs demandes et leur besoin en matière de production picturale (deuxième partie). La relation qu'ils entretiennent avec les artistes constitue évidemment un élément primordial de l'approche. L'histoire de la ville fournit une première partition entre grands groupes : particuliers, Consulat, Église et souverains apparaissent comme les quatre entités se partageant la cité, son administration et son activité.

---

[84] Et notamment la lecture du latin médiéval. Malgré le travail de transcription et de version réalisé en collaboration avec M.-A. Torcheboeuf, archiviste-paléographe, certains mots n'ont pu être restitués, sans nuire cependant à la compréhension générale du document.

[85] Certains peintres n'apparaissent qu'une fois, pourtant dans le cadre de commandes ou dans un contexte laissant entrevoir leur position importante dans la cité. C'est le cas par exemple de François, connu uniquement par son apparition dans les A. D. Rhône, de Pierre Morel ou de Lyonnet Vandremont, si ce dernier n'est pas Liévin Vandermère.

[86] BLOCH 1974, pp. 48 et ss. ; LE GOFF 1986, pp. 186-193 ; JOUBERT 2001, p. 1.

[87] RONDOT 1888, p. 5.

[88] PELTRE et LORENTZ 2007.

L'interrogation autour des acteurs de la peinture à Lyon conduit à explorer leurs créations les plus importantes. Quelques verrières de grande qualité disséminées dans l'ancien diocèse lyonnais représentent un corpus hétérogène au sein duquel se rencontrent de grandes baies encore en place et quelques vestiges épars. Les églises d'Ambierle, de l'Arbresle, de Saint-André-d'Apchon, de Saint-Julien-sur-Suran, de Saint-Martin-d'Estréau et de Villefranche-sur-Saône conservent des verrières très importantes. D'autres fragments sont encore en place dans des édifices plus modestes, à Azolette, Beaujeu, Chamelet, Chessy-les-Mines, Pouilly-le-Monial, Saint-Martin-en-Haut ou Yzeron, connus essentiellement par les travaux du *Corpus Vitrearum*. À ce premier groupe, il convient d'adjoindre l'étude des verrières de Bourg-en-Bresse et de Moulins, essentielles dans la compréhension de la pratique picturale de la région.

Les réalisations sur panneaux restent malheureusement presque inconnues. Hormis la *Sainte Catherine* du Musée des Beaux-Arts de Lyon, seules les œuvres attribuées à Jean Perréal constituent un ensemble cohérent de peintures sur bois. La production enluminée a en revanche été bien préservée : E. Burin recense cent trente cinq manuscrits pour la période 1473-1530[89].

Mais ce sont surtout les œuvres éphémères qui ressortent (troisième partie). Feux de joie, tournois et bien sûr entrées royales et solennelles sont apparues comme le point focal de l'attention portée au fait artistique. Vingt entrées sont répertoriées, dont neuf destinées à des rois et reines. Leur étude permet de revenir sur les questions posées par le sujet, entre la caractérisation de la production lyonnaise et les acteurs de l'activité picturale, qu'il s'agisse des peintres ou des commanditaires. Car les entrées sont l'occasion du déploiement d'un faste inhabituel, dans la réalisation des décors comme dans les idées portées par les donneurs d'ordre et les acteurs de ces fêtes.

[89] BURIN 2001.

PREMIÈRE PARTIE

LES PEINTRES : PRATIQUES ARTISTIQUES ET PRATIQUES SOCIALES

« On a vite fait de dire que Lyon est une ville inhospitalière aux artistes. (...) L'histoire (...) prouve, au contraire, qu'à toutes les époques il s'est rencontré à Lyon des artistes en tous genres et des amateurs pour les protéger et les encourager. »[90]

La prise en compte d'une communauté artistique dans son entier, des aspects sociaux aux conditions financières, doit permettre d'en cerner toutes les facettes. Cette méthode doit mener à une meilleure compréhension de la pratique artistique elle-même, surtout lorsqu'elle met en lumière des réseaux de relations, entre les artistes et entre les différents groupes sociaux. Une telle approche a été largement développée dans de nombreuses études récentes. En 1999, C. Chédeau proposait un travail centré sur les peintres dijonnais et examinait les aspects sociaux et leurs conditions de travail, orientations que J. Guidini-Raybaud explorait et approfondissait dans sa thèse parue en 2003 et consacrée aux verriers provençaux. Pour la cité lyonnaise, l'article déjà ancien mais fondateur reste celui de N. Zemon-Davis sur Corneille de la Haye. Posant les bases de ce qu'une étude sociale de l'histoire de l'art pourrait révéler sur la cité, elle y étudie le lieu de vie, les conditions matrimoniales, la situation financière ou encore, de façon toutefois moins approfondie, les commanditaires des peintres des années 1530-1575. Aucun auteur ne prit sa suite dans cette entreprise, même si l'ouvrage d'E. Burin consacré à l'enluminure lyonnaise aborde la question des ateliers (par le biais des différentes mains) et brièvement celui des destinataires des manuscrits peints. Si cette recherche doit se limiter aux peintres, dans son acception la plus large, il faut tenter de suivre la voie ouverte par N. Zemon-

[90] HENNEZEL 1914, p. 74.

Davis afin de dresser le portrait de ces artistes, qu'ils travaillent sur panneaux, sur verre, sur support mural, ou qu'ils soient dessinateurs de cartons pour l'orfèvrerie, la tapisserie ou le décor éphémère. Les autres artistes[91] présents dans la cité, tels que tailleurs d'images, les cartiers, les orfèvres ou les brodeurs sont également importants pour les rapports, professionnels et sociaux, qu'ils entretiennent avec les peintres.

L'étude attentive des archives (comptes municipaux, délibérations, Nommées) apporte quantité d'informations permettant d'esquisser l'image de cette communauté de peintres. Les travaux de N. Rondot menés dans les dernières décennies du XIX^e^ siècle avaient révélé le foisonnement de la cité à la fin du XV^e^ siècle et dressaient un premier état de la question artistique à Lyon entre le XIV^e^ et le XVIII^e^ siècle. L'entreprise des dictionnaires d'artistes initiée au début du XX^e^ siècle fut l'occasion pour M. Audin et E. Vial de poursuivre dans cette voie. Il est donc nécessaire de reconsidérer les informations apportées par leurs recherches de façon attentive et qualitative afin de les mettre en parallèle.

En 2008, une première estimation, obtenue à partir de leurs publications, donnait un total de deux cent cinquante-six artistes, dont quarante-quatre verriers et trente-et-un peintres-verriers[92]. Désormais, la liste des peintres et verriers comprend deux cent treize personnes[93], chiffre assez important si on le compare à celui d'autres cités, telles Tours ou Dijon[94]. Plusieurs personnages se sont en effet révélés être des homonymes ou au contraire, des personnages considérés comme distincts, un seul et même peintre. Certains d'entre eux peuvent en outre ne constituer qu'une seule personnalité mais, dans l'impossibilité de conclure avec certitude, ils sont donc désignés ici comme différents. C'est le cas par exemple pour Barthélemy Carra, Barthélemy II et Barthélemy Canet, trois noms qui ne désignent peut-être qu'une seule personne.

Il reste difficile d'évaluer l'importance des peintres au sein d'une population dont le nombre demeure imprécis. Toutefois, leur place sociale et professionnelle peut être approchée par l'étude des ateliers et de la formation : quelle est la hiérarchie respectée à Lyon et quel est le statut de maître dans une cité dite libre ? Le texte des Statuts, octroyés par Charles VIII aux peintres,

---

[91] Le terme « artiste » n'existe évidemment pas dans le sens moderne pour l'époque considérée. Il est utilisé à des fins de clarté dans cette étude.

[92] LÉVY 2008, pp. 72-73. Les enlumineurs n'étaient pas pris en compte dans ce total.

[93] Dont quarante-cinq verriers, cent quarante peintres (dont dix-sept enlumineurs) et dix-sept peintres-verriers. Les vendeurs de verre dénommés verriers sont pris en compte ici, en l'absence de certitude sur leur activité.

[94] GIRAULT 2012, p. 121 : les recherches révèlent les noms de quarente-et-un peintres, verriers et enlumineurs entre 1450 et 1520 ; CHÉDEAU 1999, pp. 334-338 : ils sont cinquante-huit entre 1460 et 1530. A Rouen, les verriers sont aussi nombreux qu'à Lyon (quarante-trois) entre 1450 et 1530 : BLONDEAU 2012.

verriers et sculpteurs en 1496, fournit nombre de renseignements essentiels, à la fois sur les aspirations des peintres et sur les règles à respecter. Ce document capital, riche de cinquante-deux articles, définit les conditions d'accès à la maîtrise et les limites de la pratique des trois métiers. La confrontation avec les traces documentaires affine les deux visions qui se dégagent tant de l'historiographie que de la simple lecture de ce texte. Enfin, ce qu'on peut appeler la sociabilité des artistes, dans leurs habitudes confraternelles, leur voisinage et leurs mariages finit d'esquisser leur portrait.

Parmi cette communauté de peintres, ainsi que la désignent les Statuts, plusieurs artistes arrivent manifestement de contrées éloignées. Leur intégration et leurs conditions de travail dans la cité sont de nouveaux biais pour étudier de façon attentive les aspects sociaux et professionnels de l'exercice de la peinture. Autour de la figure essentielle de Jean Perréal se dévoile notamment tout un pan des relations artistiques établies avec les cités voisines ou plus lointaines. Son cas, comme celui de certains Lyonnais qui ont parfois délaissé les rives de la Saône pour des chantiers du Royaume ou hors des frontières, est particulièrement intéressant et révélateur du rayonnement de la ville.

I. APPRENTISSAGE, STATUTS ET SOCIABILITÉ

Les XV^e^ et XVI^e^ siècles français ne font que rarement la différence entre les diverses pratiques artistiques et l'étude des termes employés ne permet pas toujours de distinguer le verrier qui fournit la matière première de celui qui réalise des verrières historiées, par exemple[95]. A Lyon comme dans nombre de régions françaises, la désignation de *peintre* semble être la plus couramment utilisée, et son orthographe varie entre « paintre », « painctre », « peintre » et « peyntre »[96]. De même, on trouve des enlumineurs (mention la plus répandue), un « lumineur » ou encore des « illumineurs »[97]. Toutefois, il est bien établi que les artistes ne travaillent pas un seul medium : le mot *peintre* peut donc renvoyer à cette pratique comme à la peinture sur panneau[98]. En revanche, il semble que le terme d'enlumineur soit réservé à une pratique spécifique. En matière de vitraux, le terme de *verrier* est le plus fréquemment utilisé dans les documents, avec de légères variations dans l'orthographe[99]. L'association entre les désignations de *peintre* et de *verrier* est très courante mais pas systématique : ainsi le même personnage peut être mentionné comme peintre, verrier ou les deux. C'est le cas par exemple de Jean Prévost[100], de Dominique du Jardin[101] ou encore de Blaise Vazel[102]. Cette alternance dans les termes ne nous apprend que peu de choses sur la pratique des artistes puisqu'elle varie en fonction des documents mais également selon les œuvres demandées : cela est particulièrement frappant dans le cadre du chapitre cathédral où certains verriers en titre sont appelés tantôt peintres, verriers ou

---

[95] En Provence, la distinction n'est pas plus aisée à faire : GUIDINI-RAYBAUD 2003, pp. 26-29. Un verrier lyonnais, Jean Duc, fournit ainsi deux bouteilles en verre à Masso Picot en 1475 : A.M. Lyon, CC484, pièce n°9 (semaine du 1er avril 1475). Il n'est donc certainement pas peintre verrier. Cf. également VIDAL 1990, p. 409 ; PERROT 1999, p. 344 ; HAMON 2011, p. 274.

[96] Sur la dénomination des artistes, voir DUBOIS 2012 pour Toulouse à la fin du XV^e^ siècle.

[97] A. M. Lyon, CC6, f°1v ; CC7, f°21v ; CC8, f°13 ; CC9, f°242v ; CC13, f°203v ; CC23, f°131 ; CC26, f°107v ; CC31, f°132v ; CC103, f°128v. Le terme « lumineur » n'apparaît qu'une fois, en 1493 : A.M Lyon, CC7 f°35 (« Jehan le lumineur »).

[98] LEPROUX 2001 pp. 28-30, GUIDINI-RAYBAUD 2003, pp. 21-25. Plusieurs artistes désignés comme peintres sont connus pour avoir réalisé des œuvres sur parchemin : ainsi Jean Ramel et Germain Chaveau, tous deux dits « painctres » (A.M. Lyon, CC610, pièce n°17, f°6 pour le premier et CC617, pièce n°20 pour le second).

[99] La forme « verryer » apparaît ainsi à deux reprises : A.M. Lyon, CC582, pièce n°15 (1521) et CC778, f°7 (1530). On ne constate aucune évolution significative dans la désignation, comme cela peut être le cas à Rouen, par exemple : cf. BLONDEAU 2012, p. 44.

[100] A. M. Lyon, CC4, f°90v (peintre et verrier), CC49, f°4v (verrier).

[101] A. M. Lyon, CC4, f°28v (verrier) et CC9, f°364v (peintre et verrier).

[102] A. M. Lyon, CC6, f°9 (verrier) et CC9, f°225v (peintre et verrier).

peintres et verriers en fonction des tâches qui leur sont confiées[103]. Une mention unique et suggestive concerne Pierre d'Aubenas, appelé « painctre en verrerie »[104].

Du côté des verriers précisément, une double dénomination révèle peut-être la particularité du métier : neuf personnes sont citées comme verrier et revendeur[105]. S'agit-il de fabricants et fournisseurs de verre plus que de peintres verriers ? Seuls les registres d'imposition (et nulle trace de commande) nous renseignent sur ces neuf personnages, confortant cette hypothèse. On trouve pourtant, certes très rarement, la mention de marchands de verre, mais dont le détail du matériau échangé n'est jamais précisé et qui sont différents de ceux-là : vers 1516-1517, Jehan Froment dit Maratin, qui vit du côté du Royaume[106] ; c'est peut-être aussi l'occupation de Charles de la Tourt[107]. En outre, une mention relative à Pierre Bonte vient mettre en question le cas des neufs revendeurs cités plus haut. En 1512, il fournit le vin offert par les consuls aux maréchaux du roi, présents en ville en avril et juin[108]. Or il est clairement désigné comme peintre et ses réalisations sont bien connues par ailleurs[109], ce qui complique un peu plus la définition des verriers. Pierre Bonte, tout comme les verriers revendeurs, n'est pas le seul à s'occuper de la vente de sa production - ou plutôt de celle des autres. En 1516, Jean Le Grenu, cas unique, est ainsi cité comme revendeur d'images alors que le qualificatif de « payntre » qui accompagne son nom est rayé par le scribe[110]. Doit-on voir dans cette diversification de l'activité un indice des ressources limitées qu'offre l'exercice de la peinture à Lyon ? L'étude des estimes et niveaux de fortune des artistes permettra d'éclairer ce point.

Il faut noter que, de façon étonnante, pour les artistes dont on sait qu'ils ont travaillé à la fois le manuscrit et le vitrail ou le panneau, cette polyvalence ne se retrouve jamais dans les documents,

---

[103] A. D. Rhône, 10 G 103, f°106v (Pierre d'Aubenas), 10 G 104, f°331v (Pierre Bonte) et 10 G 108, f°451 (Jean Chapeau). En revanche, les conmmandes qui leur sont passées par le consulat n'influent pas sur leur désignation dans les rôles de taille. Jean de Juys est par exemple qualifié de peintre qu'il livre des verrières ou des panneaux.

[104] A. M. Lyon, CC520, f°341 (1501-1502).

[105] Par ordre chronologique d'apparition : François Goy, André Drivon, Jean Flacy, Antoine et André Servandon, Antoine Montaignet, Regnaud Rigault, Pierre Charlot et Jean Rigot.

[106] A. M. Lyon, CC29, f°53v.

[107] A. M. Lyon, CC32, f°15v (1516-1517). Il faut également signaler Benoit Revolon qui fournit de la vaisselle (six douzaines de verres) pour le banquet de l'entrée du duc d'Urbin en 1518 : A. M. Lyon, CC658, pièce n°1, f°2.

[108] A. M. Lyon, BB30, f°159v (2 juin) et 161v (8 juin 1512).

[109] A. M. Lyon, BB30, f°161v : « Passé mandement a Pierre Bonte, paintre, de quinze livres pour trois asnees, ung barrail et demy vin cleret (...) ». Pierre Bonte est notamment recruté par le chapitre de la cathédrale Saint-Jean en tant que peintre verrier en titre, de 1503 à 1518. Cf. Deuxième Partie, chapitre II.

[110] A. M. Lyon, CC31, f°96 : « Jehan l'engraveur dit Annequin, ~~paynte~~ revendeur d'ymaiges ».

sauf peut-être dans un cas. En effet, un Jean Bonte écrivain et un enlumineur du même nom sont présents sur les listes d'établies en 1498, sans que l'on sache s'il s'agit du même personnage[111]. Les cartiers sont également régulièrement associés aux peintres, en raison notamment de leurs travaux pour les entrées[112]. Pourtant, seul Pierre de Laval est cité avec les deux dénominations, en 1529[113]. En revanche, être peintre et sculpteur constitue une forme de polyvalence beaucoup plus rare et qui ne se rencontre pas à Lyon[114]. Plusieurs artistes reçoivent des qualificatifs particuliers : Pierre Bordet et Antoine Chevallier apparaissent ainsi à maintes reprises comme « faiseurs d'images », voire d'images en papier pour le second. Son cas est tout à fait intéressant : logé chez un relieur de livres, Michel Fontanel, il est désigné tantôt comme peintre, peintre en papier ou encore faiseur d'images (en papier)[115]. Or plusieurs cartiers portant le même nom lui sont contemporains et vivent dans le même quartier. On peut donc supposer une parenté et relever une relation importante avec un relieur pour ce peintre dont les œuvres demeurent inconnues. Ces images en papiers sont-elles de petites peintures volantes sur papier destinées aux Lyonnais plus ou moins modestes[116] ou les targuettes commandées lors des entrées ? Les consuls commandent régulièrement ce type de réalisations, mais toujours à des cartiers : en 1499, ces derniers en fournissent huit cents, tantôt aux armes du roi, tantôt ornées du porc-épic[117]. En 1515, ce ne sont pas moins de mille cinquante huit targuettes qui sont mises en place dans la cité pour la venue de François I[er][118].

---

[111] A. M. Lyon, EE18, cahier n°15, f°44v et cahier n°17, f°29v.

[112] Cf. par exemple Andri le cartier lors de l'entrée d'Anne de Bretagne en 1494, A. M. Lyon, CC527, pièce n°7, f °14v ou Antoine Jenin et Jean Virida en 1515, A. M. Lyon, CC666, f°20v. Cf. P. J. n°C-10k et n°C-23c.

[113] A.M. Lyon, CC136, f°31: il est intéressant de noter que la mention de *cartier* a été rayée et remplacée par celle de *peintre*.

[114] N. Rondot et M. Audin et E. Vial à sa suite ont mentionné plusieurs artistes à la fois peintres et tailleurs d'images : Jean Hénault, les fils de Jean de Rouen, Barthélemy Benyer, Jacques Berthet (certainement sculpteur plutôt que peintre), Nicolas de Bavière, Corneille de Sept Granges et Jean Coste. Toutefois, cette double pratique n'apparaît dans aucun document pour la période qui nous occupe. Cf. ces noms dans RONDOT 1888 et AUDIN et VIAL 1992 [1919], tomes I et II.

[115] A. M. Lyon, CC115, f°72 (mention de Michel Fontanel) ; CC254, f°19 (« faiseur d'ymages en papier ») ; CC31, f °90v (« paintre en papier »).

[116] De telles œuvres étaient demandées par des personnes de toutes conditions. Philippe de Gueldre fait ainsi réaliser une image indépendante ornée de la vie du Christ (Musée historique lorrain, Inv. III.1180).

[117] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°3 : ce sont les cartiers Pierre Gayon et Jean Personne qui les réalisent. Cf. P. J. n °C14b.

[118] A. M. Lyon, CC666, f°20v : elles sont commandées à Antoine Jenin dit Barbeblanche et Jean Virida. Cf. P. J. n °C-23c.

A. De l'apprentissage à l'atelier

L'organisation de la formation et la vie des ateliers restent peu connues : aucun contrat d'apprentissage ne subsiste, car la pratique devait en être fort peu répandue. Le seul document qui renseigne quelque peu sur ce sujet demeure le texte des Statuts de la communauté des peintres, tailleurs d'images et peintres-verriers, octroyés par Charles VIII aux artistes lyonnais en 1496[119], mais aucun article n'aborde clairement la question de la formation. On apprend toutefois que les aspirants au métier sont répartis entre serviteurs, apprentis et compagnons[120]. Ces derniers semblent être les mieux placés dans la hiérarchie, juste avant les maîtres. La désignation d'*apprenti* apparaît dans plusieurs articles mais ne se retrouve que très rarement dans les documents concernant les peintres, tout comme celle de *compagnon*[121], alors que l'on rencontre plus d'une fois celle de *serviteur*. L'usage des termes ne semble pas être soumis à des règles strictes : les valets, serviteurs et apprentis sont payés pour des tâches diverses et à des taux très différents mais jamais similaires. Ainsi la seule occurrence d' « aprentiz » en 1490 se rapporte à un élève de Jean Prévost, qui reçoit 3 gros par jour pour avoir aidé son maître pendant quatre journées. Or les valets et serviteurs employés lors de la même entrée reçoivent entre 1 et 6 gros en fonction de leur implication (veiller une soirée ou travailler une journée)[122]. Doit-on reconnaître dans ce bas salaire l'injonction statutaire de ne pas payer les apprentis, restriction clairement faite à Paris en 1467 mais absente des règles lyonnaises [123] ? Quoiqu'il en soit, la distinction entre les niveaux hiérarchiques n'est pas explicite dans les comptes de l'entrée de 1490. Les autres registres ne livrent pas beaucoup plus d'informations sur ces valets et serviteurs : leurs journées leur sont rémunérées à un taux plus ou moins élevé. Seuls les élèves de

---

[119] A.N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XX-XXVIII. Cf. P. J. n°E-1.

[120] Cette hiérarchie est commune à de nombreuses cités françaises : MORAND 1892, p. 25 ; HAUSER 1899 ; OLIVIER-MARTIN 1938, p. 130.

[121] La désignation « apprenti » est utilisée à une occasion, l'entrée de 1490, pour l'élève de Jean Prévost : A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°16 (P. J. n°C-9b). Le terme « compagnon » n'est jamais utilisé pour les peintres ou les verriers, mais dans le cadre d'autres métiers.

[122] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3 : P. J. n°C-9b.

[123] LEPROUX 1993 : article n°11 des statuts parisiens de la corporation des peintres-verriers. Les exceptions étaient toutefois nombreuses, à Paris même, dans certains métiers, notamment après plusieurs années d'apprentissage : cf. GEREMEK 1968, p. 52.

Liévin Vandermère sont payés pour un travail bien précis, la peinture du bateau de la première histoire de l'entrée de François Ier en 1515, à laquelle ils ont consacré dix-sept jours[124].
Sans les dénommer, les rôles de taille mentionnent parfois la présence d'assistants et suggèrent ainsi leur présence dans l'atelier du maître : en 1480 et 1481, Philippe Besson est taxé avec son compagnon[125]. Gautier de Crane, quant à lui, n'héberge pas moins de quatre serviteurs dans sa maison, vers 1493-1498[126].

1. L'apprentissage

Les Statuts sont très ouverts sur la question des élèves : « Quiconque est paintre, tailleur ou verrier comme dessus, il peult avoir des varletz et apprentiz tant comme il luy plaira », ce qui contraste avec les règles édictées généralement dans les autres cités du Royaume[127]. Cette liberté témoigne-t-elle de l'abondance de main d'œuvre ? Un article prévient pourtant la soustraction des apprentis d'un maître par un autre[128], souvent le signe d'une pénurie d'assistants[129]. De même, la durée de l'apprentissage n'est pas précisée, à rebours une fois encore des statuts d'autres villes françaises. Des archives légèrement postérieures au champ de cette étude permettent d'entrer un peu plus avant dans la vie et la formation des peintres. Les documents de la Charité conservent en effet de nombreuses allusions à des orphelins placés en apprentissage chez des peintres, placements dont les conditions sont alors détaillées[130]. Les quelques exemples qui sont parvenus pour les années 1540 révèlent ainsi que les apprentis restent en général cinq ans dans l'atelier de leur maître[131]. Le bail comprend dans la majorité des cas la fourniture de

---

[124] A. M. Lyon, CC639, pièce n°4 : P. J. n°C-23l. Les choses sont bien différentes lors de l'entrée de 1533 : cf. Première Partie, conclusion, p. 115.

[125] A. M. Lyon, CC101, f°33v et CC210, f°11v (1480) ; CC102, f°10v (1481).

[126] A. M. Lyon, EE 18, cahier n°12, f°3.

[127] A Paris comme à Nantes, un seul compagnon doit être employé à la fois, du moins pendant les deux premières années de sa formation : LEPROUX 1993, p. 192 (article 9) et GUILLOUËT 2005, p. 210. Les premiers statuts de métier édictés notamment à Paris contenaient la même liberté, vite restreinte lors des refontes ultérieures : GEREMEK 1968, p. 46.

[128] A.N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XXV : article 38. Cf. P. J. n°E-1.

[129] COULET 1994, p. 70.

[130] La Charité est fondée en 1533. Pour les contrats d'apprentissage, voir A.M. Lyon, E 6 à E 8 (1540-1557). Les registres E 1 à E 5 ne conservent aucun document relatif aux apprentis. Ce recrutement parmi les orphelins serait dû à la charité ou à l'économie réalisée, selon A. Kleinclausz : GUIGUE et alii, 1924, p. 26.

[131] Richard Hénault est placé pour quatre ans chez Pierre Tallon : P. J. n°A-76.

vêtements ou de nourriture[132], avec parfois le versement d'un salaire[133]. Ces archives mettent également en lumière le fait que certains maîtres peintres avaient plusieurs apprentis au même moment. Jean Sauvaige accepte à son service pas moins de trois apprentis pendant la période 1540-1546 : Claude l'Emballeur, Jean Girard et Claude Epinglier[134]. Il est sans doute possible d'entrevoir, dans ces modalités, certaines de celles pratiquées lors des décennies précédentes.

Un autre témoignage postérieur fournit nombre d'indications sur les conditions d'apprentissage. Le carnet de Jérôme Durand, peintre-verrier de la seconde moitié du XVI^e^ siècle, renferme en effet plusieurs dessins copiés d'après Albrecht Dürer, Raphaël ou Lucas de Leyde[135]. Sa polyvalence est également bien documentée : marchand de tableaux, il réalise des ciels de lit et occupe dans les années 1590 la charge de contrôleur des fortifications[136]. La proximité de la formation de Jérôme Durant, que l'on devine à travers ses copies de maîtres, avec celle des peintres et verrier du siècle précédent doit toutefois être abordée avec beaucoup de précautions[137]. Aucun élément ne permet d'affirmer qu'une telle pratique était déjà en cours à la fin du XV^e^ siècle.

Le processus de formation des peintres demeure donc difficile à cerner. Il est frappant de constater que certains des élèves dont le maître est connu apparaissent seulement après la mort de ce dernier, d'où la difficulté à restituer les ateliers et les filiations : c'est le cas de Pierre d'Aubenas, Thomas Malechar ou Jean Chambrelan. Jean Prévost fait exception puisqu'il est cité avec son maître et beau-père en 1479 et qu'on connaît leurs liens grâce aux registres capitulaires de 1471 et à un document comptable établi en 1476[138]. *A contrario*, les serviteurs et valets nommés dans les comptes ne sont jamais cités dans les rôles de taille, même après la mort de leur maître[139]. L'élève de Jean de la Rue, Huguet, est l'unique peintre connu comme serviteur en

---

[132] Ainsi pour Claude l'Emballeur, Just Blanc, Aymard Cuisinier et Georges Epinglier, ROLLE 1875, Charité, tome II, pp. 14-17. Cf. P. J. n°A-74 à A-77

[133] Richard Hénault ne reçoit ni vêtement ni nourriture mais a droit à des gages de 2 écus ; Just Blanc sera payé 1 écu à la fin de son apprentissage, en plus de vêtements. Georges Epinglier de son côté ne reçoit aucun salaire, tout comme Claude l'Emballeur. ROLLE 1875, Charité, tome II, pp. 14-17 et P. J. n°A-74 à A-77.

[134] Cf. vol. II, P. J. n°A-74 à A-77.

[135] GUIGUE et alii 1924, p. 35.

[136] *Ibid.*, pp. 40-47. Il est intéressant de noter que Jean Perréal, plus de soixante ans auparavant, avait obtenu la même charge, à la demande du roi et après avoir fait la preuve de son aptitude dans le domaine.

[137] ALEXANDER 1992, p. 127 : J. Alexander évoque la grande prudence nécessaire dans l'attribution de pratiques « renaissantes » aux ateliers médiévaux.

[138] A. D. Rhône, 10 G 97, f°206-207 (1471) ; A. M. Lyon, BB13, f°30 (1476) et CC209, f°222 (1479).

[139] Ainsi Mathias et Guillaume, serviteurs de Jean Prévost, François, Jean Lenoir et Nicolas, serviteurs et valets de Jean Perréal, Guyon Level, serviteur de F. Rochefort, Jean des Faulsés, serviteur de Liévin Vandermère, Nicolas, serviteur de Guillaume II Le Roy et Pierre, serviteur de Guillaume des Champs.

1499 puis maître peintre en 1515[140] ; il prend d'ailleurs la suite de Jean dans sa maison du quartier Mercière-Thomassin cette même année[141]. A l'inverse, le serviteur de Jean de Crane, Pierre Clément, mentionné en 1529, n'apparaît dans aucun autre registre comptable[142].

La ville de Lyon est souvent considérée comme une place libre, où chacun peut s'installer et où aucune corporation ne régit le marché. En 1476, Louis XI interdit d'ailleurs tout regroupement de métiers, à la demande du Consulat, qui conserve un droit de police sur ces derniers[143]. Pourtant, l'existence de plusieurs communautés professionnelles, parfois doublées d'une confrérie, est bien attestée dès les années 1460 : les pelletiers par exemple, regroupés sous la protection de saint Jean-Baptiste, sont connus dès 1469[144]. La présence de maîtres jurés au sein même du Consulat (mais pas pour les peintres ni les verriers) tend à démontrer qu'un contrôle existait bel et bien sur les pratiques professionnelles. Plusieurs confréries de métier sont également connues, dès le milieu du XV^{e} siècle[145]. La vision idyllique d'une cité de libertés, reprise par de nombreux historiens, a d'ailleurs été remise en cause récemment par J. Rossiaud[146].

2. La communauté des peintres et la maîtrise

L'absence des serviteurs, apprentis et compagnons dans les rôles de tailles peut révéler que peu d'entre eux accédaient en fait à la maîtrise. Quarante-six des artistes ont le titre de maître, dont un seul est uniquement verrier (Jean Blic) et parmi lesquels se trouvent les douze signataires des Statuts de 1496 (Jean Perréal, Jean Prévost, Pierre d'Aubenas, Dominique du Jardin, Philippe Besson, François Rochefort, Pierre Bonte, Jean Blic, Jacques de la Forest, Claude Guinet, Gautier et Guillaume Bayette). Avant cette date, le processus d'accession au titre demeure inconnu mais les Statuts révèlent certainement en partie les pratiques déjà existantes. Le chef-

[140] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°8 (ou 40) ; CC666, pièce n°1, f°30v et 35.

[141] A. M. Lyon, CC31, f°151 ; CC263, f°67 et CC267, f°68.

[142] Il est déjà signalé comme absent en 1529 : A. M. Lyon, CC136, f°208v.

[143] LEVASSEUR 1900, tome I, pp. 538-539, 559 ; OLIVIER-MARTIN 1938, p. 96. Seuls les orfèvres et les serruriers avaient le droit à une corporation.

[144] FRANÇOIS 1972, p. 341.

[145] ROSSIAUD 2012, p. 265.

[146] ROSSIAUD 2012, p. 241-295 : sur l'historiographie de cette interprétation, voir plus particulièrement pp. 241-242.

d'œuvre demandé aux compagnons peintres n'est que peu caractérisé : il doit être sur bois et avoir un format minimum de deux pieds sur deux pieds et demi. Les maîtres jurés fournissent un sujet à l'aspirant, qui doit acheter le matériel et donner 100 sous pour la messe dite à l'occasion[147]. Les compagnons verriers ont des instructions bien plus précises : ils doivent réaliser deux panneaux de huit pieds carrés chacun, au sein desquels seront représentés le Calvaire et la Mort de la Vierge[148]. Tous les prétendants à la maîtrise doivent exécuter leur chef-d'œuvre dans la maison de l'un des jurés et offrir un dîner à ces derniers après leur accession au titre. Seuls les verriers doivent faire état de trois mois passés chez l'un ou l'autre maître, sauf s'il a été apprenti chez l'un d'eux.

Les contraintes financières ont certainement freiné plusieurs peintres : l'achat de couleurs, de bois, de verre, le versement d'aumônes à la confrérie et le règlement d'un dîner à plusieurs maîtres dépassaient sans doute les maigres revenus d'un compagnon[149]. Entrer dans la confrérie Saint-Luc demandait déjà un effort de 15 deniers aux maîtres comme aux compagnons et apprentis, avant toute prétention à la maîtrise[150]. Les apprentis devaient en outre fournir une demie livre de cire (ou son équivalent monétaire) à la confrérie[151].

La désignation de « maître » d'un peintre ou d'un verrier, parfois rencontrée dans les archives interroge cependant. On constate en effet qu'elle est liée à la nature du document : les rôles de taille et les nommées des années 1460 à 1510 ne l'utilisent presque jamais, contrairement aux comptes et aux listes d'établies. Les maîtres se rencontrent essentiellement dans les documents relatifs aux entrées, et il s'agit parfois de leur unique occurrence ; c'est ainsi le cas pour Dominique du Jardin, Jacques de la Forest, François de Rochefort, Pierre III et Pierre IV, Huguet et Étienne II. De même, les comptes de l'entrée de 1533 renferment les noms de nombreux peintres dénommés maîtres, qualificatif qu'on ne leur trouve pas ailleurs : Laurent Forest, Jean Le Grenu, Pierre du Rieux, Etienne Maupeint, Bernard Charnier, Jean Brutin, Jean Désert, Jean Sauvaige, Gabriel et Jean Vandermère[152].

---

[147] A.N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XXI-XXII : articles 8 à 11.

[148] A.N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XXVI : article 46. Il est indiqué que les maîtres jurés pourront fournir d'autres sujets.

[149] LEVASSEUR 1900, tome I, p. 570. Une journée de compagnon est payée entre 2 et 6 s. lors des entrées, par exemple.

[150] A.N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XX : article 2.

[151] A.N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XXVII : article 51.

[152] A. M. Lyon, CC840, f°14 à 30 et CC273, f°21 à 31v : P. J. n°C-28a et 28b.

Les nommées de 1528-1529 désignent également Pierre Vanier, Mathieu Chivrier et Jean Boysson comme tels alors qu'ils sont connus par d'autres documents où leur condition n'est jamais évoquée[153]. La chronologie révèle que les maîtres sont déjà nombreux dans les années 1490-1510, où seize peintres et verriers peuvent s'enorgueillir du titre, soit environ 19,5%. Pas moins de quatorze artistes en bénéficient uniquement après 1530 et ils sont vingt-sept maîtres pour la période comprise entre 1510 et 1533. Ces fluctuations ne peuvent s'expliquer uniquement par la démographie car le pourcentage de maîtres est plus important pour la décénnie 1490-1500 que pour les autres[154]. Les différences de nature entre les documents sont néanmoins très intéressantes : les rôles de taille et les nommées n'utilisent que très rarement cette dénomination avant la fin des années 1520. Faut-il y voir un changement dans l'attitude des scribes - et donc des autorités ? Aucun élément ne permet de le préciser mais l'étude de la place des peintres dans la cité éclaircira peut-être la question.

En dépit de la décision, mentionnée dès le premier article, d'élire un ou deux maîtres jurés « honnestes et preudommes, de bonne renommee » afin de prendre la tête du métier et de la confrérie pour un an, un tel titre ne se rencontre jamais dans les archives. Pourtant, il existe effectivement pour d'autres métiers dans la cité lyonnaise : les maçons et les charpentiers, par exemple, délèguent un maître juré auprès du consulat quand cela est nécessaire[155]. Les consuls font également appel à eux pour visiter certains ouvrages, comme le pont du Rhône en 1509[156]. Il est possible que les douze signataires aient été considérés comme ces garants de l'application des règles, bien qu'ils ne soient jamais désignés comme tels et que l'exercice d'un tel contrôle ne soit jamais documenté.

---

[153] A. M. Lyon, CC37-39.

[154] Ainsi ils représentent 14,6 % des peintres, contre 10 à 12 % pour les décennies 1510-1530. On compte cinq maîtres (première mention) entre 1470 et 1490, treize entre 1490 et 1500, six pour la décennie suivante, dix pour les années 1510-1520, neuf entre 1520 et 1530 et enfin quatorze entre 1530 et 1535.

[155] Antoine Montain est ainsi convoqué plusieurs fois à l'hôtel de ville afin de prendre en charge certains travaux. Cf. A. M. Lyon, CC425, f°77. Les maîtres jurés sont élus par les consuls vers le mois de novembre de chaque année. Ils forment 28 catégories et sont généralement deux jurés par métier, parfois trois. Cf. par exemple BB19, f°112 (1488).

[156] A. M. Lyon, CC523, f°111v et suivants (1509). Les maîtres maçons jurés sont originaires de Lyon mais également de Vienne et d'autres villes du Royaume.

3. Les Statuts et la confrérie Saint-Luc

Les Statuts instaurent la création d'une confrérie, celle de Saint-Luc, doublant la communauté professionnelle des peintres d'une organisation confessionnelle, pratique courante mais non systématique[157]. La chapelle des peintres, sculpteurs et verriers est établie dans l'église des Cordeliers : elle bénéficie des aumônes de chaque membre, maître ou non. Chaque dimanche suivant le 18 octobre, fête de leur saint patron, une procession est organisée[158]. Cet attachement à la figure de saint Luc est répandu dans nombre de corporations de peintres et de verriers au XV^e^ siècle : on la retrouve par exemple à Avignon et à Toulouse[159] alors que Paris se place sous la protection de saint Marc[160]. Les chefs-d'œuvres des compagnons désirant accéder à la maîtrise étaient destinés à orner cette chapelle, dont les archives antérieures à 1613 ont malheureusement disparu[161]. Un document toutefois, daté de 1552 mais connu uniquement par une copie moderne, témoigne de l'existence de la communauté et de son installation aux Cordeliers. C'est en effet à cette date que François Fiot, héritier de la famille Rovédis de Pavie, intente une action contre les peintres, sculpteurs et doreurs qui tiennent les assemblées de leur confrérie dans la chapelle familiale, dite de l'Annonciade, située justement à Saint-Bonaventure. Les artistes ayant promis d'entretenir la chapelle, « de l'enrichir de peintures, sculptures et dorures fort honnorablement », la plainte est retirée[162]. Il apparaît ainsi que les peintres ne disposent pas d'une chapelle dédiée[163] mais occupent un espace existant, dont les ornements ne sont malheureusement pas mentionnés en 1552. Aucune œuvre répondant aux critères édictés par les Statuts pour la réalisation du chef-d'œuvre n'est connue, soit qu'elles aient toutes disparu soit que la liberté laissée aux maîtres jurés quant au sujet à peindre ne permette pas d'en retrouver la trace avec certitude.

---

[157] Ainsi à Nantes ou Dijon où aucune mention de confrérie n'apparaît dans les Statuts. Cf. GUILLOUËT 2005 et CHÉDEAU 1999. Sur la relation entre corporation et confrérie, voir par exemple OLIVIER-MARTIN 1938, p. 93 et LEVASSEUR 1900, tome I, p. 576. La confrérie précède souvent la corporation, comme par exemple à Rouen : BLONDEAU 2012, p. 44.

[158] A.N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XX : articles 1 à 3.

[159] GUIDINI-RAYBAUD 2003, p. 41 : dès 1492 voire avant et BELHOMME 1847, pp. 168-169 : statuts rédigés en 1506.

[160] LEPROUX 1993, p. 192 (article 1).

[161] A. D. Rhône, 4 H 23 et 4 H 24. Au XVII^e^ siècle, l'église accueillait trente chapelles, toutes « parfaitement décorées » : PAVY 1835, p. 48 ; VACHET 1895, p. 339.

[162] Voir P. J. n°B-77.

[163] Les peintres, sculpteurs et doreurs avancent d'ailleurs pour leur défense que la plupart des autres chapelles sont occupées par d'autres confréries. Cf. P. J. n°B-77.

De telles lacunes dans la connaissance du fonctionnement de la confrérie voire de la communauté elle-même induisent à penser qu'elle était peu active : elle n'apparaît jamais, indirectement ou non, dans les archives consulaires ou ecclésiastiques[164]. À l'instar de ceux de Dijon, édictés en 1466[165], qui s'attardent peu sur les modalités d'apprentissage ou l'accès à la maîtrise, les Statuts s'intéressent beaucoup aux conditions matérielles de la réalisation des œuvres. Des préconisations sur les matériaux et même la technique à employer sont distillées dans pas moins de vingt-quatre articles sur les cinquante-deux que compte le document[166]. Il apparaît ainsi clairement que ces règles sont délivrées pour se prémunir des contrefaçons et des tricheries de certains, afin de garder aux peintres de la cité une bonne réputation. Ce but est d'ailleurs avoué dans le texte lui-même :

> « (...) Pour ce l'en apporte souvent et quasi tousjours de faulces, ou grant interest et dommaige des achepteurs d'icelle et deshonneur des maistres et ouvriers dudit mestier pour ce que les draps ou toilles sont pourries et plains de piesses sans cousture et les tableaux non deuement bien ne loyalement faiz qu'ilz n'oseroient vendre en leurs pays »[167].

L'encadrement de l'installation de maîtres « étrangers » ou la vente d'œuvres réalisées hors de la ville et non vérifiées préoccupe également les artistes puisque quatre articles y sont consacrés (articles 6, 18, 29 et 45). En outre, un contrôle strict est affirmé à maintes reprises : les maîtres jurés devront voir les œuvres au début de leur réalisation et avant leur vente[168].

Le fait que Charles VIII ait accordé ces Statuts en 1496, peu de temps après le retour complet des foires et dans une période de prospérité pour la cité, n'est certainement pas anodin. Les Lyonnais tentent de protéger leur art d'un commerce non règlementé. Ce ne sont pas, en effet, les artistes étrangers qui les inquiètent : les apprentis peuvent venir s'installer dans la ville et prétendre à la maîtrise, à la condition de remplir les mêmes obligations que les autres (article 37). Il s'agit surtout de se prémunir contre les malfaçons sans doute nombreuses qui envahissent le marché lors des foires. Cela apparaît d'autant plus clairement dans l'article qui détaille les amendes

---

[164] A. M. Lyon, BB24, f°440-440v : en janvier 1504, comme à plusieurs reprises pour la période étudiée ici, les confréries sont consultées ou mises à contribution pour des impôts. Celle de Saint-Luc n'est jamais mentionnée.

[165] CHÉDEAU 1999, pp. 179-182.

[166] Certaines instructions se répètent entre les parties concernant les différents métiers, peintre, tailleur et verrier, comme dans les articles 16 et 22 et ceux n°41 et 42.

[167] A.N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XXIII : article 29.

[168] A.N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XXIII, XXV-XXVI : articles 23, 44 et 47.

encourues en cas de non-respect des règles édictées (article 50) : une somme de 20 sous est prévue lors de la première infraction. Les jurés feront ensuite appel à la cour de l'archevêque en cas de récidive :

> « (...) Et s'il est trouvé de mesprandre coustumier aux choses dessus dictes ou que en icelles par sa faultes se trouve fraude ou malice ou mauvaistié digne de souvenance contre l'ouvrier, icelluy ouvrier sera pugny par les officiers ordinaires de mondit seigneur le cardinal selon que le cas le requerra et droit et raison le vouldront ».

Les statuts d'autres cités françaises ne prennent pas de telles précautions. Ils n'insistent pas autant sur la nécessité de vérifier les ouvrages réalisés ou vendus dans la ville et aucun autre article ne fait état d'un possible appel à la justice en cas de non respect[169]. Les archives de l'archevêché ne conservent d'ailleurs la trace de tels recours que pour l'année 1498. En mars et avril de cette année, un peintre nommé Lyonnet de Vandremont et son associé font appel à la cour séculière du cardinal « contra alioz pictores », pour un sujet qui n'est pas précisé[170]. Doit-on en conclure que Lyonnet était l'un des maîtres jurés ? Il n'est pourtant mentionné dans aucun autre document[171].

Établis pour protéger les peintres, sculpteurs et verriers à l'œuvre dans la ville dans les années 1490, les Statuts ne semblent pas avoir été appliqués à la lettre[172]. L'interdiction - répétée deux fois - d'exercer plusieurs métiers n'est visiblement pas respectée. De nombreux artistes sont connus pour avoir réalisé tantôt des peintures murales, tantôt des enluminures ou des vitraux, tels Jean Ramel ou Guillaume des Champs, par exemple. Les exceptions énoncées pour les douze signataires, peintres, sculpteurs et verriers, ont peut-être condamné l'application stricte de règles

---

[169] Voir les textes des statuts reproduits ou étudiés dans BELHOMME 1847 (Toulouse) ; RENOUVIER et RICARD 1850 (Montpellier) ; CHÉDEAU 1999 (Dijon) ; GUIDINI-RAYBAUD 2003 (Avignon) ; GUILLOUËT 2006 (Nantes).

[170] B. M. Lyon, Ms. Coste 977, f°274 (16 mars) et f°275 (23 mars). Il semble impossible d'identifier ce peintre avec Liévin Vandermère, dont la première mention date de 1507 (A.M. Lyon, EE19, f°45v).

[171] A moins de voir dans cet artiste Liévin Vandermère, dont la première occurrence certaine date de 1507. Deux personnages nommés Vandremont sont signalés à Lyon : Nicolas, un tondeur résidant rue Mercière en 1498 et 1499 (A. M. Lyon, CC226, f°34 et CC230, f°34) et Aynar, dont le métier est inconnu, qui vit dans le même quartier en 1529 (CC137, f°64).

[172] LEVASSEUR 1900, tome I, p. 568. Cela n'est pas une caractéristique lyonnaise. J. Alexander écrit ainsi à propos des règlements de confréries et de corporations « *though the existence of such a regulation may, as with medieval sumptuary laws, merely prove that it was or had been flouted* » : ALEXANDER 1992, p. 127.

à des professionnels dont les premiers d'entre eux étaient exonérés. Se doter de règlements était sans doute un acte politique et public destiné avant tout au marché[173].

4. Transmission et dynasties

La succession de certains artistes dans la même maison permet de supposer la reprise d'un atelier et donc un rapport maître-élève. Il est apparu ainsi plusieurs liens de filiation et de formation possible non soupçonnés. Pierre d'Aubenas, dont la première apparition dans les archives date de 1485, semble être le successeur de Jean de Juys (ou de façon moins probable de Jean Dupuy)[174]. Peut-on dès lors identifier Pierre d'Aubenas avec le fillastre de Jean de Juys mentionné en 1472 et 1473[175]? La carrière de l'artiste en serait considérablement allongée, ce que ses dates d'activité n'interdisent aucunement. La succession des artistes au service du Consulat apporte un argument supplémentaire à cette hypothèse : Pierre d'Aubenas prend en effet la suite de Jean de Juys et Jean Dupuy dans les années 1480 pour la réalisation d'écussons[176]. Et, comme seul Jean de Juys l'avait fait avant lui, il livre également des vitraux aux consuls[177].

a. Dynasties et filiation

Autre lignée d'artistes mise au jour par les archives, celle de verriers, les Malechart. Thomas est connu entre 1485 et 1499 ; il prend en fait la suite de Jean Duc qui décède avant 1482[178]. Le lien de parenté entre les deux artistes n'est pas établi mais leur filiation est assurée. Dès 1465, Jean Duc prend en charge les héritiers de Jean le Gris[179]. La première mention de Thomas le désigne comme Malechar dit le Gris et même, en 1492, comme Malechar dit Duc. Il est donc certain que Thomas a été en apprentissage chez Jean Duc, peut-être dès les années 1460. A la suite de

---

[173] HAUSER 1899, p. 4 voit dans le développement des corporations au XV^e^ siècle plusieurs intérêts : celui du public (éviter les malfaçons), celui du roi (se concilier la bourgeoisie et récolter des amendes) et bien sûr celui des maîtres (protéger leur production).

[174] Pierre d'Aubenas réside dans la rue allant de l'hôtel de l'Ange à la rue Vendrant, de 1485 à 1499. Jean de Juys puis ses successeurs y résidaient de 1466 à 1483, tous proches de Philippe de la Perrière. Jean Dupuy reste un candidat moins probable car il se situe plus en amont dans la rue. Cf. A.M. Lyon, série CC.

[175] A.M. Lyon, CC91, f°56v (1472) ; CC92, f°16v et 64v (1473)

[176] A.M. Lyon, CC518, pièce n°34 et CC519, pièce n°11 : P. J. n°D-6 et D-8a.

[177] A.M. Lyon, CC507, n°43 et CC525, pièce n°79, f°2 : P. J. n°A-12 et A-16.

[178] La dernière mention de Jean Duc date de 1480 : A.M. Lyon, CC101, f°151v, dans la rue allant de l'hôtel de l'Ange à Saint-Nizier. En 1482, ce sont ses hoirs qui apparaissent : CC103, f°165.

[179] A.M. Lyon, CC199, f°32.

Thomas, Jean reprend l'activité familiale de verrerie, de 1504 à 1512, date à laquelle il est déjà mentionné comme mort. Un lien entre François Goy et Jean Chambrelan dit Bonnevaulx, tous deux verriers, se dessine également : le second occupe la maison du premier à partir de 1512[180]. La formation de Jean chez François n'est pas complètement assurée mais il est intéressant de noter qu'un verrier reprenne la maison d'un collègue. Il s'agit sans doute de cette même habitation où vit le verrier Michel Chastenay en 1529[181].

Enfin, quelques familles de peintres sont tout simplement révélées par leur patronyme : outre les Duc-Malechart déjà cités, les familles Barrachin, Besson, Blic, Bonte, de Crane, du Puy, Faure, Forest, Goy, Rigault, Roux, Servandon, Vandermère, Vanier et Vazel comptent au moins deux artistes et représentent environ 20 % des peintres et verriers connus. Il est fort probable que les membres de ces « dynasties » aient fait leur apprentissage auprès de leur(s) parent(s). La formation des autres - donc de la plus grande part des artistes - continue d'échapper toutefois à l'enquête.

L'un des éléments récurrents de la mise en place de statuts et par conséquent du caractère obligatoire de la maîtrise est la forte préférence accordée aux fils de maîtres. Ces derniers se voient souvent exemptés de payer la taxe d'entrée dans la corporation ou la confrérie, par exemple[182]. Or aucun article lyonnais ne fait référence à des privilèges qui leur seraient réservés. Hormis les peintres et verriers issus de gens du même métier et dont la filiation est connue grâce à leur nom, seul le père de Jean de Bourg est documenté. Il porte le même nom, est fournier et son fils reprend sa maison vers 1515[183]. On peut également supposer qu'Abram est parent (le père ?) du cartier Jean Coste, qui lui succède dans sa maison quelques années après sa mort[184]. Les liens entre peintres et professionnels du livre se révèlent primordiaux : il semble en effet que, outre les relations de voisinage, les deux métiers attirent les membres d'une même famille. Leur parenté n'est pas avérée mais plusieurs noms sont partagés entre les deux catégories : un Claude

---

[180] A. M. Lyon, CC115, f°94v et 118, f°30. Il y a un hiatus entre la dernière mention des héritiers de François Goy, en 1504 (CC240, f°47v et CC246, f°46v) et la première mention de Jean Chambrelan, qui peut s'expliquer par les lacunes documentaires.

[181] A. M. Lyon, CC136, f°96v.

[182] GUILLOUËT 2005, p. 212 : on trouve cette caractéristique à Nantes comme à Paris.

[183] A. M. Lyon, CC130, f°18v : « Jehan de Bourg, fournier (...). Est assavoir que Jehan de Bourg son filz verrier est heritier. »

[184] Abram le peintre est connu entre 1461 et 1464. Jehan Coste dit Abram, surnom qui le suit dans tous les documents qui lui sont relatifs, apparaît en 1471.

Boysson, cartier, est cité en 1493[185], son collègue Pierre Chivrier est contemporain de Mathieu[186], Antoine Gaillard a pour sa part un homonyme libraire en 1523[187].

Certaines rues et certains quartiers sont donc peuplés de nombreux peintres. Sans partager la même habitation ou le même atelier, ils devaient certainement, si ce n'est se fréquenter, du moins se connaître[188]. Antoine Servandon vit par exemple dans la même maison qu'Antoine Nemo et dans la même rue qu'Antoine Aimé et Antoine Jareys, tous verriers, dans le quartier de la maison d'Ambronay. Salvador Vidal acquiert d'un parent de son épouse deux caves de Noël Alibert, ce qui en fait des voisins directs. Il est également possible de supposer un système de solidarité mis en place par la confrérie Saint-Luc, bien que les modalités n'en soient pas mentionnées dans les Statuts[189]. Ainsi il n'est jamais question des obsèques des maîtres de la communauté ou de l'entraide portée aux veuves ou aux enfants de ces derniers. Par ailleurs, dans la confrérie non professionnelle la plus importante de la ville, celle de la Trinité, on ne trouve aucune mention de peintre[190].

b. De réelles stratégies matrimoniales ?

Si l'on examine attentivement les mariages contractés par les peintres et verriers, de nouvelles interactions apparaissent. Les informations sont toutefois peu nombreuses et donc peu satisfaisantes, comme le laissait présumer la difficulté à reconstituer des ateliers ou des dynasties. Trente-et-un artistes sont mentionnés comme mariés et parmi les épouses, seules quinze sont connues par leur nom ou celui de leur père[191]. Deux, voire trois mariages restent de façon certaine dans le cadre du métier : Jean Prévost épouse la fille de son maître, Laurent Girardin, et Nicolas de Bavière convole avec la fille de Blaise Chobal Vaser. Thomas Malechar

---

[185] AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, p. 128.

[186] Pierre travaille également à l'entrée de 1515, comme Mathieu : A. M. Lyon, CC666, f°5 : P. J. n°C-23c.

[187] A. M. Lyon, CC260, f°10. Voir vol. II, le dictionnaire des artistes.

[188] ROSSIAUD 2012, p. 251 : « La solidarité la plus élémentaire est celle du voisinage (...), ou plutôt celle que tissent les liens professionnels d'intérêt et d'amitié mêlés, dans un cadre territorial restreint ».

[189] L'entraide était courante entre les membres d'un même métier et/ou d'une même confrérie dans l'Europe médiévale : BRESC-BAUTIER 1990, p. 76 ; GRECI 2003, p. 106 ; BOTTINEAU-FUCHS 2006, p. 16 ; BLONDEAU 2012, p. 45, 110.

[190] Sur la confrérie, voir MEYNIS 1868, BLETON 1885 et GUIGUE 1898.

[191] Jean de Crane est l'époux de la fille d'André Gelbern, Nicolas Droguet celui de Jacquelyne, Georges Fondon épouse Pernecte Reymonde, Laurent Forest est le mari de Louise Février, Gabriel de la belle Janeton (ou Maryon), Salvador Vidal de la fille de Florymon Pécoud, Jean Vieulx de Benoiste, Georges Jarsaillon de Jane Dedorin et Laurent Tassin peut-être de Françoise de Ville. Cf. les fiches de ces artistes.

est marié avec Anthonia Duc[192], peut-être la fille de son maître Jean Duc. Les autres unions n'indiquent que rarement l'origine de l'épouse : Philippe Girard, cordonnier, marie sa fille avec le peintre Adam Faure[193], par exemple. Antoine Servandon, verrier, épouse quant à lui la veuve d'un boursier, Jean Popillon, dont il reprend d'ailleurs la maison[194]. Ennemonde Offrey, mariée avec le verrier Jean Blic, est peut-être de la famille de Jean Offrey dit Breton, notaire (signalé dans les années 1515-1520) ou de Pierre, dont le métier est inconnu (cité en 1460 et 1461)[195].

Ces maigres renseignements laissent toutefois entrevoir l'absence d'une endogamie dans la communauté des peintres et des verriers. Les enfants des artistes ne contractent que très rarement un mariage dans le même milieu : ainsi, la fille d'Adam Faure épouse un tisserand[196]. Il est intéressant également de noter que les femmes ou les veuves de peintres s'allient avec des personnes très différentes. La veuve de Jean Prévost épouse ainsi Humbert de Varey, membre d'une illustre et riche famille lyonnaise[197] quand celle d'Antoine Servandon, déjà veuve d'un boursier, choisit un notaire pour troisième époux[198]. Le peu d'informations fournies par les archives sur les alliances matrimoniales des peintres et verriers ne permet pas de savoir si le mariage est pour eux une façon d'accéder à un statut supérieur. Peu d'entre eux retirent par exemple un bénéfice pécuniaire connu de leur union : ainsi Antoine Servandon, Antoine Le Bastard[199] et Salvador Vidal[200] possèdent l'un une maison, le second le bas d'une habitation et le troisième une pension grâce à leur épouse.

Si les peintres ne sont pas les seuls à sortir de leur métier, les autres communautés professionnelles de la ville présentent souvent plus de liens. Les orfèvres[201] principalement, contractent des unions entre eux, comme le montrent les exemples de Nicolas de Florence,

---

[192] A. D. Rhône, 15 G 14, f°231.

[193] A. M. Lyon, CC12, f°89v.

[194] A. M. Lyon, CC225, f°65 ; CC229, f°65 ; CC231, f°60. Les liens de Jean avec la famille Popillon de Moulins ne sont pas avérés, mais ils restent possibles : chronologiquement, il pourrait être le frère ou le fils de Charles, commanditaire d'une verrière de la collégiale bourbonnaise : voir MATTÉONI 1998, p. 432. Un Mathieu Papillon est cité parmi les notables en 1500 : A. M. Lyon, BB24, f°235v.

[195] A. M. Lyon, CC84 , f°55 et CC85, f°38 (Pierre) ; CC19 (document rédigé par Jean Offrey) ; CC21, f°221v ; CC22, f°224 ; CC34, f°25, 30v et 31 (Jean Offrey).

[196] Loys Servier dit Mazille : A. M. Lyon, CC137, f°141 et CC142, f°140.

[197] A. M. Lyon, CC232, f°54 (1499). Il est impossible d'affirmer s'il s'agit de la fille de Laurent Girardin.

[198] A. M. Lyon, CC129, f°55v (1515) : la veuve d'Antoine est alors mariée avec Jean du Boys, notaire.

[199] A. M. Lyon, CC20, f°79 : « tient a cause de sa femme le bas d'une maison ».

[200] A. M. Lyon, CC24, f°168v et CC26, f°34v (une pension de 5 £).

[201] Cette particularité est certainement liée au fait que leur métier soit l'un des seuls réglementés au XV^e^ siècle. Voir CHALABI 2000, p. 14, 40.

gendre de Louis Le Père[202], François Tignat et la veuve de Pierre Barbe[203] ou Jean de Monceaux, époux de la veuve de Denis de Montpancier[204]. Cette propension des peintres à s'unir hors de leur propre milieu, déjà remarquée par N. Zemon-Davis, rend la place des femmes et des épouses très difficile à cerner. Les Statuts précisent que les veuves de maîtres pourront conserver l'atelier et continuer à l'exploiter comme le faisait leur mari, tant qu'elles ne contractent pas une nouvelle union[205], disposition que l'on retrouve dans d'autres règlements[206]. Pour ce qui est du droit d'entrée dans la confrérie, le document mentionne d'ailleurs les « maistresses » au même titre que les maîtres, compagnons et apprentis dès le deuxième article[207]. On ne sait rien toutefois de l'exercice de la peinture par les femmes, qu'elles soient veuves de maitres ou non. Seule Ysabeau, « peyntresa », citée une unique fois en 1529, confirme leur existence[208]. Cette femme peintre, d'origine flamande, vit alors dans la maison des héritiers d'un libraire et voisine avec un cartier.

On peut supposer cependant que les nombreuses mentions de « vesves » ou « relaissées » présentes dans les rôles de taille et les nommées sous-entendent la reprise de l'atelier par la femme devenue veuve[209]. En 1543 par exemple, la veuve de Pierre Faillon, peintre et verrier, est payée par l'Aumône générale pour des boîtes qu'elle a fait peindre[210], une tâche autrefois confiée à son époux[211]. Cette mention reste toutefois peu claire et la participation de la veuve à la réalisation de ces boîtes n'est pas certaine.

La moitié des peintres mariés est remplacée dans les documents par leur épouse après leur mort. Certaines sont citées pendant de nombreuses années : de cinq ans pour celle de Barthélemy II à dix-neuf ans pour la veuve de Pierre Evrard, alors que d'autres sont très rapidement supplantées par les « hoirs ». C'est le cas par exemple de l'épouse de Pierre Bonte (un an après le décès de ce dernier). Dans de nombreux cas, les héritiers et la veuve sont cités ensemble, signe peut-être

---

[202] AUDIN et VIAL 1919 [1992], tome I, p. 507 ; CHALABI 2000, p. 37.

[203] A. M. Lyon, CC116, f°116v (1512).

[204] A. M. Lyon, CC25, f°106 (1515-1538).

[205] A. N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XXVII-XVIII : article 52.

[206] GUILLOUËT 2005, p. 212 (article 15 des statuts de 1574).

[207] A. N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XX : article 2.

[208] A. M. Lyon, CC39, f°21v. Une « ymagiere » est également mentionnée en 1477 : A. M. Lyon, BB14, f°42, « Item ont quicté et remis a Margarite, ymagiere de Gorgoillion que [...] ce le a fait r[este] son impost de taille que receu led. Cotin actendu sa povreté et de ses enfans dont elle leur a fait apparant. ».

[209] A. M. Lyon, CC754, f°6 : la veuve du papetier Jean de Toulouse a repris le commerce de son défunt époux et fournit du papier aux consuls.

[210] A. M. Lyon, E 155, p. 125 : P. J. n°A-76.

[211] A. M. Lyon, E 4, f°139v, 158v, 197v ; E 5, p. 329 : P. J. n°A-66, A-67, A-68 et A-70.

qu'ils travaillent conjointement (dans l'attente de l'accession à la maîtrise des seconds ?). Quoiqu'il en soit, il demeure difficile de connaître les modalités de transmission de l'atelier, que ce soit à l'épouse ou aux héritiers (élèves ou parents). On ne sait rien par exemple sur le sort des outils et des œuvres présents à la mort du maître, au sujet desquels les Statuts ne donnent aucune instruction[212].

B. Sociabilité et voisinage

Définir le nombre d'habitants de la cité dans les dernières décennies du XV^e^ siècle n'est pas chose aisée. Estimé autour de 20 000 dans les années 1460, il connaît un essor important et passe sans doute à 35 000 dans les années 1520[213]. Ces chiffres seuls nous renseignent sur les grands changements survenus à Lyon, avec la prospérité retrouvée et l'installation de nombreux étrangers[214]. Le nombre de peintres documentés présente également de grandes différences selon les décennies : entre 1461 et 1489, ils sont entre quinze et vingt-quatre à travailler dans la cité. Les années 1490 livrent les noms de pas moins de quatre-vingts-neuf peintres alors que de 1520 à 1529, quatre-vingts-onze sont présents sur les bords de Saône. Cette distorsion est en partie due aux sources : les Nommées ne sont conservées que pour les années 1493 et 1515-1518. D'autres documents permettent d'évaluer la population des peintres, surtout dans les années 1510-1520, mais tous les artistes n'y figurent peut-être pas[215]. Ainsi les chiffres obtenus sur la durée de leur apparition révèlent la forte prééminence des peintres mentionnés une seule fois, ou une seule année, soit environ 35% du total[216]. Ceux qui travaillent pendant de courtes périodes représentent également une bonne part des artistes : douze d'entre eux restent moins de cinq ans et cent dix moins de neuf ans, même s'ils sont tout de même quatre-vingts-dix à résider en ville plus de dix

---

[212] BELHOMME 1847, pp. 176-177 : à Toulouse, les jurés s'occupent avec la veuve, si elle ne désire pas reprendre l'atelier, des outils de son époux (article 21) ; BRESC-BAUTIER 1990, p. 76 : les outils comme la boutique se transmettent à l'intérieur des dynasties en Sicile.

[213] ZEMON DAVIS 1979, p. 43 ; PELLETIER et ROSSIAUD 2007, p. 255.

[214] BREUILLAC 1949, pp.9-15.

[215] Ces autres documents sont des comptes de diverses taxes levées dans la cité et les plus pauvres des Lyonnais échappent certainement au comptage. Voir A.M. Lyon, CC90 à 140 et 199 à 272. Outre cette particularité, il faut également prendre en compte les limites induites par les documents eux-mêmes : seules des mentions ponctuelles et lacunaires des artistes sont connues. J. Rossiaud rappelle cependant que la grande majorité des ouvriers, compagnons et apprentis est mentionnée dans les Nommées de la cité, qu'ils aient des biens immobiliers ou non, à partir de 1446 : ROSSIAUD 2012, pp. 164-165.

[216] Ils sont soixante-quinze. Voir vol. II, tableau n°4.

ans. Ces profils contrastés ne mettent pas en évidence une tendance claire, si ce n'est celle des artistes de passage, sur laquelle il faudra évidemment revenir.

1. Du côté de l'Empire et du côté du Royaume

La géographie lyonnaise divise la cité en deux grandes entités, appelées Royaume et Empire. Ces termes sont encore employés à la fin du XV^e^ siècle, bien que la ville soit entrée dans le Royaume de France depuis plus d'un siècle. Ainsi les archives concernent tantôt le côté du Royaume (ou de Fourvière), tantôt le côté de l'Empire (ou du Rhône), appellations à retenir pour distinguer les deux parties de la cité. La rédaction des Nommées et des chartreaux de taxes comprend la mention de quartiers et de rues, dont la localisation n'est pas toujours aisée, même sur le plan scénographique de 1550 (plans n°1 et 2).

Les mentions d'habitations de cent-cinquante artistes sont connues et se répartissent largement en faveur de l'Empire : pas moins de cent-dix d'entre eux vivent en effet sur la presqu'île[217]. Dès les années 1460 et jusqu'à la fin du siècle, ce déséquilibre apparaît, mais moins clairement que pour les décennies suivantes. Les peintres et verriers se situent du côté de l'Empire (où ils sont trente-huit) comme du Royaume (vingt-deux), voisinant avec d'autres artisans ou de riches personnages. Ce sont surtout les années 1510 qui révèlent, outre un accroissement de leur nombre, un regroupement dans certains quartiers. L'écart se creuse nettement alors puisque quatre-vingts-quatre d'entre eux vivent vers le Rhône alors que seuls treize habitent encore du côté de Fourvière après 1512.

Le côté de Fourvière reste bien moins peuplé que la presqu'île, où l'espace est plus important et le commerce bien implanté. Dès le début du règne de Louis XI, ce sont les abords du cloître Saint-Jean qui attirent les peintres, bien que la concentration reste limitée. Au début du XVI^e^ siècle, c'est ce même quartier, et particulièrement les rues Saint-Jean et Tresmarsal qui accueillent le plus d'artistes : Pierre Bonte, Adam Faure, Pierre du Rieu, Jean Chapeau, Pierre Charlet et Jean Martin occupent les alentours immédiats de la cathédrale[218]. Cette implantation s'explique en partie par le fait que ces artères sont les plus importantes du côté du Royaume.

[217] Voir Plans n°4 à 10.

[218] A. M. Lyon, CC110 à 237. Cf. en annexe les fiches de chacun de ces peintres.

Quelques artistes sont un peu plus isolés du côté de Bourgneuf ou de Saint-Georges, mais aucun ne vit dans le quartier le plus riche, celui de la rue de la Juiverie[219]. Laurent Girardin puis Jean Prévost après lui sont par ailleurs les seuls à occuper le quartier du pont de Saône, endroit où l'on rencontre nombre de personnages aisés[220].

Du côté de l'Empire, les peintres se répartissent équitablement entre divers quartiers, mais la rue Mercière et les voies adjacentes accueillent plus de peintres que les autres entre les années 1480 et 1500[221]. C'est à partir de 1515 que ce quartier se peuple de nombreux artistes, qui sont très souvent des voisins immédiats[222]. Le même phénomène se constate également pour d'autres rues, bien qu'à une moindre échelle : le quartier de Puits Pelu semble s'accroître dans les mêmes années de l'installation de plusieurs artistes. En fait, les lacunes des registres sont en partie responsables de cette soudaine augmentation de la population au cours de la décennie 1510 : on ne conserve aucun document du type des chartreaux entre 1507 et 1512 et très peu entre 1512 et 1515. En outre, c'est en 1515 qu'il est procédé à une révision des Nommées et qu'un recensement étendu est entrepris dans la cité.

2. Imprimeurs et enlumineurs

Quoiqu'il en soit, cette concentration dans certaines rues n'est pas anodine : la rue Mercière est la plus peuplée et la plus commerçante des artères lyonnaises[223]. De nombreux imprimeurs, pour la plupart venus d'Europe du Nord, y ont élu domicile et voisinent avec les peintres, les tailleurs de lettres, les libraires et la population importante des cartiers[224]. Les liens avec le monde du livre sont évidemment particulièrement importants, au moment de l'essor de l'imprimerie dans la

---

[219] Le peintre Pierre Veyrat est signalé dans cette section mais pour une maison sise dans la paroisse de Vaise : A. M. Lyon, CC26, f°40v.

[220] ROSSIAUD 2012, p. 254 : en 1453, on constate une répartition similaire de la population des maîtres de métier, groupés aux Changes et au Palais du côté du Royaume et autour de Saint-Nizier et dans la rue Mercière pour l'autre côté.

[221] Thibaud Veyser, Guillaume Choard, George Jarsaillon, Pierre de Limoges vivent dans la rue Mercière entre 1485 et 1507. A.M. Lyon, CC6, 105, 107, 212, 215, 216, 219, 220, 221, 223, 225, 229, 231, 239, 243, 246. Cf. ZANDER 1993, p. 99.

[222] L'appréciation d'un voisinage direct n'est pas toujours aisée d'après les documents mais la récurrence de certaines mentions conjointes et les précisions de certaines archives permettent de parfois l'établir.

[223] KLEINCLAUSZ 1925, p. 160 ; ZANDER 1993 ; DUVENAUD 1994, p. 20.

[224] BREUILLAC 1949, p. 18 ; ZANDER 1993, p. 103 ; MEILLER 1999 ; LEUTRAT 2007, p. 112. Voir également A.M. Lyon, CC85 à 140 et 199 à 272.

cité puis surtout à partir des années 1510. Guillaume I et II Le Roy en sont les exemples les plus connus : le premier, imprimeur flamand, s'installe à Lyon en 1473[225], et son fils, peintre, graveur et enlumineur, est une figure majeure de la peinture dans les années 1500-1520. Si les liens de ce dernier avec les imprimeurs Étienne Gueynard et Simon Vincent ont été mis en évidence par le biais des œuvres[226], la seule lecture des rôles de taille suffit à étayer les étroites relations entre peintres et libraires habitant la rue Mercière. L'exemple d'Antoine Chevallier a été évoqué mais le relieur Michel Fontanel accueille également un autre peintre, Jean de la Rue[227]. La famille Fontanel est bien implantée dans le quartier, non loin de plusieurs artistes, tels Jean Perréal ou Jean Tourvéon[228]. De même, nombre de peintres voisinent avec des cartiers ou des libraires, parfois dans la même maison, quand ils sont inquilins[229]. Dans ces mêmes rues (Mercière et Thomassin), les familles Vandermère et de Crane ont élu domicile dès le début du siècle, au contact direct les unes des autres alors que Guillaume II Le Roy et Guillaume des Champs vivent à quelques maisons de là en 1516-1517[230].

Le cas des enlumineurs est particulièrement intéressant car ils sont souvent associés au monde du livre, plus qu'à celui des peintres[231]. La figure de Georges Jarsaillon en offre un exemple frappant : il est cité comme écrivain à de nombreuses reprises après 1493[232]. Dix-sept enlumineurs sont désignés uniquement par ce terme et, s'ils sont parfois cités comme écrivains ou imprimeurs, ils ne sont jamais dits peintres (seul Jean Bonte fait peut-être exception)[233]. Cette

---

[225] BAUDRIER 1999 [1895-1921], p. 172-175 ; LEUTRAT 2007, p. 32.

[226] BAUDRIER 1999 [1895-1921] [1999], p. 172 ; JOLY 1963, p. 281 ; DUMONT 2005, pp. 15, 33. Les deux imprimeurs vivent à partir des années 1500 dans le même quartier que le peintre : A. M. Lyon, CC112 (1503, É. Gueynard) et CC115, f°5 (1512, S. Vincent). Sur les relations professionnelles entre libraires, imprimeurs et peintres, cf. Infra, Première Partie, chapitre I, B, 5.

[227] EE21 (EE Chappe IV 198d, 114), cahier n°17, f°31v (1498).

[228] A. M. Lyon, CC713, n°1, f°21 (J. Tourvéon) ; CC255, f°78 (Jean Perréal).

[229] Par exemple, Claude Gerbet habite dans la même maison que Nicolas Javelot, cartier (CC32, f°9) ; Pierre Failhon avec Eynart le cartier (CC39, f°8v) ; Jean le Grenu voisine avec Jehan Jaquemet (EE20, cahier n°1, f°19) ; Regnaud Rigault avec Gros Jehan et Pierre du Plat, cartiers et avec un parcheminier (CC115, f°65v) ; André Servandon avec Martin le cartier (CC259, f°10v) ; Nicolas de Bavière est voisin de James Monier, libraire (CC136, f°42) ; Jean VII de Michel Permentier (CC39, f°20) ; Henry Sauf est locataire de Jean Syra, également libraire (CC39).

[230] A. M. Lyon, CC31, f°87 à 96. Non loin dans la même rue se trouvent également Germain, Laurent Honoré, Jean Rion, Jean Le Grenu, Antoine Chevalier, Jean Corlequin et Jean Ramel.

[231] CLAUDIN 1893 : à Toulouse, par exemple, les enlumineurs se constituent en groupe avec les relieurs en 1481 afin de rivaliser avec les imprimeurs et libraires, de plus en plus puissants.

[232] A. M. Lyon, CC221, f°18 et ss. ; à moins qu'il ne s'agisse de son fils, qui reprendrait sa maison en 1493, date à partir de laquelle il est systématiquement mentionné comme écrivain, ce qu'il n'était jamais auparavant.

[233] Le Jean Bonte peintre est peut-être le même mentionné comme écrivain et enlumineur en 1498. Cf. A. M. Lyon, EE18, cahier n°15, f°44v et cahier n°17, f°29v. Guillaume Choard, Jean Bourgoys, Etienne, Georges Jarsaillon, Michel Faure, Etienne Joly, Etienne du Puy, Jean Rion, Jean et Pierre Roux, Guillaume Suyrat, Bertrand et Pierre Vanier sont les enlumineurs de la période.

position est renforcée par leur exclusion des Statuts de 1496. Les indications matérielles pourtant abondantes dans ce texte ne s'intéressent jamais à la peinture sur parchemin ou papier. Cela n'est pas une situation limitée à Lyon : de nombreuses corporations ou confréries de peintres ne les acceptent pas dans leurs rangs[234]. La majorité d'entre eux vit du côté de l'Empire, dont quatre autour de la rue Mercière. Leurs relations avec les cartiers, imprimeurs et libraires sont évidentes et soutenues, comme le montre leur voisinage : Guillaume Choart vit tout à côté de Michel Fontanel, par exemple, et Pierre de Limoges du libraire Damas du Teil. Ils sont très certainement en contact avec de nombreux peintres : Jean du Puy est l'héritier de l'enlumineur Étienne du Puy, Michel Faure est peut-être parent d'Adam et Jean, qui vivent toutefois dans des quartiers différents[235] et Jean Bonte est certainement issu de la célèbre famille de peintres. Il faut peut-être comprendre dans cette partition entre désignations les différences de tâches dévolues à chacun. Les « illumineurs » seraient alors les peintres en charge des marges ornées et des lettrines quand les enluminures historiées reviendraient aux peintres[236].

3. L'importance du voisinage

Plusieurs recrutements de peintres ou de verriers semblent être liés à leur lieu de résidence : tous ceux qui travaillent pour la cathédrale vivent par exemple du côté du Royaume, non loin du cloître[237]. Seule exception, et non des moindres, Pierre d'Aubenas dit de Paix, habite l'Empire. Ce regroupement près de l'enclos cathédral pourrait être le signe que les verriers se déplacent après leur embauche par le chapitre mais les archives révèlent qu'ils y habitent avant leur entrée en fonction. Ainsi le lieu de vie des peintres semble ne pas être anodin dans l'accès à certains postes. Les verriers de Saint-Nizier appartiennent également tous au quartier de l'église[238], sauf Jean de Bourg qui vit un peu plus loin, mais toujours sur la presqu'île.

---

[234] ALEXANDER 1992, pp. 30-31 : telle la confrérie Saint-Luc de Paris par exemple. Ils sont attachés à celle de Saint-Jean, dans laquelle se regroupent les écrivains et relieurs, configuration que l'on retrouve à Bruges, Pérouse ou Londres. Sur le statut des enlumineurs parisiens, voir LEPROUX 2001, p. 33-35.

[235] Michel rue Neuve (Empire), Adam rue Tresmarsal (Royaume) et Jean rue de Grollée (Empire).

[236] BURIN 2001, pp. 17-18 : la répartition du décor entre peintres de marges et peintres de pleine-page est rappelée par l'auteur dans le cas de l'atelier du Maître de Guillaume Lambert ; CASSAGNES-BROUQUET 2003, p. 91.

[237] BLONDEAU 2012, p. 70 : la même tendance se rencontre également à Rouen où le lieu de résidence semble jouer un rôle important dans le recrutement des verriers en charge de la cathédrale.

[238] Claude Guinet (rue de l'Aumône) et Pierre Faillon (rue du Bois) vivent dans des rues adjacentes à l'église, tout comme Nicolas Droguet (rue Bonnevaux).

Les artistes employés par le Consulat présentent plus de diversité mais le voisinage a sans doute joué un rôle pour le recours à certains d'entre eux. Jean de Juys, son élève Pierre d'Aubenas et Jean du Puy habitent la même rue et dans des maisons très proches alors qu'ils travaillent pour l'hôtel commun au cours des années 1460-1490. Jean du Puy réalise d'ailleurs ses premiers travaux après la mort de Jean de Juys et pourrait lui succéder auprès des consuls. De même, sans être directement voisins, Jean Blic, Pierre Vanier et Jean de Bourg sont domiciliés dans le quartier de l'hôpital du pont du Rhône alors que Germain Chaveau, Guillaume des Champs, Daniel de Crane et Jean Ramel habitent aux alentours de la rue Mercière.

Ces différents exemples soulèvent la question des réseaux des peintres et verriers. Hormis ces liens de voisinage, de longue date considérés comme importants pour les échanges entre artistes[239], les éventuelles collaborations ont pu avoir des conséquences sur les travaux confiés aux uns et aux autres. L'association ponctuelle entre Pierre d'Aubenas et Jean Prévost au milieu des années 1490 a pu favoriser l'embauche du premier par le chapitre Saint-Jean en 1497[240], malgré sa domiciliation loin de la cathédrale. Autre lien possible, celui entre Pierre Bonte et Jean Chapeau. Ce dernier travaille en effet à l'entrée du roi Louis XII, en 1499, cérémonie dont Pierre Bonte fournit une partie des mystères, en compagnie d'un petit groupe d'artistes[241]. En outre, ils habitent non loin l'un de l'autre, tout près du cloître Saint-Jean, en 1516-1517[242]. Il est possible d'imaginer que cette collaboration ponctuelle et ce voisinage aient favorisé la recommandation de Jean Chapeau auprès du chapitre.

---

[239] FAU et alii 2003, p. 200 : à propos des imprimeurs lyonnais, les auteurs rappellent que « la proximité géographique facilite les échanges de matériel, de technique et la location à un confrère » ; PELLETIER et ROSSIAUD 2007, p. 283 ; LORENTZ 2007, p. 17 ; BLONDEAU 2012, pp. 111-113.

[240] Voir Deuxième Partie, chapitre II, 2, a et chapitre IV, A, 2. Cf. BLONDEAU 2012, p. 70 : l'argument du voisinage dans le recrutement est aussi avancé pour Rouen.

[241] A.M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°7v et 10. Pierre Bonte est en charge des mystères avec Jean Perréal, François Rochefort et Nicolas Le Clerc. Cette différence hiérarchique entre les deux artistes lors de l'entrée de 1499 s'explique tout simplement par la différence d'âge qui devait exister entre eux : J. Chapeau travaille jusqu'en 1537 pour la cathédrale et en 1499, il pouvait donc avoir autour de vingt ans.

[242] A.M. Lyon, CC29, f°46 et 82v et CC30, f°44v et 81v (Nommées des années 1516-1517).

4. Association et boutiques

En 1498, le document déjà cité des archives archiépiscopales signale que le peintre Lyonnet de Vandremont a un associé, dont le nom n'est pas précisé[243]. Les modalités de cette association demeurent inconnues car aucun contrat n'a survécu, si la pratique en était seulement habituelle[244]. La géographie des ateliers reste très approximative et un éventuel partage entre plusieurs artistes demeure donc impossible à retracer. On peut supposer, à l'instar de nombre de cas à cette époque - si ce n'est tous - que leur atelier se trouve à proximité ou dans leur lieu d'habitation[245]. Jean Ramel, par exemple, travaille en partie dans sa maison pour préparer l'entrée de Louis XII en 1507[246]. Seules neuf boutiques tenues par des peintres sont clairement apparues, la loge des verriers de Saint-Jean n'étant pas prise en compte ici. Jean de Juys, Claude Guinet et certainement Nicolas Droguet louent tous trois l'une des boutiques appartenant à Saint-Nizier et généralement dévolue au verrier en titre du chapitre. La location est consentie pour trois ans et coûte quinze livres par an[247]. Cet atelier est donc clairement indépendant de l'habitation de ces peintres, qui vivent tous dans différentes rues du même quartier.

Dans la majorité des cas, le local professionnel se trouve non loin de l'habitation, dans la même rue ou dans un quartier proche, comme c'est le cas pour Guillaume II Le Roy, Jacques Héricard, Jean Gaudin et Pierre Veyrat. Salvador Vidal acquiert quant à lui des caves, un magasin, plusieurs chambres et un grenier, en 1515 : il y vit et y localise certainement son activité[248]. Seul Jean Boysson dispose d'un atelier du côté du Royaume alors qu'il vit sur la presqu'île[249]. Parmi ces locataires d'une boutique, Jacques Héricard, Jean de Juys, Nicolas Droguet, Jean Gaudin et Pierre Veyrat ne sont jamais désignés comme maîtres. Pierre Veyrat, il est vrai, ne possède pas de boutique à l'intérieur des limites de la ville, mais dans la paroisse de Vaise[250] et Jean de Juys

---

[243] B. M. Lyon, Ms. Coste 977, f°274 (16 mars) et f°275 (23 mars).

[244] A Paris, plusieurs contrats de ce type sont conservés : LEPROUX 2001, pp. 25-28. Les usages lyonnais ne semblent pas comprendre la mise en place de tels documents.

[245] LYON 1562, p. 27. Voir par exemple en Provence : GUIDINI-RAYBAUD 2003, p. 65. Les verriers de l'église Saint-Nizier semblent également disposer d'un lieu spécifique pour leur travail, loué pour trois ans au chapitre.

[246] A. M. Lyon, CC575, pièce n°10 : P. J. n°C-20g. Cette indication demeure toutefois isolée.

[247] Jean de Juys fait exception puisqu'il n'est pas verrier en titre. A. D. Rhône, 15 G 12, f°115 (Jean de Juys, 1468) ; 15 G 14, f°168-168v (Claude Guinet, 1499) et 15 G 16, f°268 (Nicolas Droguet, 1508).

[248] A. M. Lyon, CC24, f°168v.

[249] A. M. Lyon, CC261, f°49v, CC711, f°5 et CC38, pièce n°2, f°7 : en 1523, il vit dans le quartier de Puits Peloux alors qu'en 1529, il « tient a louage » une boutique vers Notre-Dame-du-Palais. Faut-il y voir l'indice d'un loyer moins élevé du côté de Fourvière, où il lui serait plus facile de louer son atelier ? Les prix sont en effet très différents selon les quartiers : LYON 1562, p. 31.

[250] A. M. Lyon, CC26, f°40v.

meurt en 1479, soit presque vingt ans avant la promulgation des Statuts. Or l'accès au titre de maître est, selon ce texte, le seul moyen de posséder une boutique[251]. Les verriers de Saint-Nizier échappent à la règle puisque la jouissance d'un local découle vraisemblablement du recrutement par le chapitre. Seuls Jaques Héricard et Jean Gaudin contreviennent donc au règlement : peut-être leur pratique est-elle uniquement marchande (il faut alors distinguer le premier du peintre Jaques Ricard). Mais de façon plus vraisemblable, les règles étaient sans doute peu suivies. Les orfèvres possédant une boutique distincte sont les plus riches[252] : pour les peintres, cette condition n'est pas nécessaire. On connaît leurs estimes, signe d'un certain niveau financier, mais elles ne sont que rarement élevées (de 1 s. 6 d. à 5 s. voire 23 s. 5 d. pour la plus importante)[253].

En revanche, dans l'enceinte de l'enclos épiscopal, aux règles si particulières, les verriers possèdent un endroit bien défini pour travailler. Une fois retenu par le chapitre, le verrier en titre obtient le droit d'utiliser une loge, dite loge du verrier. Elle est située, selon A. Sachet, dans un espace compris entre la cathédrale et l'église Saint-Etienne[254], à côté de la loge du « pierreur » que cet auteur distingue de la loge des tailleurs de pierre, les « *lathomi* », la plus importante (cf. plan n°3). Cette loge du verrier est mentionnée à plusieurs reprises dans les comptes de l'année 1481 : pour la charpente, pour des réparations ou encore pour le paiement des clefs des deux portes[255]. Ces passages ne nous apprennent toutefois rien sur son emplacement, sa taille ou son fonctionnement, et elle n'apparaît ensuite plus dans les comptes ou les délibérations.

L'utilisation de ce lieu pose question puisque les verriers en titre ont à l'occasion travaillé pour d'autres commanditaires que le chapitre pendant la durée de leur mandat : les œuvres commandées par des laïcs ou des ecclésiastiques, mais à titre privé, y étaient-elles réalisées ? Elle serait alors le véritable atelier de l'artiste pour la durée de son contrat avec le chapitre[256]. La question de la présence d'apprentis ou d'aides lors de commandes importantes se pose également. La loge est indiquée comme du verrier (« *verrerii* » ou « *vitrerii* ») et parfois du peintre (« *pictoris* »), ce qui indique bien qu'un seul peintre-verrier était au service de la

---

[251] A. N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XXI : article 6.

[252] CHALABI 2000, p. 39.

[253] Il s'agit de celle de Nicolas Droguet.

[254] SACHET 1914, p. 65.

[255] A.D. Rhône, 10 G 1611, 12°2, f°5v (22 septembre 1481), f°6 (7 octobre 1481), f°6v (14 octobre 1481).

[256] La même question se pose à Rouen, où un local est mis à disposition des verriers qui travaillent pour la cathédrale, indépendant de leur atelier familial : BLONDEAU 2012, p. 70.

cathédrale, mais il n'est pas impossible que des compagnons aient assisté le maître principal. La loge des « *lathomi* », par exemple, accueille le tailleur de pierre en titre et deux ouvriers, voire plus quand cela est nécessaire[257]. Il est vrai qu'ils sont beaucoup plus sollicités que le verrier car le chantier vitré de la cathédrale est peu important à la fin du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^ siècle : les grandes baies avaient toutes été pourvues de vitraux auparavant (principalement au XIII^e^ siècle)[258].

Cet emplacement singulier entraîne des droits spécifiques : Jean Prévost se considère par exemple exempté de justice du fait de sa résidence à l'intérieur du cloître, ce que le conseil de l'archevêque conteste, malgré les nombreux recours déposés par le peintre en 1486 et 1487[259]. Il est étonnant de noter que c'est bien une habitation que mentionnent ces archives[260], alors que durant ces années, il conserve sa maison du quartier des Changes[261].

En 1498, une autre requête auprès de ce même conseil révèle qu'il est interdit au sculpteur Hugonin Navarre de vendre des réalisations hors de sa propre maison[262], située aux abords du cloître, dans le quartier du Gourguillon[263]. Les conditions de vente d'œuvres ne sont pas précisées par les Statuts, si ce n'est le contrôle habituel des maîtres jurés, et surtout pour celles réalisées hors de la cité. Cette mention semble toutefois confirmer le fait que l'atelier des artistes se situent dans leur habitation ou à proximité. Elle indique également que certains d'entre eux cherchent à diffuser leur production - ou celle des autres - dans divers lieux. Les indices d'une telle pratique restent rares avant les années 1490. Plusieurs verriers sont connus pour être également marchands, et Jean Le Grenu est cité (une seule fois) comme vendeur d'images[264] mais ce sont les seules traces du commerce des œuvres par les artistes eux-mêmes[265].

---

[257] SACHET 1914, p. 67.

[258] Pour les vitraux de la cathédrale sortant du champ de cette étude, voir principalement BRISAC 1977 et CORPUS VITREARUM 1986, pp. 293-301.

[259] B.M. Lyon, Ms. Coste 977, f°35-35v, 39, 40v, 51v, 52v, 55v, 56v, 58, 60v, 61, 63, 63v, 64v, 67v, 69-69v, 78v (du 26 mai 1486 au 16 mars 1487).

[260] B.M. Lyon, Ms Coste 977, f°35v : « *cujus habeat domum in claustro dicte ecclesie Lugdunensis* ». Cf. P. J. n °B-78.

[261] A. M. Lyon, CC214, f°44v (1485) et CC215, f°169 (1487).

[262] B. M. Lyon, Ms Coste 977, f°276 (6 avril 1498) : « (...) *ne apponat ymagines venales alibi quod in domo propria* ». Cf. P. J. n°B-83.

[263] A. M. Lyon, CC98, f°59v ; CC100, f°57v ; CC101, f°84 ; CC9, f°584 ; CC10, f°56v.

[264] Cf. Supra, Première Partie, chapitre I.

[265] Sur l'existence d'un marché libre dans la ville, cf. infra, Deuxième Partie, I, A, 4.

5. Réseaux

Les réseaux et les relations entre les peintres, et entre eux et les autres métiers de la cité, continuent donc à échapper à l'analyse. Nul contrat d'association ou d'apprentissage n'oriente la recherche et les archives de la communauté n'existent pas. Un seul testament évoque les relations tissées entre les peintres et d'autres personnages lyonnais. Pierre d'Aubenas est en effet témoin du document dressé par Claude Bequelut, officier de Saint-Nizier ; il partage cette charge avec un peintre, Claude de Ponte, deux pigniers, Claude de Liliut et Henri Chabel et plusieurs essaneurs (Aynard des Champs, les frères Pierre et Frontone)[266]. Le recours à ces témoins semble toutefois tenir plus à la proximité qu'à un véritable réseau : aucun n'est mentionné dans les rôles de taille mais on sait que de nombreux pigniers et essaneurs vivent dans les abords immédiats de l'église Saint-Nizier[267]. On ne connaît par ailleurs rien sur le peintre Claude de Ponte[268].

Les listes d'Établies contiennent les noms des hommes capables de prendre les armes « en cas d'effroy »[269]. Rédigées par rues ou par quartiers, elles regroupent sous un pennon ou une bannière, tenus par un ou plusieurs notables, des habitants de conditions et surtout de métiers très différents. Ces documents permettent d'appréhender plus finement une série de réseaux et de connaissances. Les pennons accueillant des peintres sont souvent composés également d'artisans du livre, ce qui confirme les liens déjà apparus par ailleurs. Dans les années 1470 et 1480, cette présence est encore très discrète : Jean de Dales, cartier, appartient au même pennon que Guillaume Suyrat et Georges Jarsaillon, enlumineurs[270]. Les imprimeurs sont bien évidemment plus nombreux à la fin des années 1490 et au cours des décennies suivantes. En 1498 par exemple, la bannière de Pierre Palmier comprend le peintre François de Rochefort et un imprimeur ; la même année, son collègue Pierre Labarbe partage son pennon avec l'enlumineur

---

[266] A. D. Rhône, 3 E 4204, f°324v (juillet 1500) : « (...) *viris Petro et Frontone, item fratribus essannatoribz, Petro de Pace alias d'Aubenas, pictore, Claudio de Liliuto quod pignerio, Aynaro des Champs, essanatore, Henrico Chabel, pignerio, et Claudio de Ponte pictore civis et habitatori lugduni, testibus ad promissavocatis et rogatis* ». Les pigniers sont certainement des cardeurs et les essaneurs des fabricants de chausson.

[267] A. M. Lyon, CC7, f°1v ; CC39, f°57 et 71 ; CC136, f°171v.

[268] Il est peut-être parent avec Pierre du Pont, peintre qui participe à l'entrée de 1499.

[269] A. M. Lyon : série EE 17 à 22, 29 à 31, 33, 35 et 36 (autrefois EE Chappe 198[d], 113 à 129). Voir VAGNON 1994, pp. 111-113.

[270] A. M. Lyon, EE 17, cahier n°8, f°18 (1485).

Jean Bonte[271] alors que Gautier de Crane est en compagnie de Jean Yvonet et Jean Chappuys, non imprimeurs mais écrivains, et Liévin Vandermère et Germain Chaveau avec Guillaume Cornet, un graveur[272]. Ces relations deviennent plus évidentes encore dans les registres de 1523, où les pennons et bannières sont composés presque exclusivement de gens du livre et de peintres et verriers : le peintre Louis Barrachin, Jean Peyn, orfèvre, Antoine de la Vanelle, graveur, Mathieu Bruneau et Assard Tavard, libraires, partagent celui de monseigneur Costaing[273]. Les tailleurs d'images, de lettres ou de nacre, les lapidaires, les imprimeurs et libraires sont beaucoup plus présents dans le voisinage des artistes.

Il reste difficile de retrouver les liens mis en évidence par le voisinage et le partage de la garde de la ville dans le cadre de travaux communs. En 1523, Gilles Huguetan, libraire, travaille en collaboration avec Jean Ramel pour livrer aux consuls un registre orné des armes de la cité[274]. Tous deux vivent non loin l'un de l'autre, aux abords de Saint-Antoine[275]. Ce genre d'association reste toutefois rare, - ou du moins rarement documenté - comme les traces de réelles collaborations, si ce n'est dans le cadre des entrées[276].

Le partage de travaux entre sculpteurs et peintres est également illustré par quelques exemples : Jean Prévost dore ainsi les statues taillées par Hugonin de Navarre, pour le compte du chapitre de la cathédrale[277]. Dans le domaine du grand décor municipal, un travail similaire est réalisé en 1493 par Jean Perréal, qui met en couleurs le lion sculpté par Nicolas Le Clerc et doré par deux orfèvres quelques mois auparavant[278]. En 1515, ce sont Jean Bonte et Jean de Saint-Priest qui œuvrent aux écussons de pierre placés dans la chapelle du pont du Rhône[279]. Dans les deux premiers cas toutefois, parler d'association ou de collaboration paraît trop ambitieux : ce sont les commanditaires (chanoines ou consuls) qui décident quels artistes employer. Ils sont en outre

---

[271] A. M. Lyon, EE 18, cahier n°16, f°11 et cahier n°17, f°29v.

[272] A. M. Lyon, EE 19, cahier n°4, f°39, 43, 45v (1507).

[273] A. M. Lyon, EE 20, cahier n°1, f°10.

[274] A. M. Lyon, CC698, f°33 et CC705, pièce n°10 (27 mars 1523).

[275] A. M. Lyon, CC136, f°14 et 24 : en 1529, les héritiers de Jean Huguetan, Gilles et Jacques, vivent vers la rue Mercière (du côté de la rue Chalamon et du Maillet) alors que Jean Ramel vit vers Saint-Antoine.

[276] Voir Troisième Partie III, chapitre II.

[277] A.D. Rhône, 10 G 1611, 12°2, f°3 (juillet 1481) et f°8v (3 février 1482).

[278] A.M. Lyon, CC508, pièce n°49 (13-18 août 1492), CC509, pièce n°44 (26 août 1492), CC509, pièce n°45 (31 janvier 1493) et CC509, pièce n°46. Voir Deuxième Partie, chapitre II, A.

[279] A. M. Lyon, CC632, pièce n°15 : P. J. n°A-34c.

rétribués à différents moments et par différents mandements, alors que Jean Ramel et Gilles Huguetan ou Jean Bonte et Jean de Saint-Priest partagent le même compte.

Evidemment, les cas de collaboration abondent dans le cadre des entrées royales et solennelles : les peintres s'allient entre eux et à de nombreux corps de métiers et nouent des relations sans doute poursuivies par ailleurs. La commande passée à Nicolas Le Clerc et Jean Perréal en 1493 découle peut-être en partie de leur participation commune à l'entrée de 1490[280]. Il faut néanmoins reconnaître le manque d'exemples avérés en dehors de ces grandes fêtes publiques. Ces exemples font émerger un fait important : les artistes qui travaillent pour le chapitre Saint-Jean ou Saint-Nizier et pour le Consulat sont très souvent les mêmes. Un petit noyau de peintres et verriers, dont Jean Prévost et Jean Perréal sont les figures majeures, occupe ainsi les places les plus importantes. Nicolas Droguet et Jean de Bourg se mettent au service des consuls et des chanoines de Saint-Nizier, double tutelle que l'on retrouve dans le cas de Jean Prévost et Pierre d'Aubenas, auprès de la cathédrale cette fois.

[280] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3 : P. J. n°C-9b.

C. Imposition et estimes

Évaluer le niveau de fortune des artistes reste difficile mais les estimes et la valeur de leurs propriétés (meuble et immeuble) en sont évidemment des indices précieux, même s'il est nécessaire de rester prudent dans l'interprétation de ces chiffres[281]. Les rôles de taille et les Nommées révèlent toutefois si les peintres et verriers sont propriétaires, locataires (inquilins) ou les deux et ils permettent souvent de suivre la fluctuation du niveau d'aisance des artistes. Les locataires sont bien plus nombreux que les propriétaires, tous répartis assez équitablement entre Empire et Royaume. La condition de locataire n'est pas toujours le signe d'une situation plus difficile : cinq artistes louent par exemple un logement ou une boutique et possèdent par ailleurs une maison[282]. De même, le verrier Pierre Charlot est certes locataire mais possède une vigne et un moulin hors de l'enceinte de la ville[283]. L'estime « pour [l]es meubles et pratique », connue uniquement grâce aux Nommées, et donc plutôt lacunaire, offre également un tableau surprenant. Certains propriétaires sont ainsi associés à de petites sommes quand des inquilins sont estimés pour des montants très importants : 70 £ pour Nicolas II, locataire, et 10 £ pour Huguet, propriétaire, par exemple. Ces estimes varient généralement entre 18 et 60 £, certaines pouvant atteindre les 70 £ voire bien plus et la plus basse étant celle d'Antoine Nemo, à 4 £[284].

1. Le niveau de fortune des peintres et verriers

Il est tentant de voir dans une première estime élevée le signe de la reprise d'un atelier ou d'un héritage conséquent, ce que confirment les deux seuls cas de Guillaume II Le Roy et Daniel de Crane[285]. Tous deux ont pu être favorisés par l'installation dans la cité et la mise sur pied d'une activité par leur père. Daniel est d'ailleurs l'un des deux peintres dont l'aisance financière

---

[281] Sur ces questions, voir en dernier lieu ROSSIAUD 2012, pp. 119-189. Les archives à notre disposition sont lacunaires, parfois contradictoires et délicates à manier, surtout en matière de fiscalité.

[282] Philippe Besson, Gautier de Crane, Mathieu Chivrier, Jean Le Grenu et Jean Tourvéon. Par ailleurs, on rencontre des affaneurs propriétaires et des notaires locataires : cf. A. M. Lyon, CC5, par exemple.

[283] A. M. Lyon, CC23, f°82.

[284] Des estimes entre 18 et 48 £ sont les plus courantes, tous métiers confondus. Cf. A. M. Lyon, CC4 à 12 et 20 à 31.

[285] Sur les neuf artistes dont la première estime est supérieure à 60 £ (Guillaume Brandet, Michel Coste, Gautier de Crane, Nicolas II, Blaise Vazel Chobal, Pierre Charlot et Jean Le Grenu), Guillaume II Le Roy et Daniel de Crane sont les seuls dont nous connaissons les antécédents.

semble la plus importante, avec Blaise Chobal Vaser. Très loin devant les autres, leurs sommes s'élèvent ainsi respectivement à 120 £ (en 1515-1516) et 166 £ 15 s. (en 1493). Les possessions hors de la ville permettent également d'évaluer le niveau de fortune : sont signalés à Vaise Philippe Besson (puis ses héritiers), Pierre Charlot et Pierre Veyrat ; Jean Blic à Millery et Pierre du Rieu à Saint-Sébastien. Vaise est une commune située aux portes de la ville, du côté de Bourgneuf : tous les artistes ayant une terre ou un logement en ce lieu vivent d'ailleurs du côté du Royaume.

Les taux d'imposition des peintres et verriers se situent dans la moyenne : ils oscillent entre 2 sous 6 deniers et 3 sous 4 deniers. Certains sont taxés à plus de 5 sous, mais ils sont beaucoup plus rares[286]. La distinction entre peintres et verriers est peu marquée, surtout pour les moins fortunés. Pour les premières estimes les plus élevées, les peintres-verriers se détachent nettement, alors que les verriers sont les plus nombreux pour les taux intermédiaires[287]. Sans surprise, la majorité des variations de taux vont dans le sens d'une augmentation - ou d'une stagnation dans une moindre mesure. En revanche, quand il est possible de prendre en compte un troisième, voire un quatrième taux, on constate que ces deux derniers sont parfois plus bas que les deux premiers. Cette tendance peut être liée à la simple chronologie, car les derniers taux correspondent souvent aux dernières années connues des peintres : ils sont sans doute le signe d'une activité ralentie[288].

Dernier indice fourni par les données comptables, les « modérations » accordées par les consuls à certaines personnes en raison de leur grand âge ou de la charge de plusieurs enfants. La pratique en est courante ; les délibérations consulaires abondent d'ailleurs en requêtes d'exemption de la part des citoyens modestes comme plus riches[289]. Vingt-et-un artistes ont droit à une révision de leur taux, dont quatre maîtres des Statuts : Pierre d'Aubenas, Philippe Besson, Pierre Bonte et Claude Guinet. En effet, la concession d'une baisse ou d'une suspension de l'impôt est aussi et souvent un privilège honorifique[290]. Les raisons de cette intervention ne sont

---

[286] Sur les 120 artistes dont on connaît le premier taux, 21 sont taxés à plus de 5 sous. Les familles cotisant entre 1 et 2 s. 6 d. représentent un tiers de la population fiscale : ROSSIAUD 2012, p. 259.

[287] 23,5% environ des peintres et verriers ont une première estime de plus de 7 s. 6 d., alors que 53% des verriers ont une estime comprise entre 2 s. 10 d. et 7 s. 6 d., contre 38% des peintres.

[288] Par exemple, Jean Duc (connu jusqu'en 1482) a son dernier taux de 10 sous en 1478 ; Bertrand Vanier (connu jusqu'en 1503) a son dernier taux de 8 sous 7 deniers en 1499.

[289] Voir A. M. Lyon, série BB.

[290] ROSSIAUD 2012, p. 165 : l'exemption est une faveur enviée et éphémère. Peu d'informations sont par exemple conservées à propos des impôts de Jean Perréal car sa fonction de valet de chambre du roi l'en exempte.

connues que dans les cas de Philippe Besson, Thomas Malechart, Jean de Bourg, Barthélemy Carra, Pierre d'Aubenas et Blaise Chobal Vazer. En 1504 et 1507, ce dernier est déclaré « nouveau ménager », ce qui lui vaut un allègement de son taux, alors qu'il est déjà présent avant cette date, peut-être au même emplacement[291]. Les consuls affirment également qu'il ne possède sa maison que depuis peu[292], argument plutôt rare. Ces mêmes années voient l'impôt de Philippe Besson diminué pour plusieurs raisons : en 1504, son épouse et lui ont été alités et ils ont encore trois filles à marier. En 1507, Philippe est dit vieux et malade ; il a en outre marié deux de ses filles cette même année[293]. Les enfants sont également évoqués en 1515 dans le cas de Thomas Malechar, déchargé car il en a sept ou huit, dont six filles[294] et dans celui de Jean de Bourg[295]. Enfin, en 1514-1515, Barthélemy Carra bénéficie d'une modération par pitié et parce qu'il mendie[296]. Ces trois raisons - vieillesse et charge d'enfant, pauvreté et nouvelle installation - couvrent certainement une bonne partie des cas pour lesquels rien n'est précisé. Il faut noter toutefois que les années 1503-1507 semblent avoir été particulièrement difficiles : les consuls interviennent beaucoup en faveur des administrés pendant cette période.

La mention concernant Pierre d'Aubenas est d'autant plus intéressante qu'elle révèle non pas la raison de sa modération mais ses modalités. En 1488-89, il ne peut régler son impôt et donne en gage un « pail », qu'il récupère en échange d'une somme réduite[297]. La nature de ce « pail » n'est pas détaillée mais il pourrait désigner un riche tissu, peut-être peint[298]. Les autres personnages taxés dans ce compte remettent au receveur des objets en relation avec leur activité : livres reliés ou imprimés de Mathieu Hus, Baptisme et Pierre de la Font, tous trois libraires[299].

---

[291] A. M. Lyon, CC9, f°225v (1493) puis CC246, f°61 (1504), CC244, f°61 et CC248, f°15v (1507). La qualification de « nouveau mesnagier » pourrait indiquer sa condition de jeune marié, qui l'exemptait de taille : ROSSIAUD 2012, p. 172. Son absence de la ville entre 1493 et 1504 est tout à fait possible car il est dit « *decessit* » en 1493. Cf. Infra, Première Partie, chapitre II, C, 3.

[292] A. M. Lyon, CC246, f°61 (1504).

[293] A. M. Lyon, CC239, f°17v (1504) ; CC243, f°19, CC245, f°19 et CC248, f°4 (1507).

[294] A. M. Lyon, CC225, f°114v (1515) : le nombre d'enfants est difficile à lire.

[295] A. M. Lyon, CC21, f°215 : « Pour les meubles dud. de Bourg amoderé a cause qu'il est chargé d'enfans » (mention rayée).

[296] A. M. Lyon, CC321, f°126 (1514) et CC132, f°75 (1515).

[297] A. M. Lyon, CC218, f°11 : il « fut gaigé d'un pail pour 2 £ t. qu'il devoit pour son impost. Led. Noyerie luy a rendu sond. pail et receu de lui par admoderacion faicte par mesd. seigneurs, 32 s. t. ».

[298] Un terme proche est utilisé dans les comptes des entrées pour désigner le dais porté au-dessus de la personne reçue et souvent orné d'éléments brodés. Il est toutefois orthographié « paille » dans tous les documents.

[299] A. M. Lyon, CC218, f°6-7 : Mathieu remet trois bréviaires reliés, Baptisme un livre imprimé et Pierre deux livres reliés. Seuls les bréviaires sont conservés par le receveur à l'hôtel commun.

Ces chiffres, extraits tant des vaillants que des taxes, révèlent finalement que les peintres et verriers appartiennent à une classe intermédiaire dans la société lyonnaise[300]. Rarement d'une grande pauvreté, ils sont également le plus souvent éloignés de la grande richesse. En outre, ce ne sont pas les peintres les plus actifs ou les mieux connus qui sont les plus aisés. La plupart des maîtres cités dans les Statuts par exemple ne sont pas parmi les plus riches et ne sont pas tous propriétaires.

Peut-on déceler des raisons économiques dans la pratique de plusieurs métiers, qu'ils soient verriers ou peintres et revendeurs ? Leurs profils sont très divers : la grande majorité d'entre eux à une estime inférieure à 5 s. et qui évolue peu. C'est le cas de presque tous les verriers revendeurs[301]. Pierre Bonte, Jean Le Grenu et François Goy sont propriétaires et les deux premiers semblent tout à fait aisés. Il faut rester prudent dans l'interprétation de l'exercice manifeste de plusieurs activités, peut-être tantôt tentative de mieux être économique, pas toujours porteur, tantôt à-côté rentable dans le cadre d'une carrière bien établie.

2. Les peintres et verriers : une élite urbaine ?

La place des peintres et verriers au sein de la cité se mesure également à leur degré d'implication dans les réjouissances publiques et les affaires de la commune. Sans évoquer ici la place essentielle qu'ils prennent dans la décoration de l'hôtel commun ou la préparation des entrées, il faut revenir sur leur participation en tant qu'habitants de Lyon aux petites comme aux grandes fêtes.

Leur absence quasi complète des offices municipaux est à noter en premier lieu[302]. Les peintres ne font leur entrée au Consulat que tard dans le XVI^{e} siècle, parmi les maîtres de métiers et non avec les conseillers. Avant 1567, ils ne sont donc pas représentés dans les assemblées qui élisent, par exemple, les nouveaux consuls pour l'année[303]. Seul le verrier Thomas Malechar obtient une

---

[300] ZEMON DAVIS 1980, p. 23. Cf. également GASCON 1971, p. 399 : il considère qu'une estime à moins de 24 £ désigne un Lyonnais pauvre, au milieu du XVI^{e} siècle.

[301] Sauf pour André Servandon et Pierre Charlot, qui démarrent respectivement avec une estime de 4 s. 8 d. et 5 s., laquelle augmente ensuite.

[302] BENOÎT et LARDIN 1997, p. 289, 294 : les artisans les plus importants bénéficient généralement d'une place majeure dans la cité et notamment d'offices urbains.

[303] ZEMON DAVIS 1980, p. 24 ; LEUTRAT 2007, p. 31.

charge importante, celle de co-adjucateur, à partir de 1496[304]. Cet accès à un poste au sein du conseil induit à penser que Thomas fait le commerce du verre plus qu'il n'exerce comme peintre-verrier : son statut de marchand semble en effet plus compatible avec une telle charge[305]. En outre, en 1498, un Jean Malechar dont le métier n'est pas précisé, mais qui est certainement le fils de Thomas, demande l'office de peseur de pain, ce qui lui est refusé en raison de sa jeunesse[306]. Par ailleurs, de nombreux artisans sont chargés par les consuls de la garde des clés des portes de la cité ou sont engagés dans les jeux des arbalétriers et couleuvriniers[307] : mais il ne s'agit jamais d'un peintre ou d'un verrier. L'exemple de Jean Perréal est un peu particulier, car s'il n'a jamais eu d'office communal, le roi le nomme contrôleur des fortifications en 1523, titre auquel il renonce un an plus tard[308]. Sa place au sein de la cité demeure toutefois exceptionnelle : peintre du roi, il réside toujours à Lyon et se fait parfois le porte-parole du souverain[309]. L'obtention de ce poste est avant tout une volonté royale, s'exerçant à l'intérieur de la ville.

L'entrée de 1515 révèle aussi un mode de participation tout particulier des peintres dans les histoires. Guillaume des Champs, par ailleurs engagé dans la réalisation des décors peints, est retenu pour jouer le rôle du « Roy » ; on lui fournit donc trois aunes de taffetas pers à cet effet[310]. De même, Jean Ramel, également sollicité pour les histoires, endosse le costume de l'« État du Peuple »[311] dans le tableau du Palais[312]. Avant cette date, aucun des artistes, qu'ils soient engagés ou non dans la mise au point des échafauds, n'avaient participé en tant qu'« acteur », un rôle généralement assumé par les fils et filles de notables, selon une configuration que l'on trouve encore pour la venue de François Ier[313].

---

[304] A. M. Lyon, BB24, f°23-23v ; CC520, f°119-119v et f°156 ; CC530, pièces n°22-24 et 31 ; CC533, pièces n°7, 10 et 17.

[305] En outre, cela n'est pas sans rappeler les privilèges accordés aux verriers dans certaines régions, où ils jouissent d'un statut quasi nobiliaire : cf. ROSE-VILLEQUEY 1970, p. 39 ; FOY 2000, p. 169.

[306] A. M. Lyon, BB24, f°169v (19 juin). Jean Malechar est connu entre 1498 et 1512 mais n'est désigné comme verrier qu'en 1504 et 1507.

[307] L'imprimeur Martin Hus est par exemple roi du jeu de la couleuvrine en 1506 : A. M. Lyon, CC520, f°492v et Guillaume de la Porte, lapidaire, celui du jeu de l'arbalète en 1522-1523 : CC706, f°70. Voir également A. M. Lyon, série BB.

[308] A. M. Lyon, EE 57, pièces n°3 et 4 ; BB41, f°132.

[309] A. M. Lyon, BB28, f°125v (1509).

[310] A. M. Lyon, CC666, f°17. Il n'est pas possible de savoir pour quelle histoire Guillaume jouait. Cf. P. J. n°C-23c.

[311] A. M. Lyon, CC666, f°18 : P. J. n°C-23c.

[312] LECOQ 1987, p. 203 : cet échafaud présentait entre autres trois bergers figurant les trois états de la ville, Église, Marchandise et Peuple.

[313] En 1499 par exemple, les filles des Pierrevive et Guerrier jouent les rôles de Marchandise ou de France : A. M. Lyon, CC538, pièce n°2 , f°36. La fille de Jean Richier participe à l'entrée de 1516, en compagnie des enfants de sire Sébastien ou du greffier Vauzelles : CC666, f°39-39v : P. J. n°C-24b.

Jean Ramel est par ailleurs nommé Juge des Sots en 1529, titre qu'il conserve en 1535. Aucune trace d'une confrérie des Sots, telle celle de Paris au début du XVI^e^ siècle[314], n'a été repérée à Lyon bien qu'elle ait certainement existé[315]. Ce que recouvre exactement ce terme demeure un mystère mais correspond à une fonction (sans doute honorifique) assez importante pour être mentionnée à deux reprises, notamment dans un rôle de taille[316].

Enfin, la dénomination même des artistes n'est certainement pas anodine. Aucun d'entre eux ne porte le titre de bourgeois, mais cinq sont désignés comme citoyens : Jean de Juys, Jean Prévost, Jean Perréal, Antoine Le Mareschal et Thomas Malechar. Les trois premiers comme le dernier sont des personnalités au service du Consulat alors qu'Antoine et Thomas élisent tous deux sépulture dans une église. Les modalités d'accès à la citoyenneté ne sont pas clairement établies, mais la résidence en ville en est la pierre angulaire[317]. Pourtant, de nombreux autres artistes sont dits habitants de Lyon[318], demeurant à Lyon[319] ou encore peintres de Lyon ou étant de Lyon[320], sans être citoyens. Il ne semble pas que ce statut ait eu une grande portée pour la vie et la carrière des artistes : le terme est peu utilisé dans les archives et semble désigner l'ensemble des habitants de la ville, à l'inverse de celui bien plus prisé de bourgeois[321].

Il faut enfin interroger l'image que les artistes ont d'eux-mêmes. Celle-ci est difficilement appréciable par le biais des archives fiscales et comptables. En revanche, les missives échangées par le plus fameux d'entre eux, Jean Perréal, sont révélatrices, mais elles émanent d'un peintre à

---

[314] SHERMAN 1978, p. 24. On rencontre des rois de divers jeux (jeu de l'arbalète, jeu de la couleuvrine), dans une configuration peut-être similaire : voir par exemple A. M. Lyon, CC520, f°492v (Mathieu Hus, roi du jeu de la couleuvrine, vers 1505).

[315] PÉRICAUD 1862, p. XIII : le juge des sots est mentionné ici, sans aucune explication, pour préciser qu'il n'existe plus dans les années 1560.

[316] A. M. Lyon, CC136, f°24. Les archives de la Charité emploient la même désignation six ans plus tard : E 4, f°103 (P. J. n°A-64). Il est intéressant de rapprocher cette terminologie de celle qui désigne certains jeux ou sotties, tel Le Roy des Sots ou le Jeu du Prince des Sotz, les liens de Jean Ramel avec les représentations théâtrales étant avérées : AUBAILLY 1985, pp. 207-208.

[317] PERRAT 1926 : l'auteur affirme qu'il n'est pas nécessaire de prêter serment et que seul le domicile suffit ; BOUCHER 1994, p. 19, précise que le serment est nécessaire pour les étrangers. La citoyenneté entraîne l'inscription dans les nommées. Cf. A. M. Lyon, BB24, f°182 (4 septembre 1498) : deux marchands étrangers sont déclarés citoyens « pour ce que des long temps ilz ont residé en lad. ville a cause des foires ». Les exemples de ce type sont fréquents dans les délibérations consulaires : voir A. M. Lyon, BB24, f°213v (1499) ; BB33, f°266 (1515).

[318] Jean de Crane, Claude Guinet, Jean Martin et Pierre Veyrat. GONON 1969, p. 11 : le terme d'*habitant* désignerait les artisans travaillant en ville mais qui n'y sont pas nés, ce que les archives concernant les peintres ne confirment pas systématiquement.

[319] Jean de Bourg, Jean Ramel, Guillaume des Champs, Jean Perréal et François de Rochefort.

[320] Guillaume Brandet, Mathieu Chevrier, Ennemond Mono, Jean Prévost, Josse de Momper et à nouveau Jean Perréal.

[321] GASCON 1971, p. 380 : les bourgeois, qui vivent en principe de leurs rentes, bénéficient de fortes réductions d'impôts locaux et d'un accès facilité aux fonctions municipales. Cf. également GONTHIER 1993, p. 154.

la position particulière. Sa propre estime et l'approche qu'il a de son art sont peut-être peu communes à celles de ses collègues lyonnais[322]. Les comptes des entrées leur offrent parfois aussi l'occasion de s'exprimer : il y est fréquemment question des inventions, peines et travaux qu'ils fournissent aux consuls pour l'occasion. Il s'agit sans doute d'une formule générique, comme celle concernant Jean Prévost en 1476 : « paié pour reste et complément de paiement des peyntures pourtraites, faczons de moles et autres paines et travaulx »[323]. En revanche, dans divers documents postérieurs, Jean Perréal insiste sur ses difficultés et son implication pour l'honneur de la ville « plus que le sien »[324] : ainsi en 1490 lors de l'entrée de Charles VIII[325] et dans sa célèbre diatribe de 1494 :

> « Or regardez comment et combien il gaignera [...] vous et quant il s'en plaint les gens sont tous esbahis et sont honteux car il ont veu la paine [...] soucy dud. supplient et pour abroger led. supplient vous prie et requiert en l'onneur de Dieu que sa science luy vaille et a tout le moins se vous povez faire »[326].

Hormis Jean Perréal cependant, les traces d'une telle conscience, si elle a existé, ne sont pas documentées. Les conditions de leur recrutement hors des remparts permettent peut-être d'en apprendre plus sur l'image qu'ils ont d'eux-mêmes comme sur leur réputation : il faut donc s'intéresser au rayonnement de la cité et aux déplacements des Lyonnais sur des chantiers extérieurs.

---

[322] Voir notamment ses relations avec les lettrés : infra, Deuxième Partie, chapitre I, A, 3.

[323] A. M. Lyon, BB13, f°74 : P. J. n°C-4a.

[324] A. M. Lyon, CC527, pièce n°4 (1494) : P. J. n°C-10j.

[325] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°15 et pièce n°49 (copie du précédent) : P. J. n°C-9b.

[326] A. M. Lyon, CC527, pièce n°4 : P. J. n°C-10j.

La cohésion de la communauté des peintres - peut-on parler de réelle corporation quand les règlements semblent si peu respectés ? - apparaît finalement plutôt ténue. Nulle stratégie de mariage à l'intérieur du même cercle, nulle grande dynastie même ne se met en place[327], si ce n'est parmi des peintres d'origine flamande, qui reproduisent vraisemblablement les habitudes de leur région d'origine. Discerner la transmission, l'accession de l'apprenti au titre et surtout à l'atelier de son maître demeure ardu. Certes les mentions de compagnons ou de serviteurs abondent mais on perd très rapidement leur trace. Le visage de ce groupe professionnel se dessine donc comme contrasté, hétéroclite et peu enclin à former un ensemble uni. La rue Mercière en accueille un grand nombre dès le début du XVI^{e} siècle, mais cette installation commune peut avoir pour cause l'importance de l'artère et le foisonnement marchand et artisanal que l'on y rencontre. Les liens de voisinage apparaissent donc d'autant plus primordiaux, quand les liens familiaux et matrimoniaux restent peu connus.

Les peintres, et surtout les maîtres, forment-ils une élite à Lyon ? Ni leur niveau de fortune, ni leurs travaux ne semblent le confirmer : ils ne reçoivent pas de gages fixes ni d'avantages particuliers[328], sauf ceux qui sont recrutés par le chapitre de Saint-Jean, soit une infime minorité. Établir des conclusions définitives à partir des données comptables demeure également difficile. Les peintres et verriers présentent des fortunes diverses, oscillant entre un niveau parfois très bas et des possessions mobilières et immobilières importantes. Ils représentent donc toutes les classes de la société lyonnaise, ce qui confirme une fois de plus l'hétérogénéité de leur groupe. Les estimes des meubles du côté du Royaume sont plus élevées mais, en ce qui concerne les taux d'imposition, les deux parties de la ville présentent un visage analogue[329]. Ces aisances financières diverses ont pu mener certains artistes à pratiquer plusieurs métiers, révélés par les rôles de taille ou plus souvent par les commandes. La polyvalence la plus répandue est celle des verriers et vendeurs, ce qui est peut-être le signe d'une pratique marchande et artisanale plus que picturale de la verrerie. Antoine Servandon est ainsi dénommé vendeur de vin[330], occupation

---

[327] LINOSSIER 1969, pp. 17-18 : les dynasties d'artisans lyonnais semblent pourtant se mettre en place dans la première moitié du XVe siècle.

[328] BENOÎT et LARDIN 1997 : les auteurs considèrent ces deux éléments comme essentiels dans la définition d'une élite artisanale.

[329] 15% d'estimes mobiliaires de plus de 41 £ du côté du Royaume contre 6 % du côté de l'Empire. En revanche, les estimes entre 20 et 40 £ sont bien plus nombreuses du côté du Rhône. Les chiffres des taux d'imposition sont sensiblement les mêmes, tant pour ceux inférieurs ou égaux à 2 s. 6 d. que supérieurs à 5 s.

[330] A. M. Lyon, CC225, f°65 (1498) ; CC107, f°65 ; CC229, f°65 ; CC231, f°60 (1499).

facile à coupler avec celle de la production de verres ou de bouteilles, telle qu'on la trouve par exemple chez Jean Duc[331].

Les autres traces de polyvalence semblent avoir été naturelles aux artistes : peinture sur verre et sur panneau, fourniture de dessins et de patrons pour toutes sortes de réalisations. Les artistes capables de travailler dans ces divers domaines sont les plus employés par le Consulat et les chapitres canoniaux de la cité[332]. Ces derniers sont également les maîtres d'œuvre des entrées mais, hormis ces occasions particulières, les indices d'association et de collaboration entre peintres restent très rares. De même, les ateliers sont peu connus et devaient être de taille réduite. Si le caractère lacunaire de ces informations est regrettable pour la connaissance approfondie de cette communauté picturale, il indique tout de même que les commandes ne devaient pas être de grande ampleur. En effet, elles n'ont vraisemblablement pas nécessité la constitution de grands ateliers ou l'association entre divers maîtres, sauf dans de rares cas. Pourtant, la production enluminée est importante, avec une organisation concentrée autour de quelques grands artistes, secondés par de nombreuses mains[333] : on peut supposer le même schéma dans les ateliers de peintres.

Le nombre étonnament réduit des peintres dans les archives fiscales s'avère intrigante : les lacunes des documents sont-elles ici seules en cause ? Les consuls préconisent pourtant de prendre en compte tous les habitants de la ville, quelle que soit leur fortune, du moins dans les rôles de taille. Cependant, les servants et compagnons vivant sous le toit de leur maître ne sont pas toujours recensés[334]. En outre, il faut une année d'installation dans la cité pour que le nouvel arrivant participe à l'effort commun. Ces éléments combinés peuvent expliquer en partie les différences relevées entre les mentions de serviteurs et valets lors des entrées par exemple et les noms présents dans les autres archives. Leur statut comme leur niveau social les réduisent à quelques indications partielles.

---

[331] A. M. Lyon, CC484, pièce n°9 (avril 1475) : Jean fournit deux bouteilles de verre pour contenir du vin offert à Masset Picot. Cette pratique artisanale et marchande conforte le fait que Thomas Malechar, son héritier, devait être marchand plus que peintre verrier.

[332] Cf. infra, Deuxième Partie, chapitres II et III.

[333] La même configuration se retouve ailleurs, notamment à Paris : AVRIL et REYNAUD 1993, p. 35. Voir également BURIN 2001.

[334] ROSSIAUD 2012, p. 172.

La question de leur installation en ville est également primordiale : combien parmi ces peintres signalés lors des entrées sont seulement de passage ? S'ils ne restent pas plus longtemps en ville, ils n'apparaissent donc pas dans d'autres sources et on a vu le fort pourcentage des peintres cités une seule année ou à une unique occasion. Ce possible recrutement temporaire pour un événement précis est alors une pratique courante[335] et la liberté plus ou moins fantasmée du régime du travail à Lyon tend à conforter cette hypothèse. Or J. Rossiaud a avancé récemment combien cette image d'une cité ouverte à tous est fragile. Les artisans ne sont certainement pas prêts à accueillir tous leurs concurrents désireux de s'installer et, si les marchands au pouvoir défendent la liberté du commerce, ils n'ont rien contre une règlementation des métiers[336]. Entre une organisation communautaire somme toute ouverte et, semble-t-il, peu restrictive, et les nécessités du marché, il faut étudier attentivement les artistes étrangers installés en ville comme les Lyonnais partis travailler hors de l'enceinte afin de saisir toutes les facettes de la mobilité des peintres.

[335] JOUBERT 1997, p. 191.

[336] ROSSIAUD 2012, pp. 245-246. GASCON 1971, p. 680, affirmait pourtant l'importance de la liberté lyonnaise : possibilité pour quiconque d'ouvrir boutique, réticence des marchands pour les métiers jurés.

II. Mobilité des artistes

Les déplacements des peintres, verriers, sculpteurs ou encore des orfèvres dans l'Europe du XVe siècle sont de longue date étudiés. Plus récemment, en 2009, un article a fait le point sur la notion même de transfert au Moyen Âge[337], question déjà largement évoquée dans un numéro de la *Revue de l'art* en 1998[338]. Un colloque organisé en 2010[339] et les trois journées d'études de 2010, 2011 et 2012[340] sont également revenus sur le sujet dans une perspective large. Tous ces travaux ont mis en évidence la circulation importante des hommes et des œuvres pour la période ici envisagée. La cité lyonnaise jouit dans ce domaine d'une réputation de ville cosmopolite[341], ouverte aux influences - surtout italienne[342] - et aux étrangers.

La question de la définition de l'étranger au Moyen Âge et à la Renaissance a été amplement abordée ; il en ressort finalement une image polymorphe[343]. Il peut être celui qui est né hors du royaume, pour citer B. d'Alteroche, celui qui est de passage dans la cité ou encore celui qui s'y installe. Ce statut est toutefois changeant : dans le royaume de France, des lettres de naturalité peuvent être obtenues au bout d'un an de résidence. A Lyon plus particulièrement, pour être bourgeois de la ville, il faut résider dans la cité depuis au moins dix ans[344]. Toutefois, la demande de citoyenneté lyonnaise n'est pas automatique, comme ne l'est pas la demande de naturalisation, car le statut d'étranger a de nombreux avantages, notamment fiscaux.

Il reste donc assez difficile de définir une fois pour toute qui est l'étranger pour les Lyonnais de la fin du XVe siècle et du début du XVIe siècle. Sont prises en compte ici les désignations d'origine qui apparaissent dans les documents d'archive.

---

337 GUILLOUËT 2009. Un témoignage très intéressant de la mobilité des enlumineurs est celui de Jean Gillemer : DAY 2002.

338 Voir notamment dans ce numéro les contributions de R. Recht, sur la notion de circulation et de F. Gatouillat, plus spécifiquement pour le domaine du vitrail.

339 *La France et l'Europe autour de 1500 - Croisements et échanges artistiques*, École du Louvre, 9-11 décembre 2010. Les actes de ce colloque sont à paraître.

340 *Transferts techniques et technologiques dans l'Europe gothique*, INHA, 13 décembre 2010 et *Les aspects socioprofessionnels des transferts artistiques*, Toulouse, 2 décembre 2011.

341 HENNEZEL 1914, p. 13 ; ROMIER 1949 ; WADSWORTH 1962.

342 CHARTROU 1928, p. 123, affirme ainsi : « Être lyonnais, c'est presque être italien » ; GASCON 1958 ; JULLIAN 1958, p. 145.

343 ALTEROCHE 2002 ; CHAUDONNERET 2007 ; MOAL 2008.

344 MENJOT et PINOL 1996, p. 93.

Dès 1877, A. Michiels évoquait le courant flamand comme prépondérant dans l'art de la vallée du Rhône, en se fondant notamment sur une œuvre aujourd'hui retirée à l'aire française[345]. Une perspective similaire était reprise par M. Roques en 1963 : si les présupposés documentaires de son travail sont peu étayés, il offre quelques pistes sur des liens intéressants avec la peinture flamande réalisée en Provence[346]. A cette influence flamande dominante s'ajoute selon plusieurs auteurs celle de l'Italie : dès 1873, E. Pariset évoque la Bourgogne, l'Allemagne, la Flandre et l'Italie et en 1923, R. Schneider associe courants septentrional et méridional pour interpréter la peinture lyonnaise. L'importance de la Provence est rappelée, après la publication de M. Roques, dans les ouvrages de C. Sterling (1972), A. Blunt (1983) et F. Elsig (2007). Ces études abordent la question sous l'angle des influences et du style et beaucoup moins souvent sous celui de la présence documentée d'artistes étrangers. Mais quelle est la place de ces derniers dans la pratique et les commandes de la cité ? Les modalités et les causes de leur installation sur les bords de Saône doivent être étudiées de façon approfondie.

Certains artistes sont connus pour les liens qu'ils entretiennent avec d'autres cités, qu'elles soient du Royaume ou non. Jean Perréal, le plus célèbre des peintres lyonnais, est évidemment associé à Paris du fait de son surnom. Les fréquents séjours des rois et les relations liées avec la capitale par les consuls eux-mêmes induisent à s'interroger plus avant sur ce point. Mais les rapports avec d'autres cités du Royaume comme avec la Lorraine, le Piémont ou la Bresse (et plus particulièrement Brou) doivent également être abordés. En effet, des verrières toujours en place ou disparues témoignent de l'implantation parfois avérée de certains Lyonnais dans ces régions, tels Nicolas Droguet à Saint-Nicolas-de-Port, les verriers de Brou ou ceux engagés sur les chantiers aostains de Georges de Challant.

---

[345] MICHIELS 1877 : le tableau en question est celui des *Fiançailles de Charles VIII et Anne de Bretagne*, désormais attribué au Maître de 1499, Musée du Louvre, Paris.

[346] ROQUES 1963.

A. Artistes étrangers à Lyon

L'importance de la présence italienne dans et pour la cité lyonnaise est bien connue : afflux de marchands dès 1466, prospérité croissante grâce aux foires, malgré l'éclipse des années 1484-1494, campagnes guerrières des rois de France au départ de la ville. Lyon a donc parfois acquis l'image d'une cité toute italienne, notamment du fait de la place prise par les marchands et les banquiers dès les années 1460[347]. Tous ne s'intègrent pas de la même façon à la société lyonnaise : plusieurs d'entre eux deviennent consuls, par exemple, tel Neri Mazi dès 1506 ou Thomas Gadagne et Antoine Gondi, dans les années 1530[348]. Si l'on connaît certains aspects de la vie de ces marchands et banquiers étrangers, la situation des artistes non Lyonnais demeure peu étudiée. Leur statut au sein de la communauté des peintres ainsi que les travaux qui leur sont demandés révèlent-ils une place à part[349] ?

Seuls dix-huit peintres et un enlumineur dont l'origine étrangère est attestée ou se devine par leur désignation dans les sources sont connus. Plusieurs autres arrivent certainement de régions et de pays limitrophes sans que cela ne soit décelable. Ce chiffre représente environ 7,6 % des peintres recensés, tous mentionnés après 1490. N. Rondot comptabilisait une moyenne légèrement supérieure entre le XIV^{e} et le XVIII^{e} siècle[350]. Ce chiffre semble bien faible et si les auteurs ont recensé de nombreux artistes étrangers - allemands, italiens -, la confrontation des sources révèle désormais le caractère approximatif de leurs résultats[351]. Les autres régions accueillent généralement des forains en plus grand nombre : en Provence, les deux tiers des verriers viennent d'autres contrées[352] et à Londres, le chiffre oscille entre 9,8 et 19,8%[353].

---

[347] Voir particulièrement GASCON 1971, p. 204 et CASSANDRO 1989, p. 153. Sur la question des Italiens à Lyon : MASI 1941 ; GASCON 1958 ; BALMAS 1988 ; PICOT 1995 [1918]. Il y avait également des imprimeurs italiens dès la fin du XV^{e} siècle : cf. BALMAS 1988, p. 71-76.

[348] A.M. Lyon, CC569, pièce n°8 (N. Mazi). Cf. également CHARPIN-FEUGEROLLES 1889, p. 29, 40.

[349] LINOSSIER 1969, p. 17 : Au début du XV^{e} siècle, les artisans accueillent volontiers les étrangers.

[350] RONDOT 1883. Voir également LAFOND 1911.

[351] AUDIN et VIAL 1992 [1919] comptent de nombreux peintres étrangers, parfois d'après les seuls écrits de N. Rondot. Pierre Claud et Jean Tibault sont dits allemands ; Gillequin, Hennequin II, Jean de Malines seraient flamands ; les Bonte, Dominique, Nicolas dal Bene seraient italiens ; enfin, Bernard Garrigues est dit originaire de Pézenas.

[352] GUIDINI-RAYBAUD 2003, p. 62.

[353] CASSAGNE-BROUQUET 2005, p. 43 : pour les métiers d'art, toutes spécialités confondues.

Contrairement à l'idée généralement répandue que Lyon était toute italienne, les Flamands - ou désignés comme tels[354] - sont les plus nombreux, ce qui n'est pas une caractéristique lyonnaise : on la rencontre également à Rouen[355], à Dijon[356] ou encore à Londres[357] et à Paris[358]. Les liens économiques tissés avec les contrées du Nord grâce aux foires ont pu favoriser leur arrivée[359] comme l'espoir de trouver des règlements moins rigoureux[360]. Ils apparaissent dans les années 1490 et sont connus pour toute la période : Gautier et Daniel de Crane, Jean de Hollandes, Guillaume II Le Roy, un compagnon peintre de Grenoble en 1494, les deux peintres flamands de l'entrée de 1499, Pierre II, les Vandermère (Liévin, Jean et Gabriel), Mathieu d'Anvers, Jean Le Grenu, Nicolas de Bavière et Ysabeau. Outre ces derniers, dont l'origine est connue par leur nom ou des mentions explicites, plusieurs artistes viennent sans doute d'Europe septentrionale : Roboam de Masles, Josse Vangomeryn, Léonard Combren et Josse de Momper. Tous peintres, la moitié d'entre eux acquiert le titre de maître. La même configuration se retrouve pour les autres nationalités : les Espagnols sont tous trois des peintres (Jacques le Catellan, Jean l'Espagnol et Pierre l'Espagnol)[361]. Parmi les cinq Français non Lyonnais, seul Jean de Vienne est verrier, trois sont également maîtres peintres (Pierre d'Aubenas, Jean Tourvéon et Jean Désert) et un est enlumineur (Pierre de Limoges).

1. Flamands, Espagnols, Français et Italiens

Certains d'entre eux peuvent d'ailleurs être rattachés à une ville précise. Parmi les Flamands, c'est le cas par exemple de la famille des Vandermère (Van der Meire ou Van der Meer), dont on connaît Liévin, Jean et Gabriel. Plusieurs peintres du même nom mais de branches diverses sont

---

354 Ce que recouvre la désignation « flamands » n'est pas établi avec certitude et il faut rester prudent quant à la définition du terme. Il pouvait d'ailleurs y avoir confusion avec des personnes originaires de pays germaniques : cf. CASSAGNES-BROUQUET 2005, p. 46.

355 LAFOND 1911, p. 32. Je remercie Caroline Blondeau pour son aide et ses précisions sur les peintres-verriers de Rouen.

356 CHÉDEAU 1999, p. 186.

357 CASSAGNES-BROUQUET, *op.cit.*, p. 46.

358 LORENTZ 2007, pp. 17-19.

359 GASCON 1962. Le commerce de produits de Flandres est documenté : en 1489, plusieurs pièces de tapisseries de Flandres sont livrées (A. M. Lyon, CC487, f°184v) ; un coffre de même provenance arrive le 5 octobre 1522 : A. M. Lyon, CC703, pièce n°25.

360 SOSSON 1970, pp. 91-110.

361 Auxquels il faut peut-être ajouter un quatrième peintre espagnol anonyme.

recensés à Gand aux XV^e^ et XVI^e^ siècles[362] : les Vandermère de Lyon peuvent être issus de cette cité[363]. Cependant, un Lievin van de Moere, apprenti en 1480 puis maître en 1489 apparaît dans les registres de la corporation des peintres de Bruges, où l'on trouve également un Harnout van der Merre en 1524[364]. Or il s'agit précisément de la ville dont est originaire Gautier de Crane, comme l'indique une mention des listes d'établies[365]. M. Audin et E. Vial le situent dès les années 1460 dans cette cité, où un Wouter van Crane est mentionné dans les documents de la corporation et d'où il disparaît en 1484. Sa première apparition à Lyon date de 1493 et il peut donc s'agir du même personnage[366]. La proximité des deux familles à Lyon (ils sont voisins immédiats) laisse supposer que le Liévin de Bruges soit le même mentionné sur les bords du Rhône à partir de 1507.

L'examen des Nommées et rôles de taille révèle une présence bien plus importante de personnages dits « allemands » que de « flamands » : les premiers sont en grande majorité marchands ou imprimeurs[367] alors que les seconds sont plutôt artisans[368]. Les liens qu'ils entretiennent avec leurs compatriotes peintres sont difficiles à retracer : Honoré, batteur d'or flamand, vit dans le même quartier que Jean Le Grenu. Ce voisinage est particulièrement intéressant puisque onze des peintres flamands (ou supposés tels) vivent dans le même quartier autour de la rue Mercière et de Saint-Antoine[369] ou sont voisins directs. Mais ces artistes étrangers voisinent aussi avec des Lyonnais : Jean Le Grenu habite non loin d'Honoré Barrachin par exemple et Liévin Vandermère partage son pennon avec Germain Chaveau.

La concentration de ces artistes dans le quartier de la rue Mercière est frappante, même si la position déjà évoquée de cette artère en faisait un lieu prisé : les libraires et imprimeurs du Nord y sont également les plus nombreux[370] alors que les artisans et les marchands de même origine se

---

362 CROWE et CAVALCASELLE 1872, pp. 153-154 ; VAN DER HAEGHEN 1906, pp. 5, 8.

363 ROQUES 1963, p. 216 : l'auteur évoque cette possible origine.

364 VANDEN HAUTE 1911, pp. 28, 42 et 65.

365 A. M. Lyon, EE Chappe 198d, n°114, cahier n°12, f°3 : « ungt nomé Gautier de Crane, paintre de Burges en Flandres (...) ».

366 VAN DE CASTEELE 1867, pp. 82, 85, 87, 100, 102, 109, 117 et 286 ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, p. 230. Il apparaît d'ailleurs en compagnie de son fils dès 1493, lui-même originaire de Bruges.

367 Pierre Hongre et Martin Hus, imprimeurs allemands, par exemple : A. M. Lyon, CC108, f°5 et 32v.

368 A. M. Lyon, CC101, f°111 : Anthoine le cordier ; CC105, f°82 : André, tisserand ou CC260, f°13v, Honoré, batteur d'or. Voir plus généralement la série CC.

369 Gautier et Daniel de Crane, Jean de Hollandes, Guillaume Le Roy, Pierre II, Liévin Vandermère, Mathieu d'Anvers, Jean Le Grenu, Josse Vangomaryn, Nicolas de Bavière et Ysabeau.

370 BAUDRIER 1895-1899 ; FAU et alii 2003, p. 198, 200. Cf. A. M. Lyon, série CC (notamment 107 à 137 et 220 à 260).

répartissent dans d'autres quartiers, tant du Royaume que de l'Empire. En outre, beaucoup d'entre eux ont une première estime assez élevée (supérieure à 3 s. 4 d.) et un meuble de plus de 24 £, appartenant ainsi à la minorité aisée des peintres et des Lyonnais en général. Gautier de Crane est par exemple parmi les plus riches, ce que pourrait expliquer une installation lyonnaise tardive dans sa carrière, et son fils bénéficie de sa position, tout comme Guillaume II Le Roy de celle de son père. Cette tendance à une transmission au fils est en effet bien plus présente - ou bien mieux documentée - chez les peintres venus du Nord. Ainsi, parmi les membres de « dynasties » repérées, les Vandermère et les de Crane représentent pas moins de 19% des hommes. Cette pratique, pourtant courante en France, est faible à Lyon, même dans le cas de charges aussi renommées que celle de peintre en titre de la cathédrale ou pour les commandes consulaires[371].

Les Flamands sont bien documentés pour la plupart d'entre eux : leur carrière s'étend souvent sur plus de quinze ans, sauf dans les cas de Pierre II, Léonard Combren, Josse de Momper et Ysabeau[372]. Ces derniers ne sont mentionnés que dans le cadre d'une entrée (en 1490 pour Pierre) ou de divers papiers de taille. Les mieux installés sont accompagnés de valets et de serviteurs, parfois en grand nombre : ils sont quatre dans la maison de Gautier de Crane dans les années 1490[373] ; son successeur Jean de Crane héberge ensuite Pierre Clément en 1529[374]. Lors de l'entrée de 1515, Liévin Vandermère est aidé de nombreux serviteurs, dont seul Jean des Faulsés est nommé[375].

L'installation des Français est moins longue, sauf dans le cas de Pierre d'Aubenas et de Jean Tourvéon ; aucun n'est toutefois mentionné à une seule reprise. Leur origine est elle aussi connue : Jean de Vienne vient de la ville du Dauphiné, Pierre d'Aubenas certainement de la ville éponyme dans l'Ardèche, Jean Tourvéon de Bourgogne et Jean Désert peut-être de Provence[376]. Les deux derniers vivent du côté de l'Empire, plus précisément dans le quartier de Saint-Antoine

---

[371] Cf. notamment les cas de Rouen (BLONDEAU 2012) et Dijon (CHÉDEAU 1999). Dans cette dernière cité, les membres de mêmes familles représentent environ 39% du total des peintres recensés.

[372] Cette longue installation est évidemment rendue patente par les sources elles-mêmes, qui gardent plus volontiers la mémoire de personnes bien ancrées dans la ville.

[373] A. M. Lyon, EE 18, cahier n°12, f°3.

[374] A. M. Lyon, CC136, f°208v.

[375] A. M. Lyon, CC639, pièce n°4 (P. J. n°C-23l) et CC666, f°35 (P. J. n°C-24b).

[376] AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, pp. 125 et 285 (Jean de Bourg) et 269-270 (Jean Désert dit des Hayes) et tome II, p. 267 (Jean Tourvéon). Voir les fiches de ces artistes. Le compagnon arrivé de Grenoble pour l'entrée de 1494 ne reste que deux jours en ville : CC527, pièce n°7, f°12.

pour Jean Tourvéon. Si ce dernier semble aisé (son premier taux d'imposition est supérieur à 4 s.), la situation de Jean Désert, pourtant qualifié de maître en 1533, apparaît bien plus difficile, avec une estime qui ne dépasse jamais les 1 s. 3 d.
Quant aux Espagnols, ils n'ont laissé aucun indice d'une origine précise, si ce n'est Jacques le Catalan, mais cette mention demeure assez vague. Ils sont en outre très peu documentés puisqu'ils apparaissent uniquement lors de deux entrées : Jacques en 1490 et Jean et Pierre en 1494 (avec peut-être un troisième peintre dont le nom n'est pas précisé)[377].

Enfin, du côté des Italiens, les informations sont particulièrement peu fournies et surtout inattendues. En effet, depuis la fin du XIX[e] siècle, les auteurs évoquent généralement leur présence par le biais d'une famille de peintres florentins, les Bonte[378]. Les archives ne mentionnent pourtant jamais leur origine, et pour le seul de ce nom désigné comme florentin, Philippe, on ne connaît pas son métier[379]. En outre, des peintres et enlumineurs lyonnais appelés Bonte sont présents et bien installés dans la cité dès le XIV[e] siècle[380] quand le patronyme n'apparaît dans aucun document concernant les peintres à Florence au XV[e] siècle[381]. Les Bonte (ou Bonté) présents à Lyon autour de 1500 ne sont donc pas italiens mais bien lyonnais. N. Rondot signalait encore le peintre ultramontain Dominique, sans plus d'indication, mais sa trace n'a pas été retrouvée dans les sources[382]. Quant à Nicolas dal Bene, il apparaît bien dans les registres d'imposition mais son métier n'est jamais indiqué ; il est très certainement marchand[383]. L'examen attentif des archives n'a révélé aucun autre peintre italien. Pourtant, les liens de Lyon avec l'Italie, et surtout avec Florence, sont avérés, notamment par l'entremise des foires et l'installation de nombreux marchands et banquiers dans la ville dès le début du règne de Louis XI[384].

---

[377] Le compte de l'entrée de 1494 précise « Plus pour une journee du paintre espagnol qui a aidé a ce mesme, 4 g. », A. M. Lyon, CC527, pièce n°7, f°3. Le salaire est différent et le nom n'est pas indiqué, ce qui pourrait signifier qu'il s'agit d'un troisième peintre espagnol anonyme. Cf. P. J. n°C-10k.

[378] RONDOT 1883, p. 13 ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, pp. 113-115.

[379] A. M. Lyon, CC37, f°22 (1528-1529).

[380] AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, pp.113-115.

[381] COLNAGHI 1928 ; JACOBSEN 2001 ; MAISONNEUVE 2012.

[382] RONDOT 1888, p. 69 repris par AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, p. 283.

[383] RONDOT 1888, p. 76 repris par AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, p. 67. Ces auteurs ne donnent pas les références d'archives de Nicolas Dal Bene. On trouve sa trace en 1515 dans les Nommées : A.M. Lyon, CC22, f°394 et CC27, f°88 (en compagnie ici de Rosse Bondelmonty et de « leurs compaignons florentins »).

[384] CHARPIN-FEUGEROLLES 1889 ; BOUCHER 1994 ; IACONO 1999. Cf. infra Deuxième Partie, chapitre I.

2. L'installation en ville : intégration et conditions de travail

L'arrivée de ces forains a-t-elle été une source de conflits avec les peintres lyonnais - ou non lyonnais - déjà installés ? Seul l'article n°37 des Statuts fait mention de l'origine : il est précisé que les apprentis venant du dehors devront s'acquitter de leur taxe d'entrée, d'une valeur égale à celle des apprentis lyonnais ou français, en monnaie ou en paiement sur leur premier salaire chez un maître lyonnais :

> « Item que tous compaignons venans de dehors ne besongneront point à Lyon dudit mestier de tailleur jusques ils ayent payé pour une foiz demye livre de cire pour ladicte confrairie, et s'ilz n'ont point d'argent, les maistres chez lesquelz demoureront pour lors après ung moys que servy les auront et non devant payeront pour eulx si lesdictz compaignons gaignent argent ; et seront les premiers deniers alouez sur les gaiges et sallaires desditz compaignons ».

Cette disposition révèle une inquiétude quant à la mobilité de ces apprentis, susceptibles de partir avant de s'acquitter de leur taxe, plus qu'une réelle défiance vis-à-vis de leur condition d'étranger. Des dispositions proches se retrouvent dans les statuts des peintres et des verriers d'autres villes du royaume : ainsi à Nantes[385], Paris[386] ou encore Dijon[387], aucun de ces textes ne considère particulièrement l'origine comme critère pour s'installer dans une ville ni ne mentionne de restriction pour les forains[388].

L'attitude est toute différente lorsqu'il s'agit des œuvres, ainsi que l'indique l'article n°29 :

> « Item, que nul marchant, ouvrier, paintre ne autre ne puisse vendre en ceste ville de Lyon besoingne faicte dudit mestier de paintrerie hors ladicte ville de Lyon, comme tableaulx, draps tant sur toille que autrement, à huille ou à destrampe jusque à ce que la besongne soit par les maistres jurez dudict mestier de paintrerie veue et visitée, pour ce l'en apporte souvent et quasi tousjours de faulces, ou grant intérest et dommaige des achepteurs d'icelle et deshonneur des maistres et ouvriers dudit mestier pour ce que les draps ou toilles sont

[385] GUILLOUET 2006.

[386] LEPROUX 1993.

[387] CHÉDEAU 1999.

[388] LEGUAY 1994, pp. 198-199 : les artisans de Bretagne des XIV^e^ et XV^e^ siècles sont très fermés à l'arrivée d'étrangers dans leurs rangs, ce que les statuts de 1574 ne reflètent pas.

pourries et plains de piesses sans cousture et les tableaux non deuement bien ne loyalement faiz qu'ilz n'oseroient vendre en leurs pays ».

C'est donc la crainte (sans cesse reformulée) de voir se vendre des œuvres peintes de mauvaise qualité dans la cité lyonnaise qui incite les artistes à prendre des mesures de protection, crainte que l'on retrouve dans de nombreux statuts corporatifs[389]. La question de l'existence d'un marché libre de tableaux, notamment lors des foires, se pose ici. A la fin du XVI[e] siècle, Nicolas de Nicolay relève qu'il se vend à Lyon, lors des foires, du parchemin et du vélin mais également des « peintures a huille et a detrempe sur toille »[390]. Il est possible qu'un tel marché existait déjà un siècle ou un demi-siècle auparavant, bien qu'aucun document des années 1460-1530 ne le confirme[391].

Les peintres étrangers, et surtout les Flamands, installés ou de passage à Lyon semblent bien intégrés, sur des périodes longues, et paient leurs impôts à la ville. Gautier de Crane (ou peut-être son fils Daniel) fait en outre partie des douze signataires des Statuts : l'article 31 mentionne un « maistre Gaultier », parmi ceux qui « sont assez congneuz et expers chascun en sont art »[392]. Leur intégration se mesure également aux œuvres qui leur sont attachées. Plusieurs d'entre eux participent aux entrées royales : Jaques le Catellan, Jean de Vienne et Léonard Combren en 1490, Pierre l'Espagnol et Jean l'Espagnol en 1494. Ces deux derniers sont payés pour avoir travaillé une semaine sur les décors alors que les premiers besognent entre deux et quatre journées. Les détails des travaux exécutés sont parfois indiqués : en 1490, Jaques s'occupe de la cité de Jérusalem qui accueille l'histoire du roi Salomon (au Petit Palais) mais les apports de Jean et Léonard ne sont pas connus[393].

En 1494, seule la contribution de Jean l'Espagnol est détaillée : il « a argenté et taillé les escailles des seraines » pendant six jours, pour lesquels il reçoit le même salaire que Pierre (5 gros par jour). Pour la venue de Louis XII en 1499, deux peintres flamands anonymes travaillent chacun une journée, sans plus de précision, pour un salaire similaire à celui, par exemple, de

[389] LEPROUX 1993, p. 192 : chez les verriers parisiens par exemple (introduction des statuts de 1467).

[390] NICOLAY 1573, pp. 127-128 ; ZEMON DAVIS 1980, p. 27.

[391] A propos du marché libre de manuscrits, voir infra Deuxième Partie, I, A, 4.

[392] A. N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XXX : article 5 et 31.

[393] A. M. Lyon, BB19, f°170 ; CC511, pièce n°3, f°7, 12, 13v, 14v ; CC511, pièce n°49.

Philippe Besson[394]. Enfin, en 1515, Liévin Vandermère fournit de nombreux matériaux et participe à la réalisation du bateau de la première histoire[395].

Si le recours à des maîtres réputés dans le cadre de festivités importantes était chose courante[396], il ne semble pas que ce soit le cas ici. En effet, les étrangers qui participent aux entrées ne sont pas connus par ailleurs : ils ne s'installent pas en ville à la suite des cérémonies auxquelles ils participent et n'y font pas une carrière. Jean l'Espagnol quitte ainsi la cité sitôt son travail terminé[397]. Seul Jean de Vienne arrive de sa ville pour travailler plusieurs jours, mais on ne sait si les consuls l'ont demandé expressément ou si son emploi est fortuit[398]. Il peut donc s'agir de peintres venus grossir les rangs de la main d'œuvre nécessaire aux entrées. Seul Liévin est installé depuis plusieurs années avant sa participation à l'entrée de 1515 et connu plusieurs années ensuite.

Les entrées royales ne sont pas les seules occasions de travail pour ces forains : Daniel de Crane peint plusieurs fois les armes de la ville dans l'hôtel commun en 1518, à la demande du Consulat, de la cheminée aux tournevents[399]. Pour deux de ces réalisations, il collabore avec le même menuisier, Pierre de Loches, habitant du même quartier[400] et engagé dans la préparation de l'entrée de 1533, tout comme le peintre[401]. Un autre de leurs voisins, flamand lui aussi, Guillaume II Le Roy, est également connu pour ses enluminures et gravures ; il n'a semble-t-il jamais travaillé directement au service des consuls, bien que l'une de ses œuvres orne un registre municipal, celui du garbeau de l'épicerie de 1519[402]. Son implantation lyonnaise est avérée, ses liens avec les métiers du livre bien établis par ses nombreuses associations avec des imprimeurs, aidés sans doute par les relations professionnelles de son père.

---

394 A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°8 (ou 40) : P. J. n°C-14b.

395 A. M. Lyon, CC639, pièce n°4 (P. J. n°C-22l) et CC666, f°30 et 31 (P. J. n°C-23b). Guillaume II Le Roy fournit également des couleurs (f°5v) lors de cette entrée.

396 JOUBERT 1997, p. 191, 199 et JOUBERT 2012. Les consuls n'hésitent pas à solliciter l'avis d'experts non Lyonnais quand cela est nécessaire. Cf. par exemple A. M. Lyon, CC487, f°236 : « A maistre Anse, allemand (...) pour sept jours qu'il a demeuré en lad. ville pour visiter les peyssieres du Rosne et pour avoir son advis sur ce. » (1491).

397 A. M. Lyon, CC527, pièce n°7, f°9v : « Plus pour Jehan l'espaignol paintre quant il s'en ala, pour 5 jours a sinc gros pour jour, 25 gros ». Cf. P. J. n°C-10k.

398 A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°12 : « A Jehan de Bourg peyntre, pour dimenche qu'il vint de Vienne, jeudi, vendredi et samedi, 2 fr. ». Cf. P. J. n°C-9b.

399 A. M. Lyon, CC654, pièce n°15 ; CC654, pièce n°31 et CC665, pièce n°2.

400 A. M. Lyon, CC136, f°27v (1529, quartier Saint-Antoine).

401 A. M. Lyon, CC273, f°22 (Pierre) et 23 (Daniel) ; CC840, f°29v (Daniel).

402 A. M. Lyon, CC4292, f°1v et 2. Cf. infra, Deuxième Partie, chapitre II, A, 1. Sur la prétendue participation de Guillaume à l'entrée de 1515, cf. infra, Troisième Partie. De façon générale, voir JOLY 1963.

La population des artistes forains installés à Lyon est composée en majorité de peintres, mais on rencontre également des orfèvres et quelques imagiers et maçons. Parmi ces derniers, les Italiens sont les plus nombreux, quel que soit le domaine, avec une tendance pour les métiers liés à l'orfèvrerie : trois armuriers, trois orfèvres, un haubergeonier, un diamantier et un ingénieur. Anquize de Bologne par exemple, désigné comme tel[403], loge en 1525 chez le notable lyonnais Antoine Canalis. Il réalise pour la ville un projet pour les travaux des boulevards[404]. Cette prépondérance rend l'absence de peintres italiens d'autant plus étonnante. Ils sont suivis de près par les Français (deux orfèvres, un horloger, un maçon et un maître d'œuvre)[405]. Tout comme les peintres, certains sont bien intégrés, par les collaborations ou les alliances matrimoniales tissées avec les Lyonnais, tel Nicolas de Florence[406].

Les peintres étrangers installés à Lyon ne constituent donc pas un groupe isolé ou à part ; ils ne sont pas spécialisés dans un domaine particulier : il faut alors poser la question, suivant en cela É. Hamon, de la réelle pertinence du critère de l'origine pour ces artistes[407]. Ils présentent les mêmes caractéristiques que celles de la communauté des peintres dans son ensemble, sauf peut-être pour le regroupement géographique, vraiment patent chez les Flamands et la tendance dynastique de ces derniers. Aucun n'est documenté avant 1490[408] alors que de nombreux imprimeurs sont connus dès les années 1470. Quant à l'afflux d'œuvres d'autres contrées, il reste difficile à cerner à Lyon, si ce n'est dans les rares commandes de marchand italiens documentées[409] et les conditions de réalisations de certains manuscrits. Ainsi l'enlumineur berrichon Jean Colombe a sans doute fait un séjour dans la cité, à l'occasion duquel il a collaboré avec l'atelier du Maître de Guillaume Lambert, mais son passage est documenté uniquement par ses œuvres et non par une trace dans les archives.

---

[403] A. M. Lyon, CC730, pièce n°51 (5 juin 1525) : « angenieulx ».

[404] A. M. Lyon, CC730, pièce n°51 (5 juin 1525). Anquize était déjà en charge des fortifications de Narbonne et du Langedoc. Les consuls lui offrent 25 écus d'or « a cause qu'il a devisé et portraict presentement les boulevars de cested. ville et pour avoir fait ung patron du boulevard Saint Sebastien. »

[405] AUDIN et VIAL 1992 [1919] : Ambroisin le Millanoys, Anquise de Bologne, Symon Bas, Antoine et Nicolas de Florence, Jacquemin de Milan, Marco et Thomas de Milan ; Mathieu et Gratien Boucault, Guillaume de Carpentras, Pierre de Nevers et Jehan Taborin.

[406] Nicolas de Florence épouse la fille de Louis le Père et travaille avec sa belle-famille. Cf. A. M. Lyon, BB21, f°49 et AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, pp. 506-507 ; RONDOT 1885.

[407] HAMON 2011, p. 291 : cette bonne intégration et ce relatif anonymat se retrouvent également à Paris.

[408] Jean Hortart dit d'Ecosse, peintre cité à Lyon dès 1412 n'est jamais mentionné dans les années 1460, contrairement à ce qu'affirmaient M. Audin et E. Vial : AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, p. 431.

[409] Cf. Infra, Deuxième Partie, chapitre I, A, 2.

L'absence des Italiens met au jour celle d'autres contrées non représentées parmi les artistes : aucun peintre venu de Savoie n'est connu, par exemple, alors que les relations entre le duché et la cité sont avérées. Le passage de Jean Colombe sur les bords de Saône fut d'ailleurs très certainement une étape sur son chemin vers ou depuis Chambéry[410]. Plusieurs artisans originaires du duché sont ainsi documentés à Lyon et les séjours des ducs eux-mêmes donnent lieu à des réjouissances importantes[411]. D'autres régions limitrophes auraient également pu fournir la ville en peintres et verriers, dont de nombreux artisans sont originaires : d'Auvergne viennent entre autres un imprimeur et un pavisseur, de Bourgogne, des marchands et des artisans du bâtiment, etc.[412].

Afin de mieux cerner les liens existants entre ces régions, mais également plusieurs lieux hors du Royaume, il faut se tourner vers l'étude des peintres lyonnais qui y sont cités ou installés, que ce soit pour une commande particulière ou pour une résidence prolongée. Certaines œuvres encore conservées ou récemment disparues mettent également au jour ces déplacements d'artistes.

B. Jean Perréal : Paris et le val de Loire, Brou et l'Italie.

L'un des peintres les plus célèbres de Lyon, Jean Perréal, a paradoxalement reçu un surnom qui mentionne la capitale, dont il est peut-être originaire. Mais il est également lié à de nombreuses régions, aux limites du Royaume, de la Bresse à l'Italie. Autour de l'étude de ce personnage central se dessinent certaines des relations de la cité avec Paris comme avec le chantier de Brou et plusieurs villes italiennes, sur lesquelles il est intéressant de s'attarder.

---

410 ELSIG 2002, p. 78. Cf. également infra, Partie I, chapitre II, B, 2. ELSIG 2004, p. 68 : Charlotte de Savoie a pu avoir un rôle important dans ces liens entre la cité lyonnaise et le duché, bien que ses intérêts aillent plutôt vers Bourges. Son frère, évêque de Genève, commande un manuscrit à Lyon et elle favorise la venue de Jean Colombe à Chambéry.

411 Guillaume Bertier dit de Savoye, sans métier indiqué (A. M. Lyon, CC5) ; Jean de Savoye, libraire et imprimeur (mentionné à de nombreuses reprises, par exemple en 1503 : CC113, f°255) et Jean de Savoye, brodeur (1529, CC139, f°33). Les consuls font également venir du bois de cette région pour les travaux du pont du Rhône (CC563, travaux des années 1504-1505). Au sujet des entrées des ducs de Savoie, cf. Infra, Troisième Partie.

412 Voir par exemple A. M. Lyon, CC115, f°110 (Pierre l'Auvergnat, imprimeur, en 1503) ; CC531, pièce n°40 (un pavisseur venu en 1497) ; CC102, f°30 (un embaleur bourguignon, 1481) ; CC523, f°111v (pierrailleurs, maçons, marchands de bois et de chaux originaires de Bourgogne, de Mâcon, en 1509) ; CC98, f°30 (Jehan le Provensal, embaleur, 1478) ; CC112, f°101v (Jehan le Provensal, faiseur de cuirs rouges, 1503) ; CC115, f°117v (James le Provensal, maréchal, 1512).

La capitale française entretient avec Lyon des contacts importants et étroits. De nombreux procès engagés par les consuls sont en cours à Paris, où les conseillers se rendent donc régulièrement pour leurs affaires judiciaires[413]. Les échanges artistiques entre les deux cités sont toutefois bien moins connus. E. Burin évoque les emprunts ponctuels des enlumineurs de l'atelier du Maître de Guillaume Lambert aux ateliers parisiens des Maîtres de Bedford et de Rohan tout en affirmant que leur influence majeure reste la production ligérienne[414]. Evoquée également dans le domaine du vitrail[415], l'importance de Paris est présentée toutefois comme secondaire par l'historiographie, contrairement à la Flandre et l'Italie[416].

1. Jean Perréal de Paris : éléments de biographie

Cité tout d'abord dans les documents sans son surnom, Jean apparaît sans doute pour la première fois en 1483, lors de la décoration de la voiture mise à disposition de saint François de Paule, en route vers le roi Louis XI[417]. Cette première mention n'est pas acceptée par tous les auteurs mais elle est tout à fait vraisemblable[418]. En revanche, sa présence dans la fourrière des Beaujeu vers 1487 et son emploi au service de la jeune reine Marguerite d'Autriche dans les années 1488-1489 ne peuvent être retenus : des Jehan de Paris sont bien inscrits dans ces registres mais leur profession n'est pas indiquée[419]. Il participe ensuite à l'entrée de 1485, pour laquelle il peint deux écussons aux armes du cardinal de Bourbon[420] et fournit sans doute le patron d'une bannière au chapitre de Saint-Nizier en 1486[421].

Les archives des années 1490 sont bien plus explicites pour ce qui concerne les conditions matérielles du peintre : il possède deux pieds de jardin près de la rue Mercière et loue une

---

[413] FARGEIX 2005, pp. 58, 556. Cf. également A. M. Lyon, série BB.

[414] BURIN 2001, p. 18.

[415] SANDRON 1998, p. 40.

[416] THIÉBAUT 2001, p. 106 : les différents courants se sont conjugués autour de Lyon et de Moulins « jusqu'à imposer une sorte d'idiome commun » dans les années 1470-1480.

[417] A. M. Lyon, CC483, pièce n°4.

[418] RENOUVIER 1861 ; MAULDE 1896 ; RING 1950. Sur Jean Perréal, voir en dernier lieu DELAUNAY 2009 et WOLFF 2010a et 2010b.

[419] BnF, Ms. fr. 20491, f°61 ; A. N., KK81, f°104-106v ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, pp. 457-458 et tome II, pp. 100-103. Voir également PRADEL 1963, pp. 134-135 qui, grâce aux analyses graphologiques et suivant l'opinion de P. Dupieux, réfute l'identification de ces différents personnages avec le Lyonnais.

[420] A. M. Lyon, BB18, f°344v (15 janvier 1486).

[421] A. D. Rhône, 15 G 13, f°124 : P. J. n°B-60.

maison à l'un des secrétaires de Saint-Nizier dans le quartier de la rue Neuve[422]. A partir des années 1512-1513, il semble qu'il ait fait bâtir son terrain vers Saint-Antoine, où il est régulièrement mentionné[423], habitation apparemment cédée dès 1515 à ses héritiers[424]. En 1522, le peintre demande à être enterré dans la paroisse de Saint-Nizier[425]. L'année suivante, il vit dans la rue Thomassin et on le qualifie désormais de contrôleur jusqu'en 1528-1529[426]. Cette dernière dénomination pourrait être l'indice qu'il s'agit d'un autre personnage, son fils par exemple ; celui-ci a en effet une formation juridique[427]. C'est pourtant certainement de Perréal dont il est question, comme tend à le prouver une mention de 1528-1529 : « monseigneur le contrerolleur Jehan de Paris, paintre »[428]. Sa veuve, sa fille et ses autres héritiers habitent toujours ce quartier plusieurs années plus tard[429]. La reconstitution documentaire de la vie de Perréal demeure cependant mal aisée : de nombreux Jean de Paris vivent à Lyon à cette époque et peuvent prêter à confusion, malgré leurs métiers différents. Ainsi un tondeur du même nom voit son impôt modéré « pour ce qu'il sert aux entrees des princes » en 1492 et 1504[430]. On recense également deux drapiers, un barbier et un ou deux revendeurs, tous dans des quartiers différents[431]. En outre, le surnom de Perréal n'est pas systématiquement ajouté à celui de Paris et apparaît vers 1515 seulement dans les documents lyonnais[432], alors qu'il est déjà utilisé dans les lettres relatives à l'affaire bressane en 1509[433].

Quoiqu'il en soit, la mise en perspective de tous ces documents permet d'esquisser la sociabilité et la carrière du peintre. Sa formation demeure inconnue : arrive-t-il de Paris au début des années

---

[422] A. M. Lyon, CC6, f°17v (1493) ; CC7, f°6v (1493) ; CC221, f°90v (1493).

[423] A. M. Lyon, CC255, f°78 (1512-1513) ; CC254, f°170 (1514) ; CC127, 128 et 129, f°16v (1515) ; CC21, f°232 (1515-1516).

[424] A. M. Lyon, CC25, f°237 (1515-1516) : le document précise « Les hoirs Jehan Perral dit de Pariz ».

[425] A. D. Rhône, 15 G 18, f°177 (1522). Cf. également la fiche de Jean Perréal.

[426] A. M. Lyon, CC260, f°20 (1523) ; CC263, f°66v (1524) ; CC267, f°67v (1524) ; CC271, f°20 (1524).

[427] Ainsi que l'indique une lettre écrite par son père à Marguerite en 1511 : PRADEL 1963, pp. 156, 177-180.

[428] CC39, cahier n°4, f°151.

[429] A. M. Lyon, CC143, f°103v (1538 : sa fille) ; CC281, f°42v (sa veuve et ses héritiers).

[430] A. M. Lyon, CC220, f°241 et CC239, f°46v.

[431] A. M. Lyon, CC199, f°46v (drapier, quartier de la Platière) ; CC85, f°37 (drapier, quartier de la Juiverie) ; CC105, f°54 (barbier, quartier de Notre-Dame-du-Palais) ; CC115, f°108v (revendeur, quartier du Puits Peloux et de la rue Mercière) ; CC252, f°27 (revendeur, quartier d'Ambronay).

[432] On le trouve pour la première fois dans la Nommée de 1515-1516, A. M. Lyon, CC21, f°232 : « Jehan Perréal dit de Paris ». Les documents plus anciens indiquent systématiquement Jehan de Paris.

[433] PRADEL 1963, p. 147. La demande qu'il fait auprès du chapitre de Saint-Nizier en 1522 le désigne finalement comme tel : « Johannes Perreal alias de Paris » (A. D. Rhône, 15 G 18, f°177).

1480[434]? Ses premiers travaux au service du Consulat sont modestes mais il prend peu à peu une place importante dans l'organisation des entrées. Son premier taux d'imposition connu est donc assez élevé (5 s.) et les estimes de sa maison et de son meuble, en 1515, sont impressionnants (respectivement 200 et 100 £). Il possède en outre une vigne à Saint-Sébastien (revendue en 1515) et une petite maison, des terres et des vignes à Écully, aux abords de la cité[435]. De nombreuses indications font cependant défaut car son titre de valet de chambre du roi, obtenu en 1496, l'exempte d'impôts, qu'il règle toutefois à certaines occasions[436].

Vivant dans le quartier de la rue Mercière, il côtoie de nombreux peintres et des artisans du livre. Il est par exemple le voisin direct d'Antoine de la Vanelle, graveur et orfèvre[437], qui travaille à diverses reprises pour les consuls[438]. Les Fontanel (relieurs de livres), Jean de Dalles, cartier, Jean Ramel et Blaise Chobal Vazel habitent également la même rue. À partir des années 1490, Perréal compte réellement comme personnalité importante de la cité, ce que les consuls reconnaissent en disant de lui, dès 1494 : « nous avons ung homme en nostre ville qui est tout a nous et ce qu'il a fait pour nous, il a fait de tout son cueur et luy tout seul nous a tous contentez »[439]. Il sert aussi d'intermédiaire dans diverses affaires de voirie[440] et se fait la voix des souverains auprès des consuls[441]. Au-delà de ses talents de peintre ou d'organisateur d'entrées, il assume certaines charges particulières, comme la visite de travaux d'urbanisme[442], avant même d'être nommé officiellement contrôleur des fortifications par le roi en 1523[443]. Si Perréal a entretenu des relations importantes avec les souverains, de Charles VIII à François I[er], il n'a que rarement voyagé à leur suite vers la capitale avant 1527, sauf pour les obsèques de Louis XII en 1515[444]. Ses liens avec Paris se renforcent, selon M. Roy, sur la fin de sa vie : engagé dans les travaux du château de Melun dans les années 1520, il serait mort sur les bords de Seine au début

---

[434] Certains auteurs ont voulu voir dans le Claude Perréal évoqué par Clément Marot le père de Jean ou, sur une erreur du scribe, une allusion à Jean lui-même. Cf. DEFAUX 1990, p. 130.

[435] A. M. Lyon, CC21, f°232. Ses héritiers sont en possession d'une prairie à l'Ile Beyne, en 1515-1516 : CC25, f °237.

[436] A. M. Lyon, CC225, f°105 (1498 : il règle 20 s. t.) ; CC229, f°105 (1499, taxé à 5 s. t.). En 1515-1516, il règle son meuble et en 1524, il paye également les taxes.

[437] A. M. Lyon, CC31, f°84v (1516-1517).

[438] A. M. Lyon, CC565, pièce n°25 (19 décembre 1504) ; CC523, f°371bis (13 juin 1514) : il réalise des écussons gravés aux armes de la ville.

[439] A. M. Lyon, CC527, pièce n°4.

[440] A. M. Lyon, BB25, f°41v et 42v ; BB27, f°27v et 28v ; BB28, f°46.

[441] A. M. Lyon, CC527, pièce n°4 ; BB28, f°125v et 343v.

[442] A. M. Lyon, CC586, pièce n°31 (16 janvier 1509) ; CC523, f°111 ; BB30, f°91-91v (1512).

[443] A. M. Lyon, EE 57, pièces n°3 et 4 (2 novembre).

[444] A. N., KK89, f°35v, 45v, 51v, 63v, 64 ; CIMBER 1835, pp. 60-81.

de l'été 1530[445]. Le comte de Saint-Pol, François de Bourbon, son possible patron à Melun, a des rapports plutôt lointains avec la branche lyonnaise et bourbonnaise de la famille de Bourbon[446]. Le recrutement de Perréal est peut-être dû à ses liens avec le roi de France, dont le comte était proche[447]. Il est pourtant étonnant que, ayant refusé la charge des fortifications de Lyon plusieurs années auparavant, il se rende près de Paris superviser des travaux d'architecture[448].

Jean Perréal n'est pas le seul Lyonnais à entretenir des liens avec la capitale : Charles II de Bourbon puis André d'Espinay s'occupent d'y embellir différentes chapelles et la famille Le Viste a plusieurs possessions sur les bords de Seine, autant de relations importantes voire essentielles dans les relations artistiques entre les deux cités[449]. Que des peintres parisiens soient venus à Lyon, une seule commande le confirme, celle passée à Jean Bourdichon, qui s'adjoint l'aide de Jean Prévost et Pierre d'Aubenas en 1494[450] : mais l'artiste se trouve alors sur les bords de Rhône dans la suite du souverain, et non parce qu'il est attiré par les possibilités offertes par la ville. De même, il n'est pas possible de retracer d'éventuelles commandes ou des séjours prolongés d'artistes lyonnais dans la capitale économique du Royaume.

2. Perréal, Michel Colombe et la Bresse

Jean Perréal fréquente un peu plus assidûment les bords de Loire. Il se rend sans doute à Nantes[451] dans le cadre de la réalisation du tombeau des parents d'Anne de Bretagne, dont il donne le dessin, et qui est sculpté par Michel Colombe et son atelier entre 1502 et 1507[452] puis

---

[445] ROY 1910 : M. Roy publie des extraits de documents notariaux du Châtelet, sans en donner les références.

[446] Son père, François de Bourbon-Vendôme, est le beau-frère de Pierre de Beaujeu et Charles II de Bourbon.

[447] DESORMEAUX 1782, p. 27. Il fait par ailleurs une étape à Lyon en 1528 : A. M. Lyon, BB47, f°75.

[448] En outre, les actes mentionnés par M. Roy n'ont pu être retrouvés dans les registres notariés de Paris (les notaires qu'il mentionne, G. Lecotas et J. Prouvé, ne figurent pas parmi les archives conservées). Jean Perréal ne participe plus à une entrée ou n'apparaît que très rarement dans les archives après 1518.

[449] Cf. Infra, Deuxième Partie, chapitre III, B, 1.

[450] En 1494, Pierre d'Aubenas assiste Jean Bourdichon dans la réalisation de bannières. Cf. Deuxième Partie, chapitre IV, A, 2.

[451] PRADEL 1963, p. 174 : en 1511, il affirme « je l'ay posee en son lieu comme aultres foiz vous ay conté », parlant du tombeau.

[452] PRADEL 1953 ; JESTAZ 1988, p. 49 ; GUILLOUËT 2013 (à paraître). Cf. Infra, Deuxième Partie II, chapitre chapitre IV, A, 2.

de façon certaine à Blois pour le cortège funèbre de sa commanditaire, en 1514[453]. Sa première collaboration avec Michel Colombe est particulièrement intéressante pour les liens qu'elle tisse avec un atelier ligérien, qui accueille en outre des ouvriers italiens. La place de la famille Colombe dans le développement de la peinture lyonnaise est en effet déjà connue et soulignée : le passage de Jean dans la cité a marqué de nombreux enlumineurs[454]. La part de Michel reste plus difficile à déterminer ; il n'a sans doute jamais fait le déplacement jusqu'à Lyon. Aucun autre peintre lyonnais n'a semble-t-il eu de carrière dans la vallée de la Loire.

Perréal et Michel Colombe restent en contact après la mise en place du tombeau des ducs de Bretagne. Le premier demande en effet au second de sculpter les tombeaux de la cité funéraire de Brou, dont il a soumis les dessins à Marguerite d'Autriche. La relation du peintre avec la régente des Pays-Bas, « princesse célèbre par son esprit, sa politique et ses malheurs »[455] a fait l'objet de nombreux commentaires, dont certains fantaisistes[456]. Ce que nous savons des premières années du chantier de Brou découle des missives échangées entre l'artiste lyonnais, le poète Jean Lemaire de Belges, ami du premier et indiciaire de la princesse, le sculpteur tourangeau, Marguerite et le secrétaire de cette dernière, Louis Barangier, entre 1509 et 1512[457]. Les différents épisodes des rapports entre les artistes et leur commanditaire ont été largement étudiés bien que leur chronologie et leur interprétation ne soient pas toujours claires[458]. Le peintre reçoit une pension de sa part dès les années 1504-1505, suspendue pendant trois ans et dont il réclame le versement de l'arriéré en novembre 1509[459]. Son implication, par l'entremise de Lemaire, date de cette même année, moment où Marguerite décide que son propre tombeau prendra place aux côtés de ceux de son défunt époux et de sa belle-mère[460]. L'artiste s'emploie dès cette date à dessiner et réaliser les patrons des trois monuments funéraires, trouver des matériaux de bonne

---

[453] BRUCHET 1927, pp. 218-219, 221-222, 224, 226 : en 1512, Jean Perréal est très souvent à Blois, où il semble passer toute l'année (en mars, mai, juillet et octobre) ; BLOEM 1992. Cf. également A. M. Lyon, BB28, f°343v et BB30, f°91 et 91v.

[454] Sur la famille Colombe, voir GUILLOUËT 2012. Cf. également infra, Deuxième Partie, chapitre I, A, 1.

[455] DUFAY 1879, p. 6.

[456] BERENS 2003 : l'auteur évoque une aventure amoureuse entre le peintre et la régente.

[457] PRADEL 1963.

[458] Sur l'historiographie relative au chantier de Brou, voir en dernier lieu BROU 2007 ; LÉVY 2008, pp. 90-92 ; POIRET 2010. De la bibliographie abondante, nous renvoyons vers BRUCHET 1927, PRADEL 1963 et VIAL 2012.

[459] DUFAY 1879, p. 53 ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, p. 458 ; PRADEL 1963, pp. 167-168. Il reçut finalement ce paiement, ce que nous apprend une lettre de Marguerite du 14 juillet 1510 : PRADEL 1963, p. 148.

[460] POIRET et NIVIÈRE 1990, p. 34. Lemaire était déjà en charge de certains aspects de l'affaire depuis 1506 : Cf. BRUCHET 1927, p. 156.

qualité et déjà introduire Michel Colombe, mais il n'est pas encore question de s'occuper de l'église[461]. En 1511, le peintre doit se défendre d'accusations portées contre lui au sujet de l'albâtre : il déroule un long et docte discours sur les différents types de cette pierre et sur la façon dont il faut la travailler. Il ajoute que celui qu'il a recommandé a été utilisé par Michel Colombe pour la tombe d'un évêque[462]. Mécontent des ouvriers déjà engagés, et désireux de placer le sculpteur tourangeau sur ce chantier, Perréal obtient son recrutement cette même année[463]. Il a également reçu de Marguerite la commande d'un patron d'une plate forme pour l'église, chose à laquelle il réfléchit mais n'a pas encore donné suite[464]. Perréal était depuis l'été 1510 peintre et valet de chambre de la régente, titre dont il signe les lettres relatives aux travaux de Bourg[465]. Ces dernières nous apprennent que le logis des Augustins est bâti en 1510 et que le Lyonnais fera en sorte de donner un plan à la hauteur des constructions déjà élevées[466]. La fin de l'année 1511 révèle les difficultés qu'il rencontre sur le chantier : il a du mal à se faire obéir des ouvriers car il n'est « qu'un paintre »[467]. En mars 1512, les patrons sont faits et prêts à être envoyés à Marguerite. Les relations entre Lemaire et la régente semblent déjà mal en point[468] puis, en octobre, la rupture est consommée[469]. Une équipe flamande, emmenée dès août 1512 par Loys van Boghem pour l'architecture et Conrad Meyt pour la sculpture, prend la relève et achève, vingt ans plus tard, les travaux[470]. Des apports du peintre lyonnais et du sculpteur tourangeau aux projets de Brou, il ne reste sans doute rien : il semble difficile de croire que Loys

---

461 PRADEL 1963, p. 167 : le peintre écrit « en l'esglise que faittes faire prés de Bourg, que l'on dit estre fort belle. »

462 Lettre du 4 janvier 1511, transcrite dans PRADEL 1963, pp. 168-175 : « Je vous pourroie plus au long desclarer les deux natures en ensuivent les docteurs et bon philozophes, maiz a présent je conclus qu'il n'est aultre anture d'alabastre que ces deux » (p. 169) et « maistre Michel Coulombe, lequel en fait sépultures pour ung évesque » (p. 170).

463 PRADEL 1963, p. 171 (lettre du 4 janvier 1511 à L. Barangier). Perréal s'occupe de faire les patrons, de rédiger les marchés et de montrer le tout aux ouvriers sur le chantier de Brou.

464 PRADEL 1963, p. 174 : « (...) de laquelle esglise madite Dame l'a rescript de faire ung patron ou plate forme, maiz c'est chose qui ne se fait pas sans y penser (...) ». On peut s'étonner de cette demande, considérant les mots de Perréal en 1509, sur l'église de Bourg, dite fort belle. Cf. *op.cit.*, note n°460.

465 BRUCHET 1927, pp. 158, 197 (appendice n°26) ; PRADEL 1963, p. 149. Sur la notion de plate forme, et notamment des liens tissés par Jean Pélerin Viator entre architecture et peinture par son biais, voir AUCLAIR 2011, pp. 222-226.

466 Voir notamment PRADEL 1963, p. 178 (lettre du 9 octobre 1511 à Louis Barangier) et POIRET 2010a, p. 23.

467 PRADEL 1963, p. 178.

468 PRADEL 1963, p. 182.

469 PRADEL 1963, pp. 184-186.

470 BRUCHET 1927, pp. 162-163, 225-227 (appendices n°88 et 91) ; POIRET et NIVIERE 1990, p. 37 ; POIRET 1994 ; POIRET 2010a, pp. 20-21. Je remercie L. Ciavaldini-Rivière pour ses remarques éclairantes sur ce dossier.

Van Boghem et Conrad Meyt aient conservé et suivi les plans établis par les Français[471]. Certaines parties des bâtiments étaient vraisemblablement déjà construites avant leur arrivée[472], mais sans doute pas sur les plans de Jean Perréal[473]. Les raisons du renvoi de ce dernier demeurent obscures. Il faut toutefois considérer que, dès 1509, la régente fait appel à plusieurs artistes pour obtenir des patrons : « Sy me dit que on vous en avoit fait quelques patrons, maiz il me dit que s'il estoit possible d'en faire ung (...) que vous l'ariez agréable. »[474]. L'engagement de Marguerite est certes avancé en 1512 : des patrons sont sculptés et peints, des plans ont été montrés à Brou, mais peut-être le grand âge du sculpteur et les difficultés du chantier lui ont fait douter que l'œuvre soit un jour terminée[475].

L'historiographie considère que cette difficile et vaine association n'a pas empêché le recrutement plus tardif d'au moins un artiste lyonnais, le verrier Antoine Noisin, pour la réalisation des vitraux dans les années 1520[476]. V. Nodet et M. Audin et E. Vial, se fondant sur N. Rondot, mentionnaient cette origine, précisant qu'il était signalé à Lyon entre 1515 et 1520, sans citer aucune référence[477]. Or aucun artiste, ni même aucun Lyonnais, du nom de Noisin (ou d'une orthographe approchante) n'est connu pour la période. Les deux autres artistes mentionnés avec lui, Jean Orquois et Jean Brachon n'apparaissent pas dans les registres de la ville[478] : ils

---

[471] BRUCHET 1927, pp. 227 et suivantes (appendices n°96, 100 et suivants) : Loys van Boghem fournit en outre de nouveaux patrons entre novembre 1512 et février 1513. Il est intéressant de noter que Marguerite et Louis Barangier ont pensé pendant un temps recourir à un maçon lyonnais, Henriet Bertrand, venu à Brou en 1511 en compagnie de Jean Perréal et d'un autre maçon, Jean de Lorraine. Ce dernier est en charge des travaux du pont du Rhône en 1511 (A. M. Lyon, CC602, f°10v ; CC608, f°11) et est dit maçon de la ville en 1513-1514 (CC523, f°345v).

[472] JARRIN 1888, p. 27, 38 ; CHARVET 1896, p. 103 ; PRADEL 1963, p. 177.

[473] PRADEL 1963, p. 178. Jean Perréal écrit « considérant le bastiment ja fait, qui n'est pas peu », après sa première visite sur le chantier.

[474] PRADEL 1963, p. 167 (lettre du 9 novembre 1509).

[475] BRUCHET 1927, p. 222 : lettre de Michel Colombe à Marguerite, 27 mai 1512.

[476] POIRET 1990, p. 104. Le manuscrit du père Raphaël, rédigé au XVII^{e} siècle, a été transcrit par M.-F. Poiret. Je remercie vivement M. Briat-Philippe pour m'avoir communiqué ce document et avoir facilité mes recherches sur ce dossier.

[477] Le père Raphaël ne mentionne pas l'origine des verriers mais se contente de citer leurs noms. C'est donc N. Rondot qui, le premier, a désigné A. Noisin comme lyonnais : RONDOT 1897, p. 31, repris ensuite par NODET 1918, p. 12, 77 ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome II, p. 72 puis dans la littérature plus récente sur Brou dont CATTIN 1985, CORPUS VITREARUM 1986, p. 250 ; POIRET 1990 et 1994 et VAN BEMDEN 2006, p. 175. GRANDJEAN 2002, p. 29, affirmait également que c'est « à propos des grands travaux de Bourg-en-Bresse, à la future collégiale Notre-Dame et à Saint-Nicolas de Brou, qu'on rencontre le plus de notes déjà publiées où se lisent de mentions d'artisans et d'architectes lyonnais. ».

[478] AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, p. 128 et tome II, p. 79. POIRET 2010b, p. 100, appelle le verrier lyonnais Antoine Voisin et non plus Noisin. Aucun de ces deux noms ne se rencontre à Lyon ; seul un Anthoine Nason, imprimeur, est connu en 1529 (A. M. Lyon, CC138, f°55v). Le seul verrier portant un nom approchant est Antoine Nemo, connu entre 1493 et 1507 mais il semble très étonnant que son patronyme ait été orthographié si différemment : son identification doit donc être rejetée. Il faut noter également la présence d'un aumônier du nom de Louis Ocquin à Brou en 1510, un patronyme proche de celui de l'un des verriers (BRUCHET 1927, p. 205).

sont généralement considérés comme d'origine bressane, avec peut-être de lointaines racines lyonnaises pour le premier[479]. L'histoire des vitraux - à défaut de celle de leurs auteurs - est bien documentée. En 1525, Loys van Boghem envoie de Bruxelles quatre cartons réalisés par un peintre de cette ville demeuré anonyme. En 1527-1528, une partie des verrières est déjà en place et d'autres cartons de même provenance arrivent, pour les vitraux héraldiques du chevet[480]. Si aucun lien documentaire ne peut être établi avec certitude entre Lyon et cet atelier de verrier[481], l'origine bressane des artistes n'est pas à remettre fondamentalement en cause. P. Cattin, suivi par M. Morel, a habilement suggéré que Jean Brachon pouvait être le peintre Boachon, connu par un contrat passé à Avignon, devant un notaire lyonnais, pour un retable sans doute destiné à Bourg-en-Bresse[482]. M. Morel a voulu voir en Boachon/Brachon le peintre-verrier lyonnais Jean de Bourg, connu entre 1515 et 1527. Cela paraît toutefois peu vraisemblable : l'artiste, au service du chapitre de Saint-Nizier depuis 1521, est bien implanté à Lyon[483].

Les liens politiques entre la cité lyonnaise et Bourg-en-Bresse, continus mais parfois difficiles[484], ne trouvent pas, dans le domaine artistique, de précédent et ne semblent pas se prolonger sur ce plan au-delà du recrutement temporaire de Jean Perréal. Doit-on mettre le recours à ce dernier sur le compte de la rivalité entre la régente des Pays-Bas et la reine de France[485] ?

---

[479] CATTIN 1985, pp. 7-8 : il pourrait appartenir à la famille de Jean Urcard dit d'Ecosse, cité à Bourg jusqu'au début du XVI^{e} siècle et peut-être descendant de Jean Hortart, installé à Lyon dans les premières décennies du XV^{e} siècle.

[480] BRUCHET 1927, pp. 242-247 (voir notamment l'appendice n°155 sur l'état des travaux en 1527 : les baies 0 et 1 sont en place, la baie 2 est en cours) ; CORPUS VITREARUM 1986, p. 250.

[481] En outre, l'absence de trace d'Antoine Noisin à Lyon peut être due à des lacunes documentaires ou à son statut d'apprenti ou de compagnon dans les années 1510.

[482] CATTIN 2004 ; MOREL 2007, p. 21. Un contrat de mariage au nom de Brachon, passé à Bourg en 1520, est la seule autre occurrence du patronyme dans la région, sans que son lien avec le Brachon verrier ne soit établi ; la proximité des noms, malgré la différence d'orthographe, est en effet frappante.

[483] MOREL 2007, p. 24. En outre, son nom n'indique pas son origine bressane mais peut-être celle de son père, un fournier connu à Lyon avant 1515.

[484] Les seigneurs de Bresse font au moins un séjour sur les bords de Saône, en 1487. Cf. A. M. Lyon, BB19, f °43v-44v ; CC487, f°152 ; CC493, f°7 ; CC512, pièce n°25. En outre, la ville de Bourg était comprise dans le diocèse lyonnais, sauf lors de l'élévation temporaire de la paroisse en évêché indépendant, dans les années 1510-1530. A cette occasion, les consuls font de nombreux recours auprès du pape pour annuler cette décision. Voir DE LA MURE 1671 ; CLER-GARCON 1933, p. 176.

[485] JARRIN 1888, p. 25. La comparaison entre les tombeaux sculptés par Michel Colombe pour les parents d'Anne de Bretagne et ceux commandés pour Brou semble être un sujet de préoccupation constant pour la régente, avec lequel Perréal joue : PRADEL 1963, pp. 170-172, 174 (lettre du 4 janvier 1511 à Louis Barangier : le peintre trouve que la dépense est plus petite à Bourg qu'à Nantes puis conseille de prendre du marbre de Gênes et de Liège « ainssy que la Royne a fait »), p. 176 (lettre du 4 janvier 1511 à Marguerite).

Des artisans bressans, qu'ils soient ouvrier, marchand[486] ou maçon[487], sont installés à Lyon ou y travaillent lors des entrées royales. En revanche, la présence de verriers lyonnais connus sur le chantier de Brou n'est pas attestée en l'état actuel des recherches. Toutefois, les points de contact entre la cité funéraire de Brou, l'église de Bourg-en-Bresse et des artistes actifs dans l'aire lyonnaise sont avérés. L'église de Saint-Julien-sur-Suran conserve ainsi un *Calvaire* (fig. n°2) dont le dessin est clairement à mettre en relation avec celui de la baie n°13 de l'église Notre-Dame de cette ville (fig. n°3) [488]. Les deux campagnes de vitrage sont espacées d'une vingtaine d'années et, si le travail d'un même atelier dans les deux églises est plausible car les deux villes sont très proches, on peut également évoquer la transmission de dessins[489]. On relève également une parenté entre les baies n°13 (Incrédulité de saint Thomas, fig. n°4) et n°212 de l'église Saint-Nicolas-de-Tolentin (verrière de Suzanne, fig. n°5) et celle de saint Crépin à Notre-Dame (fig. n °6), bien qu'on ne puisse affirmer qu'il s'agisse des mêmes artistes[490]. Le lien entre les verriers de Lyon et de Brou n'est certes plus fondé sur des traces documentaires certaines. Cependant, l'intervention d'un atelier lyonnais à Bourg reste tout à fait possible : la ville faisait partie du diocèse de Lyon dans les années de réalisation de ces verrières[491]. Si la cité funéraire de Brou demeure du domaine de Marguerite d'Autriche et son recours préférentiel à des artistes septentrionaux est bien établi à partir de la décennie 1510, les commanditaires locaux ont pu s'adresser à la métropole lyonnaise, riche d'artistes et d'une grande influence sur sa voisine[492].

---

486 A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°9 (entrée de 1499) : Jehan de Bresse, ouvrier ; CC666, f°29 (entrée de 1515) : Nantin de Bresse, marchand de bois.

487 A. M. Lyon, CC254, f°17v (1514) : Jehan de Bresse, maçon.

488 CORPUS VITREARUM 1986, pp. 224-225 et 246-247. L. Bégule reconnaît « une certaine similitude » entre les deux verrières mais refuse d'y voir le même atelier. BÉGULE 1911, p. 216. Cf. Infra, Deuxième Partie, chapitre III, C, 2.

489 Le *Calvaire* de Saint-Julien est daté des alentours de 1508 et celui de Bourg des années 1530-39. Cf. CORPUS VITREARUM 1986, op. cit. Un panneau isolé, conservé à Romont, présente de grandes similitudes avec ces deux *Calvaire* : KURMANN-SCHWARTZ 2006. En revanche, le réseau de plombs indique qu'il n'y a pas de réutilisation des cartons.

490 CHAGNY 1935b, p. 286 : l'auteur avançait cette hypothèse. Cette proximité est peut-être due aux commanditaires : les patrons de la verrière de saint Thomas sont Laurent de Gorrevod et Claudine de Rivoire et les travaux de l'église de Notre-Dame sont dus à l'évêque Louis de Gorrevod. Cf. CORPUS VITREARUM 1986, pp. 246 et 250.

491 MOREL 2007, p. 18.

492 CATTIN 2004, pp. 4-5. Il est possible également que les commanditaires aient fait appel à des ateliers locaux : entre 1543 et 1546, l'église de Beaujeu, dans le diocèse lyonnais, emploie un verrier de Mâcon, Jean Dolande, les deux villes étant très proches : A. D. Rhône, 18 G 49, pièce n°6, f°7v. De la même façon, Saint-Julien-sur-Suran étant bien plus proche de Bourg-en-Bresse que de Lyon, le ou les verriers ont pu venir préférentiellement de Bourg.

3. Perréal, les Lyonnais et l'Italie

La figure de Jean Perréal a acquis une place importante dans l'historiographie française en raison, principalement, de ses différents voyages en Italie. Dès 1919, L. Dorez et P. Durrieu identifient le Lyonnais dans la célèbre annotation du *Codex Atlanticus*[493]. Cette hypothèse, qui ne peut pas être remise en cause, fut reprise ensuite par de nombreux auteurs, de G. Calvi en 1925 aux ouvrages les plus récents[494]. Vers 1499-1501, Léonard de Vinci note ainsi :

> « *Piglia di Gian di Paris il modo di colorire a secco e'l modo del sale bianco e del fare le carte inpastate, solie in molti doppi, e la sua cassetta de colori. Inpara la tenpera delle cornage* »[495].

En 1501-1502, sa présence à Milan est rapportée par Jean d'Auton, chroniqueur de Louis XII[496] puis Jean Lemaire de Belges nous apprend enfin qu'il était dans la suite royale en 1509, ce que confirme la lettre du peintre à Louis Barangier cette même année[497]. Les autres entreprises italiennes des souverains français ne lui ont semble-t-il pas offert l'occasion de nouveaux voyages. Selon C. Dufay, E. Bancel et L. Charvet, suivi par C. Vecce très récemment, il était présent lors de l'expédition de 1494, mais ce voyage a été remis en cause dès le début du XX^{e} siècle par M. Audin et E. Vial[498]. M. Huillet d'Istria suggère qu'il aurait fait le déplacement non pas dans la suite royale mais dans celle du comte de Ligny, cousin de Charles VIII et commanditaire du peintre[499]. Aucun document ne le mentionne à Lyon entre février 1494 et 1496[500], ce qui pourrait confirmer ce voyage, d'autant qu'il ne participe pas aux festivités organisées au retour du roi, en novembre 1495[501]. La connexion avec le comte de Ligny, lié à Léonard de Vinci[502], est particulièrement séduisante mais aucun document ne vient l'étayer. Enfin, il est certain que Perréal n'est pas dans la suite de Louis XII lors de la campagne de

---

493 DOREZ 1919 et DURRIEU 1919.

494 CALVI 1925. Parmi les publications récentes, voir particulièrement FIORIO 1997 ; VECCE 2003.

495 VECCE 2003, p. 21. Extrait du Cod. Atl., f°247.

496 AUTON [1899], vol. II, p. 103.

497 LEMAIRE [1999], p. 39 ; PRADEL 1963, p. 167.

498 DUFAY 1864 ; BANCEL 1885 ; CHARVET 1874 ; VECCE 2003, p. 21.

499 HUILLET 1948, p. 57. Perréal réalise en effet un portrait dessiné de ce dernier, aujourd'hui conservé au Musée Condé, Chantilly.

500 Ainsi, aucun document ne le mentionne entre les deux suivants : A. M. Lyon, CC526, pièce n°30 (février 1494) et CC223, f°111 (1496).

501 A. M. Lyon, BB22, f°83-100v.

502 VECCE 2003, p. 21. Cf. infra, Deuxième Partie, chapitre IV, B.

Gênes, comme le révèle une lettre de la main du souverain et datée d'Asti qui réclame des œuvres de son peintre[503].

Les réalisations de Jean Perréal peintes de l'autre côté des Alpes sont connues en partie grâce aux lettres échangées notamment avec le marquis de Mantoue, Gian Francesco Gonzaga, en 1499. Il propose ses services à cet important personnage qu'il considère comme « patron et amator di li nobilissime arte di pinture »[504]. Il lui envoie un portrait de jeune fille et propose de lui faire parvenir celui du roi[505]. Le cardinal d'Amboise est au même moment à Milan et demande son portrait au peintre du marquis, Andrea Mantegna, peut-être sur le dessin de Perréal[506]. Ces correspondances sont très intéressantes pour ce qu'elles révèlent de la réputation du Lyonnais, essentiellement dans le domaine du portrait peint et dessiné. Elles précisent également que le peintre avait donné des instructions pour admirer dans les meilleures conditions possibles, c'est-à-dire en lumière douce, « lo retracto de la putta », sans doute commencé quelques semaines auparavant[507]. P. Pradel veut voir dans le fait que cette œuvre est envoyée au marquis quelques heures seulement après son achèvement la preuve de sa réalisation dessinée ou enluminée au moyen de la technique admirée de Léonard de Vinci dans ces mêmes années[508]. Quoiqu'il en soit, Jean Perréal est à la recherche de nouveaux commanditaires : il se dit serviteur du marquis et lui présente ses respects de façon renouvelée et insistante[509]. Or il est en Italie en qualité de peintre du roi - sa signature et sa désignation par Jamet de Nesson le rappellent. Peut-être ses tentatives de séduction auprès des commanditaires italiens ont-elles porté leurs fruits : sa présence en Lombardie entre 1499 et 1501 a été suggerée notamment par C. Vecce, sur la base des textes de Jean d'Auton[510]. Il est pourtant signalé à Lyon pendant cette période. S'il ne participe ni aux préparatifs de l'entrée de la reine en 1500 ni à ceux pour la venue du cardinal

---

[503] Lettre de Louis XII à M. de Montmorency, 18 avril 1507, BnF, Ms. fr. 2915, f°17.

[504] PRADEL 1963, pp. 138-146, 166.

[505] BROWN 1981, pp. 129-132 ; VISSIÈRE 1998, p. 166.

[506] PRADEL 1963, pp. 139-141.

[507] PRADEL 1963, p. 142 ; BROWN 1981, pp. 129-132. Une lettre de Jamet de Nesson, officier du marquis, datée du 26 octobre 1499, relate l'entrevue qu'il a eu avec le peintre du roi qui, toutes affaires cessantes, a commencé à travailler pour Gian Francesco.

[508] PRADEL 1963, p. 143.

[509] PRADEL 1963, p. 166 : « (...) Io pillo pleser a fare service a la vostre M. S. (...). M. S. io mi recommando a voi (...). De la main de vostre esclave, Jehan du Paris, p. d. r. ». Transcription de la lettre du 14 novembre 1499, Mantoue, Busta n°1635, archivio Gonzaga.

[510] VECCE 1997 ; LÉVY 2005, p. 26.

Georges d'Amboise en novembre 1501[511], les consuls décident en 1500 de l'entreprendre à propos de l'entrée du duc de Valentinois (1498)[512], sans que l'on sache le résultat de cette entrevue. Il présente en outre un rapport en relation avec les foires en août 1501[513]. Jean d'Auton rapporte cependant que le Français réalise le dessin d'un enfant monstrueux à Milan, en 1501, qu'il présente ensuite au roi et à la cour[514]. Léonard de Vinci aurait lui aussi fait le portrait du même nourrisson, ce que seul Lomazzo rapporte, plus de soixante ans après la mort du maître[515]. Son activité artistique en Italie est aussi connue pour la campagne vénitienne de 1509 : Jean Lemaire de Belges révèle en effet qu'il réalise des dessins de bataille à cette occasion[516]. Par-delà la description contenue dans cette pompeuse relation, le poète nous apprend que Perréal ne peint et ne dessine pas uniquement des portraits, mais également des batailles et des paysages, et cela à la demande du roi lui-même : « il a satisfait par grant industrie a la curiosité de son office et a la récreation des yeux de sa tres chretienne majesté ».

L'impact que ses séjours plus ou moins prolongés a pu avoir sur son art est souvent considéré comme majeur : A. Michiels en 1877, L. Dorez et P. Durrieu en 1919, M. T. Fiorio et C. Vecce en 1997 y accordaient une grande importance[517]. M. Huillet d'Istria, et surtout C. Sterling dans son article fondateur publié en 1963, nuançaient cette vision, même si ce dernier reconnaissait dans les portraits des années 1510-1520 des traits léonardesques[518]. L'enluminure emblématique de Jean Perréal, la *Complainte de la nature à l'alchimiste errant*, (Musée Marmottan, Paris) (fig. n °7 et 8) a également été rapprochée d'une œuvre de Léonard, le dessin de la *Vierge avec sainte Anne et l'Enfant* (National Gallery de Londres) (fig. n°9), mais leurs points communs sont peu visibles[519]. Perréal lui-même fait référence à ses voyages dans certaines lettres relatives à Brou,

---

[511] A. M. Lyon, CC541, f°11v-15 (1500 : P. J. n°C-15b) ; CC551, pièce n°2 (1501 : P. J. n°C-16c).

[512] A. M. Lyon, BB24, f°264v (21 juillet 1500). Sur cette entrée, voir CC537, pièces n°1 et 2.

[513] A. M. Lyon, BB24, f°326v (3 août 1501).

[514] AUTON [1889], vol. II, p. 103.

[515] LOMAZZO 1584, p. 637 : la mention reste sujette à caution mais son rapprochement de celle de Perréal est intéressante, tissant un lien supplémentaire entre les deux hommes. PRADEL 1963, p. 145 rappelle cet épisode. Il émet l'hypothèse que le dessin de Léonard serait antérieur à celui de Perréal (car il quitte Milan bien avant 1501) et que ce dernier aurait copié celui du maître italien.

[516] LEMAIRE [1999], lignes 92 à 109, pp. 37-39.

[517] MICHELS 1877, p. 206 écrit par exemple : « Les différents séjours de Perréal dans les provinces italiennes eurent l'influence la plus vive et la plus regrettable sur sa manière. Il se laissa entraîner et charmer, comme tant d'autres, par l'élan idéal, par la grâce (...) ».

[518] HUILLET 1948, pp. 78-79 ; STERLING 1963, p. 12.

[519] SCALLIÉREZ 2001, p. 192 ; LÉVY 2005, p. 86. La position des jambes de la Nature correspondrait à celle de la Vierge, rapprochement tout de même très ténu.

alors qu'il évoque les patrons qu'il doit livrer à Marguerite : « ay revyré mes pourtraictures, au moins des choses antiques que j'ay eu es parties d'Italie (...) et maintenant faiz les patrons que j'espere arés en bref. »[520]. La question se pose donc pour l'autre tombeau dont il donne le dessin, celui des parents d'Anne de Bretagne, François II et Marguerite de Foix (fig. n°10). Le monument présente en effet des éléments italianisants, notamment dans le dessin des candélabres et des niches ou la présence des Vertus, étonnamment détachées du sarcophage. On a souvent voulu y voir le souvenir de certains tombeaux que Perréal aurait pu admirer lors de ses voyages[521]. La collaboration de Michel Colombe avec des sculpteurs italiens, membres de son atelier, suffit sans doute à rendre compte des ornements issus du répertoire ultramontain, quand le dessin des Vertus, émanant peut-être en effet du Lyonnais, trouve quelques sources dans des œuvres bien françaises[522].

Les apports italiens dans l'œuvre de Perréal restent donc superficiels : il reprend cependant la position de l'homme vitruvien dans le dessin qu'il donne à Geoffroy Tory en 1529 (fig. n°11), soit de nombreuses années après son dernier voyage, mais dans une version très schématisée de la célèbre représentation[523] et peut-être sur les conseils de l'écrivain, touché lui-même par le maître florentin[524].

Hormis la rencontre avec Léonard de Vinci, dont seule la note de l'artiste italien témoigne, les liens de Perréal avec ses homologues italiens demeurent inconnus. M. T. Fiorio avance l'hypothèse que l'un des élèves de Léonard, Gian Antonio Boltraffio, a été influencé par le Lyonnais, surtout dans son emploi du pastel, qu'il développe après 1500[525]. Or la pratique lombarde du dessin était axée notamment sur l'utilisation de la céruse sur fond sombre ou à l'inverse de pierre noire sur support blanc. Il ne s'agit certes pas encore de pastel mais il est fort possible que l'emploi par Boltraffio de cette technique découle de sa première formation, alors que Vinci incitait ses élèves à travailler à la pointe de métal[526]. S'il est probable que le peintre

---

[520] PRADEL 1963, p. 167 : lettre du 9 novembre 1509, Archives de l'Ain, H 614. L'auteur rectifie une erreur de transcription d'E. Bancel, reprise ensuite dans de nombreuses publications : cet érudit avait écrit « *des choses antiques que j'ay* ***vu*** *es parties d'Italie* », ce qui donnait un autre sens au passage (PRADEL 1963, pp. 149-150).

[521] BOCCADOR 1974 ; LÉVY 2005, pp. 63-66.

[522] JESTAZ 1998, pp. 52-53 ; GUILLOUËT 2013 (à paraître) : l'auteur opère ici un rapprochement très intéressant avec un poème contemporain écrit pour le duc François II.

[523] TORY 1529, livre III, p. XLVI ; BERNARD 1865 ; DOREZ 1919 ; DURRIEU 1919 ; VECCE 2003, p. 24 ; LÉVY 2005, pp. 86-89.

[524] PAOLI 2006, p. 64 : il se dit influencé par Léonard de Vinci et Luca Pacioli après sa formation en Italie.

[525] FIORIO 1997, pp. 24-26 ; LÉVY 2005, p. 5, 46, 97-98.

[526] BORA 2003, pp. 314-315.

français ait apporté ses connaissances techniques dans l'atelier du maître toscan, déceler son influence dans les dessins de Boltraffio reste ardu.

Perréal n'est peut-être pas le seul Lyonnais parti travailler de l'autre côté des Alpes : une indication de Giorgio Vasari nous renseigne sur la présence en 1524 dans l'atelier de Giulio Romano d'un artiste appelé Gian dal Lione, considéré comme l'un de ses meilleurs élèves[527]. N. Rondot puis M. Audin et E. Vial ont voulu voir dans cette mention l'indice de l'origine lyonnaise du peintre[528]. Si l'indication « dal Lione » est bien l'indication de sa ville d'origine, Jean de Broille, documenté uniquement en 1523, est le seul peintre qui pourrait lui correspondre[529]. Mais aucun autre indice sur l'élève de Romano n'est connu et son rattachement à la cité française demeure hautement hypothétique.

Les peintres italiens ne s'installent donc pas sur les bords de Saône mais il ne semble pas que les Lyonnais se soient plus préoccupés de l'autre versant des Alpes. Seule la figure de Perréal entretient ce lien, de façon riche mais ponctuelle, tant par sa présence aux côtés Léonard de Vinci que sa cour auprès du marquis de Mantoue. Ces relations relèvent toutefois plus de sa position de peintre royal que de l'ouverture économique de sa cité d'origine (ou d'adoption). De même, son titre officiel a sans doute eu une importance dans son recrutement - et peut-être sur son renvoi - sur le chantier de Brou[530].

C. Les Lyonnais hors des remparts : œuvres et expertise

La figure de Jean Perréal a permis d'évoquer la place des Lyonnais dans la capitale du Royaume comme aux portes de Lyon et dans les régions italiennes convoitées par les souverains. Les artistes se déplacent toutefois dans de nombreuses villes, qu'elles soient dans les limites du Royaume ou non. De l'Auvergne au Dauphiné, du duché de Savoie à la Lorraine, leurs traces sont parfois bien plus visibles et leurs œuvres conservées. Les commanditaires de chantiers

[527] VASARI 1839, volume V, p. 41, 56.

[528] RONDOT 1888, p. 83 (nommé Jean I) ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], p. 457.

[529] En outre, aurait-il pu intégrer l'atelier du maître italien si peu de temps après avoir quitté la ville ?

[530] La défection de Jean Lemaire de Belges, parti au service de la reine en 1512, a certainement desservi le peintre (cf. BRUCHET 1927, p. 217, appendices n°69 et 70).

importants, surtout dans le domaine de l'architecture, font régulièrement appel à des artistes extérieurs. Un Lyonnais fait ainsi son apparition à Bourges : c'est sans doute Henriet Bertrand qui participe aux réunions concernant la tour Nord de la cathédrale[531]. Ce maçon est ensuite appelé à Bourg-en-Bresse, où il se propose pour terminer l'ouvrage de Brou, alors qu'il travaille dans le même temps à Villefranche-sur-Saône[532]. Une telle organisation dans le domaine du vitrail ou de la peinture ne semble pas de mise. Le seul fait d'être recruté hors des limites de leur région tend pourtant à prouver que ces artistes « expers en leur art »[533], s'ils ne viennent pas évaluer un chantier à venir ou en cours, sont parfois sollicités.

1. À l'intérieur des frontières, de Grenoble à Toulouse

Les relations artistiques avec les villes proches, telles Grenoble ou Vienne, demeurent peu connues pour les dernières années du XV^e^ siècle. Les liens historiques avec ces cités sont pourtant forts : certains élus lyonnais sont officiers au Parlement de Grenoble, par exemple[534] et les voyages vers cette ville sont fréquents[535]. De même, l'archevêque de Vienne loge à Lyon en 1478 et son successeur y commande un manuscrit vers 1508-1515 ; le bailli du Viennois visite la cité à l'occasion et des experts de cette ville sont sollicités pour voir les travaux du pont du Rhône en 1509[536]. Du côté des peintres cependant, seul le déplacement de Jean de Vienne à Lyon lors de l'entrée de Charles VIII en 1490 et la venue d'un compagnon de Grenoble en 1494[537] éclaire sur l'attractivité de la cité sur ses proches voisines.

Aucun artiste lyonnais n'est mentionné à Vienne mais des liens indirects sont sans doute perceptibles. U. Chevalier voulait voir par exemple dans le responsable de l'entrée de 1490 le

---

[531] HAMON 2001, p. 127, 133. Sur Henriet Bertrand, voir A. D. Rhône, 10 G 105, f°300v-301 (14 août 1510) : il est cité comme maître maçon de la cathédrale.

[532] GRANDJEAN 2002, p. 30.

[533] A. N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, pp. XXX : article 5. Les Statuts de 1496 décrivent ainsi les douze signataires : « ilz sont assez congneuz et expers chascun en sont art ». En 2002, F. Elsig écrivait ainsi : « En dehors de son rôle de relais, Lyon exporte vers la Bresse et la Franche-Comté ses propres artistes et, en particulier, ses maîtres verriers qui semblent jouir d'une grande réputation. », ELSIG 2002, p. 90.

[534] BREUILLAC 1949, p. 163 : tel Jean Palmier.

[535] A. M. Lyon, voir surtout la série BB. Cf. aussi CC599, pièces n°27 et 41 ; CC785 (voyages à Grenoble).

[536] A. M. Lyon, BB10, 30-30v ; BB16, f°65v ; CC523, f°111v. Sur le manuscrit commandé par Frédéric de Saint-Séverin, cf. Deuxième Partie, chapitre I. Cf. CAVARD 1978, p. 141, 144 ; GRENOUILLER 1998, p. 28 : Pierre Teste, maitre d'oeuvre de l'église Saint-Maurice, passe un contrat avec le Consulat en 1508.

[537] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°12.

fatiste en charge de celles de Lyon, en 1494 et 1498, Claude Chevalet[538]. Il est peut-être de nouveau à Vienne en 1506 et il est également présent à Romans en 1509, lors de l'organisation d'un mystère important [539]. Il est possible que la venue du peintre Jean de Vienne à Lyon l'année même de l'entrée viennoise de 1490, justement organisée par Chevalet, ait pu inciter les consuls à le mander pour les fêtes suivantes.

Grenoble accueille à la fin du XV^e^ siècle un peintre-verrier bien connu, Jean Ramel. E. Maignin précise à son propos qu'il réalise les vitraux de certaines baies de la Chambre des Comptes, dont la description est conservée : il est alors appelé Jean Ramili[540]. Ces verrières, détruites en 1590, sont particulièrement intéressantes car elles présentent des personnages accompagnés de leurs « dits » : les planètes alternent avec les armes de France et du Dauphiné et des allégories[541]. Cette iconographie n'est pas sans rappeler les histoires mises en œuvre lors de l'entrée de Charles VIII à Lyon en 1490[542]. Jean Ramel n'a pas participé aux décors de cette cérémonie mais il n'est pas impossible qu'il ait assisté au spectacle[543]. Sa présence à Grenoble est documentée par l'unique mention rapportée par E. Maignien. Il apparaît pour la première fois à Lyon en 1499 lors de l'entrée de Louis XII[544], et il pourrait donc avoir réalisé les vitraux de la Chambre des Comptes avant cette date, ou entre 1499 et 1504, première trace de sa résidence dans le quartier de la rue Mercière[545]. Le détail des œuvres vitrées qu'il a ensuite réalisées dans les années 1520 n'est pas rapporté par les documents, rendant toute comparaison impossible. En revanche, sa production est très diversifiée : armes peintes sur parchemin, verrières, décors parfois complexes de certaines entrées[546].

---

[538] CHEVALIER 1881, p. 26 : il l'appelle ici par erreur Antoine Chevalet, peut-être en référence au poète du même nom qui organise le mystère de 1527 (cf. PILOT 1977, p. 50) ; CHEVALIER et GIRAUD 1887, p. XXXIV-XXXV.

[539] CHEVALIER et GIRAUD 1897 ; BOUHAÏK-GIRONÈS et DOUDET 2013, pp. 4-6.

[540] MAIGNIEN 1887, p. 281 ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome II, pp. 150-151.

[541] PILOT 1855, pp. 6-14 ; REYMOND et GIRAUD 1897, pp. 57-60 ; CORPUS VITREARUM 1986, p. 240. Je remercie C. Bulté pour le signalement de l'ouvrage de M. Reymond et C. Giraud.

[542] A. M. Lyon, BB19, f°167-173 ; CC511, pièce n°3.

[543] Il a pu avoir des liens avec Jean Perréal, en charge de cette entrée, dont il était presque voisin. Tous deux travaillent pour le Consulat à divers travaux, Jean Ramel à partir de 1511.

[544] On peut également suppose que le compagnon peintre venu de Grenoble en 1494 soit en fait Jean Ramel. Cf. P. J. n°C-10k.

[545] A. M. Lyon, CC246, f°11.

[546] Il est par exemple en charge des histoires de l'entrée de 1507, inventées par Clément Trie et Jehan Richier.

En Auvergne, on rencontre curieusement peu de peintres lyonnais. Ennemond Mono est signalé au Puy en 1511, où il est payé pour avoir orné un auditoire aux armes royales, à la demande d'Antoine Boileau, trésorier du roi, sur les ordres de Jean Cotereau, lui-même trésorier de France[547]. Aucune trace de cet artiste n'est conservée à Lyon où seul un maçon prénommé Étienne est signalé au début des années 1510 ; un brodeur du même nom que le peintre (orthographié Anemond Mono) est mentionné comme décédé en 1529[548]. Les circonstances de l'emploi d'Ennemond demeurent donc inconnues, bien que les relations de Jean Cotereau avec la ville et sa présence y soit maintes fois documentées, avant et en 1511[549]. Les fréquents séjours du commanditaire à Lyon lui ont peut-être permis de solliciter le peintre.

La fresque dite des *Arts libéraux* (fig. n°12), situées dans l'ancienne bibliothèque du chapitre de la cathédrale du Puy, commandée autour de 1500 par le chanoine Pierre Odin, a été rapprochée de l'œuvre de Jean Perréal et de la sphère lyonnaise par plusieurs auteurs, dont P. Mantz en 1887, repris ensuite par M. Huillet d'Istria en 1948[550]. Les comparaisons avec le peintre lyonnais ont été rejetées par C. Sterling en 1963. L'œuvre est ensuite mise en relation avec l'art de Jean Hey, dès 1964 par M. Laclotte, suivi par F. Elsig en 2004 et N. Leblond en 2006[551]. Cet habile rapprochement conforte donc l'origine bourbonnaise de l'œuvre mais aucune comparaison satisfaisante ne peut être établie avec des réalisations lyonnaises, telles les manuscrits ou les vitraux conservés.

Laissant les abords immédiats de leur ville pour des contrées plus lointaines, certains peintres lyonnais sont installés dans le sud de la France. Dans les dernières décennies du XV^e^ siècle, deux peintres originaires du diocèse sont signalés en Provence, encore pour un temps soumise à René d'Anjou. Le premier d'entre eux, Jean Gauffredi, est membre de la confrérie Saint-Luc, marié et bien établi à Avignon. Les archives conservent sa trace de 1469 à 1492, notamment pour plusieurs commandes de vitraux[552]. Antoine Robert, fils de tisserand, est installé à Aix au début

---

547 AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome II, p. 48. Je remercie É. Hamon de m'avoir communiqué le texte de la pièce d'archive relative à ce peintre : BnF, fr. 26111, n°1016 (1^er^ février 1511).

548 A. M. Lyon, CC136, f°129v et CC138, f°63.

549 A. M. Lyon, BB24, f°225 (23 décembre 1499 : les consuls lui offrent de quoi faire un pourpoint) ; BB28, f°176v (21 avril 1510 : il est en ville).

550 MANTZ 1887, p. 122 ; HUILLET 1948, p. 135.

551 LACLOTTE 1964, p. 45 ; ELSIG 2004, p. 50 ; LEBLOND 2006.

552 ROQUES 1961, p. 90 (appelé Jean Jaufre) ; GUIDINI-RAYBAUD 2003, pp. 63, 314-315. Aucun lien ne peut être établi avec les peintres connus à Lyon.

des années 1480[553]. Les raisons de leur installation dans ces deux cités demeurent inconnues : la Provence accueille de nombreux verriers étrangers, parmi lesquels peut-être certains Lyonnais[554]. Autre trace intéressante d'un artiste lyonnais loin de sa ville, celle de Pierre Bonte. Il est mentionné dans les comptes de travaux du château de Gaillon en 1509, pour la fourniture d'un patron de broderie[555]. Les raisons du choix de ce peintre pour ce chantier demeurent inconnues : ainsi, l'entrée du cardinal en 1501 aurait pu mettre en relation le prélat avec l'artiste mais Pierre Bonte ne participe pas aux décors alors mis en place[556].

Enfin, à Toulouse, ce sont les années 1530 qui voient la famille Pingault installée durablement : Charles et Côme sont sollicités pour des cartons de tapisserie et des enluminures[557]. Un Charles Pingault travaille en effet une journée aux décors de l'entrée de 1533[558] ; il est certainement parent de l'écrivain et enlumineur Jean Pingault, chargé des écriteaux des personnages lors de l'entrée de 1515, dans lequel E. Burin a voulu voir l'auteur du manuscrit de cette entrée[559]. Charles quitte ensuite Toulouse pour Bordeaux, où il est établi comme imprimeur[560]. Cette parenté d'écrivain à peintre et imprimeur, bien qu'elle demeure non confirmée, est particulièrement intéressante dans le cadre de la transmission et de la filiation des peintres.
Lyon était en relations commerciales tant avec la Provence qu'avec la cité toulousaine[561]. Un papetier de cette ville est d'ailleurs souvent sollicité par les consuls[562] et une branche de la

---

[553] GUIDINI-RAYBAUD 2003, p. 63, 336. Il est tentant de lier Antoine au peintre Nicolas Robert, également originaire de Lyon mais actif en Savoie, bien que rien ne le confirme, d'autant que Claude, le père d'Antoine, est un tisserand.

[554] GUIDINI-RAYBAUD 2003, p. 63.

[555] DEVILLE 1850, p. 342 ; RONDOT 1888, p. 62 ; RONDOT 1902, p.13 ; AUDIN et VIAL 1919, p. 114. Dans le même compte transcrit par A. Deville pour les travaux du château de Gaillon, un autre Lyonnais est mentionné : Thomas, jardinier (pp. 288, 338, 339, 362, 363).

[556] En revanche, Pierre d'Aubenas, prédécesseur de Pierre Bonte au service du chapitre de Saint-Jean, s'occupe des histoires, avec François Rochefort : A. M. Lyon, CC520, f°340v-341 et CC551, pièces n°1 et 2.

[557] BERTRAND 1998, p. 151.

[558] A. M. Lyon, CC840, f°15 : « Charles Pingault pour ung jour, VI s. ». Il figure parmi les compagnons.

[559] A. M. Lyon, CC666, f°9v ; BURIN 2001, p. 33. La famille Pingault était certainement installée depuis la fin du XV[e] siècle à Lyon : un Nicolas, panetier, est régulièrement cité dans les archives (cf. A. M. Lyon, CC105, f°106v ; CC215, f°20v ; CC219, f°17 ; CC240, f°24 [mort]). Les seuls Lyonnais de ce nom apparaissant dans les documents sont Nicolas et Jean - ou Antoine (orthographié Pingault, Pigault ou Pygaud).

[560] ROUDIÉ 1975, pp. 65-77 ; BERTRAND 1998, p. 151.

[561] Cf. infra, Deuxième Partie, chapitre I ; BERTRAND 1998, p. 151 ; GUIDINI-RAYBAUD 2003, p. 130.

[562] Jean de Toulouse : voir notamment A. M. Lyon, CC131, f°74v ; CC612, pièce n°15 ; CC620, pièce n°19 et CC754, f°6 (décédé, sa veuve reprend son commerce).

célèbre famille Rovédis de Pavie y est installée dès les années 1460, entretenant peut-être le lien avec les villes du Rhône[563].

2. Le duché de Savoie

Les liens commerciaux de la cité lyonnaise avec la région voisine sont bien connus. Au début des années 1460, les manœuvres de Louis XI pour détourner les marchands de Genève vers Lyon entraînent le déclin des foires de la première au profit de la seconde[564]. Les relations artistiques ont également été bien étudiées, les Alpes étant rarement considérées comme une frontière physique ou politique[565]. Les ducs de Savoie sont d'ailleurs régulièrement accueillis à Lyon par des dons somptueux ou des entrées[566]. Ils se tournent volontiers vers le Royaume pour recruter de nombreux artistes. Ainsi Jean Colombe séjourne à la cour dans les années 1480 alors que dès la décennie 1460 et jusqu'en 1507, le peintre lyonnais Nicolas Robert s'installe à Chambéry où, au service du duc, il réalise de nombreuses œuvres[567].

La Sainte-Chapelle du château de Chambéry, dont les travaux avaient débuté dans les années 1460, bénéficie de nouveaux embellissements au début du XVI^{e} siècle, après la translation du Saint Suaire, en 1506[568]. La datation la plus basse retenue pour les baies encore en place, longtemps incertaine en raison d'un incendie qui endommagea une grande part de l'édifice en 1532, est celle de 1527. Il s'agit de la baie d'axe (baie 0), généralement attribuée à Jean de l'Arpe, successeur de Jean Baudichon et payé cette même année[569]. Les baies 1 et 2 auraient été commandées ensuite au peintre savoyard Gaspard Masery, vers 1548, pour remplacer certaines vitres abîmées par l'incident. Parmi les quatre peintres-verriers en charge des vitraux dès les

---

563 Jean de Pavie, pourtant installé à Toulouse dès 1468, est encore mentionné dans les rôles de taille en 1483 : A. M. Lyon, CC104, f°164 (il est indiqué dans la marge « moratur a Tholose »). Cf. RIOU 2011, pp. 153-161.

564 CAILLET 1909, pp. 182-183 ; MATHOREZ 1918, pp. 59-60 : PELLETIER et ROSSIAUD 2007, p. 265.

565 GARDET 1969 ; STERLING 1978, p. 333.

566 Le duc et la princesse de Savoie, les enfants du duc sont signalés en ville en 1461 (A. M. Lyon, BB7, f°288v), en 1463 (BB7, f°349-350) ; en 1464 (BB10, f°30-30v et CC414, f°128) ; en 1479 (BB16, f°169, f°172v ; CC480, pièces 16 et 19) et 1489 (CC519, pièces 19 et 24). Pour cette dernière venue, une entrée comprenant un mystère est organisée.

567 DUFOUR et RABUT 1870, p. 86 ; AVRIL et REYNAUD 1993, p. 357 ; RIBAULT 1994 (recours probable à Jacquelin de Montluçon, peintre berrichon, pour plusieurs panneaux commandés en Savoie) ; ELSIG 2002, pp. 77-79 ; ELSIG 2004, pp. 68-69 ; JACOB 2006 ; ELSIG 2007 ; JACOB 2012, pp. 261-270.

568 JUSSIEU 1868 ; CORPUS VITREARUM 1986, p. 317.

569 CORPUS VITREARUM 1986, p. 317. Jean Baudichon décède vers 1525 : cf. ELSIG 2002, p. 81.

années 1520, figure Blaise de Lyon : il n'est connu que parce qu'il est remplacé par Jean Baudichon en 1522[570] et les détails de son travail pour ces verrières demeurent inconnus.

Il faut certainement reconnaître dans Blaise de Lyon le peintre-verrier Blaise Chobal Vaser, connu sur les bords de Saône entre 1493 et 1526[571]. Les traces documentaires de cet artiste sont nombreuses mais présentent un hiatus important, entre 1493 et 1504. Il est signalé comme « *decessit* » en 1493 puis désigné comme nouveau ménager en 1504 et 1507, ce qui paraît peu compréhensible s'il était présent en ville entre ces deux dates[572]. Son remplacement en 1522 sur le chantier savoyard, alors qu'il règle encore ses taxes en janvier 1526, est sans doute à mettre sur le compte de son grand âge. Il bénéficie en effet d'une importante modération pour cette dernière levée d'impôt, puis, en 1529, seuls sa veuve et son gendre sont mentionnés[573]. S'il est désigné comme « de Lyon » à Chambéry, ses origines doivent être interrogées. En effet, son patronyme n'a qu'une seule autre occurrence dans la cité, en la personne du verrier Thibault Veyser, connu entre 1485 et 1492, date à laquelle il est mentionné comme absent. Blaise reprend sa maison en 1493, dans le quartier de la rue Mercière.

3. Les Vaser

De nombreux artistes du même nom (verriers ou sculpteurs) sont documentés dans le duché de Savoie, à Genève et dans le val d'Aoste[574]. La branche piémontaise nous intéresse au plus haut point, en raison surtout de la personnalité de Pietro Vaser (parfois orthographié Veyser[575]) que l'on peut certainement rapprocher de Blaise de Lyon.

---

570 ELSIG 2002, p. 81.

571 Identification déjà proposée dans LÉVY 2008, p. 121 ; voir également BOSIO 2011, pp. 208-210.

572 En 1493, un Blaise Vazel est propriétaire d'une maison dans le quartier Mercière alors qu'un verrier du même nom loue une partie d'une maison dans une rue voisine. Cela peut être le signe de la location d'une boutique ou d'un changement de domicile, surtout que deux des mentions de la location sont rayées ou accompagnées de l'indication « decessit ». La proximité de leurs noms et de leur lieu d'habitation rend la distinction en deux personnages peu probante.

573 A. M. Lyon, CC263, f°72 et CC267, f°73 (1525 et 1526) : la modération peut être le signe d'une activité très ralentie ; CC136, f°42 (1529).

574 DUFOUR et RABUT 1870, pp. 99-100 (Michel Vassal ou Vaser, peintre et Pierre Vaser, sculpteur) ; BEAULIEU et BEYER 1992, p. 252 (Pierre Vaser, sculpteur) ; ORLANDONI 1998, pp. 389-390 (Pierre Vaser, verrier) : l'auteur remet ici en question les liens directs entre les familles de Genève et du val d'Aoste, qu'il évoquait en 1996, et penche pour un Pierre Vaser également (ou seulement ?) fabricant de verre (p. 389).

575 BOSIO 2011, p. 208. Cette orthographe est la même que celle de Thibault, connu à Lyon entre 1485 et 1492 et dont Blaise reprend la maison en 1493. Pietro est considéré comme affilié à Genève : ORLANDONI 1996, p. 209 (note n°30).

Pietro apparaît pour la première fois dans les comptes du chantier de la cathédrale Santa Maria Assunta d'Aoste en 1498, en compagnie d'un maître Baudichino - Jean Baudichon - (ce dernier est déjà présent en 1495), tous deux désignés comme verriers[576]. Cet édifice conserve vingt-trois verrières, commandées par divers personnages au moment où l'archevêque du lieu, François De Prez, le fait rénover. L'abside et le déambulatoire sont ornés de figures isolées de saints et de scènes de la Vie du Christ, dont De Prez fait réaliser deux épisodes (la *Crucifixion* et la *Nativité*). Plusieurs baies toujours en place à Santa Maria Assunta révèlent la personnalité dominante de Pietro, alors qu'il faut sans doute reconnaître la prééminence de Jean Baudichon dans les vitres de la collégiale Sant'Orso, un autre chantier dû au même commanditaire, Georges de Challant, bien qu'ils aient vraisemblablement collaboré dans les deux cas[577]. L'historiographie complexe de ces campagnes les a rattachées à l'aire franco-suisse, avançant parfois l'hypothèse d'une intervention d'Antoine de Lonhy, pour les cartons[578]. La *Crucifixion* (fig. n°13), la *Vierge à l'Enfant* et le *saint Jean-Baptiste* de la cathédrale d'Aoste sont liés de façon évidente avec certaines baies de la collégiale Sant'Orso : l'utilisation de mêmes cartons est patente, même si des différences sont perceptibles[579]. Ce lien avec Antoine Lonhy est très intéressant, notamment pour le rapprochement à établir entre le *saint Ours* (fig. n°14) de la collégiale d'Aoste et le saint Nicolas de Tolentin du retable du Musée d'art catalan de Barcelone (fig. n°15 et 16). Or les profils des saints de ces vitres ne sont pas sans rappeler, bien que de façon lointaine, les réalisations de l'Arbresle ou de Villefranche-sur-Saône.

Les deux artistes travaillent donc, entre 1498 et la fin des années 1500, pour Georges de Challant, commanditaire pour lequel ils réalisent également plusieurs verrières au château d'Issogne. Ce dernier était chanoine de la cathédrale Saint-Jean de Lyon et de celle d'Aoste depuis les années 1450, puis prieur de Sant'Orso à partir de 1468[580]. Peu présent sur les bords de Saône, il délègue son canonicat à son cousin, Mathieu de Talaru, bien qu'il fasse réparer une

---

[576] ORLANDONI 1998, p. 389 : « *magistro Petro et Baudichino, verreriis* (...) ». De façon générale, sur les chantiers vitrés commandités par Georges de Challant en Val d'Aoste, voir BOSIO 2011.

[577] BOSIO 2011 : la confrontation de certaines baies est tout à fait parlantes (les deux Jean-Baptiste, par exemple, cf. p. 200).

[578] BOSIO 2011, pp. 203-205 pour l'analyse historiographique. L'attribution à Antoine de Lonhy est faite par DOLINO 2001 (p. 215) et S. de Bosio la réfute sans s'en expliquer. La datation très basse par rapport à la carrière de cet artiste est en effet un argument en défaveur mais le lien avec Antoine Lonhy ne doit cependant pas être totalement occulté. Cf. Deuxième Partie, chapitre III, C, 3.

[579] CAPPA [2013].

[580] BEYSSAC 1899, pp. 14-16.

maison du cloître, habitation opportunément appelée de Savoie[581]. L'activité artistique de ce prélat a récemment fait l'objet de plusieurs études ; ses diverses possessions en Piémont conservent en effet de nombreuses œuvres[582]. La carrière de Pietro Vaser reste méconnue en dehors de sa participation aux chantiers de Georges de Challant. Ainsi, certains panneaux conservés à Verrone (fig. n°17), petite commune piémontaise, certainement de sa main, sont sans doute réalisés à la demande de la nièce du prieur à l'occasion de son mariage, mais on ne peut approfondir plus avant ses possibles liens avec Lyon et ses peintres[583].

La confusion entre Jean Baudichon et Jean Bourdichon, reprise de longue date par de nombreux auteurs, bien que nouant des liens séduisants avec la cité lyonnaise, doit être réévaluée. En effet, l'identification de Jean Baudichon comme lyonnais trouve son origine dans l'interprétation de documents le situant sur les bords de Saône en 1494. Il s'agit en fait du séjour de Jean Bourdichon, peintre bien connu de Charles VIII, qui ne peut être confondu avec le flamand Baudichon[584]. Ce dernier est documenté dans le val d'Aoste, mais également à Chambéry en 1497 pour les funérailles du duc. Il est alors dit habitant de cette cité, où l'on suit sa trace jusqu'en 1525. En 1512, il travaille déjà au château [585] et dès 1522, il est payé pour les vitraux de la Sainte-Chapelle : il succède précisément cette année à Blaise de Lyon sur ce chantier, ce qui ajoute un argument de poids à l'identification de ce dernier avec Blaise Vaser. Le faisceau de relations unissant les trois artistes, mais également leurs commanditaires, entre Piémont, Savoie et Saône, tend à rapprocher les deux Vaser, bien que leurs liens exacts restent à définir. Blaise aurait-il secondé Pietro sur ces trois importants chantiers en Val d'Aoste, au service d'un prélat lyonnais, pendant les dix années où on ne trouve justement sa trace nulle part à Lyon[586] ? Aucun document ne l'atteste ; aucune trace documentaire de son travail ne subsiste, si ce n'est à

---

[581] BEYSSAC 1899, p. 20.

[582] Par exemple le château d'Issogne, dont certains vitraux sont désormais conservés au Palazzo Madama, à Turin (*Jésus parmi les docteurs*, vers 1503). STERLING 1972, p. 26 : l'auteur notait que Georges de Challant avait certainement fait appel à des artistes lyonnais ; GARDET 1978 ; PAGELLA et alii 2006, pp. 423-440 ; GEORGES DE CHALLANT 2011. Des œuvres enluminées sont également dues à sa commande, autour desquelles la personnalité d'un artiste a été construite, le Maître de Georges de Challant : CALDERA 2006, p. 351.

[583] ORLANDONI 2006, p. 439 : une *Adoration des mages*, réalisée vers 1500.

[584] BOSIO 2011, p. 205 ; LÉVY 2013 (à paraître). Sur Jean Bourdichon, voir en dernier lieu les travaux de N. Hermann.

[585] ELSIG 2002, pp. 80-81 ; ELSIG 2004, p. 70 ; BOSIO 2011, p. 208. Jean Baudichon est appelé « magistro Baudichon » dans les archives, mais selon les habitudes scripturales des archives chambériennes, et contrairement à celles de l'aire française, cela n'est pas le signe qu'il s'agisse de son prénom (cf. BOSIO 2011, note n°32, p. 215).

[586] BOSIO 2011, p. 201 : l'auteur parle d'une societas mise en place par Pietro Vaser et Jean Baudichon « *per far fronte a un'ingente quantità di lavoro* ».

Chambéry, où ses réalisations semblent avoir disparu. Ce déplacement de Blaise vers Aoste reste donc hypothétique mais son remplacement par Jean Baudichon à Chambéry, quelques vingt ans plus tard, gagne en cohérence si les deux hommes ont travaillé ensemble au service de Georges de Challant.

D'autres points de contact, cette fois stylistiques et iconographiques, ont été établis entre Lyon - et plus largement sa région[587] - et les vitraux d'Aoste : les panneaux de Jean Perréal conservés au Musée du Louvre (fig. n°18 et 19) et à la Bibliothèque nationale (fig. n°20 et 21) sont ainsi reliés de façon séduisante à la *sainte Marguerite* du déambulatoire de la cathédrale (fig. n°22) par S. de Bosio[588] : les traits fortement marqués du visage, comme la lourdeur particulière des paupières inférieures, semblent en effet proches de la façon du peintre lyonnais.
La *Crucifixion* située à la collégiale Sant'Orso (fig. n°13) est également mise en parallèle par le même auteur avec celle de l'église Saint-Laurent-de-Rochefort, à Saint-Martin-en-Haut, dans le Rhône (fig. n°23), à la suite des conclusions d'E. Dolino[589]. Cette œuvre de l'aire lyonnaise, datée des alentours de 1500, est accompagnée de fragments divers, tous regroupés dans la baie 0[590] ; les auteurs comme les commanditaires en sont inconnus. Les similitudes avec la baie d'Aoste demeurent toutefois peu probantes : le schéma général est assez différent, tant dans la forme du *perizonium* que dans l'écriteau de la croix, le traitement des arbres et surtout les attitudes comme les physionomies de la Vierge et de saint Jean (la Madeleine est absente à Sant'Orso)[591]. Plus précisément, les traits sont plus fins et les ombres moins accusées à Saint-Laurent-de-Rochefort. La présence d'étoiles insérées en chefs-d'oeuvres est également portée à l'appui de ce rapprochement, caractéristique toutefois répandue dans les verrières de l'aire lyonnaise : il faut donc rester prudent à propos de cette comparaison[592].

Le Piémont a en outre été mis en relation avec le seul retable conservé provenant de la région, la *Sainte Catherine* du Musée des Beaux Arts de Lyon (fig. n° 1). C. Sterling décelait dans la

---

[587] BOSIO 2011, p. 206 : ainsi la critique italienne voyait dès les années 1950 dans certains panneaux de la cathédrale aostaine une culture similaire à celle du Maître de Moulins, sans pour autant le relier directement à ces réalisations.

[588] BOSIO 2011, pp. 206-208.

[589] DOLINO 2001, p. 214.

[590] CORPUS VITREARUM 1986, pp. 306-307. Les autres fragments représentent les saints Jacques et Michel, une sainte Catherine avec un donateur ecclésiastique non identifié et un saint Laurent.

[591] BOSIO 2011, p. 205 : l'auteur y voit « *un impaginazione simile e una commune gamma cromatica* ».

[592] BOSIO 2011, p. 206.

physionomie des anges des traits communs à certains personnages d'un retable attribué au Maître de la Trinité de Turin, aujourd'hui identifié avec Antoine de Lonhy[593]. Il est vrai que le profil des chapiteaux de la *Présentation au Temple* de Greenville (fig. n°24) ou le motif damassé de la *Pietà* de Turin (fig. n°25) rappellent certains éléments du panneau lyonnais. Les physionomies sont en revanche bien plus douces et les positions légèrement plus heurtées dans les créations de Lonhy[594]. Certaines de ses œuvres présentent d'autres traits à mettre en parallèle avec quelques unes des enluminures lyonnaises, sans qu'un contact direct ne puisse être établi, par exemple entre le *saint Pierre délivré* du retable fragmentaire d'Aoste (aujourd'hui au Museo del Tesoro della collegiata, fig. n°26) et plusieurs personnages masculins du MS 7, Keble College, Oxford (f°81, fig. n°27) et du Ms 447, Walters Art Gallery, Baltimore (f°71, fig. n°28), attribués au Maître de du Keble 7[595]. Antoine de Lonhy, peintre et verrier girovague, certainement formé en Bourgogne, documenté à Toulouse, à Barcelone et en Piémont, semble bien avoir laissé une trace dans les réalisations des artistes lyonnais de la fin du siècle[596]. Ses liens avec la ville ne sont certes pas avérés mais une comparaison plus poussée de ses œuvres avec celles de l'aire lyonnaise reste à mener.

4. Le duché de Lorraine

Paradoxalement, l'une des réalisations les mieux connues due à un Lyonnais se trouve hors des remparts. De nombreux vitraux ornent encore les baies des églises du diocèse, mais les liens avec des artistes connus sont très difficiles à établir. En revanche, une commande d'importance passée à un peintre-verrier bien établi et bien connu, Nicolas Droguet, est conservée dans l'église Saint-Nicolas-de-Port, en Lorraine.

Cet important chantier, initié par le duc René II, fut poursuivi par son fils Antoine après 1508, tous deux étant représentés dans les verrières. La date du début du vitrage de l'abside n'est pas assurée mais la venue de Nicolas ne peut être située qu'après 1508. Il quitte la Lorraine très

---

[593] STERLING 1972 ; AVRIL 1989 ; CORTI E CITTÀ 2006. Les brocarts de la *sainte Catherine* ne sont pas sans rappeler le profil de ceux des fresques du château d'Issogne, réalisées par le Maître de Wuillerine pour Georges de Challant : cf. ROSSETTI BREZZI 1989, pp. 42-48.

[594] AVRIL 1989, p. 29. Sur Antoine de Lonhy voir AVRIL 1989 ; LORENTZ 2005 ; ELSIG 2007 et LORENTZ 2007.

[595] BURIN 2001, pp. 133-134, 148-150. Le manuscrit de Baltimore est le fruit de la collaboration entre le Maître des Animaux miniatures pour les marges et peut-être Jean Perréal, selon E. Burin (p. 133).

[596] CALDERA 2006, p. 335 : l'auteur suppose une rencontre avec le Lyonnais Nicolas Robert.

rapidement, en 1510, laissant son travail inachevé à la charge de Georges le verrier, sans doute Georges Millerau[597]. Ses réalisations se retrouvent dans les baies n°100 et 102 (fig. n°29 à 33), avec certains panneaux attribués à l'atelier de Jacot de Toul. En 1514, un autre artiste, Valentin Bousch, est recruté par le chapitre pour continuer l'œuvre vitré de l'église, finalement terminé en 1520. De nombreux saints disposés en six registres encadrent quelques scènes de la vie de la Vierge (l'*Education* et une représentation de la *Vierge à l'Enfant*)[598]. Ces vitraux présentent une très grande qualité d'exécution, tant dans la composition que par le souci de perspective. Les personnages présentent des traits particuliers, des yeux souvent décalés et de longs cils ; leurs visages sont marqués par des traits finement tracés au milieu des joues, caractéristiques de l'atelier de Nicolas. Des différences iconographiques et stylistiques sont perceptibles entre les divers panneaux qui lui sont attribués, notamment dans le traitement des mains, révélant certainement les contributions de son équipe[599].

Les raisons du choix de Nicolas Droguet par le duc, sans doute René II, pour venir travailler dans son duché ne sont pas claires. Nicolas est bien implanté à Lyon : il fournit des écussons pour la chapelle du pont du Rhône à la demande du Consulat en 1506 alors qu'il est verrier en titre de l'église Saint-Nizier depuis un an déjà[600]. Hormis son serment de prise de fonction, le 8 juillet 1505, il ne laisse aucune trace dans les registres de l'église. En revanche, la boutique généralement louée pour trois ans au verrier en charge est concédée en mars 1508 à un autre personnage, non verrier[601]. Faut-il y voir le signe que l'artiste a déjà quitté les bords de Saône ? Si c'est le cas, son remplaçant n'est pas mentionné et son successeur n'est connu qu'à partir de 1521. On ne rencontre plus le peintre verrier dans les archives lyonnaises après 1508, sauf par la mention de sa veuve, en 1529[602].

---

[597] Sa participation au chantier est avérée par un document du 6 avril 1510 conservé dans les archives de Meurthe et Moselle et reproduit dans HÉROLD 1993, pp. 206-207 (A. D. Meurthe-et-Moselle, 3 E 3422, f°35).

[598] HÉROLD 1993 ; HÉROLD 1994 ; HÉROLD 2001. Je remercie M. Hérold pour ses nombreuses et précieuses indications au sujet de ces vitraux.

[599] Les mains du saint Georges de la baie n°102 sont finement veinées alors que celles de la sainte Madeleine ne le sont pas. De même, les auréoles, tantôt marqués du nom du saint, tantôt simples, tantôt absentes, sont toutes différentes.

[600] A. M. Lyon, CC568, pièce n°9, f°29v et A. D. Rhône, 15 G 16, f°180v (8 juillet 1505).

[601] A. D. Rhône, 15 G 16, f°268 (20 mars 1508).

[602] A. M. Lyon, CC139, f°26v : « Jacquelyne, vesve Nycolas Droguet ». Jacquelyne est mentionnée en 1510 dans le document lorrain concernant Nicolas et la coïncidence des deux prénoms tend à identifier les deux personnages, bien que le nom soit répandu (un Claude est présent dans les rôles de taille en 1472 et un Pierre en 1529 ; leurs professions ne sont pas indiquées).

Le lien entre le duc et Nicolas réside peut-être dans une personnalité lyonnaise importante, Symphorien Champier. Ce médecin lettré naît vers 1471 à Saint-Symphorien-le-Châtel. Après des études à Paris et Montpellier, il publie plusieurs ouvrages à Lyon, où il occupe bientôt une place éminente, en étant notamment l'orateur du discours de la saint Thomas en 1504[603]. Il réside du côté de l'Empire, dans le quartier de Bonnevaux et des Cordeliers, non loin de Saint-Nizier[604]. Symphorien est justement attaché à cette paroisse, qu'il délaisse toutefois pour ses obsèques, dont il demande qu'elles aient lieu à Saint-Bonaventure où il désire être enterré[605]. Le médecin quitte la cité en 1506 ou 1507 pour la Lorraine où il exerce son métier auprès du duc Antoine, qu'il suit ensuite en Italie, en 1509, lors de la campagne vénitienne[606]. Durant cette expédition, il soigne notamment son compatriote Jean Perréal[607]. P. Allut le dit installé à Nancy entre 1509 et 1519, date à laquelle il serait retourné sur les bords de Saône. Il est pourtant bien signalé à Lyon à partir de 1512, avec toutefois la mention d'étranger accolée à son nom, une unique fois en 1514[608]. Il est élu consul en 1520[609] puis participe à la fondation du collège de la Trinité en 1527[610]. Symphorien Champier, célèbre notamment pour ses publications, dont la *Nef des dames vertueuses* (1515), est également cité comme membre de la mythique académie de Fourvière : ses relations avec les érudits lyonnais et français sont nombreuses[611].

Paroissien de Saint-Nizier, il a pu connaître Nicolas Droguet dans le cadre des fonctions de ce dernier au sein de l'église. Cela permettrait expliquer l'appel à un verrier lyonnais pour réaliser une commande si importante dans le duché de Lorraine. Les traces de l'activité de Nicolas dans sa région sont peu visibles. Des correspondances ont cependant été établies entre la baie d'axe de l'église de l'Arbresle (fig. n°34) et les verrières de Saint-Nicolas-de-Port[612]. S'il ne s'agit pas des mêmes artistes, l'organisation générale des lancettes est proche et on retrouve l'emploi du damas

---

603 ALLUT 1972 [1859], pp. 15-17.

604 A. M. Lyon, CC115, f°127 (1512) ; CC119, f°25v (1513) ; CC127, f°68v (1515) ; CC251, f°35 (1512-1513) ; CC254, f°69 (1514) ; CC263, f°130 (1524) ; CC136, f°106 et 147 (1529) ; CC139, f°24 (1529). Il réside donc justement non loin de la veuve de Nicolas (cf. notamment CC139, f°24 : sa maison est celle qui est à l'entrée de la rue Bonnevaux).

605 TRICOU 1956, p. 103. Il rédige son testament en 1532 et un codicille y est ajouté en 1538. Il faut noter que ce sont justement les religieux de cette église qui font le service divin à la chapelle du pont du Rhône, à la demande du Consulat, mais uniquement jusqu'en 1505 : cf. A. M. Lyon, série BB et particulièrement BB24, f°517v (29 juillet).

606 ALLUT 1972 [1859], p. 17 ; NIEPCE 1882, pp. 307-309 ; RIBON 1989, p. 192.

607 PRADEL 1963, p. 148.

608 A. M. Lyon, CC254, f°69 (« estrangier »). C'est peut-être le signe de sa résidence non continue à Lyon.

609 ALLUT 1972 [1859], p. 30 ; A. M. Lyon, CC688, pièce n°10.

610 ALLUT 1972 [1859], p. 30, 67 ; LEUTRAT 2007, p. 25.

611 ALLUT 1972 [1859], pp. 52-66 ; ANTONIOLI 1974 ; DUBUIS 1974 ; FÉDOU 1974, p 16 ; ROGER 1974 ; VERCHÈRE 2008, p. 25.

612 HÉROLD 1993, p. 39.

brodé de pierres précieuses, bien que leurs dessins soient légèrement différents. La baie 1 conserve également plusieurs vitres dont certains traits peuvent être mis en parallèle : dans le détail des mains du saint Paul (?) du registre supérieur (fig. n°35) ou dans les yeux étrangement asymétriques de saint Barthélemy, au registre inférieur (fig. n°36). La comparaison avec un fragment de l'église d'Azolette, dans le Rhône (fig. n°37) est bien plus parlante[613]. La figure de saint Antoine ermite (fig. n°31) et le portrait d'Antoine (fig. n°32), par exemple, présentent en effet un dessin du coin intérieur de l'œil similaire, comme le décalage entre les deux yeux, déjà noté. L'histoire des fragments d'Azolette demeure inconnue : l'église, construite en 1822, conserve six vitraux dont la provenance n'est pas documentée[614]. Enfin, certaines compositions rappellent celles visibles dans l'abside de l'église d'Ambierle (Loire), comme par exemple la position de saint Georges (baie 102 à Saint-Nicolas-de-Port et baie 2 à Ambierle, fig. n°33 et n °38)[615]. Ces vitraux, datés vers 1475-80, paraissent trop anciens pour que Nicolas Droguet ait pu y avoir une part. Comment interpréter alors ces quelques points de contact ? La formation de Nicolas a pu l'amener à voir ces différents vitraux, à Ambierle et l'Arbresle ; il a pu en outre travailler sur le second chantier, daté des années 1500. Il pourrait également être à l'origine du fragment d'Azolette. Si les lacunes documentaires comme matérielles demeurent grandes, ces différents exemples esquissent le portrait d'un artiste mobile, se déplaçant dans tout le diocèse et au-delà. La grande qualité des vitraux de Lorraine est un argument assez solide en soi pour expliquer le recours à cet artiste, peut-être sur la recommandation de son compatriote.

Ce sont finalement les églises sises hors de l'enceinte qui conservent aujourd'hui les meilleures traces de l'œuvre des artistes lyonnais. Les vitraux de Saint-Nicolas-de-Port sont d'une très haute qualité technique : de nombreux éléments sont par exemple insérés en chefs-d'œeuvre. Ils révèlent ainsi que les ateliers lyonnais pouvaient livrer de grandes réalisations, expliquant en partie leur recrutement loin des bords de Saône, en Lorraine comme, peut-être, en Piémont.

[613] CORPUS VITREARUM 1986, p. 39 ; HÉROLD 1993, p. 40.

[614] CORPUS VITREARUM 1986, pp. 290-291. Les archives de la paroisse (A. D. Rhône 28 G) ne conservent aucun renseignement sur ces fragments.

[615] HÉROLD 1993, p. 40.

Les peintres et verriers de Lyon ont laissé leurs empreintes documentaires dans les archives de la ville : Nommées, rôles de taille, listes d'établies permettent d'entrevoir en partie ce qu'étaient leurs vies. Pourtant, les modalités de leur pratique, les détails de leurs ateliers échappent encore à la connaissance. Sans contrat d'apprentissage, sans prix-fait détaillant la répartition du travail ou mentionnant les apprentis, les étapes de leur carrière demeurent voilées. La répartition des artistes dans la cité n'obéit à aucun regroupement évident, même si la rue Mercière concentre une grande partie d'entre eux, peut-être pour de simples raisons pragmatiques, cette artère étant la plus commerçante de la cité. Et si beaucoup semblent appartenir à la paroisse Saint-Nizier, cela tient à leur lieu d'habitation et non à leur attachement à une paroisse qui serait en quelque sorte réservée aux peintres[616].

Les liens familiaux se révèlent difficilement car la transmission entre parents n'est pas forcément la norme : l'absence de mention des fils de maîtres dans les Statuts de 1496 le souligne assez, comme le recours à des orphelins de la Charité vers 1540. Est-ce un indice supplémentaire de cette liberté du travail imaginée par les historiens et considérée comme acquise ? Ce que cette étude d'une communauté d'artisans au sein de la cité montre, c'est en effet une relative facilité à s'installer. L'adoption tardive de Statuts en 1496[617], le peu de restrictions qu'ils imposent et la bonne santé de cette communauté populeuse vont dans ce sens. La situation semble évoluer à partir de la fin des années 1520, quand le titre de maître prend une nouvelle importance, surtout dans les comptes de l'entrée de 1533. On y rencontre en effet alors une distinction claire entre maîtres et compagnons[618], ce qui n'est jamais le cas auparavant. Il s'agit ici sans doute d'un indice d'une certaine crispation autour de l'accession à la maîtrise. En outre, dès avant cette date, le fait qu'un seul des apprentis connus accède à la maîtrise est sans doute significatif de la difficulté d'obtenir le titre comme le statut.

Les peintres et verriers ne présentent pas de grande différence de fortune ou d'habitat. Et les verriers que l'on doit peut-être considérer comme vendeurs de verre (ou, de façon moins

---

616 BLONDEAU 2012, p. 102 : c'est le cas par exemple à Rouen, où la paroisse Saint-Nicolas-le-Painteur réunit un grand nombre d'artistes. GUIDINI-RAYBAUD 2003, pp. 72-76 : en Provence, les peintres-verriers sont regroupés dans certains quartiers et donc au sein de leurs paroisses, sans exclusivité ; HAMON 2011, p. 207 : à Paris en revanche, la confrérie des peintres se retrouve au Sépulcre et une grande partie des verriers habite autour de l'église Saint-Séverin.

617 Adoption plus ou moins tardive en fait : si plusieurs métiers sont constitués en corporations bien avant, les statuts de peintres et verriers datent souvent de la seconde moitié du XV^e^ siècle voire des débuts du XVI^e^ siècle (Dijon en 1466, Paris en 1467, Rouen en 1509 par exemple).

618 A. M. Lyon, CC840, f°14-16.

convaincante, comme fabricants[619]) ne font pas exception puisqu'ils se situent dans la moyenne. Le voisinage prend ainsi à Lyon une grande importance, dévoilant des liens entre les artistes. Il semble être également le vecteur de commandes pour plusieurs d'entre eux, auprès des consuls comme des chanoines de différentes paroisses. La question d'un marché libre, pendant et hors des foires, se pose évidemment, mais aucun document ne vient le confirmer ou l'infirmer. La mention, malheureusement unique, d'un vendeur d'images en la personne de Jean Le Grenu tend à en prouver la pratique dès le début du XVI^{e} siècle, ce que certains manuscrits viennent confirmer. L'étude des œuvres et de leurs commanditaires devrait donc éclairer ce point et permettre peut-être de définir plus finement la notion de boutique dans la cité lyonnaise. Les archives en citent en effet quelques unes mais leur composition et leur utilisation ne sont pas précisées.

L'historiographie a bâti l'image d'une ville italianisante, ouverte aux influences artistiques dont une bonne part aurait été transmise par Jean Perréal au retour de ses différents voyages. Or tant le mythe de l'origine florentine de la dynastie des Bonte que celui de l'installation d'artistes transalpins ne peuvent être maintenus à l'examen attentif des archives. Les liens historiques de Lyon avec les cités italiennes ne doivent évidemment pas être sous-estimés mais les relations artistiques s'avèrent bien peu suivies, si ce n'est celles entretenues par les Italiens installés en ville, à une échelle cependant restreinte. De même, il faut constater, sans pouvoir l'expliquer, l'absence de Savoyards et de Bourbonnais ou encore la présence ponctuelle d'un Viennois et d'un Bourguignon en ville. Peu d'artistes étrangers sont enregistrés dans les rôles de taille : serait-ce finalement l'indice d'une liberté moins grande que celle généralement avancée ?

La prépondérance des Flamands, bien qu'ils ne représentent qu'une petite part des artistes installés à Lyon, interroge également. Il est en effet tentant d'en déduire la place plus importante prise par le courant septentrional dans les œuvres réalisées sur les bords de Saône, bien que l'ampleur de cet apport soit difficile à déterminer.

Il faut aussi poser la question de l'attractivité de la cité pour les artistes. Leur venue ne peut être motivée par l'espoir d'un engagement de longue durée sur un chantier prestigieux. Dans certains cas cependant, mais qui ne concernent pas les peintres et verriers, la ville semble avoir été un lieu privilégié pour l'installation d'un atelier, à certaines conditions[620]. Ainsi les relations des

[619] Aucun d'entre eux ne vit dans un quartier peu bâti ou à proximité de l'un des fleuves.

[620] A. M. Lyon, BB24, f°93v : en 1497, un pavisseur originaire de Trêve souhaite devenir maître juré de la ville. Il pose la condition d'obtenir une maison et un salaire annuel en tissu, ce que les consuls acceptent (23 mai).

peintres jouent un rôle vraisemblablement capital : il est tentant par exemple de voir dans l'arrivée de Liévin Vandermère, au cours de la première décennie du XVI^{e} siècle, les effets de ses liens avec Gautier de Crane. *A contrario*, le peu de Lyonnais mentionnés dans les cités du Royaume et hors des frontières semble être le signe d'une commande locale suffisante pour faire vivre les nombreux peintres et verriers cités dans les archives. Les commanditaires apparaissent tout à fait essentiels et expliquent sans doute en partie certains recrutements, tels celui de Nicolas Droguet en Lorraine voire la venue d'Ennemond Mono en Auvergne. Mais qu'en est-il exactement de leurs demandes, de leurs attentes et des modalités de recrutement des peintres et verriers ?

DEUXIÈME PARTIE

LES COMMANDITAIRES : NOTABLES, CONSULS, CHANOINES ET ROIS DE FRANCE

« *Les historiens se sont plus à prouver que le merveilleux épanouissement des arts, des lettres et des sciences dans la période qui comprend la fin du XV^e^ siècle et la première moitié du XVI^e^ siècle avait eu trois causes principales : la découverte des grandes œuvres de l'Antiquité, l'invention de l'imprimerie et l'accroissement général de la fortune publique et privée qui suscitait les grands protecteurs : papes, rois, princes et bourgeois enrichis.*
Nulle part en France mieux qu'à Lyon on ne trouve ces trois conditions réunies. »[621]

L'importance de la figure du commanditaire pour la période qui nous occupe ici a été largement réévaluée ces dernières années, qu'il s'agisse de nobles, de bourgeois ou d'ecclésiastiques[622]. L'affirmation optimiste de M. Varille placée en exergue forge l'image d'une activité de commande foisonnante, mais la ville de Lyon présente un visage singulier car elle n'abrite pas de grand prince, ce que N. Rondot soulignait déjà fort justement[623]. En effet, si cette qualité est réservée aux chanoines, qui ont le titre de comte[624], ils n'exercent pas vraiment, à la fin du XV^e^ siècle, le rôle de seigneurs temporels de la cité. Il est donc nécessaire d'étudier tant les différentes personnalités que les groupes, plus ou moins homogènes et constitués, présents à Lyon, afin de mieux comprendre qui est à l'origine des réalisations peintes. En premier lieu, l'initiative en ce domaine des bourgeois de la ville, marchands, banquiers et érudits, se révèle contrastée. Le Consulat, comme corps constitué, représente un important pourvoyeur de commandes, tout comme les ecclésiastiques de la cité, au sein du chapitre ou de façon individuelle. Enfin, les rois de France, et la cour qui les accompagne, sont bien connus pour les

---

[621] VARILLE 1923, p. 425.

[622] Le sujet a été largement étudié au cours des dernières décennies. Voir principalement BARRAL 1990 et JOUBERT 2001 et 2006.

[623] RONDOT 1888, p. 5.

[624] VACHET 1897, p.23 ; DOCKÈS 1971, p.108.

différents séjours qu'ils font sur les bords de Saône, essentiellement pour leurs aspects politiques. Nous envisagerons ici les œuvres que leurs déplacements ont pu susciter dans la cité lyonnaise.

L'étude de ces différentes catégories offre l'occasion de s'interroger sur les mécanismes de la commande. Plusieurs questions sont ainsi soulevées : sur la distinction entre des œuvres réalisées à titre privé ou public, par exemple, ou encore sur la façon dont les artistes sont choisis et recrutés par les différents corps de la ville. L'étude se heurte ici aux lacunes documentaires car, si quelques réalisations sont conservées et permettent, jusqu'à un certain point, d'identifier des réseaux, aucune autre trace ne met en lumière de liens entre les commanditaires privés et les artistes ou le contexte de réalisation. En outre, sorti du champ de l'enluminure, il reste difficile de rapprocher peinture et patron, sauf dans le cas de certains vitraux. Aucun contrat passé devant notaire ne subsiste pour la période, à l'inverse de la pratique habituelle de certaines régions françaises[625], et les testaments se révèlent pauvres en enseignements[626].

[625] C'est le cas par exemple en Provence, GUIDINI-RAYBAUD 2003, pp. 119 et ss. Quelques cas proviennent également de Paris : HAMON 2008, LORENTZ 2011a.

[626] ABOUCAYA 1961 ; GONON 1969. M. Gonon insiste sur le petit nombre de testaments conservés pour XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles. Le dépouillement qu'elle réalise dans les quarante registres conservés aux A.D. Rhône ne renseigne que très peu sur des œuvres possédées ou des commandes particulières.

I. COMMANDE PRIVÉE : BOURGEOIS, ÉRUDITS, MARCHANDS ET BANQUIERS

De nombreux commanditaires privés ont fait l'objet d'études récentes[627]. La plupart des notables lyonnais - érudits, marchands, bourgeois, banquiers - échappe malheureusement à notre regard. Peu de réalisations leur sont attachées de façon certaine ; les artistes qui travaillent pour eux sont dans le plus souvent anonymes. Il faut donc retracer le portrait de ces réalisations privées par le biais des réseaux, mieux identifiés, afin de comprendre comment et à qui ces personnages se sont adressés pour obtenir des œuvres peintes.

Dans sa thèse sur les manuscrits lyonnais, E. Burin évoque évidemment de nombreux commanditaires, connus grâce aux armes encore présentes dans les ouvrages ou aux dédicaces[628]. Son étude révèle le grand nombre de créations affiliées à la cité lyonnaise, la diversité des mains mais également des amateurs de manuscrits. Il apparaît que la plupart d'entre eux sont des ecclésiastiques, chanoines de la cathédrale ou attachés à d'autres établissements lyonnais. Les enlumineurs travaillent également pour des personnages laïcs qui se répartissent, bien que de façon artificielle, en plusieurs groupes. La ville de Lyon est souvent considérée comme une ville intellectuelle, du fait de la floraison de l'imprimerie dès le début des années 1470, et ce malgré l'absence d'université dans la cité. Les érudits représentent donc un groupe important, plus ou moins homogène et révélateur de la commande enluminée. Mais Lyon est également - et peut-être surtout - une ville de marchands et de banquiers, dont la prospérité est souvent avancée comme argument du développement exceptionnel de la cité à partir des années 1460. Les hommes de loi ont été l'objet d'une étude importante de R. Fédou, qui a retracé la formation, la carrière et les intérêts, notamment intellectuels, de ces personnages, en insistant sur le fait qu'ils représentent, jusqu'au dernier quart du XV^{e} siècle, la seule classe intéressée aux choses de l'esprit[629]. Dans un autre article, R. Fédou confirme cette vision en affirmant que les marchands étaient peu intéressés par la vie intellectuelle, contrairement aux docteurs en lois et

---

627 JOUBERT 2006 : les divers articles renseignent par exemple sur plusieurs figures de commanditaires ecclésiastiques, étudiés pour eux-mêmes et les œuvres qu'on peut leur rattacher. Voir aussi par exemple DELDICQUE 2012 pour l'étude d'un commanditaire en particulier, Louis Malet de Graville.

628 BURIN 2001.

629 FÉDOU 1964, p. 317. Voir également INTELLECTUAL LIFE 1993, p. 70 : les marchands lyonnais sont décrits comme peu intéressés par les choses de l'esprit.

aux hommes d'Eglise[630]. Il est certain que les informations sur les marchands ne révèlent pas un intérêt visible pour l'érudition et les arts. Néanmoins, ce sont eux, à la fin du XV^e^ siècle, qui font ériger de nouvelles demeures dans la cité, donnant le coup d'envoi d'une activité architecturale importante au XVI^e^ siècle[631], dont les exemples les plus frappants sortent des bornes chronologiques de cette étude et sont ceux de Philibert de l'Orme[632].

A. Érudits, notables et marchands : Histoire, cérémonies et livres d'heures enluminés

La présence précoce de l'imprimerie constitue un élément capital du développement tant économique qu'intellectuel de la ville. Le fait qu'elle soit privée d'université est finalement considéré comme un facteur de liberté et d'indépendance pour cette édition lyonnaise naissante[633]. Toutefois, l'enluminure ne s'éteint pas sur les bords de Saône après 1473 : elle reste importante jusque dans les années 1520, époque où elle décline véritablement[634]. La commande de miniatures est la mieux conservée et si aucun document ou presque ne renseigne sur les modalités de sa création, les œuvres autorisent à restituer certains réseaux. Malgré l'anonymat de la grande majorité des artistes, ce sont donc les manuscrits qui constituent la première porte d'entrée dans le monde des commanditaires lyonnais.

L'étude d'E. Burin permet de considérer un premier catalogue quasiment exhaustif de la production enluminée lyonnaise. Organisant les peintres en différents ateliers, elle retrace l'évolution de la miniature, de l'apparition de l'imprimerie dans la cité jusqu'à la fin des années 1520. Parmi les commanditaires qui sont identifiés, les érudits, lyonnais ou non, occupent une place importante ; ils sont mieux connus car ils sont souvent les auteurs des ouvrages.

---

[630] FÉDOU 1974, pp. 13-15. Cette caractéristique est d'ailleurs soulignée par un marchand lyonnais, François Garin, auteur en 1460 d'une *Complainte*, dans laquelle il exprime clairement sa méfiance à l'égard des arts libéraux et des livres. Cf. FARGEIX 2005, p. 282.

[631] BULTÉ 2012, pp. 90-92 : de nombreux exemples sont répertoriés dans d'autres cités du Royaume.

[632] JAMOT 1906 : dans cet ouvrage, C. Jamot réalise un inventaire des immeubles anciens du vieux Lyon. Il révèle de nombreux vestiges des XV^e^ et XVI^e^ siècles, notamment dans la décoration de certains éléments d'architecture ; BÉGULE 1925 : L. Bégule revient ici sur les monuments encore visibles à Lyon, dont l'hôtel Bullioud attribué à Philibert de l'Orme ; REYNAUD 1960 ; JULLIAN 1960a, p. 133.

[633] COOPER 1988, pp. 163-164 ; INTELLECTUAL LIFE 1993, p. 70.

[634] Sur l'histoire de l'imprimerie lyonnaise, voir notamment RANC 1972 et BAUDRIER 1999 [1895-1921].

Trois groupes d'enlumineurs se partagent la production : de la fin des années 1470 aux années 1490, le groupe formé autour du Maître de Guillaume Lambert[635] travaille à de nombreuses réalisations et pour des destinataires divers. A partir des années 1490, l'atelier du Maître des Alarmes de Mars et du Maître du Keble 7 prend le relais pour quelques années, remplacé ensuite par le Maître de l'Entrée et surtout Guillaume II Le Roy, personnage fondamental de la production enluminée. Ce peintre et graveur ne travaille en effet pas uniquement pour les érudits et les lettrés, mais également pour des ecclésiastiques et des notables lyonnais et étrangers.

1. L'atelier du Maître de Guillaume Lambert

E. Burin a caractérisé les différentes mains qui composent cet atelier, toutes anonymes : outre le Maître éponyme, ce sont celles du Maître du Getty, du Maître de Rosenberg et du Maître de Boilly. Ces peintres travaillent conjointement et réalisent plusieurs œuvres en collaboration, de sorte qu'il est parfois difficile de les distinguer. Un élément très intéressant de leur production est le contact entretenu avec Bourges et l'enlumineur Jean Colombe. En effet, au moins un manuscrit est réalisé en collaboration avec le peintre berrichon : le Ms 1 de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Rodez renferme plusieurs scènes de sa main alors que le portrait du commanditaire, au f°169v, est l'œuvre de l'atelier du Maître de Guillaume Lambert (fig. n°39). Il est fort probable que le manuscrit soit composé à Lyon avant d'être envoyé à Troyes, Colombe étant certainement passé sur les bords de Saône vers 1480[636]. La figure du commanditaire est importante ici pour comprendre l'organisation du travail : Jean II Molé fait réaliser plusieurs manuscrits à Lyon, tous dans le même atelier, et ne s'adresse jamais, semble-t-il, à Jean Colombe directement, bien que la famille Molé soit par ailleurs une clientèle importante du peintre[637]. L'atelier lyonnais est donc véritablement le pourvoyeur des commandes ici et on peut se poser la

---

635 BURIN 2001, pp. 7-8 : Guillaume Lambert est un écrivain lyonnais dont le nom est conservé dans plusieurs manuscrits, qui ont permis de constituer un corpus autour du maître anonyme qui réalise les enluminures : le Ms 516 de la B. M. Lyon, par exemple.

636 AVRIL et REYNAUD 1993, p. 357 ; BURIN 2001, pp. 19-21. E. Burin pense que le manuscrit a été commencé à Bourges puis augmenté à Lyon pour ensuite être envoyé à Troyes. Il paraît plus logique que la conception ait été dès l'origine prévue à Lyon.

637 AVRIL 2007, p. 12. Les manuscrits commandés par la famille Molé sont, outre les *Heures* de Rodez, les *Heures* de la collection Rosenberg (MS 5) et la *Passion* du J. P. Getty Museum (MS 25, page de garde) : BURIN 2001, pp. 19-21. Dans cet article, F. Avril étudie un manuscrit commandé par un autre membre de la famille Molé, Guyot Le Peley, à Jean Colombe, conservé à Troyes. Les liens entre cette famille et la cité lyonnaise sont importants : Guillaume et Claude sont ainsi cités comme marchands de Troyes et qualifiés d'étrangers dans un rôle d'une taille levée en 1503, du côté de l'Empire (A. M. Lyon, CC112, f°22v).

question du recours à un artiste extérieur, de passage à Lyon. Le peintre de Bourges travaille conjointement avec ce même atelier pour plusieurs autres manuscrits, les *Heures* de Besançon (B.M., Ms 148)[638], dont le destinataire n'est pas connu, les *Heures Peckover* (H. Tenschert, n°71) et les *Heures* de Baltimore (W.A. Musem, Ms 457), ces deux derniers liés plus précisément au Maître de Rosenberg. Il ne s'agit donc pas d'un travail commun ponctuel mais d'une véritable collaboration sur plusieurs projets : la place majeure occupée par l'atelier du Maître de Guillaume Lambert à Lyon à la fin du XV^e^ siècle explique sans doute cet état de fait. Toutefois, la raison qui pousse cet atelier important et florissant à faire appel à Jean Colombe demeure inconnue.

Le Maître de Guillaume Lambert et ses associés ou élèves travaillent également pour des familles lyonnaises : selon E. Burin, les Bellecombe et peut-être la branche locale des La Croix (originaires de Montpellier) lui demandent chacune un livre d'Heures, qui sont enluminés par le Maître de l'Histoire ancienne, tantôt en collaboration avec le Maître de Rosenberg, tantôt avec Jean Perréal[639]. Peu de choses sont connues sur ces différentes familles : Geoffroy de Lacroix († 1515), peut-être à l'origine de la commande lyonnaise selon E. Burin, était un officier des rois Charles VIII et Louis XII. Un autre personnage semble plus plausible, Guillaume de Lacroix, gouverneur de Montpellier[640]. Quant à la famille Bellecombe, aucune information ne semble avoir subsisté à son propos.

Trois érudits s'adressent également à cet atelier : le premier d'entre eux est évidemment Guillaume Lambert. Il écrit lui-même un livre d'heures pour son usage et le fait enluminer en 1484[641]. Par ailleurs, Louis du Périer, peut-être dès les années 1460 et jusqu'à la décennie 1480, et Antoine de Lévis, avant 1482, deux autres érudits, sont clients de ces mêmes peintres. Le premier fait orner les ouvrages de deux auteurs latins : les *Bucoliques* de Virgile et un *Valerius Maximus* (avec la traduction en français) et celui d'un auteur contemporain, la *Bouquechardière* de Jean de Courcy. Ce même texte est enluminé dans cet atelier pour un ecclésiastique, l'évêque de Genève, Jean Louis de Savoie. Antoine de Lévis s'adresse quant à lui au Maître du Getty pour enluminer sa traduction de la *Défense de la conception immaculée de la Vierge* écrite par Pierre Thomas. La famille de Lévis a de nombreux liens avec la cité lyonnaise : outre ce manuscrit, des

---

[638] AVRIL et REYNAUD 1993, p. 336 ; BURIN 2001, pp. 59-65.

[639] BURIN 2001, pp. 91-93 et 108-109 : pour les La Croix, *Les Heures dites de Lunel*, B. M. Lunel, Fonds Médard, ms 9, vers 1492 (ou 1495?) et pour les Bellecombe, BnF, ms. lat. 1363.

[640] Guillaume de Lacroix est présent à Lyon en 1495 sur ordre du roi pour lever une taille : A. M. Lyon, BB22, f°70 (3 septembre 1495).

[641] BURIN 2001, pp. 124-126 : Ramsen, Suisse chez Heribert Tenschert, Leuchtendes Mittelalter VI, n°74.

vitraux sont réalisés à la demande de Jacques de Lévis-Chateaumorand, un cousin d'Antoine, à Saint-Martin-d'Estréaux, plusieurs années plus tard. En outre, le frère de Jacques, Louis de Lévis, se préoccupe également de certaines affaires lyonnaises, à la demande du roi Louis XII, en 1512[642].

Enfin, des notables lyonnais, à propos desquels les informations sont très succinctes, se tournent également vers l'atelier : Pierre de Bauffremont et Giovanni Vettori, le premier pour un ouvrage historique et le second pour un livre d'heures[643]. La paternité de la commande de ces deux personnages n'est pas assurée mais, en dépit de cette incertitude, le cas de Giovanni Vettori est particulièrement intéressant, car il s'agit du seul commanditaire italien documenté, membre de la nation florentine[644]. Ce personnage permet d'aborder la question des œuvres réalisées à la demande des banquiers et marchands venus de l'autre côté des Alpes et installés sur les bords de Saône.

Si les activités marchandes de ces Italiens sont bien connues, leurs activités intellectuelles et leurs préoccupations artistiques restent obscures[645]. La communauté florentine de Lyon est la plus célèbre, justement du fait de sa nation, importante, qui se dote de règlements très peu de temps après son installation puis les renouvelle en 1501, sur le modèle de ceux utilisés à Genève auparavant. On ne compte ainsi pas moins de dix compagnies florentines dans les années 1460-1480 dans la cité[646]. Mais cette nation est également bien connue grâce à la chapelle qu'elle occupait dans l'église Notre-Dame de Confort[647]. En effet, la concession bien documentée de cette dernière par les Jacobins en 1466 précise que, outre l'entretien, les

---

642 BURIN 2001, pp. 107-108. A propos des vitraux, cf.infra, Deuxième Partie, chapitre I, B. Louis de Lévis, seigneur de la Voulte, est certainement en charge de récupérer un document enluminé réalisé pour le roi, en 1512, par Germain Chaveau à la demande du Consulat. Cf. infra, Deuxième Partie, chapitre II, A, 2, b. Sur Antoine de Lévis, cf. VACHET 1897, p. 166. Un autre Antoine, fils de Jacques, est semble-t-il à l'origine d'une commande de vitraux, dans l'église de la Bénisson-Dieu, datés des années 1540-1558. Cf. Vachet, op.cit. et CORPUS VITREARUM 1986, p. 280.

643 BURIN 2001, pp. 56-57 et 103-105 : Bibliothèque de l'Arsenal, ms 5081 (*Histoire ancienne jusqu'à César*) et Abbaye Badia di Cava, ms 45.

644 BURIN 2001, p. 56.

645 Le Consulat négocie régulièrement avec les marchands et banquiers italiens, parmi lesquels Neri Capponi ou Barthelemy Panchati par exemple (A.M. Lyon, CC525, pièce n°33, 29 janvier 1493 ou CC551, f°1v, 1501). Pour ce qui est des préoccupations intellectuelles, voir FÉDOU 1974, p. 20 : R. Fédou insiste ici sur le fait que le cosmopolitisme lyonnais autour de 1500, propre à accueillir l'humanisme, est plus marqué par les influences du nord de la France et de l'Europe.

646 CASSANDRO 1994, p. 242.

647 MASI 1941, p. 201 ; CASSANDRO 1989. Cette chapelle, située en plein cœur de la cité marchande et bourgeoise, a été détruite en 1816 ; on en connaît quelques éléments de décor (jubé et colonnes de marbre) : cf. GADILLE 1983, pp. 108-109.

Florentins pourront y élire leur sépulture et y faire peindre leurs armes, sur quelque support que ce soit (murs, vitraux, pierre)[648]. Les termes des statuts de la nation réactualisés en 1501 rappellent les embellissements déjà réalisés et insistent sur la nécessité de continuer à orner la chapelle[649]. On conserve aussi un inventaire, daté de 1517, des ornements qui la composaient[650]. Les archives de cette église n'ont conservé malheureusement aucun détail de ces embellissements et l'inventaire de 1517 ne mentionne que les pièces d'orfèvrerie. On sait en revanche que plusieurs familles florentines y fondent des chapelles : Thomas I Gadagne fait bâtir celle dédiée à Saint-Thomas entre 1523 et 1526, pour son épouse, fille de la famille Buatier[651], décédée en 1521 ; les Médicis y élèvent également une chapelle[652]. Vers 1522, Bartolomeo Panciatichi, qui avait aussi fondé sa chapelle dans cette église, commande pour l'autel une *Assomption* à Andrea del Sarto. Mais des malfaçons dans la préparation des panneaux de bois rendent la livraison de l'œuvre impossible et elle n'arrive jamais à Lyon[653]. En 1547, Thomas II Gadagne, neveu Thomas I, commande à son tour, avec plus de succès cette fois, un tableau au peintre italien Francesco Salviati pour orner la chapelle familiale[654].

La prodigalité des Italiens envers les artistes est mise en avant par M. Varille, qui veut voir en eux les inspirateurs des Lyonnais en la matière[655]. Hormis le manuscrit peut-être réalisé pour G. Vettori, E. Burin ne mentionne pourtant que trois autres œuvres commandées ou faites pour des Italiens dont l'identité n'est pas toujours établie[656], ce qui paraît finalement peu pour un catalogue de cent trente-cinq livres enluminées. L'un de ces manuscrits a été écrit en Italie (peut-être à Florence) en 1468 et enluminé dans les années 1500 par Guillaume II Le Roy, sans doute à la demande de Leonardo Mannelli, autre membre de la nation florentine (fig. n°40)[657]. Il est

---

[648] BOUCHER 1994, p.15 ; CASSANDRO 1989. Voir A. D. Rhône, 3 H 40, Sac Gondisalvus n°3, Ab, n°1 pour la copie du texte de la concession et les précisions sur le décor.

[649] MASI 1941, pp. 202-204.

[650] MÉRAS 1990.

[651] PICOT 1995 [1918], pp. 27-28.

[652] CHARPIN-FEUGEROLLES 1889, pp. 12-13.

[653] WALDMAN 1997, p. 469.

[654] MÉRAS 1990, p. 263 ; THIÉBAUT 1992, pp. 176-185.

[655] VARILLE 1923, pp. 425-426 : « Chacun sait que les Lyonnais ne sont point prodigues de leurs deniers, surtout lorsqu'il s'agit d'encourager les lettres et les arts, mais il faut reconnaître que ceux de la Renaissance se sont distingués sur ce point, pour suivre l'exemple de l'importante colonie italienne de Florentins, de Lucquois et de Piémontais qui jetaient l'or à poignée, ailleurs que dans leurs bas de laine. ».

[656] BURIN 2001, pp. 51, 87-89 et 126-128 : un Livre d'heures en latin et italien, enluminé à Lyon en 1478 par le Maître du Getty (J. P. Getty Museum, MS 10) et un autre livre d'heures en latin et italien, réalisé à la même date par le Maître de Rosenberg et peut-être le Maître de l'histoire ancienne (Vatican, Bib. Apostolique vaticane, cod. Vat. Lat. 3780).

[657] BURIN 2001, pp. 215-216 : Florence, Bib. Riccardiana, cod. Ricc. 456.

intéressant de constater que l'enluminure des trois autres manuscrits à destination italienne est confiée au même atelier, celui du Maître de Guillaume Lambert, dans un laps de temps très court, entre 1478 et 1482. S'agit-il d'un effet de mode, du goût de ces commanditaires ou encore d'un marché préalable à destination d'une clientèle internationale ? Les calendriers des deux livres d'heures de 1478 (J. P. Getty Museum, Ms 10 et Bib. Apostolique vaticane, cod. Vat. Lat. 3780) ne sont pas conçus pour des destinataires venus de par-delà les Alpes : le premier est international alors que le second est prévu pour la Flandre ou le nord de la France. Seul le calcul de la date de Pâques dans le premier et l'explication des nombres d'or dans le second est en italien (et peut-être en vénitien pour le manuscrit du Vatican). Il est donc possible qu'ils aient été réalisés sans commanditaire, dans l'espoir d'être vendus pendant les foires, peut-être à des marchands italiens installés en Flandre. Ces trois manuscrits sont les seules œuvres peintes que l'on peut rattacher si ce n'est à la demande italienne, du moins à ce milieu.

La question du marché libre des ouvrages enluminés se pose à nouveau avec l'exemple d'un autre manuscrit, la *Bouquechardière*, dont deux exemplaires sont connus dans la production lyonnaise. Le Maître de Boilly enlumine, une fois avec le Maître de Rosenberg (pour l'évêque de Genève, Jean Louis de Savoie) et une fois en collaboration avec le Maître de Guillaume Lambert (pour l'érudit Louis du Périer), deux copies contenant le texte de Jean de Courcy[658]. Il est fort possible qu'elles soient réalisés par le scribe et l'enlumineur sans commanditaire préalable et soient ensuite, mais pas toujours, ornées aux armes ou à la devise de l'acheteur. Aucun document d'archive ne renseigne sur l'existence du commerce d'ouvrages enluminés et les publications sont peu loquaces sur le sujet : E. Burin l'aborde rapidement[659] et R. Gascon, par exemple, ne l'évoque pas[660]. Aucune trace d'un tel commerce ne nous est parvenue et les informations à propos des foires contenues dans les archives n'évoquent jamais des denrées autres qu'alimentaires. Pourtant, la pratique existe certainement à Lyon, comme c'est le cas dans de nombreuses villes en France[661]. En outre, le développement de l'imprimerie a dû favoriser la production d'ouvrages destinés à un marché libre.

---

[658] BURIN 2001, pp. 82-84 et 106-107 : BnF, ms. fr.698 et Genève, Bib. universitaire, ms.fr.70.

[659] NORTH 2002 : L'existence d'un marché de l'art indépendant a été particulièrement bien étudiée pour l'aire flamande. BURIN 2003, p. 44 : l'auteur affirme que les manuscrits les moins coûteux devaient être produits par les libraires.

[660] GASCON 1971.

[661] Voir notamment DELAUNAY 2000, pp. 127-130.

2. Le Maître de l'Entrée et Guillaume II Le Roy

Dans les années 1490, l'atelier du Maître de Guillaume Lambert décline et le relais est pris par celui des Maîtres des Alarmes de Mars et du Keble 7, qui travaillent également en collaboration. Les commanditaires de cet atelier sont mal connus : on repère Jean Machard et son célèbre missel (B.M. Lyon, ms 5129) et Théodore du Terrail, abbé d'Ainay (vente S. Fogg, 1999, n°29), mais la production de ces artistes est le plus souvent anonyme. Ces manuscrits ont tous deux été enluminés aux alentours de 1490 pour une clientèle ecclésiastique influente. Mais l'atelier travaille également pour des lettrés, proches de la cour. Robert Gaguin demande peut-être au Maître des Alarmes de Mars l'enluminure de *La perle poétique*, et André de la Vigne fait orner la *Ressource de chrestienté*, par le même artiste, entre 1494 et 1495[662]. La datation de ces manuscrits conforte l'idée qu'ils ont pu être commandés lors des séjours des auteurs sur les bords de Saône, dans la suite du roi Charles VIII.

Cet atelier, tout comme celui du Maître de Guillaume Lambert, travaille donc pour des commanditaires divers, ecclésiastiques, érudits et riches bourgeois. En effet, la famille Molé est également cliente du Maître des Alarmes, auquel elle demande vers 1490 l'enluminure des *Faits des Romains*[663]. Guillaume II Molé et son épouse Simone Boucherat sont certainement à l'origine de ce manuscrit, bien que les armes aient été effacées. Le sujet de l'ouvrage et les scènes représentées sont très proches d'autres manuscrits commandés par ces mêmes personnes à des enlumineurs lyonnais ou à Jean Colombe[664].

L'atelier du Maître des Alarmes perd de son importance à la fin des années 1490. Deux figures émergent alors, celles du Maître de l'Entrée et de Guillaume II Le Roy, qui a sans doute fait une partie de sa formation chez le premier. Le Maître de l'Entrée travaille principalement pour des ecclésiastiques : des membres du clergé lyonnais ou étranger lui font orner divers manuscrits liturgiques dans les années 1500-1510. Il réalise également des œuvres à la demande de personnages laïcs, comme ce fut certainement le cas du manuscrit qui lui donne son nom, celui

---

662 BURIN 2001, pp. 137-138 et 151-152 : Christie's, 5 décembre 1973, lot 76 et BnF, ms. fr.1687.

663 BURIN 2001, p. 135 : Bruxelles, Bib. royale, ms 9040.

664 JACOB 2007 : ainsi un autre manuscrit des *Faits des Romains* est réalisé à la demande de Guyot Le Peley, demi-frère de Guillaume Molé, par Jean Colombe (BnF, ms. fr. 22540). Des liens stylistiques entre le manuscrit de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, peut-être enluminé pour Pierre de Bauffremont, et ceux commandés par la famille Molé sont avérés.

de l'Entrée de François Ier[665]. Un feuillet détaché d'un registre non déterminé permet de connaître plus précisément l'un des commanditaires de ce maître, un notable lyonnais. Pierre Faye y est représenté en compagnie de son épouse et de leur fille, en prière devant l'apparition du Christ et de Dieu le Père[666]. Pierre est courrier de la confrérie de la Trinité, une organisation très importante à Lyon au début du XVIe siècle[667]. Il figure également parmi les consuls qui délèguent la tenue des comptes de l'entrée de 1515 à Véran Chalendat[668]. Or le Maître lui-même a certainement participé à cette entrée. Le lien entre ces deux personnages a pu permettre au peintre d'obtenir la réalisation du manuscrit de 1515 ou inciter Pierre Faye à le choisir pour se faire représenter.

Guillaume II est parent - fils ou neveu - de Guillaume I Le Roy, imprimeur liégeois, qui fut le premier de son métier installé par Barthélemy Buyer, un riche marchand, dans la cité rhodanienne[669]. A la fin du XVe siècle, Guillaume II vit encore dans la maison de son aïeul, près de la rue Mercière[670] : une telle parenté a sans doute favorisé les contacts entre Guillaume le peintre et les érudits venant faire imprimer leurs ouvrages ou en acquérir chez Guillaume I. En outre, son métier de graveur le mettait en relation avec des auteurs et des imprimeurs : il a particulièrement travaillé par exemple avec les libraires Étienne Gueynard et Simon Vincent[671]. L'œuvre de Guillaume II Le Roy est très diversifiée : il réalise des ouvrages laïcs et religieux, tant dans le domaine de l'enluminure que dans celui de la gravure et travaille pour des consuls, des lettrés ou des notables lyonnais et étrangers.

---

665 BURIN 2001, pp. 209-211 : Ce manuscrit est conservé à la Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod.86.4 Exravagantes. Cf. infra, Troisième Partie III, chapitre III, C, 3.

666 BURIN 2001, pp. 202-203 : Coll. privée (France), Frontisipice d'un registre (?), vers 1511-1520..

667 Pierre Faye est également le beau-frère de Simon Thurin, trésorier du cardinal de Bourbon. Sur la confrérie de la Trinité, voir GUIGUE 1898a.

668 A. M. Lyon, CC632, pièce n°10 (17 juin 1515) et CC667, pièce n°3 (30 août 1515). Pierre Faye est également engagé dans l'entrée de 1516, pour laquelle il prête notamment une tapisserie : A. M. Lyon, CC638, pièce n°25. Voir P. J. n°C-24d.

669 BAUDRIER 1999 [1895-1921], XIe série, pp. 172-175 ; JOLY 1963, p. 279.

670 AUDIN et VIAL 1992 [1919], p. 509.

671 BAUDRIER 1999 [1895-1921] et JOLY 1963. A propos des relations de Guillaume avec les imprimeurs, voir en outre SABY 2000 et DUMONT 2005.

3. Les érudits

Les humanistes et lettrés lyonnais ont fait l'objet de nombreuses études, globales ou consacrées aux plus célèbres d'entre eux, tels que Pierre Sala ou Symphorien Champier[672]. Leurs goûts littéraires et leur biographie y sont retracés, mais leur rapport aux artistes et leurs commandes sont généralement peu évoqués. De plus, considérés parfois comme formant un cercle homogène, ils ont été regroupés au sein d'une académie, dite de Fourvière[673]. A la suite des travaux d'auteurs tels que V.-L. Saulnier et plus récemment H. Hours[674], il n'est plus possible de soutenir l'idée d'une telle organisation : si l'on sait que certains érudits se retrouvent ponctuellement sur les collines de Fourvière, il est démontré qu'il s'agit vraisemblablement de réunions informelles.

Pierre Sala (avant 1457 - 1529), commanditaire et lettré important, est un contemporain et ami de Jean Perréal. Au service des rois de France sous Charles VIII et Louis XII, il est panetier du dauphin Charles Orland puis maître d'hôtel du roi. Il semble se retirer à Lyon dans sa maison de l'Antiquaille vers les années 1513-1515 et se consacre alors véritablement à l'écriture[675]. Il est certainement en contact avec de nombreux lettrés que C. Verchère appelle les « représentants de ces antiquaires et humanistes lyonnais qui ont illustré la 'première Renaissance lyonnaise'»[676]. Parmi eux, Jean Lemaire de Belges, collaborateur de Jean Perréal sur le chantier de Brou, Symphorien Champier (ce dernier dédicace un ouvrage de sa main au frère de Pierre, le capitaine Jean Sala), Claude Bellièvre ou encore Guillaume du Choul[677].

Guillaume II Le Roy est le principal enlumineur auquel Pierre Sala fait appel pour orner non moins de neuf de ses écrits[678]. Ce dernier se distingue en effet de ses contemporains humanistes

---

672 VERCHÈRE 2008 : l'auteur fait le point sur la biographie de Pierre Sala et les manuscrits qui lui ont appartenu. Pour Symphorien Champier, voir ALLUT 1972 [1859].

673 La légende est forgée par P. de Colonia, à partir de deux lettres adressées par Humbert Fournier à Symphorien Champier en 1506. Dans ces lettres, conservées dans le *De Quadruplici vita* de Champier (1507), Fournier évoque la maison d'A. Victon (et non celle de P. Sala), et un autre personnage peu connu, Gonsalve de Tolède, un médecin espagnol. Cf. ARCHIVES HISTORIQUES 1827, pp. 214-217.
L'hypothèse est rejetée par Monfalcon dès 1866 et par tous les auteurs modernes depuis Breghot du Lut (note n°41 de SAULNIER 1948, tome II, p. 13, 1948) bien que J. Spaak la reprenne en 1926 (SPAAK 1926, p. 15).

674 SAULNIER 1948 ; HOURS 1972, p. 25.

675 FABIA 1934 ; MORNEX, DUCOURET et FAURE 2003, p.23 ; VERCHÈRE 2008, pp.9-17.

676 VERCHÈRE 2008, p.18.

677 VERCHÈRE 2008, p. 19. Symphorien Champier évoque l'Antiquaille, la célèbre demeure de Pierre Sala, dans l'un de ses ouvrages, le *Galliae celticae ac antiquitatis Lugdunensis civitatis*, en 1537(CHAMPIER 1537).

678 VERCHÈRE 2008, p. 1. Deux manuscrits ne sont pas de façon assurée de la main de Pierre Sala : le ms. fr. 5946 (BnF) et le ms. 4976 (Bibliothèque de l'Arsenal).

car il ne recourt jamais à l'imprimerie pour ses œuvres, toujours manuscrites[679]. Il s'agit donc ici d'ouvrages exclusivement laïques, offerts par Sala lui-même à ses relations : François Ier et Louise de Savoie[680], par exemple. D'autres érudits lyonnais font appel à Guillaume pour enluminer leurs écrits : Symphorien Champier lui commande l'ornementation de *L'origine et antiquité de la cité de Lion*, destiné au capitaine Jean Sala (frère de Pierre) vers 1510-20[681] et Jean Lemaire de Belges, celle de *La concorde des deux langages* ou encore du *Dialogue de vertu militaire*[682].

Les Lyonnais ne sont pas les seuls à solliciter Guillaume II Le Roy : de nombreux auteurs, présents à Lyon sans doute dans la suite du roi, font appel au peintre[683]. Ainsi Clément Marot (Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 117), Robert Gaguin ou encore Macé de Villebresme (BnF, ms. fr. 1678) font enluminer divers ouvrages dans l'atelier de Guillaume[684]. Pour les écrits consacrés aux rois de France, on se tourne aussi volontiers vers lui : Jean d'Auton (BnF, ms. fr. 5081-5083) et Jean de Saint-Gelais (Vienne, O.N. Cod. 2588) qui écrivent tous deux à propos de Louis XII, et Claude de Seyssel (*La monarchie de France*, BnF, ms. fr. 5212) figurent parmi ses commanditaires.

Il faut noter ici l'importance de la chronologie dans ce qui semble être l'hégémonie de Guillaume parmi les lettrés : au tout début du XVIe siècle, E. Burin n'identifie que deux mains dans la production lyonnaise, celle de Guillaume II Le Roy et celle du Maître de l'Entrée. Pourtant les archives révèlent plusieurs enlumineurs encore actifs dans les années 1510 : Antoine Chevalier, Jean Ryon, Pierre Vanier et Germain Chaveau[685], sans compter les peintres qui pouvaient à l'occasion travailler le manuscrit. Aucun des enlumineurs nommés ci-dessus n'est repéré après 1517, et la production du Maître de l'Entrée s'arrête, selon E. Burin, après 1519. Guillaume pourrait alors être le seul enlumineur encore actif dans les années 1520, au moment

---

679 BURIN 1988, p. 1 ; GRÜNBERG DRÖGE 1993, p. 32.

680 BURIN 1988, p. 11 ; BURIN 2001, p. 42. Pierre Sala a offert un manuscrit au roi (BnF, ms.fr. 10420) et deux manuscrits à Louise de Savoie : celui de la P.M. Library, Morgan Ms 422 et celui de la British Library, Add. Ms. 59677.

681 Bib. Arsenal, ms. 5111.

682 BURIN 2001, p. 213, 243 et 259 : le premier est conservé à Carpentras, Bib. Inguimbertine, ms. 412, et le second à la Bibliothèque nationale, ms. fr. 25295. A propos de Jean Lemaire, voir SPAAK 1926.

683 BURIN 2001, pp. 244-255.

684 DUMONT 2005, pp. 38-39.

685 A. M. Lyon, CC21, f°202 (Jean Ryon, 1515), CC23, f°131 et CC26, f°107v (Pierre Vanier, 1515-1516), CC31, f °90v (Antoine Chevalier, 1516-1517) et 92 (un enlumineur, 1516-1517), CC617, pièce n°2 (Germain Chaveau, mars 1513). Burin signale encore, d'après Rondot, Jean Bourgeois (connu par les comptes de l'entrée de Louis XII, CC538, pièce n°2, f°4).

où Marguerite, la sœur de François Ier, et Louise de Savoie installent leur cour à Lyon, attirant certainement à leur suite de nombreux érudits[686].

Le Roy est donc particulièrement en faveur parmi les lettrés, mais il a travaillé également pour d'autres « catégories » de commanditaires et à d'autres entreprises : il est par exemple sollicité pour une entrée royale à Dijon en 1499[687]. Il travaille aussi à plusieurs reprises pour des ecclésiastiques : Guichard de Rovédis, infirmier de l'abbaye d'Ainay, lui commande plusieurs manuscrits au tout début du XVIe siècle, et le recommande aux membres de sa famille ; Étienne Valentin, notaire, se fait représenter sur un feuillet du terrier du comtal du chapitre cathédral de Lyon, dont il est le secrétaire[688]. Enfin, plusieurs notables de la cité font enluminer divers ouvrages par Guillaume.

Ce réseau unissant commanditaires et artistes révèle les liens étroits qui existent entre les grands personnages lyonnais, qui semblent ne former qu'un petit groupe, et les enlumineurs, qui ne représentent finalement eux aussi qu'un cercle notablement restreint. La continuité des ateliers peut tout simplement expliquer le croisement des données à propos de leurs commanditaires. Les relations entre ces ateliers, décelées par E. Burin, devaient être importantes, tout comme étaient celles entre les différents imprimeurs lyonnais, indiquées par les nombreux échanges de caractères[689]. Des commandes extérieures à la ville sont passées dans le domaine lettré (Robert Gaguin, Clément Marot ou encore, dans un registre différent, la famille Molé) et sur ce point, la réputation des enlumineurs lyonnais a sans doute été déterminante. Néanmoins, l'activité des peintres pour ces personnages « étrangers » doit beaucoup aux déplacements des commanditaires eux-mêmes. Les écrivains étaient attirés par la présence de la cour et l'imprimerie florissante des bords de Saône, tout comme l'étaient les ecclésiastiques étrangers, qui ont diverses occasions de se rendre à Lyon (concile ou liens familiaux).

---

686 SAULNIER 1952, p. 92-94 ; LYON HUMANISTE 2004, p. 74.

687 AUDIN et VIAL 1992 [1919], p. 509.

688 BURIN 2001, p. 274. Sur la famille Valentin, voir TRICOU 1944 et plus particulièrement pp. 14-18 pour l'enluminure.

689 FAU et alii 2003.

4. Les notables

Outre les érudits qui font enluminer leurs écrits ou les commanditaires qui demandent des œuvres de dévotion peintes, les peintres travaillent également pour les notables de la ville. Ces commandes se font parfois hors du cadre de leur charge officielle. En 1509, Pierre Chanet, juge ordinaire, plusieurs fois consul, est désigné pour déclamer l'oraison doctorale de la saint Thomas, lors de la cérémonie qui révélait le nom des conseillers nouvellement élus[690]. A cette occasion, il fait écrire son discours sur un parchemin de très grand format et le fait orner d'enluminures (fig. n°41). Son mauvais état de conservation rend sa lecture très difficile : on distingue cependant la présence de deux écus dans la partie supérieure et d'un troisième, soutenu par de petits enfants non ailés, dans la partie inférieure. Ce dernier aurait contenu les armes de la famille La Porte, une dynastie de libraires dont un membre, André, fut consul en 1515-1516[691], tandis que les deux écus se trouvant dans la partie supérieure contiennent les armes du roi de France, entourées du collier de l'ordre de saint Michel. L'écu placé à droite de la scène est mi-parti : en plus des lis royaux, les hermines d'Anne de Bretagne sont représentées et l'écu est entouré de la cordelière. Plusieurs personnages à cheval sont tournés vers un enfant rayonnant perché sur une colonne. Deux hommes armés de lance se trouvent à pied et font face aux cavaliers. E. Burin attribue, avec réserve, cette enluminure au Maître de l'Entrée : la bordure, qui a presque complètement disparu, présente en effet des traits communs avec les réalisations de ce maître (type des rinceaux, présence d'animaux)[692]. La scène principale était entourée d'un encadrement architectural peint à l'or, dont on distingue quelques traces (telles que les colonnes, de part et d'autre de l'image). La qualité de la peinture se devine encore malgré les dégradations subies : la finesse du dessin et la représentation des ombres portées en font une œuvre de qualité. Le texte évoque l'histoire de la Création jusqu'à la chute de Troie mais également l'histoire de la fondation de Lyon. L'enluminure est donc une illustration de la création de la cité rhodanienne ; E. Burin reconnaît dans la figure de l'enfant celle du Christ. L'absence de commande contenue dans les comptes de la ville comme dans les délibérations consulaires laisse penser que Pierre

---

[690] FARGEIX 2005, p. 688 : Pierre Chanet fut consul en 1507-1508 et 1512-1513. En 1499, l'oraison doctorale lui est déjà confiée et elle l'est à nouveau en 1512. En 1507, lors de l'entrée de Louis XII, il est également désigné pour aller au devant du roi et faire le discours de bienvenue : A. M. Lyon, BB25, f°162 (17 juillet 1507).

[691] FARGEIX 2005, p. 649. L'inventaire du Fonds ancien de la B.M. Lyon indique la présence de ces armes, qui sont désormais totalement effacées. La raison de leur représentation sur ce parchemin demeure toutefois mystérieuse et ne s'explique que si les La Porte ont contribué à sa réalisation. Cet écu aurait également pu contenir les armes de Lyon, singluièrement absentes de cette oraison doctorale.

[692] BURIN 2001, p. 179 : B. M. Lyon, ms. 1745. L'attribution au Maître par le rapprochement des marges pose toutefois la question de la partition, évoquée plus haut, des tâches entre peintres et enlumineurs, entre concepteurs des histoires et concepteur des bordures. Cf. Également FARGEIX 2011 pour le texte du syndical.

Chanet a fait réaliser cette œuvre de sa propre initiative, sur ses deniers, pour une cérémonie hautement publique et liée à sa fonction.

Durant les années pendant lesquelles il est consul, les conseillers font appel à deux artistes enlumineurs, Jean Ramel et Germain Chaveau. Jean Ramel est par ailleurs le seul peintre engagé (ou du moins mentionné) lors de l'entrée de 1507, à laquelle Pierre Chanet participe[693]. Est-il possible que le consul Chanet ait décidé de solliciter le même peintre à titre public et privé, pour des œuvres destinées au Consulat et pour l'enluminure de son oraison doctorale ? Les peintures de Jean Ramel ne sont connues que par le biais des documents, de sorte qu'une comparaison stylistique demeure impossible. Toutefois, que Pierre Chanet ait connu le peintre grâce à ses fonctions et qu'il ait décidé de l'employer ici est une hypothèse envisageable. Les liens croisés entre le consul, Jean Ramel mais également Pierre Faye inclinent à rapprocher fortement la personnalité de l'enlumineur de celle du Maître de l'Entrée. En effet, ce dernier est considéré comme l'auteur de l'oraison de Chanet et du manuscrit de l'entrée de 1515. Les documents révèlent que Chanet dès 1507 et Faye dans les années 1510 sont en contact à la fois avec le Maître de l'Entrée et Jean Ramel, qui participe activement à l'entrée de 1515[694] et qui est également enlumineur[695]. E. Burin rejetait ce rapprochement, arguant que Jean Ramel avait vécu trop longtemps après la fin de l'activité du Maître de l'Entrée[696]. Le peintre est en effet documenté jusqu'en 1535, date vers laquelle il est secouru par l'Aumône générale en raison de sa vieillesse, alors que sa dernière œuvre documentée est datée de 1528[697]. Or les manuscrits attribués au Maître de l'Entrée ne sont pas datés avec certitude et certains pourraient avoir été réalisés autour de 1520 voire plus tard. Jean Ramel livre en 1523 sa dernière création enluminée

---

693 Pour les œuvres réalisées par Jean Ramel pour le consulat, cf. infra, Deuxième Partie, chapitre II, A, 1 : il est mentionné à partir de 1511 pour des ouvrages de diverses natures, dont la fourniture d'écussons et l'enluminure d'un registre consulaire (A. M. Lyon, série CC). En 1507, il fournit et appose les couleurs sur l'échafaud du pont du Rhône, A. M. Lyon, CC575, pièce n°10, f°5v : P. J. n°C-20g.

694 A.M. Lyon, CC638, pièce n°33, f°2 et 4 ; CC666, f°5v et 9v : P. J. n°23c.

695 En 1512, il « écrit » les tours de la ville à la demande des Consuls (A.M. Lyon, CC610, pièce n°17, f°6v) et il peint, toujours pour le Consulat, les armes de la ville sur l'un des registres, en 1523 (A. M. Lyon, CC698, f°33 et CC705, pièce n°10 : P. J. n°A-49b). Cf. infra, Partie II, chapitre II, A, 2. Jean Ramel vivait en 1516-1517 dans la même rue que Guillaume II Le Roy, ce qui peut confirmer une identification entre le Maître de l'Entrée, très proche de Guillaume II Le Roy, et Jean Ramel. A.M. Lyon, CC31, f°87 et 91.

696 BURIN 2001, p. 33. Elle penche pour une identification avec Jean (ou Antoine) Pingaud, écrivain et enlumineur. Cette identification se heurte cependant à de nombreux arguments. Jean Pingaud n'est ainsi jamais mentionné dans les archives lyonnaises alors que le Maître de l'Entrée est actif plusieurs années et réalise une vingtaine de manuscrits. Cf. supra, Première Partie, chapitre II, C, 1 et Troisième Partie, chapitre III, B et C.

697 Il s'agit de décors réalisés pour l'entrée de Renée en octobre 1528 : A.M. Lyon, CC773, pièce n°4 : P. J. n°C-27c. M. Audin et E. Vial affirment qu'il travaille à l'entrée du cardinal Trivulce en 1536 sans donner de référence d'archives : ce document n'a pas été retrouvé. Cf. AUDIN et VIAL 1992 [1919], t. II, p. 150.

connue, pour le Consulat[698], ce qui ne contredit nullement l'hypothèse de son identification avec le maître anonyme.

L'enluminure du syndical de 1509 aux dépens de Chanet s'avère être une démarche très proche de celle de Guillaume Gautheret - certes non consul mais nommé à son office par le Consulat - lors de la commande des deux miniatures du Garbeau. En 1519, ce dernier est nommé à l'office du receveur du garbeau : il fait alors copier le registre de l'année au propre et le fait orner de deux enluminures pleine-page par Guillaume II Le Roy (fig. n°42 et 43). La première (f °1v) représente en deux registres les armes du roi de France et celles de la ville et la seconde (f °2) la salle du pouvoir communal, occupée par les consuls et des spectateurs, sans doute des notables ou les maîtres de métiers, parfois convoqués lors des grandes occasions. G. Guigue voit dans l'homme tournant le dos au spectateur - le seul qui se trouve face au « président » - le portrait, ou du moins la représentation, de Guillaume Gautheret[699]. C'est en effet le personnage qui se démarque le plus des autres, exception faite de celui qui préside la table et de celui vêtu de rouge tenant une baguette (le mandeur). Les deux groupes de chaque côté de la table font le même geste de la main droite, tendue vers celui qui apparaît comme le président. Ce dernier tient un livre ouvert et semble faire un geste de désignation. Il s'agit là, vraisemblablement, de l'élection même de Guillaume Gautheret.

Plusieurs gravures de Guillaume II Le Roy représentent des salles de conseil dont le personnage central se tient sous un dais, tenant les insignes du pouvoir (par exemple, le bois de Guillaume réemployé par François Fradin[700]). Dans l'enluminure du Garbeau, l'image est caractérisée par les costumes contemporains des personnages et la forme du siège couvert du dais, différents des représentations de conseils historiques ou bibliques de ses gravures. Cela ajoute à la scène une dimension quotidienne, contemporaine, et conforte l'idée d'une proximité avec l'aspect que pouvait avoir alors la salle du consulat. Toutefois, il est difficile d'affirmer que l'enluminure est un reflet exact de la salle du Consulat telle qu'elle devait être en 1519, car plusieurs éléments se rapportent plus aux descriptions des travaux de 1493 qu'à ceux de 1518[701].

---

[698] A.M. Lyon, CC698, f°33 et CC705, pièce n°10 (27 mars 1523) : P. J. n°A-49b.

[699] GUIGUE 1903, p. 140. Il est ardu de parler de président pour le Consulat, qui se veut une organisation collégiale, sans chef.

[700] BAUDRIER 1999 [1895-1921], XI[e] série, p. 103ter.

[701] Cf. Infra, Deuxième Partie, chapitre II, A.

Plusieurs chartes de mariage enluminées de personnages lyonnais sont conservées, dévoilant un autre aspect de la commande privée. E. Burin en signale deux, autrefois dans des collections particulières et aujourd'hui non localisées, qu'elle attribue à Guillaume II Le Roy. P. G. Berlioz en signale de son côté onze de plus, sans toujours préciser si elles sont ornées[702]. L'usage de la charte de mariage est une coutume lyonnaise, développée dès le XV^e^ siècle et associée officiellement à la cérémonie en 1526. A partir du XVI^e^ siècle, des exemplaires imprimés de ces chartes sont réalisés à Lyon ; le texte ne varie guère et le décor est généralement sommaire : encadrement fleuri, armoiries, parfois représentation des époux[703].

Une charte, signalée par P. G. Berlioz d'après Claude Le Laboureur mais ignorée d'E. Burin, est conservée au Château-Musée de Saumur. Intéressante par l'identité de ses commanditaires, et car elle est l'une des seules repérées à ce jour[704], il s'agit du contrat passé entre François de Pavie et Anne Mulat le 27 juillet 1511 (fig. n°44). Le texte est écrit en or et bleu au sein d'un cartouche central entouré d'une bordure fleurie dans laquelle sont figurés les armes des époux et deux médaillons contenant une croix pattée or sur fond bleu. Le document est en bon état malgré des marques de pliage, et porte au dos l'ex-libris de son collectionneur, Charles Lair. Ce dernier légua en 1919 sa collection au Musée de Saumur, mais avant cette date, l'itinéraire de la charte est impossible à restituer.

François de Pavie, baron de Fourquevaux, est issu d'une famille bien connue, celle de Simon de Pavie, médecin des ducs de Bourbon et des rois de France. Désigné dans la charte comme docteur, il est également juge des ressors de Lyon, tout comme son beau-père, Clément Mulat[705]. Ce mariage est le second puisqu'il avait eu pour première épouse Rose de Manhan, originaire du Sud-Ouest[706]. Plusieurs mentions d'archives lyonnaises se rapportent à lui et aux membres de sa famille : on apprend ainsi qu'il vit du côté du Rhône en 1514, en compagnie de sa tante, l'épouse de feu Pierre de Pavie. En 1512, il apparaît déjà aux côtés de son père lors d'une collecte de

---

[702] BURIN 2001, pp. 223-224 ; BERLIOZ 1941.

[703] BERLIOZ 1941, pp. 1-11. La plupart de ces chartes étaient dans des collections particulières lorsque P. G. Berlioz rédigea son ouvrage, en 1941. Il n'a pas été possible de les retrouver.

[704] TRÉSORS des ARCHIVES 1990, n°14 : une autre charte est conservée aux Archives des hospices civils de Lyon, Ch. G 263-17 et date de 1491. Il s'agit du contrat de mariage entre Pierre Giraud et Claudie Grolier, réemployé en 1662 pour Jean Romanet et Jeanne Crozier. La décoration est beaucoup plus simple et ne comporte aucun blason. Seule une bande ornée de rinceaux et de fleurs entoure le texte générique de la charte.

[705] FARGEIX 2005, p. 555 : deux Clément Mulat vivent à cette période, le père et le fils. Il est parfois difficile de les distinguer. Le père est plusieurs fois conseiller mais le fils n'eut jamais cette charge. En 1493, le père vit du côté de Fourvière.

[706] Une branche de la famille de Pavie est installée dans le Sud-Ouest : le père de François, Jean, est bien connu à Toulouse à la fin du XV^e^ siècle. RIOU 2011, pp. 153-161. Je tiens à remercier chaleureusement Ch. Riou qui m'a mise sur la piste de cette charte.

deniers pour le roi[707]. Cette mention conjointe est étrange puisque l'on connaît l'installation précoce de Jean à Toulouse, où il est reçu conseiller du Parlement en 1468[708]. François est en outre bien implanté dans la cité puisqu'il prononce l'oraison doctorale du 21 décembre 1517, sans avoir jamais été élu consul, contrairement à son oncle[709]. Si son époux est bien connu, on ne connaît d'Anne Mulat que la mention d'Hozier à son propos, qui indique qu'elle était veuve d'un certain Tallemant[710].

Le décor de la bordure est composé de rinceaux bleu et or joints à diverses plantes, parmi lesquelles on peut reconnaître des fraises (en haut à gauche). Ce type de rinceaux associé à des plantes fleuries est caractéristique de la production lyonnaise : elle correspond au type 2 défini par E. Burin et se rapproche fortement des réalisations du Maître de l'Entrée et de Guillaume II Le Roy. Ce dernier enlumine pour l'oncle de François, Guichard, abbé d'Ainay, plusieurs manuscrits, tous religieux[711]. E. Burin attribue par exemple une partie des enluminures des différents volumes qui composent la *Bible* d'Oxford au Maître de l'Entrée et à Guillaume II Le Roy, et une partie des bordures à Pierre Vanier. En effet, après la mort d'Henri Beaujardin, scribe des premiers volumes de cet ouvrage, la passation à un nouvel écrivain a, semble-t-il, induit un changement d'enlumineur. Le colophon du volume 68 de cette Bible mentionne ainsi le nom de Pierre Vanier, connu par les sources[712]. Les bordures de ce volume sont particulièrement intéressantes car elles présentent un décor très proche de celui de la charte de mariage : des rinceaux semblables, bien que moins développés dans la *Bible*, et des représentations végétales proches s'y retrouvent (fig. n°45). Il est donc fort probable que Pierre Vanier soit l'auteur de la charte de Saumur. Il est intéressant de noter ici le recours à un même enlumineur par les membres de la famille : Guichard et François se tournent en effet vers lui pour des compositions religieuses ou laïques.

---

[707] A. M. Lyon, CC115 (1512) et CC254 (1514).

[708] RIOU 2011, p. 153.

[709] FARGEIX 2005, p. 699 : Pierre de Pavie fut consul en 1482-83. Sur l'oraison doctorale de François, cf. A. M. Lyon, CC660, pièce n°49 (21 décembre 1517). Il reçoit alors, comme c'est la coutume, 30 s. pour la publication du syndicat. La prononciation de l'oraison n'était pas forcément liée à la charge de consul, puisque Pierre Chanet la prononce en 1499, alors qu'il ne l'est pas encore.

[710] HOZIER 1741, p. 155 et RIOU 2011, p. 161.

[711] Un missel (B. M. Lyon, Inc.407), une Bible (Oxford, Bodleian Library, MS Canon. Bibl. 65-68) et une autre Bible (BnF, rés. Vélins 164). Cf. BURIN 1996 et BURIN 2001, p. 54 (types de bordures).

[712] BURIN 1996, p. 204 et BURIN 2001, p. 229. Le colophon contient le texte suivant : « (...) *Et manu Petri Vanye, Lugdunensis, auro coloribusque variis egregie illuminata*. (...) ». Transcrit dans COXE 1854, p.269.

Peintre et enlumineur important, Jean Perréal travaille pour les lettrés de la cité. Ainsi il ajoute le portrait de Pierre Sala aux enluminures déjà présentes dans le manuscrit que celui-ci destine à sa future épouse, Marguerite Bullioud[713]. Un extrait du texte explique bien la finalité de ce portrait : il doit rappeler au lecteur la personne représentée[714]. Les autres peintures de cet ouvrage sont d'une autre main et généralement associées aux réalisations du Maître aux Pieds-bots, surtout connu pour ses gravures[715]. Il est frappant de constater que les réalisations enluminées de Perréal sont presque toujours des portraits de personnages laïcs[716] : ainsi, en plus du MS Stowe 955 (fig. n°46), il est l'auteur du portrait d'un commanditaire anonyme dans le Ms. Lat. 1363 de la BnF (fig. n°47) ainsi que de celui de la donatrice dans le Ms W.447 (f°128, fig. n°48) du Walters Art Museum. A chaque fois, Jean Perréal a collaboré avec un autre artiste, responsable des enluminures historiées : le Maître de l'Histoire Ancienne, le Maître du Keble 7 ou le Maître aux Pieds-Bots[717]. La grande réputation de Jean Perréal dans le domaine du portrait, remarquée notamment par Louis XII[718], justifie certainement cette distribution des tâches à l'intérieur des manuscrits. Il est intéressant de noter également que ce recours à Perréal pour les portraits de commanditaires rappelle la répartition du travail entre l'atelier du Maître de Guillaume Lambert et Jean Colombe pour le manuscrit Molé de Rodez. Dans ce dernier cas, seul le feuillet portant le portrait de Jean II Molé (f°169v, fig. n°39) est réalisé par l'atelier lyonnais, alors que les autres enluminures sont toutes de la main de l'artiste berrichon. On note pourtant la qualité moindre de ce portrait, un peu maladroit et sec, en comparaison avec l'art de Colombe[719].

Plusieurs indices permettent de supposer qu'il existait bel et bien un commerce libre de ce type d'œuvres. Sur les soixante-trois manuscrits de dévotion dont l'usage est déterminé dans le catalogue d'E. Burin, trente-deux ont un usage autre que lyonnais et huit partagent l'usage de Lyon avec une autre ville. Cette grande proportion va dans le sens de l'existence d'un marché

---

[713] B. L., Ms. Stowe 422, f°17. La destination de ce manuscrit a été récemment remise en question : il serait en fait conçu pour Marguerite de Navarre et Louise de Savoie et donc daté vers 1515 : CIFARELLI 2010.

[714] BURIN 1988, p. 18.

[715] BACKHOUSE 1983, p. 169.

[716] STERLING 1963 : seule exception, l'enluminure du poème qu'il écrit, la *Complainte de la Nature à l'alchimiste errant*, conservée au Musée Marmottan quand le texte est à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.

[717] A propos des manuscrits de la BnF et du Walters Art Museum, voir BURIN 2001, pp. 108-109 et 133-134.

[718] En 1507, Louis XII demande à recevoir en Italie la chanson de Fényn ornée de portraits par Perréal « car il n'y en a point de pareils » (18 avril 1507). PRADEL 1963, p. 141. Cf. Infra, Deuxième Partie, chapitre IV, A, 3.

[719] BURIN 2001, pp. 114-116.

libre de manuscrits enluminés, dont Nicolas de Nicolay témoigne pour la fin du XVI^e^ siècle[720]. Le texte des *Statuts* semble bien confirmer son existence, du moins pour les panneaux et les sculptures. L'article n°29 précise ainsi que les marchands et les peintres ne pourront vendre aucune œuvre réalisée hors de la ville avant qu'elle soit contrôlée par les maîtres jurés[721]. La pratique, visiblement courante, de la vente de peintures et d'images taillées de peu de prix, au détriment de la réputation des artistes, se passe visiblement de commanditaire préalable.

B. La commande vitrée

Les vitraux commandés par des particuliers, dans un contexte religieux ou laïc, sont extrêmement rares pour la période. Quelques réalisations ne sont en outre connues que par les publications : ainsi la vitre aux armes de Barnabé de Lange et son épouse dans l'église Saint-Georges vers 1488-1496 n'est mentionnée que par C. Le Laboureur, les archives faisant défaut[722]. Un panneau, conservé au Musée national du Moyen Âge (fig. n°49) rappelle la production de la région lyonnaise au milieu du XV^e^ siècle. Le *jeu d'échec* provient en effet d'un hôtel de la ville de Villefranche-sur-Saône, non loin de Lyon, l'hôtel de la Bessée. Bien connu et bien étudié[723], ce panneau est le seul vestige de vitrail à sujet non religieux conservé pour la région. Il révèle des liens avec l'art de Conrad Witz et surtout avec Paris, rapport très intéressant qu'il faudra reconsidérer pour l'étude des vitraux du domaine ecclésiastique. Aucun vitrail à sujet laïc et commandé par des particuliers ne parait être réalisé à Lyon dans les dernières décennies du XV^e^ et les premières du XVI^e^ siècle. On peut s'en étonner, au regard de la construction et de la rénovation de nombreux hôtels durant cette période de prospérité croissante[724]. Cette absence témoigne déjà d'un aspect original de l'attitude des commanditaires, peu enclins, semble-t-il, à faire appel à des artistes dans le cadre privé.

---

[720] NICOLAY 1573, pp. 127-128 ; ZEMON-DAVIS 1980, p. 27. Cf. Supra, Première Partie, chapitre I, B, 4 et chapitre II, A, 2.

[721] A.N., JJ 227, ff.191-193v, transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], pp. XX-XXVIII.

[722] LE LABOUREUR 1997 [1665], p. 543. Très peu de documents concernant cette église sont conservés (A. D. Rhône, 48 H).

[723] SANDRON 1998 et 1999. Mentionné par le *Corpus Vitrearum* en 1983 (OBJECTIF VITRAIL 1983, pp.50-51) et 1986 (CORPUS VITREARUM 1986), il est alors considéré comme perdu. Il est acheté par le MNAM en 1993.

[724] ARLAUD 2000, p.183 : l'auteur indique que le vitrail apparaît dans les demeures riches au XVI^e^ siècle, alors qu'il reste absent des demeures modestes. Pourtant, l'étude de J. Guidini-Raybaud sur les peintres-verriers de Provence révèle la présence de vitraux dans des habitations d'artisans (forgeron, peintre) : GUIDINI-RAYBAUD 2003, p. 122. Sur les habitations lyonnaises, voir GONTHIER 1981, pp. 264-270 ; pour les maisons de plaisir de la région : MARTINUZZI et MATHIAN 2006.

En contexte religieux, par contre, les documents permettent de connaître plusieurs commandes dues à des particuliers. Ainsi Jean Jossard, dans son testament écrit en 1464, demande la réalisation d'une sépulture en pierre, ornée notamment de ses armes et de celles de son épouse, et de verrières dans l'église Saint-Laurent, sans qu'aucun détail supplémentaire ne soit mentionné[725]. Il s'agit du seul testament, à notre connaissance[726], indiquant une telle volonté. Les délibérations capitulaires conservent quelques traces de travaux commandés pour les édifices religieux. Jean Rochefort par exemple, citoyen lyonnais, demande la réalisation de plusieurs vitres dans une chapelle de l'église Saint-Nizier. L'iconographie n'est malheureusement pas indiquée dans les délibérations capitulaires, mais plusieurs détails sont connus. Après avoir demandé et obtenu l'autorisation au chapitre de faire réaliser ces vitres - dont le nombre et le format ne sont pas précisés -, les travaux sont confiés au verrier en titre de l'église, Claude Guinet, le 30 janvier 1504. Il est bien précisé que l'artiste s'engage à les livrer avant la fête de la Vierge, en août de la même année, sous peine de payer une amende de 20 £ déduite des 120 £ qu'il doit recevoir pour ce travail[727]. Si les délais ne sont pas respectés, puisque Guinet livre les vitraux en novembre, il échappe toutefois à l'amende[728]. La participation de personnages laïcs à l'embellissement des lieux de culte n'est pas exceptionnelle, mais les mentions en restent rares. Au sein de la cathédrale, Jacques de Bailleux demande par exemple à faire édifier une chapelle dans l'église Sainte-Croix en octobre 1500[729]. Deux vitraux représentant le mystère de la Croix, situés semble-t-il derrière l'autel majeur de l'église et non dans la chapelle, complètent cette fondation[730]. Leur localisation pose toutefois question puisque, un peu plus loin, il est à nouveau fait mention de deux vitres placées cette fois dans le vestiaire que Jacques de Bailleux fait construire conjointement à sa chapelle[731]. S'il est bien précisé que ces dernières (dans le vestiaire) seront réalisées à ses frais, les délibérations ne citent pas l'artiste employé. Il est intéressant de noter que, outre les détails concernant les messes liées à cette fondation, le

---

[725] A.D. Rhône, 4 G 69, f°40, cité dans GONON 1969, n°1881.

[726] Un registre manuscrit réalisé au XIX^e^ siècle par Vital de Valous contient la description des testaments contenus dans les registres 4 G de l'officialité diocésaine. Il s'agit toutefois d'un dépouillement par noms (de testateur ou de témoin) et le détail des volontés de chacun n'y est pas mentionné. Un travail exhaustif dans ces sources non répertoriées reste à faire.

[727] A. D. Rhône, 15 G 16, f°121-121v : P. J. n°B-64a.

[728] A. D. Rhône, 15 G 16, f°154 (7 novembre 1504) : P. J. n°B-64b.

[729] A. D. Rhône, 10 G 104, f°86-87 et 197-200 : P. J. n°B-41. Il est désigné comme « *receptor regius burgensis lugduni* » (f°197) et il est connu en effet pour son rôle de receveur des deniers communs (A. M. Lyon, CC520 à 637, 1493-1516).

[730] A. D. Rhône, 10 G 104, f°199v : « (...) *vellet et multum desiderat ut dicit facere due victria seu vitrinas retro maius altare dicte ecclesie Sancte Crucis misterum salutifere crucis representatesqz* ». Cf. P. J. n°B-41.

[731] A. D. Rhône, 10 G 104, f°201 : « (...) *dicta dua vitria seu vitrinas necuon revestuarium* ».

donateur précise qu'il ne veut l'installation d'aucune autre image : « *Quinymo si alique ymagines posite fueruit ant infuturimi ponerentur illas procurabunt removere et cum effectu remevebunt* ». Quelques années plus tard, en 1511, Jacques de Bailleux demande et obtient la permission de faire ouvrir deux arcs ou voûtes (« *arcus* ») dans le mur de l'autel majeur de l'église Sainte-Croix, afin d'y apporter ornement et lumière (« *ad decorationem et dare lumen in eadem ecclesia* »)[732]. Autre cas, celui de Mathieu Julien, paroissien de Sainte-Foy : en 1519, il demande l'autorisation de faire édifier une fenêtre au sein de son église, mais il n'est pas question de vitraux[733].

Quelle que soit la qualité du commanditaire privé, les détails sont toujours peu nombreux. Il reste donc difficile de se faire une idée précise des œuvres que les particuliers désiraient faire réaliser.

Hors des limites de la ville mais toujours dans le diocèse, il subsiste quelques exemples de verrières commandées par des particuliers et encore en place. La présence d'écus armoriés permet de rapprocher certains fragments de familles lyonnaises, comme c'est le cas à Chessy-les-Mines, où les quelques épaves vitrées portaient l'écu des Baronnat[734]. Ces derniers étaient à l'origine de vitraux dans le couvent des Célestins de Lyon, tout comme une autre famille importante de la cité, les Varinier : ces réalisations ont toutes disparu[735]. À Yzeron (fig. n°50) ou encore à Saint-Martin-en-Haut (fig. n°23), quelques fragments subsistent également, parfois reliés à la famille Desgouttes de la Salle pour le premier et à celle des Rochefort pour le second[736], sans aucune certitude cependant. La *Crucifixion* de Saint-Martin a été récemment rapprochée de l'œuvre de Jean Baudichon[737], peintre-verrier actif dans le duché de Savoie et peut-être dans l'aire lyonnaise[738]. De même, les vitraux conservés à Saint-Julien-sur-Suran dans

---

[732] A. D. Rhône, 10 G 106, f°10 (16 avril 1511) : P. J. n°B-45.

[733] A. D. Rhône, 10 G 109, f°26 (11 juin 1519) : P. J. n°B-47.

[734] Ces armes ne sont plus visibles bien qu'elles soient mentionnées dans le CORPUS VITREARUM 1986, pp. 292-293. Le dossier de la Médiathèque évoque les travaux de restauration de 1985, sans préciser si certains éléments ont été déposés (Carton n°1999/008/094, dossier n°2661). POULLIN de LUMINA 1767, pp. 364-368 : la famille Baronnat compte de nombreux consuls parmi ses membres : Jacques, Geoffroy et Claude. Cf. les séries BB et CC des A. M. Lyon. Plusieurs Baronnat sont également officiers royaux, tels que Léonard, maître des comptes à Paris (BREUILLAC 1949, p. 193) ou Jean, maître d'hôtel du roi (A. M. Lyon, CC536).

[735] GUIGUE 1882, pp. 12-15. Sur les verrières de ce couvent, cf. infra, Deuxième Partie, IV, A, 2.

[736] HERNOUD 2011, p. 73 : le seigneur Desgouttes de la Salle possédait une chapelle dans l'église d'Yzeron vers 1469. BERDIEL 2006 [1920], pp. 67-68 : l'église de Saint-Martin-en-Haut faisait partie des possessions des seigneurs de Rochefort.

[737] DE BOSIO 2011, pp. 205-206. A propos de Jean Baudichon, cf. Supra, Première Partie, chapitre II, C, 2 et 3.

[738] Cf. infra, Deuxième Partie, III, C, 2.

le Jura, dus aux membres de la famille Darlay, sont à rapprocher de panneaux réalisés à Bourg-en-Bresse[739].

Les sites d'Ambierle, Saint-Martin-d'Estréaux et Saint-André-d'Apchon, dans la Loire, conservent des verrières datées des années 1475-1500. La proximité de ces églises (dans un rayon d'une trentaine de kilomètres) peut induire la participation d'un seul et même atelier aux différents chantiers. Toutefois, si des traits communs se retrouvent d'une église à l'autre, il s'agit surtout d'éléments répandus dans le vitrail de la période : disposition des personnages un par un dans les lancettes, sous des dais d'architecture et devant des damas tendus. Les commanditaires sont issus de familles distinctes, qui présentent peu de liens entre elles, mais toutes fortement liées avec la cité lyonnaise, les Balzac d'Entragues, les d'Albon et les Lévis-Chateaumorand (seuls ces deux derniers appartiennent au monde laïc).

A Saint-Martin-d'Estréaux, deux lancettes réalisées en 1496 ont gardé le souvenir de Brémond de Lévis et Anne de Chateaumorand (fig. n°51). Brémond fut conseiller et chambellan de Louis XI et du duc de Bourbon, à partir de 1457. Père de nombreux enfants, dont Jacques et Louis, il meurt en 1487[740]. Il est fort possible que l'idée de faire réaliser une verrière à son effigie date de son décès. Toutefois, ce n'est qu'en 1496 qu'une nouvelle chapelle est construite à la demande de Jacques de Lévis-Châteaumorand (mort en 1521). On connaît peu de choses sur ce personnage, si ce n'est qu'il fut le père d'Antoine, chanoine lyonnais puis évêque d'Embrun et de Saint-Flour, et qu'il appartient à une famille liée aux artistes lyonnais[741]. Si le prix-fait des travaux de la chapelle est conservé, il n'évoque pas la commande de vitraux. Seule indication à leur propos, la mention selon laquelle les maçons doivent faire deux fenêtres à meneaux, « guarnye dessus ainsi qu'il appartient »[742].

Ce marché révèle pourtant plusieurs détails intéressants : une ancienne chapelle est détruite afin d'édifier la nouvelle, dans laquelle des écussons gravés « ainsi que mond. seigneur les desvisera »[743] sont placés sur chaque pilier et sur chaque clé de voûte. Des écus peints aux armes de

---

[739] A propos de ces rapprochements, voir supra, Première Partie, chapitre II, B, 2 et voir infra, Deuxième Partie, chapitre III, C, 2.

[740] Sur Brémond, voir JULLIEN de COURCELLES, tome VII, pp. 223-224 et REURE 1889, pp. 12-13.

[741] JULLIEN de COURCELLES 1826, tome VII, p. 224. Sur les autres commandes de la famille (un manuscrit), cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre I, A, 2.

[742] DÉCHELETTE 1891, p. 75. Ce document provient des archives du château de Châteaumorand, il est daté du 17 mars 1496.

[743] DÉCHELETTE 1891, p. 75.

différentes familles sont toujours en place dans la chapelle : leur datation n'est pas connue et leur (re)mise en couleurs est peut-être récente (fig. n°52). Toutefois, si on les considère comme anciens, il est intéressant de noter qu'apparaît entre autres celui des Rovédis de Pavie, autre famille lyonnaise d'importance. Aucun lien entre cette dernière et les Chateaumorand n'a pu être établi de façon certaine[744] et cette apparition reste énigmatique. Leur présence est surtout intéressante car elle souligne le fait que Jacques avait tenu à faire apposer des armoiries *étrangères* dans ce lieu dédié à ses parents, dont il avait précisément indiqué le dessin aux artistes.

Les verrières conservées actuellement dans la chapelle de Châteaumorand (mur sud) ont été très remaniées et leur disposition d'origine n'est pas connue. Les mouchettes du tympan accueillent Dieu le Père entre deux anges portant les instruments de la Passion (fig. n°51). Trois registres divisent chaque lancette, dont le supérieur est occupé par un dais. A gauche, l'Adoration des mages du registre inférieur est surmontée d'une Crucifixion (fig. n°51), dont seule la Vierge a survécu (le reste a été comblé et remplacé par des panneaux colorés au XIX^{e} siècle). A droite, Brémond et Anne, entourés de leurs saints patrons (Christophe et sainte Anne trinitaire) occupent la partie basse alors que saint Jacques (patron de Jacques de Lévis) et saint Jean-Baptiste (patron de Jean, fils de Jacques) sont représentés au registre médian (fig. n°51b). La famille Lévis est importante dans le panorama lyonnais : Jacques de Lévis est le cousin germain d'Antoine de Lévis, traducteur d'un texte de Pierre Thomas dont l'enluminure est confiée au Maître du Getty (avant 1482).

C. Les rapports entre artistes et commanditaires : l'exemple des érudits

La question du rapport effectif entre lettrés et artistes est particulièrement intéressante dans le cas de Lyon et peut être abordée à l'aide de la figure majeure de Jean Perréal et des nombreux érudits fréquentant la cité. L'étude des textes évoquant la peinture permet de cerner une facette complémentaire de ces relations. Il paraît évident qu'elles dépendent de l'occasion et des personnalités, et Perréal se révèle en ce sens très important. Ecrivain amateur lui-même, il

[744] On sait cependant que Simon de Pavie était au service des ducs de Bourbon tout comme Brémond et Antoine de Lévis dans les années 1460 et 1470. Ce dernier dédicace en effet sa traduction de Pierre Thomas à la duchesse Jeanne de France, avant 1482. Cf. supra, Deuxième Partie, chapitre I, A, 2 et BURIN 2001, pp. 107-108.

échange des lettres et des poèmes avec plusieurs humanistes, lyonnais ou non. Il est également ami de Pierre Sala, collaborateur et ami de Jean Lemaire de Belges, connaissance de Jacques Le Lieur et de Symphorien Champier ou encore de Geoffroy Tory. Cette situation particulière est confortée par sa volonté de faire en sorte que son fils puisse étudier le droit, grâce à la protection de Marguerite d'Autriche[745].

Les écrits de Jean Perréal révèlent en effet la conception qu'il se fait de la peinture. La pratique des arts libéraux, parmi lesquels les mathématiques, semble être importante, comme le montrent certaines des lettres qu'il échange avec le secrétaire de Marguerite d'Autriche, Louis Barangier, alors qu'il travaille au projet de Brou. Dans la lettre du 9 octobre 1511, Perréal affirme par exemple sa capacité à réaliser des plans d'architecture pour le chantier car il connaît un peu de mathématique[746]. En 1516, son opuscule intitulé *La complainte de la Nature à l'alchimiste errant*, prend la forme d'un dialogue entre Nature et un apprenti alchimiste. Les prétentions du peintre se font jour de façon évidente puisqu'est condamnée la pratique du « (...) sot souffleur sophistique / Qui ne use que d'art mecanique »[747].

La pratique des arts libéraux doit en définitive permettre au peintre '*d'approcher la nature*'. Cette idée se trouve énoncée à plusieurs reprises, aussi bien dans les écrits de Perréal que dans ceux des lettrés avec lesquels il échange. Dans la correspondance de Jacques Le Lieur, vers 1527-1528, le poète et échevin rouennais loue les qualités d'imitateur de la nature de Jean Perréal et ajoute :

> « Car, pour louer des œuvres et loquence,
> Requis seroit ung torrent de eloquence,
> Et quant a paindre, s'on veult ton loz pretendre,
> Nul ne sauroit, tant sceult il, de près tendre,
> Ou le comprendre, eust il l'esprit des Grecz,
> Le tout bien veu en son nombre et degrez,
> Car en ce cas, suyvant geometrie,
> Par perspective, ou fault que engin maistrie,

---

[745] Lettre de Lemaire de Belges à Marguerite d'Autriche, le 9 octobre 1511. PRADEL 1963, p. 156.

[746] PRADEL 1963, p. 179 : « Pour ce, Monseigneur, sy vous plest de par vous seray excusé se masson me blasme, disent que ne suis qu'un paintre. Certe j'ay veu de theorique es ars mathématique quelque peu, qui fait assez a propos de mettre en acte ce que voiez, car vous y trouveres des choses plus nouvelles que je ne voiz jamaiz et me suis totallement avec le conseil de maistre Jehan Lemaire, desdié et mis mes petits scavoirs au regard et a l'oeul de tous pour endurer le faiz.», BnF, nlle acqu. fr. 1412, f°9-10 (la lettre est transcrite en intégralité pp. 178-180). Voir également OCCHIPINTI 2003, p. 28 et OCCHIPINTI 2008, p. 486.

[747] VERNET 1943, p. 248. La transcription de l'épître dédicatoire et des premiers vers de la Complainte se trouve reproduite pp. 243-250.

Tel œuvre as faict on ne veist en cité. »

A quoi Perréal répond :

« Au vif tirant par fictive pinture.
tant noble est il le bon peintre et facteur,
Si fayt le vif, qu'il semble ung createur,
Et vous, poëte et bons pintres de nom
A nous egaulx, qui n'est petit renom
Par la puissance et de langue et de mains,
Vous estes plus en nature que humains ;
Mais n'ay tant sceu contrefaire par l'aer,
Par trectz subtilz, ne par mon beau parler,
Vivfes couleurs ne juste perspective,
Que mon pourtraict euxt la geste nayfve,
Et bien que j'aye ung peu de geometrie
Par le compas et propre symetrie,
Phizionomye en qui le vif conciste,
La gist le point que doit savoir l'artiste,
Et les couleurs couvrent a point le trect ;
Mais le plus fort este que tout soit pourtraict
Bien justement et de bonne mesure,
Ou autrement il n'aproche nature[748]. »

Les qualités de Jean Perréal et ses capacités à utiliser mathématiques et géométrie sont soulignées, tant par le lettré que par le peintre lui-même. Jacques Le Lieur livre ici une partie de ses attentes vis-à-vis des arts visuels : celles des érudits lyonnais sont également connues, grâce à différents textes, souvent liés, de nouveau, à Perréal. Dans la dédicace du livre des *Emblèmes et devises d'amours* de Pierre Sala, l'auteur précise que la peinture et la parole sont les deux voies pour entrer dans la mémoire ; toutes deux font d'une chose passée une chose présente, et d'une lointaine une proche[749]. Une telle conception se trouve à son tour exprimée chez Jean Lemaire, quand il mentionne Jean Perréal dans la *Légende des Vénitiens* (1509). Il loue sa capacité à rendre vivants des événements passés ou inconnus du spectateur de l'œuvre :

[748] BnF, Ms. fr. 2202, transcription dans PICOT 1913, pp. XIV-XV et LII.

[749] BURIN 1988, p. 18.

> (...) nostre second Zeusis ou Appelles en paincture, maistre
> Jehan Perreal de Paris, painctre et varlet de chambre ordinaire
> du roy, la louenge est perpetuelle et non terminable car,
> [95] de sa main mercurialle, il a satisfait par grant industrie a la curio-
> sité de son office et a la recreation des yeulx de sa tres chres-
> tienne Majesté, en paignant et representant a la propre existence
> tant artificielle comme naturelle (dont il surpasse au jourd'uy
> tous les citramontains) les citez, villes, chasteaulx de la conqueste,
> [100] et l'assiete d'iceulx, la volubilité des fleuves, l'inequalité des mon-
> taignes, la planure du territoire, l'ordre et desordre de la bataille,
> l'horreur des gisans en occision sanguinolente, la miserableté des
> mutilez nagans entre mort et vie, l'effroy des fuyans, l'ardeur et
> impetuosité des vaincqueurs, et l'exaltation et hilarité des trium-
> [105] phans. Et se le ymaiges et painctures sont muettes, il les fera
> parler ou par sa tres elegante escripture, ou par la sienne propre
> langue bien exprimant et suaviloquente ; parquoy, a son prou-
> chain retour, nous, en voyant ses belles œuvres ou escoutant sa
> vive voix, ferons accroire a nous mesmes avoir esté presens a tout (...)[750].

Toutefois, alors même que dans ce texte il énumère les peintres de son temps, tels que Jean Hey ou Léonard de Vinci, pour en faire la louange, il donne le mauvais rôle à Peinture dans un autre ouvrage, la *Plainte du désiré* : elle est alors surpassée par Rhétorique[751].

Les relations liant lettrés et artistes tiennent donc plus aux personnalités qu'à des règles établies. Il existe vraisemblablement un réseau de relations, surtout autour de Jean Perréal. Mais l'ambivalence des lettrés vis-à-vis des arts « mécaniques », encore perceptible à la fin du XVI[e] siècle[752] se fait jour à Lyon comme ailleurs, et si ce n'est la figure atypique de Perréal[753], les artistes travaillent généralement plus *pour* les érudits qu'*avec* eux.

---

[750] LEMAIRE [1999], p. 39.

[751] Cette contradiction apparente n'est pas propre à Jean Lemaire : B. de Chasseneux dans son *Catalogus* de 1529 hésite sur la place à donner à la peinture dans sa classification des métiers. Cf. REPACI-COURTOIS 1992, GALLAND-HALLYN 2001 et CORNILLIAT et MÜHLETHALER 2001.

[752] Question posée par B. De Chasseneux dès 1529, reprise par André Tiraqueau en 1549. La conception des arts mécaniques évolue vraiment avec François de Rosières (1574), Jean Bodin, Louis Le Roy et Lefèvre de la Boderie (années 1570-80), cf. REPACI-COURTOIS 1992, pp. 47-49.

[753] La conception de son travail par Jean Perréal se révèle de façon très intéressante également à travers les entrées royales. Cf. Infra, Troisème Partie, chapitre III, B, 4.

La commande de type privé s'appréhende à Lyon essentiellement grâce aux manuscrits enluminés. Les peintres des différents ateliers de la cité travaillent en collaboration et transmettent leur savoir aux générations suivantes, mais la production lyonnaise demeure marquée par une grande disparité. Ouvrages de dévotion de tous types, livres d'histoire, chroniques royales sont ainsi réalisés par les artistes à la demande d'une clientèle également hétérogène. Une grande part de ces manuscrits relève de la commande ecclésiastique - nous aurons l'occasion d'y revenir - et de lettrés, tant lyonnais qu'étrangers. La commande privée échappe donc quelque peu à l'enquête : comment les peintres et les ateliers sont-ils choisis ? Si ce n'est l'apparente faveur dont jouit Guillaume II Le Roy auprès des érudits comme des notables et des ecclésiastiques, l'étude de cette production enluminée ne met pas au jour un réseau particulièrement établi ou fort entre les commanditaires. Elle semble plutôt révéler un milieu finalement assez restreint, où la clientèle se transmet peut-être de maître à élève, d'atelier à atelier. L'entremise du scribe est sans doute importante dans ces relations, mais seul l'exemple d'Henri de Beaujardin permet de la repérer. Il est possible également que la fonction de certains commanditaires, notamment auprès du Consulat, les ait mis en relation avec l'un ou l'autre artiste : il est tentant de penser que Pierre Chanet comme Pierre Faye ont recruté Jean Ramel de cette façon.

Du côté des vitraux, le même constat s'impose. Quelques familles influentes à Lyon sont à l'origine de plusieurs commandes, mais les liens familiaux entre leurs membres apparaissent en fait distendus : les écarts de datation entre les diverses réalisations laissent deviner l'absence d'une véritable émulation entre parents. Du côté des panneaux peints sur bois ou des peintures murales, aucune œuvre ne peut être rapprochée d'un commanditaire privé, mais plusieurs cas sont le fruit de la volonté ecclésiastique ou de personnages de l'entourage royal. L'existence de plusieurs tableaux de provenance bourgeoise est toutefois documentée, grâce à l'inventaire de Marguerite, veuve de Pierre Tallon, établi en 1526-1527. Parmi les biens recensés, cinq toiles peintes, dont l'iconographie n'est pas mentionnée, sont indiquées : Marguerite décide d'en garder trois pour la chambre qu'elle occupe désormais à l'hôpital du pont du Rhône. Les deux autres sont vendues pour 18 s. et 3 d., soit le même prix qu'une seule pièce de tapisserie vendue également par Marguerite[754].

[754] A. M. Lyon, CC755, pièce n°17, f°2 : P. J. n°A-60. Cette mention fort intéressante est malheureusement unique dans les archives municipales. Un dépouillement systématique des testaments et des registres d'insinuation n'a pu être réalisé et reste à faire, mais les publications à propos de ces documents n'indiquent jamais de telles œuvres.

La présence italienne comme l'importance des marchands dans la cité lyonnaise ne semble pas constituer une formidable source de commandes pour les artistes. Le désir de représentation des élites bourgeoises, si profitable aux artistes brugeois par exemple[755], n'a pas cours à Lyon, même dans le domaine de l'architecture qui, avant le plein XVI^e^ siècle, ne connaît pas de grande révolution décorative[756].

De même, le groupe des érudits, si important qu'il soit pour la commande enluminée, surtout à partir des années 1510, ne présente pas un visage homogène ni caractérisé. Ils constituent certes un vrai réseau, autour de Pierre Sala et Symphorien Champier, et se tournent volontiers vers Guillaume II Le Roy. Mais cette préférence peut avoir des raisons tout à fait pragmatiques, liées à une question de génération (Guillaume semble être le seul enlumineur actif à Lyon à partir de la fin des années 1510[757]) ou de distorsion due aux sources.

Finalement, le pragmatisme caractérise bien les riches Lyonnais de cette époque, peu enclins à faire de somptueuses commandes dans le domaine de la peinture comme des autres arts. L'une des caractéristiques de la production enluminée lyonnaise trouve peut-être ici un début d'explication. La cité est semble-t-il réputée pour les talents de portraitistes de ses peintres : on délègue à ses ateliers la représentation des commanditaires. Le corpus attribué à Jean Perréal est par ailleurs composé presque exclusivement de ce genre. Serait-ce alors pour répondre à des patrons essentiellement bourgeois et marchands que les enlumineurs et les peintres ont développé cet art du portrait autonome[758] ? On peut le supposer, malgré la rareté des demandes documentées. Si ces opulents personnages ne sont pas à l'origine de nombreuses œuvres, qu'en est-il alors des autres commanditaires présents dans la cité ? Plusieurs exemples dus à la demande de consuls dans le cadre privé ont déjà été évoqués mais les réalisations faites pour et dans l'espace urbain doivent être examinées afin de mieux comprendre et caractériser la commande publique.

---

[755] NORTH 2002, pp. 54-56.

[756] REYNAUD 1960 ; LAVIGNE 1983, p. 42 : l'auteur précise que les hôtels particuliers sont très rares à Lyon à la Renaissance.

[757] Si Jean Ramel est le Maître de l'Entrée, il s'occupe bien plus de réalisations peintes d'autre nature, entrées ou vitraux.

[758] Sur la question de l'émergence du portrait et de son rapport à la classe bourgeoise, voir CAMPBELL 1991 ; TODOROV 2004 ; FOCCROULLE et alii 2005 ; OLARIU 2009.

II. COMMANDES PUBLIQUES ET REPRÉSENTATION : LE CONSULAT

Peu d'études se sont intéressées à la commande artistique des échevins à la fin du Moyen Âge, dans le cadre de leur charge publique. Les travaux de Ch. de Mérindol et de C. Raynaud ont abordé la question, sans toutefois conclure sur des traits communs - ou sur leur absence - dans les relations entre échevins et artistes[759]. L'étude de C. Fargeix consacrée aux consuls lyonnais explore leur langage et la constitution de leur identité telle qu'elle se révèle à travers les registres consulaires. Toutefois, la part prise par le décor de l'hôtel de ville ou des monuments emblématiques de la cité n'intervient pas dans sa réflexion, comme il est étonnamment peu développé, pour la période considérée, dans l'étude de G. Gardes sur *Lyon, l'art et la ville*[760]. Les réflexions à ce sujet sont heureusement grandement complétées par l'étude de P. Schandel sur les échevins de Lille et tout récemment par la thèse de C. Bulté[761]. Les mentions de décors sont pourtant présentes dans les archives et bien que pratiquement aucun vestige ne rappelle aujourd'hui cet aspect de la vie consulaire, il est nécessaire de retracer l'histoire de l'embellissement de l'hôtel de ville et la politique artistique mise en place par les consuls.
L'étude des œuvres qu'ils font réaliser, tant au sein de la maison commune que dans les autres possessions du Consulat - chapelle et hôpitaux - doit permettre de comprendre les rapports entretenus entre les consuls et les peintres qu'ils sollicitent, mais également l'intérêt des premiers pour la commande publique. Les créations peintes sont en effet l'expression d'une volonté commune - et communale - et reflètent à la fois l'image que la ville veut donner d'elle-même et la façon dont elle se perçoit. L'articulation public-privé est donc ici très intéressante ; elle se dévoile à travers les travaux de la maison commune, à laquelle un petit nombre seulement de personnes avait accès : consuls, officiers, notables[762]. Elle est également très importante dans le cadre de l'apparition des armes de la cité sur divers supports, tant au sein même de l'hôtel de ville qu'à l'extérieur.

En 1320, l'archevêque Pierre de Savoie concède une charte communale à la cité récemment entrée dans le royaume de France[763]. Elle fixe les droits du Consulat, dès lors entité

[759] MÉRINDOL 1990, 1997, 1998 ; RAYNAUD 1993.

[760] FARGEIX 2005 ; GARDES 1988.

[761] SCHANDEL 2001 ; BULTÉ 2012.

[762] FARGEIX 2005, p. 232 : au début du XVI^e^ siècle, les consuls prennent des mesures afin de limiter l'accès aux salles du consulat.

[763] KLEINCLAUSZ 1913, p. 39 ; KLEINCLAUSZ, 1925, pp. 15-17 : Lyon était devenue française en 1310.

administrative en charge de la ville, et notamment la possibilité de se réunir, de posséder une maison commune et des archives[764]. De huit conseillers à l'origine, il compte bientôt douze membres. A partir de 1447, date d'une importante réorganisation, les consuls sont élus pour deux ans, reçoivent une rémunération lors de leur deuxième année de charge et sont renouvelés par moitié chaque année. Pour être élu, il faut résider dans la ville depuis douze ans et posséder des biens d'une valeur d'au moins 10.000 livres, ce qui limite fort le nombre de postulants. En outre, l'élection consulaire s'apparente plus à une cooptation qu'à un choix impartial. Le jour de la saint Thomas (21 décembre), les maîtres de métiers, eux-mêmes élus par les conseillers quelques semaines auparavant, en désignent six nouveaux pour l'année à venir[765]. Cela explique en partie la récurrence de certains noms parmi leurs membres[766]. Il n'y a pas trace à Lyon de noblesse urbaine se préoccupant de gouvernement : c'est finalement la fonction consulaire qui entraîne l'anoblissement, après l'ordonnance de Charles VIII de 1495[767].

Les affaires communes de la ville relèvent de ces échevins : ils lèvent les impôts et assurent les dépenses nécessaires au fonctionnement de la cité[768]. Pour cela, ils se réunissent plus ou moins régulièrement, chez l'un d'entre eux ou dans la chapelle Saint-Jacquême, qui leur sert de maison commune[769]. Cette chapelle était située en face de l'église Saint-Nizier, l'église « communale » où étaient proclamés les noms des consuls nouvellement élus chaque année. Toutefois, les conseillers cherchent tout au long du XV^e^ siècle d'autres lieux susceptibles d'accueillir leurs séances : ils achètent une première maison, la Maison Charnay, en 1424 mais l'archevêché leur interdit de s'y réunir et un long conflit commence alors[770]. En attendant sa résolution, ils se réunissent dans des hôtels qu'ils louent à des particuliers, ou chez l'un des conseillers. Le Consulat prend finalement possession de cette maison, située non loin de l'église Saint-Nizier, entre la rue Longue et l'actuelle rue de la Fromagerie (cf. plan n°1), en 1464. Elle est revendue

---

764 VALOUS 1992 [1862], p. 5.

765 TRICOU 1926 ; VALOUS 1973, pp. 41-42 ; FARGEIX 2005, p. 13.

766 GUYAZ 1884, pp. 163-164, KLEINCLAUSZ 1913, p. 41 ; FÉDOU 1987, p. 20 ; FARGEIX 2005, pp.218-222

767 POULLIN DE LUMINA 1767, p. 164 ; VALOUS 1973, p. 27 ; ANNÉES RABELAIS 1994, p. 13.

768 MONFALCON 1866, t. I, p. 333 ; GENTIL-PERRET 1993 ; FARGEIX 2005, pp. 14-15. De nombreux documents évoquent les réparations du pont du Rhône et les fortifications de la ville, cf. séries BB et CC des A.M. Lyon.

769 VALOUS 1881 ; COTTIN 1996, p. 103 ; FARGEIX 2005, p. 223 : l'attachement à ce lieu est profond et marqué dès le XIV^e^ siècle. La chapelle Saint-Jacquême est d'ailleurs le lieu de réunion le plus fréquent pour toute la première moitié du XV^e^ siècle.

770 DUBY 1980, p. 578 : le fait de délaisser la chapelle Saint-Jacquême peut être considérée comme un premier acte d'émancipation et d'affirmation du pouvoir communal. La construction d'un bâtiment spécifique pour abriter l'hôtel de ville n'est décidée et réalisée qu'au XVII^e^ siècle, cf. VALOUS 1992 [1862], p. 38. Les péripéties du procès concernant l'hôtel Charnay sont résumées dans FARGEIX 2005, pp. 225-230.

en 1491 pour payer les dettes de la commune puis achetée à nouveau en 1500[771]. Dans cet intervalle, les consuls continuent de s'y réunir, moyennant un loyer versé au nouveau propriétaire.

Outre les douze conseillers, le Consulat compte des officiers : les mandeurs, le secrétaire et le trésorier. Les mandeurs ont un rôle important ; à chaque nouvelle entrée, ils commandent une livrée pour participer à la procession dans les rues de la ville[772]. Cette identification n'est pas que leur fait : les consuls choisissent régulièrement une couleur de livrée, surtout lors des entrées royales. En 1476 par exemple, ces derniers optent pour le 'mygraine' violet[773].

Les fortifications de la ville et l'entretien du pont du Rhône, sans cesse endommagé par les humeurs du fleuve, occupent la majeure part du temps des consuls et des finances de la cité. Les comptes municipaux révèlent également les nombreuses tailles levées en diverses occasions. Parmi ces documents, un petit nombre éclaire le rapport aux artistes et les commandes passées par le Consulat en tant qu'entité administrative, publique et urbaine. Outre les entrées, qui dans ce cadre représentent la plus grande part des dépenses, la maison commune est entretenue et embellie ; les conseillers s'occupent également de la chapelle du pont du Rhône (la chapelle Saint-Esprit), qui était à leur charge, et de l'hôpital du même pont, ainsi que de celui de Saint-Laurent-des-Vignes[774]. Plusieurs événements (essentiellement des funérailles) sont également l'occasion de commandes à des peintres lyonnais ou étrangers[775].

Les consuls font appel à divers artistes : verriers, peintres, tailleurs d'images, libraires, orfèvres ou encore graveurs, pour intervenir au sein de l'hôtel ou lors de cérémonies publiques. On ne connaît rien de la façon dont se fait le choix d'un peintre ou d'un verrier, et cela semble plus tenir de l'opportunité que d'une volonté marquée. Une fois un artiste sollicité, il est embauché à plusieurs reprises, selon les nécessités de commandes, mais non de façon exclusive. Ils n'ont pas un peintre attitré, rétribué à l'année. Des années 1460 aux années 1520, ce ne sont pas moins de

---

[771] VALOUS 1992 [1862], p. 23 ; AUDIN 1921, pp. 2-3 ; JACQUEMIN 1987, p. 68 : les consuls s'entendent avec le nouveau propriétaire de la maison, Barthélemy Bellièvre, pour avoir le droit de s'y réunir moyennant un loyer de 60 écus par an.

[772] COTTIN 2002, pp. 380-381

[773] A. M. Lyon, BB13, f°35v. Voir également VIAL 1903, p. 38, GUENÉE et LEHOUX, 1968, p. 213 ; COTTIN 1996, p. 95 ; TURREL 1999, p. 479.

[774] MARTIN 1909, t. II, pp. 396-398 ; KLEINCLAUSZ 1925, p. 108 ; GONTHIER 1981, p. 258 ; PLUSQUELLEC 1996, p. 45.

[775] Des présents sont offerts à certains personnages résidant ponctuellement à Lyon, mais il s'agit de denrées alimentaires (confitures, épices, vins) et parfois de tapisseries achetées à des marchands lyonnais. Quelques pièces d'orfèvrerie sont réalisées à la demande des consuls (A. M. Lyon série BB et cf. infra, Troisème Partie, chapitre III, C, 1) mais aucune peinture n'est commandée à un Lyonnais dans le but d'être offerte. HIGOUNET-NADAL 1983 : l'auteur fait le même constat pour Périgueux, où les présents sont de même nature qu'à Lyon, et servent les mêmes buts : obtenir les faveurs des destinataires.

quatorze peintres et verriers que les consuls sollicitent, tour à tour ou concurremment. Jean Ramel et Jean de Bourg sont ainsi régulièrement employés pour des ouvrages de même nature, entre les années 1511 et 1528. La rareté des besoins en matière de vitraux et d'autres décors fixes justifie sans doute leur façon de procéder.

A. L'hôtel de ville : travaux et embellissements

L'hôtel commun de la cité est souvent considéré par les historiens comme un monument emblématique, symbole et signe de la puissance et de l'identité du groupe communal[776]. Il convient donc de s'interroger sur la maison commune lyonnaise et son décor afin de comprendre dans quelle mesure il peut être un reflet de cette puissance à montrer.

Avant de s'installer dans leur hôtel nouvellement reconquis, les consuls se préoccupaient déjà d'orner leur lieu de réunion : la chapelle Saint-Jacquême avait reçu des verrières en 1401, et dès 1393, les armes de la ville étaient peintes sur les coffres contenus dans cette chapelle[777]. Les commandes réalisées pour l'embellissement et l'entretien de la maison commune, une fois les consuls installés dans la Maison Charnay, concernent essentiellement des verrières, disposées dans plusieurs pièces de l'hôtel, et pas uniquement dans la salle des séances.

La disposition exacte des pièces de l'hôtel de ville est assez complexe à restituer : on en dénombre au moins deux au rez-de-chaussée et deux à l'étage, dont l'une devant contenir les archives, généralement désignée comme une *chambre,* et la pièce des séances ordinaires, appelée la *salle*. Il est également fait mention d'une galerie, dès les années 1480, d'une « salle du lyon » vers 1500[778] et d'une petite chambre servant de vestibule à la salle du Consulat à partir des années 1517-1518[779]. Il n'est pas toujours évident de comprendre à laquelle de ces pièces se rapportent les documents, et si les vitraux commandés sont de nouvelles pièces ou le complément des verrières déjà en place. La présence de vitraux - armoriés ou non - à l'intérieur

---

[776] MOUYSSET 2000, pp. 176-185 : les positions de R. Chartier, B. Chevalier et P. Guignet sur le sujet sont résumées dans l'ouvrage de S. Mouysset sur les consuls ruthéniens. Elle signale toutefois des exceptions dans le Midi de la France. BULTÉ 2012, pp. 101-103.

[777] VALOUS 1880, pp. 14-15 ; ROLLE 1865, tome II, p. 12 ; BÉGULE 1911, p. 13. Cf. A. M. Lyon, CC385 (commande des verrières à Janin Saquerel).

[778] A. M. Lyon, CC543, pièce n°16, f°8v (octobre 1499-septembre 1500) : paiement à Philibert de Romaney, maçon pour avoir « retenu et acostré la fenestre de la salle du lyon et pour avoir rabillé le puys du conduit des caves de lad. maison. ».

[779] A. M. Lyon, CC654, pièce n°31.

de l'hôtel de ville a été considérée comme un apport des années 1540 : A. Sachet affirme ainsi que les fenêtres étaient uniquement garnies de papier huilé jusqu'en 1542, à l'instar de nombreuses maisons modestes[780]. Pourtant il apparaît clairement que les consuls font poser des verrières et les entretiennent tout au long de la période[781]. En revanche, ils se préoccupent peu d'autres types de commandes pour leur hôtel et il faut souligner que nulle mention n'est faite de peinture murale présente à l'extérieur - ni à l'intérieur - : ainsi il ne semble pas vraiment se démarquer des autres hôtels dans le paysage urbain.

Plusieurs phases de travaux se distinguent au cours des décennies étudiées : quelques embellissements interviennent à l'entrée des consuls puis une seconde période de chantier se situe au début des années 1490 ; ensuite, ce sont les années 1512-1513 et 1518-1525 qui voient l'activité artistique se développer au sein de l'hôtel de ville.

Peu de temps après être entrés dans l'hôtel Charnay, en 1465, les consuls commandent à Jean de Juys des verrières pour leur maison commune, d'une surface de soixante pieds[782]. Le détail de leur décoration n'est pas mentionné, et seul le prix du pied est précisé (10 blancs, soit 10 sous) : le peintre reçoit donc 12 livres et 10 sous. On peut supposer que cette première commande était destinée à la salle du Consulat, celle accueillant les séances ordinaires. Si c'est le cas, elles ne sont mentionnées ensuite que pour des travaux de réparation et d'entretien : en 1489 et en 1493, Pierre d'Aubenas les répare, puis en 1513, Jean Ramel les nettoie et les restaure également. Après ces interventions, Jean de Bourg réalise en 1521 deux triolets de verre devant prendre place au-dessus des deux grandes croisées de la pièce. Il répare ou nettoie également neuf panneaux dans la même salle, endommagés par l'explosion de l'artillerie[783].

En 1489, Pierre d'Aubenas ne se contente pas d'entretenir les vitraux déjà en place dans la *salle*, mais fournit une nouvelle verrière pour la petite fenêtre qui se trouve à côté de la porte de la galerie[784]. A la suite de travaux, cinq panneaux lui sont encore commandés en 1493, pour la

---

[780] SACHET 1914, p. 85 ; ARLAUD 2000, p. 185 constate que les vitraux étaient réservés aux édifices religieux avant le XVI^e^ siècle. Toutefois, cette affirmation est contredite par de nombreux documents. Si le verre reste un produit de luxe aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, il est tout de même utilisé dans des maisons privées : ESQUIEU et PESEZ 1998, pp. 98-101.

[781] Cela a été noté par M. Audin et E. Vial dans les notices de chacun des artistes sollicités : AUDIN et VIAL 1992 [1919]. On note en outre la présence de vitraux dans au moins une maison privée : A. M. Lyon, CC527, pièce n°9, f °14v (P. J. n°C-10l).

[782] A. M. Lyon, CC414, f°127v et CC423, pièce n°21 : P. J. n°A-5a et A-5b.

[783] Pour Pierre d'Aubenas, A. M. Lyon, CC507, pièce n°43 (P. J. n°A-12) et CC525, pièce n°79, f°2 (P. J. n°A-16) ; pour Jean Ramel : A. M. Lyon, CC626, pièce n°19bis (P. J. n°A-32) et pour Jean de Bourg, A.M. Lyon, CC682, pièce n°15 (P. J. n°A-45a).

[784] A. M. Lyon, CC507, pièce n°43 (7 décembre 1489) : P. J. n°A-12.

chambre « qui a esté faicte neusve pour ceulx qui reffont les papiers en l'oustel de la ville »[785]. C'est à cette occasion qu'il répare les verrières de la grande salle et reçoit pour le tout 103 sous et 9 deniers (soit 5 livres 3 sous et 9 deniers). Le document n'est pas plus explicite en ce qui concerne les vitraux mais très intéressant car il mentionne de nombreux aménagements dans cette *chambre* neuve du Consulat. Ce passage révèle également qu'il y a au moins deux chambres dans la maison commune et que dans la pièce nouvellement refaite se trouve un banc, recouvert de drap et de cuir rouge. La chambre contient également des archebancs : il s'agit vraisemblablement de coffres sur lesquels on peut s'assoir et qui contenaient des documents importants, voire peut-être les recettes de la commune[786]. Ils sont en effet clos par des serrures, tout comme la porte et les fenêtres. Lors de ces mêmes travaux, la cheminée et du « chambreliz » de la pièce sont réparés. Le peintre Pierre Morel est alors sollicité pour orner les deux douzaines de « litios » qui composent ce « chambreliz »[787]. Il est payé 12 sous et 3 deniers pour cette tâche alors que Mathieu Conchant, qui fournit le matériel des « litios », reçoit 30 sous. Une fois encore, le décor n'est pas décrit dans les comptes et on ne connaît donc pas la nature de ces peintures : simple coloration ou peinture figurative ? Le faible prix versé au peintre laisse penser qu'il s'agissait plutôt d'un décor simple, peut-être ornemental voire non figuré.
La description de la pièce est étonnamment proche de la miniature du Garbeau[788] (fig. n°43) : les bancs, le tissu et la couleur rouge y apparaissent clairement. Pourtant, cette enluminure représente certainement la grande salle, celle des séances ordinaires, et a été réalisée en 1519, soit plus de vingt ans plus tard, après de nouvelles campagnes de travaux.

Plusieurs verrières sont en effet à nouveau refaites en 1512, après un incendie qui a gravement endommagé l'hôtel de ville. Jean Martin est alors payé 4 livres 10 sous pour avoir réalisé et posé huit panneaux dans la chambre voûtée, une pièce refaite qui doit accueillir les archives. Le trésorier indique que chaque panneau a coûté 11 sous et 3 deniers mais sans préciser si ces

---

[785] A. M. Lyon, CC525, pièce n°79, f°2 (1er octobre 1493) : P. J. n°A-16.

[786] Dès 1477, des archebancs sont installés à l'hôtel de ville : A. M. Lyon, BB14, f°41v (31 mars).

[787] A. M. Lyon, CC509, pièce n°49, vers 1493 : P. J. n°A-15. La date exacte n'est pas indiquée ici. Il peut s'agir de linteaux formant le chambranle de la pièce ici, mais le terme « chambreliz » peut également renvoyer à celui de « chambril », qui signifie entre autres le lambris. Cf. *DMF : Dictionnaire du Moyen Français*, version 2010. ATILF - CNRS & Université de Lorraine, consulté en ligne le 20 février 2012.
Le peintre Pierre Morel n'est pas connu par ailleurs et ne figure pas dans AUDIN et VIAL 1992 [1919]. BOUSQUET 1986, p. 24 : des artistes du nom de Morel sont connus à Lyon dès le début du XVe siècle : Étienne (imagier) et Perrin (architecte). Un cartier dénommé Benoît Morel habite du côté du Rhône en 1515 : A. M. Lyon, CC20, f°191v. Il peut s'agir de parents de Pierre.

[788] A. M. Lyon, CC4292, f°2, 1519 et cf. Supra, Première Partie, chapitre II, A, 1.

panneaux sont historiés ou même colorés. Le mandement au serrurier, pour la même pièce, indique qu'il y a deux fenêtres (« pour la serrure des deux fenestraiges ou deux croisées »[789]). Il y avait donc certainement quatre panneaux par baie, tous de la même taille, étant donné leur prix identique. Ce genre d'agencement conviendrait à de petits panneaux blancs, héraldiques ou encore à des vitraux décoratifs simples et il est donc possible que ces vitraux aient contenus les armes de la ville.

Ce même Jean Martin fournit encore six panneaux de verre, au même prix, en octobre 1513, pour la pièce qui se trouve à l'étage. Elle reçoit lors de cette nouvelle campagne de travaux un « fenestrage » de bois d'une croisée et demie « joignant celle des archives qui est voultée »[790]. Cette même année, en décembre, les consuls font appel à Jean Ramel, dénommé « paintre », pour laver et « acoutrer » les verrières d'une autre pièce, la salle du Consulat[791]. On peut se poser la question de ce recours à un peintre, certes déjà employé par la ville mais généralement pour des travaux de peinture, alors que, pendant cette période, Jean Martin (mort après 1525) est systématiquement en charge des verrières de l'hôtel commun. Ce dernier livre par exemple encore une verrière pour la demie croisée de la *salle* de la maison commune et six panneaux pour les fenêtres de la chambre basse, avant septembre 1514, à 9 gros la pièce[792]. S'agit-il de la distinction entre verrier et peintre-verrier - ainsi alors que d'une indication sur la nature des vitraux commandés à chacun ? Cette différence n'est en fait plus opérante quelques années plus tard, lorsque Jean Ramel est dénommé *verrier* dans plusieurs documents[793]. Il est donc plus vraisemblable qu'il s'agisse d'ouvrages de verrerie confiés à deux artistes différents, sans doute pour des raisons pratiques de délais.

Une autre phase d'aménagement de la maison commune se situe en 1518. Daniel de Crane est alors payé pour avoir peint les armes de la ville sur la cheminée et Jean de Bourg reçoit 4 livres, 18 sous et 4 deniers pour les six verrières posées au premier étage[794]. Les travaux comprennent

---

[789] A. M. Lyon, CC616, pièce n°34 (22 mai 1513) : P. J. n°A-30a.

[790] A.M. Lyon, CC616, pièce n°55 (4 octobre 1513) : P. J. n°A-31.

[791] A.M. Lyon, CC626, pièce n°19bis (septembre 1514) : P. J. n°A-32.

[792] A. M. Lyon, CC624, pièces n°6 et 16 (1513-1514) : P. J. n°A-33 et A-34.

[793] A.M. Lyon, CC755, pièces n°12 et n°13 (en 1526 : P. J. n°A-57 et A-59), et CC773 (en mars 1528), pièce n°6 : P. J. n°A-59b.

[794] La localisation exacte de ces verrières reste problématique : donnaient-elles sur l'extérieur ? Dans ce cas, la question de la représentation publique se pose, même si l'iconographie de ces vitraux reste inconnue. A.M. Lyon, CC654, pièce n°15 (Daniel de Crane, 21 avril 1518) et n°16 (Jean de Bourg, 28 janvier 1518) : P. J. n°A-38 et A-39.

également la fourniture de deux tournevents - certainement des doubles portes[795] - destinés à l'antichambre et à la salle du consulat. De Crane peint encore d'or et d'azur les armes de la cité sur l'un des tournevents, les bancs et sur les archebancs de cette même antichambre[796] et Jean de Bourg fournit quatre nouvelles verrières, cette fois pour la salle des archives[797]. C'est également en 1518 que dix-sept aunes de tapisserie de Flandre, semées de fleurs de lis et ornées des armes de la cité, sont mises en place dans la salle du Consulat[798].

Il est intéressant de confronter l'enluminure f°2 du registre du Garbeau (fig. n°43) avec les travaux effectués en 1518. Plusieurs détails précisément représentés se rapprochent des descriptions contenues dans les archives : les bancs, le lambris qui occupe tous les murs visibles, le tissu rouge qui forme le dais (marqué des armes royales et communales)[799]. Il est en effet fait mention dans les documents de 1518 d'archebancs en noyer et de châssis de papier, ce qui peut correspondre à la garniture des fenêtres. En revanche, aucun document n'indique la présence d'un dais dans la salle et les tapisseries n'apparaissent pas[800]. Il demeure difficile d'affirmer que cette miniature soit le reflet exact de la salle principale.

La représentation de salles de consulat reste très rare. Deux exemples parisiens sont connus : la gravure sur bois de l'Assemblée de la Prévôté des marchands de Paris[801] et l'enluminure représentant la Chambre des comptes[802]. Cette dernière est particulièrement intéressante pour la comparaison avec Lyon en raison de sa date mais également de sa composition (fig. n°53). Douze personnages sont assis autour d'une table recouverte d'un drap vert, dans une salle aux murs tendus de drap bleu semé de fleurs de lis d'or. Les deux fenêtres du fond de la pièce contiennent un treillis de verre blanc orné d'un médaillon par lancette, aux armes royales. Deux personnages assis en contrebas semblent être les secrétaires ou les officiers de la chambre des

---

795 GODEFROY 1965 [1880-1902], volume VII, p. 760.

796 A.M. Lyon, CC654, pièce n°15 (P. J. n°A-38) ; CC654, pièce n°31 (P. J. n°A-42) et CC665, pièce n°2, f°1 (P. J. n °A-44).

797 A. M. Lyon, CC665, pièce n°2 : vers 1518 mais la date exacte n'est pas indiquée.

798 A. M. Lyon, CC669, pièce n°1, f°18v (1519) : « deux espauliéres longues, tappisserie semiées de fleur de lix et aux armes de la ville pour mectre aux doulxciers des bancs du parquet de la salle du Consulat contenans dix sept aulnes de Flandres » et CC674, pièce n°7 (25 février 1519) : P. J. n°A-45a et A-45b.

799 A. M. Lyon, CC654, pièce n°31 (27 juillet 1518, P. J. n°A-42) et CC665, pièce n°2 (5 décembre 1518, P. J. n °A-44).

800 Dans la notice concernant cette enluminure, nous évoquions en effet la mention du « paille » : il s'agit en fait d'un poêle à chauffer et non d'un dais. Notice mise en ligne sur le site des archives municipales de Lyon en janvier 2012.

801 B.H.V.P., Rés. 11090, *Ordonnances royaulx de la jurisdicion de la Prevosté des marchans et eschevinage de la ville de Paris*, vers 1500.

802 A. N., Musée AE II 634, f°1, vers 1520, reproduite dans HAMON 2011, p. 9. En outre, l'enluminure du garbeau n'est pas la représentation exacte de la salle du Consulat mais une image voulue par le commanditaire.

comptes. Dans le fond de la pièce est accroché un retable représentant la Crucifixion. L'organisation générale est proche de l'enluminure du Garbeau, mais l'ornementation de la salle révèle les différences de représentation et d'allégeance entre les deux institutions. Dans l'enluminure parisienne, la référence au roi est omniprésente (des murs aux vitraux) alors qu'à Lyon, cette présence se fait plus discrète, marquée par un unique écu aux armes royales sur le dais. Et cette distinction trouve son explication dans le simple fait que les travaux parisiens sont dus aux volontés des souverains alors que le Consulat lyonnais veut rester indépendant, bien que ses rapports avec le roi soient de plus en plus étroits[803]. En outre, cette séance extraordinaire l'est à plus d'un titre : marquant la nomination d'un officier particulier, elle ne représente pas le corps commun mais véritablement l'accession de Gautheret à sa charge, différant des illustrations de délibérations connues par ailleurs[804].

Les travaux qui sont entrepris en 1518-1519 concernent essentiellement l'antichambre de la salle du consulat et la grande salle, on l' a vu. En 1525, le Consulat commande à nouveau des verrières à Jean de Bourg mais cette fois pour une autre pièce, la chambre haute des papiers. Elles sont à cette occasion bien identifiées comme portant les armes de la ville[805], ce qui est particulièrement intéressant pour une salle destinée à contenir la mémoire municipale.
Tenter de restituer le prix du pied carré, surtout grâce aux documents de 1518 à 1528, peut aider à mieux comprendre l'ornementation des panneaux. Il oscille généralement autour de deux sous, mais la nature des vitraux n'est que rarement indiquée. La seule mention vraiment explicite à ce titre, celle concernant les soixante pieds de verre blanc livrés par Jean Ramel en 1526, révèle un prix très proche (1 sou 8 deniers par pied) de celui pratiqué pour les autres commandes, ce qui incite à penser qu'il s'agit à chaque fois de verre blanc. Pourtant, lorsque Jean de Bourg installe cent un pieds de verrière dans les sept fenêtres de l'hôpital, en 1524, il est bien précisé qu'elles sont aux armes de la ville, alors que le prix du pied est de deux sous tournois. De même, lorsqu'il livre neuf panneaux dont quatre contiennent l'écu lyonnais, le prix est global et s'élève

[803] Le lien entre la chambre des comptes et les souverains français durant les premières années du XVI^e^ siècle est soulignée par É. Hamon : HAMON 2011, pp. 52-53. L'attitude du Consulat vis-à-vis du pouvoir royal est abordé par COURBIS 1900, p. 51 ; DOCKÈS 1971, pp. 127-128 ; FÉDOU 1987, p. 21 et GONTHIER 1987. Ces auteurs donnent une image contrastée des rapports entre Lyon et le roi (ou les officiers royaux), entre défiance et attirance.

[804] BULTÉ 2012, p. 154.

[805] A. M. Lyon, CC743, pièce n°12 (19 novembre 1525) : P. J. n°A-54.

également à deux sous[806]. Il reste donc difficile de déterminer avec certitude si les vitraux étaient blancs, colorés ou historiés[807].

La première commande de vitraux échappe à ces calculs puisque Jean de Juys reçoit 10 sous par pied carré en 1465. Il est vrai que la rétribution du travail est mal connue avant les années 1510 mais cette grande différence peut indiquer que les soixante pieds de vitrail fournis par Juys aient été ornés, peut-être aux armes de la ville. La comparaison avec les prix des verrières de la cathédrale montre également de grandes différences : en 1488, le pied carré est payé environ 5 sous au sein du chapitre et en 1527, il atteint la somme de 7 sous 6 deniers[808].

Entre les premières verrières conçues par Jean de Juys en 1465 et celles de Jean de Bourg en 1525, aucune mention de décor n'est présente dans les textes. En 1465, il est plausible qu'elles aient contenu les armoiries de Lyon car il était important pour les consuls, dans leur maison nouvellement reconquise, d'apposer leur marque. Le manque de précisions sur leur iconographie durant les soixante ans qui séparent les deux campagnes induit à penser que les verrières conçues dans cet intervale étaient non figurées. Le fait que cette mention apparaisse à nouveau en 1525 peut s'expliquer peut-être par la disparition des celles qui avaient été réalisées par Jean de Juys qui - seules alors - avaient contenu ces armes.

Plusieurs éléments de nature différente, tels que l'écu peint sur la cheminée ou sur les archebancs par Daniel de Crane, permettent de connaître en partie la décoration de l'hôtel commun. Les différents tableaux affichés dans la maison commune portent souvent des enluminures, dont l'iconographie n'est que rarement précisée : en 1494-1495, le tableau des taxes et les calendriers sont ainsi ornés d'enluminures, sans que le peintre ne soit connu[809]. En 1518, les documents sont plus parlants et précisent que l'enlumineur Pierre Vanier réalise le tableau du barrage du pont du Rhône, aux armes de la ville et du roi[810]. Deux œuvres conservées au Musée Gadagne de Lyon pourraient correspondre à ces commandes : deux parchemins enluminés portent en effet les textes des privilèges des foires de la ville et le péage du barrage du pont (fig. n°54 et 55).

---

[806] A. M. Lyon, CC739, pièce n°32 (19 février 1526, P. J. n°A-54b) et CC743, pièce n°12 (19 novembre 1525).

[807] GUIDINI-RAYBAUD 2003, p. 126 : en Provence, la distinction entre panneaux blancs, colorés, ornés ou historiés est beaucoup mieux connue. Les prix varient du simple au double (de 3 à 7 sous le pan carré) en fonction de la nature des vitraux.

[808] Il s'agit certainement de panneaux historiés. Cf. Infra, Deuxième Partie, chapitre III, A, 1. En 1488, Jean le Verrier reçoit 3 francs pour neuf pieds de verre et un autre ouvrage (A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°5, f°24, P. J. n°B-9) et en 1527, Jean Chapeau livre neuf pieds et demi de vitrail et reçoit 3 livres 11 sous et 3 deniers (A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°6, f°42v, P. J. n°B-23).

[809] A. M. Lyon, CC528, pièce n°45 et CC529, pièce n°50 (22 novembre 1495) : P. J. n°A-18 et A-19.

[810] A. M. Lyon, CC652, pièce n°60 (21 septembre 1518) : P. J. n°A-43.

Toutefois, cette dernière réalisation présente les armes de Charles VIII (identifiées par la présence de la croix de Jérusalem, fréquemment utilisée par ce souverain[811]) et ne peut donc dater de 1518. Le parchemin des foires, très endommagé dans sa partie inférieure, laisse deviner la présence des hermines et des lys. Ces trois écus aux armes des souverains sont soutenus par des anges vêtus de longues robes blanches (fig. n°54). Au-dessus du texte, deux lions présentent une banderole portant le titre du document. Cette œuvre a été réalisée au moment où Charles VIII rétablit les quatre foires de la ville, en 1494. Ces deux enluminures peuvent donc correspondre aux mentions de 1494-1495, malgré l'omission bien étonnante du contenu de ces tableaux de taxes.

Outre l'intérêt de ces parchemins pour la représentation côte à côte des armes lyonnaises et royales, ils soulignent les lacunes des sources, car aucune de ces deux œuvres n'apparaît explicitement dans les archives consulaires.

A partir des années 1515, et surtout 1520, on assiste donc à la multiplication des armes de la ville, au moment même où l'autorité du Consulat est remise en question par la Querelle des Artisans, conflit qui a lieu entre 1515 et 1521 dans la cité rhodanienne[812]. Non seulement son autorité mais également sa légitimité sont mises en cause, notamment à propos de la levée incessante d'impôts dont l'utilisation n'est pas clairement exposée. Il s'agit ici de procès et non d'émeutes, à l'inverse de la Grande Rebeyne de 1529. Cette période marque un changement dans l'attitude des consuls vis-à-vis de leur propre représentation en tant que corps communal. Ainsi en 1522, ils font orner de deux armes de la ville un registre de papier destiné aux comptes et affaires des hôpitaux, ouvrage confié à Jean Ramel[813]. En 1524, un lion est sculpté sur le pilier des escaliers nouvellement refaits dans l'hôtel commun[814]. Les pièces de la maison présentent donc en ces années 1523-1525 de nombreuses occurrences des armoiries de Lyon : des verrières aux tournevents et à l'escalier, l'affirmation municipale est omniprésente.

Toutefois, les différentes commandes relatives à la maison commune laissent entrevoir un relatif désintérêt des consuls pour la décoration de leur lieu de réunion. Et le fait même que ce lieu n'est fixé qu'au début du XVI^{e} siècle, après les diverses péripéties liées à l'hôtel Charnay, est en ce

---

811 PERRIER 1905, p. 5.

812 BASSARD 1909 ; FARGEIX 2005, pp. 546-597.

813 A. M. Lyon, CC705 pièce n°10 (P. J. n°A-49b) : il est précisé que ce registre devra rester sur le bureau du consulat.

814 A. M. Lyon, CC718, pièce n°9, f°1v (22 août 1524) : « A Jehan de Molins menuysier, pour avoir fait ung lyon ou pillyer desd. degrestz, 15 s. ».

sens parlant. En outre, le choix des différents artistes employés, pour les verrières de l'hôtel de ville ou dans d'autres cas, fait ressortir également une commande de circonstance, au gré des besoins et des disponibilités.

B. La représentation publique : les armes de la ville

Élément capital de l'image que se fait la cité d'elle-même, et qu'elle veut donner à voir[815], les armes de la ville apparaissent régulièrement dans le cadre de commandes diverses. La question de l'existence des armoiries urbaines pour la France du XV^e^ siècle a été peu étudiée, hormis dans les travaux de Ch. de Mérindol[816], qui n'abordent pas cependant de façon approfondie les questions d'identité et de représentation liées au sujet. La thèse consacrée aux images dans la ville par C. Bulté constitue une étude remarquable sur ces questions pour la France de la fin du Moyen Âge[817]. M. Pastoureau résume en une expression la signification et surtout l'usage des armes : « marques de propriété et ornements décoratifs »[818], définition qui s'applique parfaitement aux cas lyonnais. Une telle fonction se double clairement ici de la dimension identitaire inhérente à la représentation des armes. Quant à l'ornement décoratif, il ne semble apparaître que de façon secondaire.

Les armoiries apparaissent au sein même du lieu du pouvoir municipal, sur les vitraux ou peintes sur la cheminée, présentes à la chapelle Saint-Jacquême dès la fin du XIV^e^ siècle[819]. Ces armes sont très simples : de gueules au lion d'argent rampant armé et lampassé du même, au chef d'azur chargé de trois fleurs de lis d'or[820]. Cet écu peut être porté ou présenté par des personnages[821], comme c'est le cas dans l'enluminure du Garbeau de l'épicerie (fig. n°42),

---

[815] PASTOUREAU 1985 : la question des armoiries étatiques est étudiée de façon très approfondie ici ; l'auteur aborde également le problème de la difficile compréhension de l'apparition des signes héraldiques dans le champ politique (p. 145). Sur les significations héraldiques et l'adoption d'armes, voir par exemple PASTOUREAU 1988 : M. Pastoureau y explique bien, certes pour un cas tout différent, celui des magnats florentins du XIV^e^ siècle, que les armoiries sont « signes d'identité mais aussi marques de distinction et de classification sociales » (p. 1243).

[816] MÉRINDOL 1990, 1997 et 1998. Ces travaux se fondent sur une grande enquête sur les décors monumentaux peints et armoriés et présentent tous trois sensiblement les mêmes conclusions.

[817] BULTÉ 2012.

[818] PASTOUREAU 2003, p. 59.

[819] VALOUS 1880, p. 14 : en 1393, Jean Célarier est payé pour six écussons. Sur la chapelle Saint-Jacquême, voir BOITEL 1838, tome II, p. 161 ; VALOUS 1992 [1862], p. 6 ; KLEINCLAUSZ 1913, p. 41 ; GONTHIER 1981, p. 257.

[820] C.-F. Ménestrier cité par BÉROUJON 2009, pp. 40-41.

[821] MOREL DE VOLEINE 1855, p. 376.

exemple qui montre quel était le blason alors utilisé. Cette figuration de l'écu, malgré sa date tardive, est très parlante. Les armes du roi et celles de Lyon sont disposées en deux registres superposés. Plusieurs éléments caractéristiques de l'art de la fin du XV^e^ siècle, et particulièrement de celui de Guillaume II Le Roy s'y retrouvent. Les anges vêtus de longues robes sont une image récurrente dans l'enluminure française de la fin du XV^e^ siècle, et notamment à Lyon où on la retrouve dans le Lectionnaire du cardinal de Bourbon[822], par exemple ou dans les œuvres gravées de Guillaume II Le Roy[823]. Le fait que les ailes des anges se croisent en formant un angle est une particularité iconographique commune à plusieurs de ses gravures.

La présentation de l'écu de la ville par deux jeunes filles est également un motif couramment employé par ce dernier comme par d'autres[824], et répandu largement à Lyon. De nombreuses occurrences de cette image apparaissent dans les gravures qu'il réalise pour les imprimeurs et libraires lyonnais. Dans une *Bible* de Jacques Sacon[825], par exemple, la page de couverture gravée par Le Roy présente une ressemblance frappante avec la partie inférieure de l'enluminure du f°1v (fig. n°56) ; quelques détails des coiffures et des costumes des deux jeunes femmes sont différents mais l'organisation générale de l'image est la même.

L'iconographie de l'écu suspendu est commune à la fin du Moyen Âge : il provient certainement des tournois au cours desquels les chevaliers accrochaient leurs armes à un arbre. Le motif fut ensuite repris, notamment dans le décor de maisons privées, mais également sur toutes sortes de supports[826]. Cette image est l'un des motifs de prédilection de Guillaume II Le Roy dans la composition des marques de libraires et d'imprimeurs. Il crée pour bon nombre d'entre eux de telles images, qu'ils apposent dans leurs publications, et le sujet est donc répandu. Plusieurs éléments sont récurrents dans cette représentation, tel l'arbre généralement feuillu (quelques exceptions sont à noter) ou l'extrémité de la courroie soutenant l'écu armorié, qui se recourbe presque toujours du côté gauche. Le Roy utilise ce motif du blason appendu dès les années 1510 (autour de 1511), et ce jusqu'à la fin de sa carrière.

---

[822] BnF, Grec 55, au f°1, vers 1480. Ce manuscrit est attribué au Maître du cardinal de Bourbon, un artiste installé à Paris qui ne semble pas avoir travaillé à Lyon. Sur ce maître, voir AVRIL 1990, pp. 85-88 et AVRIL et REYNAUD 1993, p. 270.

[823] Comme dans la Bible d'Étienne Gueynard, datée de 1516.

[824] On le retrouve par exemple avec les armes de la ville en couverture du livre de l'Entrée de la Reine, de Jehan Crespin, imprimé par Gilbert du Plaix en 1533 (B. M. Lyon, Rés. 355890).

[825] B.M. Lyon, FC 112, 1521. Cf. JOLY 1963, p. 284.

[826] Par exemple dans le Ms P.A. 28 de la B. M. Lyon, f°117v, où plusieurs écus sont suspendus à un arbre nu. Voir également : BLANC 1987, pp. 49-65 ; LEDUC-GUEYE 2007.

La reprise de cette iconographie dans le cadre d'une enluminure n'est pas exceptionnelle : on la rencontre dans divers exemples, à Lyon comme ailleurs[827]. C'est surtout son utilisation dans un cadre municipal qui est intéressante, comme si le peintre créait ici la 'marque' de la cité, au même titre que les notables et les imprimeurs. De même, l'iconographie du lion est tout à fait originale : présenté de face, un peu maladroitement, l'animal emblématique de la ville soutient l'écu royal, de façon significative. Cette association entre armes lyonnaises et armes royales est intéressante car elle reparaît de façon régulière dans les commandes consulaires[828].

Une mention fort intéressante est portée sur les registres de compte le 18 janvier 1525 : le peintre Guillaume des Champs reçoit 12 sous pour avoir peint

> « certaines armes anciennes trouvees es archives de l'ostel commun, pour savoir la signifficacion d'icelles, lesquelles armes ainsi painctes ont esté remises esd. archives »[829].

Les consuls cherchent donc à connaître l'histoire des armes de la ville, déjà perdue semble-t-il, et à en garder la mémoire[830]. L'histoire du blason n'est en effet pas aisée à reconstituer : il semble qu'un lion soit déjà présent sur les monnaies romaines, mais non dans la même position, et la date de l'apparition des fleurs de lis n'est pas connue[831]. Le motif du lion, « emblème parlant de la cité » comme le souligne A. Steyert, peut parfois, seul, représenter la ville, lors des entrées par exemple, ou sculpté dans la pierre (comme au pilier de l'escalier de l'hôtel commun)[832].

La façon dont les consuls perçoivent leur écu, et son rôle, apparaît lors de la réalisation d'un étendard de fer peint à l'huile au blason de la cité en 1505 : « Lesquelles armes feront tousiours apparoir que icelle tour est et appartient a la communaulté de lad. ville (...) »[833]. Il s'agit ici d'identifier une tour sise du côté de Fourvière appartenant à la ville mais louée à une tierce

---

827 Voir par exemple le manuscrit de la Bibliothèque municipale d'Aix-en-Provence (B. M. 648, f°2), intitulé *Chroniques de Bretagne* et réalisé à la fin du XV^e^ siècle ou au début du XVI^e^ siècle ou, dans la même bibliothèque, le B. M. ms. 1804 (1475, armes du roi René d'Anjou). Je remercie J.-L. Deuffic pour ses indications concernant ce motif.

828 BOCK 2003, pp. 214-217 : l'association des armes royales à des armoiries nobles ou civiles est un phénomène connu en France dès le XIV^e^ siècle. N. Bock souligne que l'utilisation des armes royales dans ce cadre est une mise en scène de la fidélité, destinée à flatter le roi (p. 216), comme c'est certainement le cas ici.

829 A. M. Lyon, CC 734, pièce n°16, f°2 : P. J. n°A-53.

830 DUBY 1980, p. 583 : attitude déjà notée par G. Duby et B. Guenée : la conscience municipale s'accompagne d'un attachement au passé.

831 Pour le lion, voir MOREL DE VOLEINE 1855, p. 380. A. Steyert, après Morel de Voleine, *op. cit*., pense que les fleurs de lis ont fait leur apparition après 1312 : STEYERT 1860, p. 56. Au sujet des armes de la ville, voir MARTIN-DAUSSIGNY 1866, pp. 1-3 ; DEBOMBOURG 1867, p. 2 ; VIAL 1903, tome II.

832 Ce concept d'armes parlantes était déjà évoqué par Morel de Voleine, *op. cit.*, p. 385, qui insistait sur la similitude d'orthographe entre la ville et l'animal dans les textes anciens.

833 A. M. Lyon, CC569, pièce n°8, 4 décembre 1505 : P. J. n°A-23.

personne. Les armes représentent donc l'autorité et la présence du pouvoir communal dans ce contexte. Ce rôle est réaffirmé lors de leur mise en place à l'entrée d'un passage de la cité, près du pont de Saône en 1524 : réalisées en bois, elles sont cette fois dorées et argentées par un orfèvre, Jérôme Henry, et non par un peintre[834].

Parallèlement à la multiplication du blason à l'intérieur même de l'hôtel de ville, qui alors relève presque du domaine privé, sa mention se fait de plus en plus fréquente au début du XVI^{e} siècle. Les monuments importants de la ville[835], les présents offerts aux personnalités de passage et les cérémonies qui émaillent le calendrier (et surtout les obsèques) sont autant d'occasions de les exhiber dans la cité, à la vue de tous.

1. Les ponts de la cité

Un sujet de préoccupation constant revient dans les documents concernant le Consulat : les ponts du Rhône et de la Saône. Ils sont tous deux l'objet de nombreuses réparations et consolidations. Le pont du Rhône[836] occupe une place particulièrement importante car il est le seul point de passage sur ce fleuve depuis la presqu'île lyonnaise. Ses caprices obligent les Lyonnais à le reconstruire sans cesse : il bénéficie donc d'une attention constante de la part du Consulat et n'est achevé qu'au milieu du XVI^{e} siècle[837]. Ainsi en 1509, plusieurs architectes jurés d'autres cités sont sollicités pour en visiter le chantier[838]. La plus grande part des travaux réalisés concerne le bâti, mais quelques décorations sont également commandées. Dans la plupart des cas, il s'agit d'apposer les armes de la ville ou celles du roi sur les piliers.

En 1492, il est fait mention d'un lion sculpté par Nicolas l'imagier - Nicolas Le Clerc - peint par Jean de Paris - Jean Perréal - et doré par les orfèvres Charles Lalemant et Nicolas Rostaing sur une pile dernièrement refaite du pont de Saône[839]. Ce lion n'est ensuite plus évoqué, ni aucune

---

834 A. M. Lyon, CC706, f°58, juin 1524 et CC721, pièces n°29 et 30 : P. J. n°A-50a, A-50b et A-50c.

835 MÉRINDOL 1998, p. 263 : l'auteur, reprenant B. Chevalier, les rappelle : les portes, la place, les barrières fortifiées, les fontaines. A Lyon, ce sont les portes et les ponts qui sont les monuments les plus concernés par l'apposition des armes.

836 ROSSIAUD 2007.

837 MARTIN 1950, p. 176 ; BURNOUF et alii 1991 ; BOISSEUIL 2002.

838 A. M. Lyon, CC523, f°111v.

839 A.M. Lyon, CC508, pièce n°49 (13-18 août 1492, P. J. n°A-13), CC509, pièce n°44 (26 août 1492), CC509, pièce n°45 (31 janvier 1493) et CC509, pièce n°46 (P. J. n°A-14e et A-14f). A propos du pont de Saône, voir HOURS 1996. Ce pont est particulièrement important pour la représentation consulaire puisqu'il apparaît dès le XIII^{e} siècle sur les premiers sceaux de la ville. Cf. BEDOS 1980, pp. 295-297.

réparation ou mise en couleur pour cet ouvrage. Le pont de Saône est réellement alors au cœur de la cité : point de passage entre le quartier Saint-Nizier, centre bourgeois de Lyon, et le quartier cathédral et artisanal, il reçoit pour les entrées les bannières des confréries de la ville[840].

En 1511, Jean Ramel est chargé de dorer un pommeau de pierre posé sur l'un des arcs neufs du pont du Rhône, mais il n'est pas question des armes de la cité[841]. Un lion y était déjà apposé en 1463, lorsque les consuls s'interrogent sur la nécessité de le remettre en couleurs[842]. Cet ornement n'est ensuite plus mentionné ni complété, peut-être car le pont est sans cesse en travaux. Il faut attendre le mois de janvier 1531 pour que les consuls se préoccupent de faire figurer les armes de la ville sur ce point de passage majeur : elles sont réalisées, conjointement à celles du roi, par un tailleur d'images, Pierre de la Place, pour la tour du milieu du pont[843]. Les consuls ne les font pas mettre en couleurs et aucun peintre n'intervient donc sur cette réalisation.

L'hôpital de ce même pont et la chapelle Saint-Esprit, administrée par les consuls avec le secours des religieux du couvent Saint-Augustin, bénéficient également d'un décor armorié. La chapelle Saint-Esprit se trouvait à l'entrée du pont, accolée à la porte, comme cela est visible sur le plan scénographique du XVI^{e} siècle (voir plan n°8) et elle a été détruite au XVIII^{e} siècle[844]. Elle apparaît finalement assez peu dans les comptes, si ce n'est pour l'argent versé au secrétaire du couvent Saint-Augustin, et l'entretien du mobilier liturgique courant. Deux commandes d'importance sont toutefois à noter : en 1506, Nicolas Droguet réalise six verrières, aux armes de la ville, pour la chapelle[845]. Ce sont à nouveau les armoiries lyonnaises qui ornent, en juin 1515, les six écussons de pierre blanche sculptés par Jean de Saint-Prier et mis en couleurs par Jean Bonte (en azur et argent) puis accrochés aux piliers par des anneaux de plomb[846].

---

[840] C'est le cas lors de la première entrée de Charles VIII en 1490 : A. M. Lyon, BB19, f°170v : P. J. n°C-9a. Sur l'importance du pont dans le réseau urbain, voir GONTHIER 1981, p. 258.

[841] A. M. Lyon, CC602, f°28 (19 mai 1511) : P. J. n°A-27.

[842] A. M. Lyon, BB7, f°344v (6 juin 1463) : P. J. n°A-3.

[843] BURNOUF et alii 1991 ; CHATELAIN 1944 : il ne semble pas qu'un décor armorié existait sur ce pont avant le XVI^{e} siècle. A propos de Pierre de la Place : A. M. Lyon, CC807, pièce n°17 (20 décembre 1530), CC808, pièce n°2, f°1 (3 janvier 1531) et pièces n°5, 6, 11, 12 et 13 (chaque semaine du 16 janvier au 13 février 1531).

[844] Un document daté de 1770 concerne cette démolition : A. D. Rhône, 11 G 68, 2^{e} armoire, 12°5, n°9. Les mêmes archives conservent plusieurs inventaires du mobilier liturgique : les œuvres qui y sont inscrites datent toutes de l'époque moderne (cf. 11 G 68, 1ère armoire, vol.12, 12°7).

[845] A. M. Lyon, CC568, pièce n°9, f°29v : P. J. n°A-24. Il s'agit de la seule fois où Nicolas Droguet travaille pour le Consulat. A propos de ce peintre, cf. Supra, Première Partie, chapitre II, C, 4 et infra, Deuxième Partie, chapitre III, C, 1.

[846] A.M. Lyon, CC632, pièce n°15 (26 juin 1515) : P. J. n°A-36c. Jean de Saint-Prier (ou Saint-Priest) est régulièrement au service du consulat, notamment lors de la réalisation des cadeaux d'orfèvrerie pour les personnalités de passage, cf. par exemple CC511, pièce n°3, f°12 (1490) et 14 et BB24, f°243v (1500) : P. J. n°C-9b et C-15a.

Cette intrusion de l'écu - éminemment laïque - dans un lieu religieux où des messes étaient dites quotidiennement est intéressante. C'est également le cas à l'intérieur de la chapelle Saint-Jacquême dès la fin du XIV^e^ siècle, et rappelons que l'oraison doctorale du 21 décembre avait lieu dans l'église Saint-Nizier, mêlant donc de façon ostensible religieux et politique[847]. L'abandon de la chapelle Saint-Jacquême comme lieu de réunion régulier n'est d'ailleurs pas dû à des questions de préséance religieuse : les consuls continuent d'y tenir certaines assemblées extraordinaires et affirment au besoin leurs droits sur Saint-Jacquême[848].

L'hôpital du pont du Rhône est régulièrement cité dans les comptes, généralement pour les dépenses liées aux soins et à l'entretien des malades. Il est l'objet dans les années 1520 d'une phase de reconstruction importante : une chapelle en ruines est refaite, et la construction de plusieurs corps neufs est décidée[849]. Jean de Bourg réalise ainsi en février 1526 des verrières pour le bâtiment neuf qui accueillait le dortoir des filles et la salle des enfants. Le peintre verrier ne livre pas moins de cent un pieds de verrières pour sept fenêtres, « en chacune desquelles sont les armes de la ville »[850], à raison de deux sous le pied. Il s'agit donc d'une commande importante puisque Jean de Bourg reçoit 10 livres et deux sous pour ces panneaux. En juin de la même année, Jean Ramel réalise huit panneaux vitrés, destinés également au grand corps mais cette fois du côté du cimetière. Ouvrages neufs et réparations se côtoient : il est bien spécifié qu'il est payé pour les verrières qu'il a refaites, mais dont l'iconographie demeure inconnue[851].
Tout comme la décoration de l'hôtel commun, la présence des armes dans ces monuments (hôpital et chapelle) peut relever finalement du domaine privé. En effet, elles n'étaient pas visibles par tous et à tout moment : il fallait pour cela avoir accès à la chapelle du pont du Rhône et à l'intérieur de l'hôpital. En outre, la visite de grands personnages ou les entrées ne prévoyaient aucunement un détour par ces deux monuments[852].

---

[847] G. de Valous revient rapidement sur cet aspect dans son étude sur les patriciens lyonnais des XIII^e^ et XIV^e^ siècle, rappelant les conflits entre les consuls et les chanoines, mais évidemment la présence permanente du religieux dans la vie quotidienne de ces hommes : VALOUS 1973, p. 85.

[848] En 1521, lors de réparations effectuées dans cette chapelle par un notable de la ville, Jean de Chaponay, les consuls le convoquent pour lui rappeler que le lieu leur appartient. VALOUS 1992 [1862], pp. 7, 19-20.

[849] A.M. Lyon, CC718, pièce n°17, CC719, CC722 (la chapelle de la Madeleine, tombée, est relevée en 1524), CC732, CC739, CC755.

[850] A.M. Lyon, CC739, pièce n°32 (19 février 1526) : P. J. n°A-56b.

[851] A.M. Lyon, CC755, pièce n°12 (15 juin 1526) : P. J. n°A-57.

[852] Bien que certaines entrées empruntent la porte du pont du Rhône et passent donc devant. Ni la chapelle ni l'hôpital ne sont mentionnés comme des stations.

Autre lieu phare de la ville où sont représentées les armes, la porte de Bourgneuf : point d'accès important voire principal de Lyon par le nord[853], cette porte bénéficie en 1493 de la pose d'une nouvelle pierre, sculptée par Nicolas Le Clerc et peinte par Jean Perréal. Ce sont les armes de France entourées ou portées par deux anges que les artistes y font figurer, prenant bien soin d'y adjoindre, en dessous, un lion[854]. Cette porte avait déjà reçu un décor armorié à la fin du XIVe siècle, quand les consuls commandent à Jean Evrert la peinture des armes de la ville, seules, sur ce monument[855]. En 1493, il s'agit donc de la première apparition monumentale des armes royales et lyonnaises ensemble, sur un monument majeur de la cité. Bourgneuf est en outre la porte d'arrivée habituelle des rois lors de leur entrée à Lyon[856]. La mise en place de cette image parlante (les armes royales surmontant le lion-Lyon) n'est donc pas anodine à cet emplacement. L'enluminure du f°1v du registre du Garbeau de l'épicerie semble très proche de cette iconogropahie (fig. n°42). L'association avec les armes - et devise - royales à la porte de Bourgneuf comme dans le registre du Garbeau indique certainement la façon dont les Lyonnais faisaient habituellement figurer ces deux images ensemble. Il est fort possible, par exemple, qu'un même schéma ait été employé par Pierre Vanier lors de la réalisation du tableau du barrage du pont du Rhône, en 1518[857].

L'irruption des armes royales en contexte urbain n'est pas unique : elle est très répandue dans la France du XVe siècle, généralement au sein même de l'hôtel de ville[858]. Ce n'est pas le cas à Lyon, où les armes royales n'entrent pas à l'intérieur de l'hôtel commun, sauf par le biais de l'enluminure de Pierre Vanier et de celle de Guillaume II Le Roy, mais trouvent leur place sur les monuments majeurs de la cité, le pont de Saône en 1493 puis le pont du Rhône en 1531.

Les consuls ne se limitent pas aux grands monuments dont ils ont la charge : les armoiries de la cité apparaissent à d'autres endroits mineurs, à la tour rue de Tirecu ou au passage près de la

---

853 GONTHIER 1981, p. 257.

854 A. M. Lyon, CC487, f°234 (6 mars 1492, paiement à Nicolas Le Clerc) ; CC509, pièces n°45 et 46 (31 janvier 1493) : P. J. n°A-14a, A-14e et A-14f. Il n'est question que des armes royales dans le paiement à Nicolas Le Clerc mais le lion devait également faire partie de la commande dès le printemps 1492.

855 VIAL 1903, pp. 29-30 ; cf. CC376, f°11.

856 Lors de leur entrée dans la cité, les rois de France empruntent presque toujours cette porte pour franchir les limites de la ville : Louis XI en 1476 (A. M. Lyon, BB13 et CC481) ; Charles VIII (BB19 et CC511), Anne de Bretagne en 1494 (BB21, CC520 et 527), Louis XII en 1499 (BB24 et CC538) et François Ier en 1515 (BB34, CC666).

857 Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre II, A, 1. Malheureusement, les dégradations subies par les enluminures des Musées Gadagne interdisent toute comparaison sur ce point.

858 MÉRINDOL 1990, p. 281 ; BULTÉ 2012, pp. 126-129.

Saône[859], mais les granges de la ville font aussi l'objet d'attentions artistiques. Celles situées près de la porte des Farges sont ainsi peintes du même motif par Jean Ramel en 1522[860]. Les armes apposées sur les monuments publics de Lyon révèlent un fil conducteur évident et simplissime : elles apparaissent aux endroits les plus stratégiques pour la ville. La porte de Bourgneuf est le point d'entrée principal de la cité, le pont de Saône le passage obligé entre les quartiers ecclésiastique, artisanal, marchand et consulaire. L'accent est mis sur les rives de la Saône car l'activité et la vie lyonnaise se concentrent à cet endroit. Les rives du Rhône sont beaucoup moins peuplées et restent un quartier presque délaissé, même après 1530, où se situe uniquement l'hôpital. Si aucune volonté consciente ne semble régir cet état de fait - les commandes sont très espacées dans le temps et certaines sont disposées dans des lieux de moindre importance - elles appartiennent à un plan d'ensemble qui se révèle au fil du temps[861].

Relevant du domaine de l'éphémère parfois, certaines cérémonies publiques sont également autant d'occasions de donner à voir l'écu de Lyon. Il apparaît évidemment dans le contexte des entrées, associés parfois à l'écu royal[862]. Mais ces cérémonies fastueuses ne sont pas les seules à mettre en scène les armes lyonnaises. Elles font par exemple leur apparition dans le contexte particulier de l'oraison doctorale de la Saint-Thomas (le 21 décembre). C'est en effet ce jour que sont proclamés les consuls nouvellement élus : une cérémonie, très simple, se déroule à l'église Saint-Nizier où un discours est déclamé, généralement par l'un des conseillers[863]. A partir des années 1510[864], les mandeurs du consulat portent une robe spécifique, de couleur « tannée ». Une telle livrée était auparavant réservée aux entrées, au cours desquelles ces derniers, comme les consuls, se distinguaient par leur vêtement. La Saint-Thomas est désormais l'occasion de porter une couleur spécifique, honneur réservé aux mandeurs. Aucune iconographie ne semble attachée à ce costume jusqu'en 1523 où apparaît pour la première fois la mention de manches d'orfèvrerie attachées à cette robe, aux armes de la ville[865]. Dès lors, chaque année, un nouveau vêtement est commandé mais les éléments d'orfèvrerie sont conservés. Le joueur de trompette de la ville

---

[859] Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre II, A, 2.

[860] A. M. Lyon, CC 704, pièce n°29 (18 août 1522) : P. J. n°A-48.

[861] TRACHTENBERG 1993, pp. 20-22 : nous sommes toutefois bien loin de l'organisation symbolique et véritablement pensée de l'ordonnance des monuments publics florentins telle que l'a démontrée M. Trachtenberg. On peut mettre en parallèle l'organisation de la perception des monuments emblématiques de la ville par les responsables florentins avec ce qui se passe à Lyon, dans une moindre mesure.

[862] Voir infra, Troisième Partie, chapitre II.

[863] Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre I, A, 4 et II. Voir également TRICOU 1926 ; ROSSIAUD 1994, p. 295.

[864] A. M. Lyon, CC604, pièce n°3 (5 décembre 1510).

[865] A. M. Lyon, CC721, pièce n°18 (15 décembre 1523) ; VIAL 1903, t. II, p. 40.

bénéficie également d'un costume spécifique dont la manche, à nouveau, est brodée aux armes de Lyon, à partir de 1527[866], alors que dès 1480, il recevait une bannière brodée du même motif[867]. Le marquage des officiers municipaux, tel celui pratiqué ici, se constate dans de nombreuses cités[868].

L'oraison doctorale de décembre est régulièrement mentionnée dans les archives pour les dépenses d'organisation de la cérémonie mais aucune commande picturale n'est liée à l'occasion. Pourtant, l'enluminure du discours prononcé par Pierre Chanet en décembre 1509[869] est conservée à la Bibliothèque municipale, mais elle relève visiblement de la commande privée.

La réalisation d'écussons est une charge couramment dévolue aux peintres dès la fin du XV^e^ siècle, quelles que soient leurs occupations par ailleurs, à Lyon comme dans le royaume de France[870]. Les obsèques des personnages importants étaient commémorées dans la cité par des processions comprenant très souvent des torches aux armes de la ville[871]. Certains des peintres sollicités pour cela, tels que Jean de Juys, Pierre d'Aubenas[872] et Jean Ramel[873], travaillent pour les consuls à d'autres occasions, et notamment aux vitraux de l'hôtel de ville, alors que d'autres artistes n'apparaissent que ponctuellement. Jean du Puy est ainsi embauché pour la fourniture d'écus, en mars 1479 pour les obsèques de la femme de sire Lyanet[874] et Jean Blic pour l'enterrement du duc de Savoie en avril 1481[875]. De même, Dominique le peintre n'est sollicité qu'une fois par les consuls, lors de la mort de Louis XI, en septembre 1483[876]. Ces recours ponctuels à des artistes peuvent peut-être s'expliquer par le fait que les peintres habituellement embauchés par le Consulat ne sont pas disponibles. En effet, après 1480, s'il participe encore à

---

866 A. M. Lyon, CC744, f°58 (14 août 1527).

867 A. M. Lyon, CC485, pièce non numérotée (26 juillet 1480). Cette pratique est documentée depuis le XIV^e^ siècle : VIAL 1903, t. II, pp. 33-34.

868 BULTÉ 2012, pp. 152-153.

869 B. M. Lyon, Ms 1745, vers 1509-1510. Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre I, A, 4.

870 LEPROUX 2001, p. 28. Pour Lyon, cf. VIAL 1903, t. II.

871 Ces torches armoriées devaient certainement prendre place dans le cortège accompagnant le corps du défunt ou le commémorant, lorsqu'il n'était pas décédé à Lyon. BEAUNE 1975, pp. 134-141 : il peut s'agir également d'offrandes, courantes dans le rite des obsèques nobiliaires mais généralement faites aux armes du défunt et non de l'offrant. Cf. Infra, Troisième Partie, chapitre I, D.

872 Pour les obsèques du doyen de la cathédrale en 1485 (A. M. Lyon, CC518, pièce n°34, P. J. n°D-6) et pour celles du cardinal Charles II de Bourbon en 1488 (CC519, pièce n°11, P. J. n°D-8a).

873 En 1514 pour les obsèques de la reine Anne de Bretagne (A. M. Lyon, CC523, f°369v, et CC626, pièce n°11, P. J. n°D-17b et D-17c).

874 Il s'agit sans doute de Lyonnet de Roussi, marchand florentin établi à Lyon dès le début des années 1470. A. M. Lyon, CC484, pièce n°89 (8 mars 1479) : P. J. n°D-2.

875 A. M. Lyon, CC486, pièce n°1 (22 avril 1481) : P. J. n°D-3.

876 A. M. Lyon, CC486, pièce n°78 (1^er^ septembre 1483) : P. J. n°D-5b.

l'organisation d'entrées royales, Jean Prévost ne réalise plus aucune œuvre pérenne pour le Consulat et Pierre d'Aubenas, souvent sollicité à partir 1485, n'est pas encore au service de la commune[877].

L'enterrement des consuls est le moment où se montrent les armes de la ville, cette fois sous la forme d'écus peints à l'huile sur des feuilles de fer blanc, commandés en 1508. Le peintre (ou l'orfèvre?) qui réalise ce travail n'est pas identifié[878]. Cet intérêt tardif pour la représentation de la cité aux obsèques de ses émissaires va de pair avec la prise de conscience progressive des consuls pour leur rôle, et son expression par le biais des armes. Leur représentation se développe dans ces années sur divers supports : elles sont par exemple gravées et accrochées aux clés de la ville en 1504 puis à nouveau en 1514[879].

Si la majorité des écussons aux armes de la ville sont commandés lors d'obsèques de personnages importants, ils peuvent être présents dans un autre contexte. Dès 1479, Jean Prévost et Jean du Puy réalisent plusieurs écussons et de petits panneaux pour le ou les bateaux portant des vivres aux armées royales en Bourgogne, aux armes de la ville mais également à celles du roi[880]. Cette pratique décorative n'est pas inhabituelle : Jean Prévost est par exemple à nouveau sollicité, en 1494, cette fois par le souverain lui-même, pour la réalisation de bannières aux armes royales, pour une embarcation militaire[881]. Jean de Juys réalise également un panneau, dont l'iconographie n'est pas connue, pour mettre sur une charrette qui porte des poudres[882]. Ce type de *besogne d'estoffe* est courant à la fin du XV^{e} siècle et au début du XVI^{e} siècle, et les commandes des consuls en montrent de nombreux autres exemples, tel que la peinture par Guillaume des Champs du nouveau poêle installé dans la chambre des papiers en 1524 (l'iconographie n'est pas indiquée et il s'agit certainement d'une mise en couleurs plus que d'une peinture figurée)[883].

---

[877] AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome II, pp. 83-84 : les auteurs notent sa présence à Lyon en 1479. La première mention de Pierre d'Aubenas est celle du 27 juin 1485, A. M. Lyon, CC518, pièce n°34, pour la fourniture d'écussons aux consuls mais, certainement élève de Jean de Juys, il est sans doute présent dès 1471.

[878] A. M. Lyon, CC583, pièce n°8 (3 janvier 1508) : P. J. n°D-13.

[879] Antoine de la Vanelle réalise ces travaux de gravure. A. M. Lyon, CC565, pièce n°25 (19 décembre 1504, P. J. n °A-22) et CC523, f°371bis (13 juin 1514). Les armes sont à nouveau gravées sur des pots d'étain offerts à de grands seigneurs, par Guillaume Raver en août 1531, CC794, f°53v.

[880] A. M. Lyon, CC485, pièce n°3 (Jean Prévost, le 10 mai 1479) et pièce n°7 (Jean du Puy, le 12 juillet 1479) : P. J. n°A-10a et A-10b.

[881] A. N., KK 333, f°14 et 15v : P. J. n°E-6 ; LABORDE 1850, t. I, p. 177, cf. Supra, Première Partie, chapitre I, B, 3 et II, B, 2 et Infra, Deuxième Partie, chapitre IV, A, 2.

[882] A. M. Lyon, CC454, pièce n°41 (mai 1475) : P. J. n°A-7.

[883] A. M. Lyon, CC731, pièce n°1 (décembre 1524) : P. J. n°A-52.

2. Le portrait de la cité

Une dernière catégorie de travaux concerne également la représentation de la ville, mais cette fois non par le biais des armes. César Borgia, comte de Valentinois, fait son entrée à Lyon en 1498 : il vient d'être nommé gouverneur de la région. A cette occasion, en plus des décors préparés pour l'accueillir, les consuls commandent au peintre François un portrait des murailles « feist en papier pour envoyer a monseigneur le lieutenant estant en court de par icelle ville »[884]. La fête représente l'occasion de présenter à l'émissaire royal un visage loyal et la bonne garde de la ville. Le même arrière-plan politique transparaît dans les deux autres exemples de telles réalisations. En 1512 et 1513, Jean Ramel et Germain Chaveau réalisent des portraits de la cité : le premier « écrit » les trente-deux tours qui se trouvent du côté de Fourvière et le second peint sur papier et sur parchemin les portraits des vieux fossés et des murailles, et de l'assiette de la ville[885]. Ces commandes sont de façon évidente liées aux volontés royales : en juillet 1512, Louis XII décide la construction de nouvelles murailles et envoie dans ce but son chambellan, le sieur de la Voulte. C'est peut-être ce dernier qui recueille le portrait réalisé par Ramel, en août 1512 et, on le sait de façon certaine, c'est bien lui qui prend livraison de celui de Chaveau, représentant les vieux fossés et les murailles, en mars 1513[886]. Le même jour, Chaveau est également payé pour deux portraits de l'assiette de la ville, dont l'un, en papier, est destiné au roi, à la demande du sieur Chaudemir, certainement l'un des chambellans de Louis XII. La version peinte sur parchemin de ce même portrait semble quant à elle destinée à rester à Lyon[887].

Des ouvrages de cette nature se développent en France dans la seconde moitié du XV^{e} siècle : Jean Bourdichon est par exemple sollicité pour réaliser, à la demande de Charles VIII, un portrait de Caudebec[888]. Il n'est pas le seul : un autre exemple très parlant en regard des œuvres lyonnaises est celui d'Allart Fullatin à Tours. La cité lui demande en effet deux patrons, en papier et en parchemin, à l'instar de ce que réalise Germain Chaveau, pour un projet

---

884 A. M. Lyon, CC537, pièce n°1, f°6 : P. J. n°C-13b.

885 A. M. Lyon, CC610, pièce n°17, f°6v (16 août 1512, P. J. n°A-28) : Jean Ramel reçoit 2 livres pour son travail. A. M. Lyon, CC617, pièce n°20 (5 mars 1513, P. J. n°A-29) : Germain Chaveau reçoit 15 sous puis 8 livres pour les divers portraits de la cité, dont l'un est remis au sire de la Voulte et le second est envoyé au roi à la demande de monseigneur Chaudemir.

886 PÉRICAUD 1839, p. 35. Le *sieur de la Voulte* est certainement Louis de Lévis : cf. JULLIEN DE COURCELLES 1826, tome VII, p. 224 et REURE 1888, pp. 29-30.

887 Au sujet du *sieur Chaudemir*, voir SAINTE-MARIE 1728, p. 459.

888 LAVEDAN 1926, p.133 ; CHEVALIER 1980, p.16.

d'agrandissement en 1476. Il s'agit à chaque fois d'établir un portrait de la ville, pour diverses raisons (militaires, urbanistiques) et non une vue panoramique, trop partielle, mais une vue détaillée des éléments qui composent la cité, ce qui, selon B. Chevalier, explique le recours à un peintre plutôt qu'à un arpenteur[889].

Les artistes sollicités par les consuls dans le cadre de leurs commandes officielles le sont assez régulièrement. Une fois employés, ils réalisent plusieurs œuvres, de diverses natures. Ainsi Jean de Juys crée des verrières et des écussons et Jean Ramel réalise de nombreux vitraux mais également des enluminures. La raison du choix d'un artiste ou d'un autre reste inconnue : si on connaît les liens de certains, tels ceux unissant Jean Prévost et Pierre d'Aubenas[890], cela reste une exception.

C. Fargeix conclue son étude consacrée aux consuls sur leur désir d'établir un pouvoir stable et indépendant, ce qui se matérialise, entre autres, par l'acquisition d'un hôtel de ville et l'adoption de la langue française dans les registres de délibérations. En outre, une culture qui leur est spécifique, bien que troublée par les tensions qui opposent les membres du Consulat, semble émerger, orientée par la prééminence des juristes[891]. Leurs commandes, que ce soit pour la maison commune ou à d'autres occasions, soulignent le peu d'intérêt apparent manifesté par les échevins pour le fait artistique. Le désir de représentation et d'ostentation qui pourrait se faire jour dans une telle organisation[892] ne donne pas lieu à de fastueuses commandes, et semble se concentrer sur la figuration des armes lyonnaises (et parfois royales) aux points stratégiques de la cité[893]. Il faut souligner ici la particularité de Lyon : aucune iconographie religieuse n'est retenue par les conseillers pour leurs commandes publiques, du moins hors des entrées. Alors que les maisons communes et les monuments importants d'autres villes françaises pendant la période reçoivent un décor religieux (la Vierge à Montpellier ou l'Annonciation à Rouen)[894], l'hôtel

---

[889] CHEVALIER 1980, p. 17

[890] Ces deux artistes travaillent ensemble à la réalisation de bannières pour le roi de France, en 1494. Pierre d'Aubenas succède en outre à Jean Prévost à la charge de peintre de la cathédrale, en 1497, cf. Infra, Deuxième Partie, chapitre III, A, 1.

[891] FARGEIX 2005, pp. 599-607.

[892] Comme c'est le cas par exemple en Italie, dès l'émergence des premières communes : BACCI 2002, p. 663.

[893] La même attitude se retrouve dans d'autres cités françaises de la même époque, comme à Ussel par exemple, où les consuls n'entreprennent aucun chantier d'importance avant le XVI^{e} siècle et se préoccupent essentiellement de fortifications. Cf. LEMAITRE 1969. Cette particularité était notée par C. Fargeix, qui comparait les quelques décors connus de l'hôtel de ville aux exemples d'Albi, Rouen ou Toulouse, beaucoup plus ornés et portant une iconographie parfois complexe (FARGEIX 2005, p. 232). A propos de ces décors civils, voir MÉRINDOL 1997 et 1998.

[894] MÉRINDOL 1998, p. 264.

commun de Lyon est orné uniquement des armes de la ville - et dans une mesure bien moindre, de celles du roi. La seule commande à sujet religieux des consuls est celle passée à Jean Prévost en 1478 : il orne d'une image de la Vierge (plus exactement Notre Dame de pitié) le manteau de la personne faisant la quête pour l'hôpital[895]. Cette iconographie s'explique évidemment par sa destination, l'hôpital, depuis peu acquis par le Consulat[896]. Pourtant, les verrières réalisées ensuite pour ce même lieu (dans les années 1520) ne comportent jamais une iconographie religieuse mais toujours urbaine. Cette distance prise avec le motif voire le monument religieux peut révéler une volonté d'autonomie des consuls vis-à-vis des pouvoirs présents dans la cité, dont le plus prégnant est celui de la cathédrale[897].

[895] A. M. Lyon, CC484, pièce n°77 (29 septembre 1478) : P. J. n°A-9. Le même travail est payé à nouveau à un peintre non identifié en 1528 : A. M. Lyon, 3 GG 129, cahier n°5, f°97v et 103 (19 mars et 11 avril 1528) : « pour la façon dud. manteau a l'imaige de Nostre Dame de pitié afligée ». Cf. P. J. n°A-63a et A-63b.

[896] LUCENET 1981, p. 118.

[897] DUBY 1980, p. 578.

Les commandes consulaires sont donc essentiellement pragmatiques : rénovation de l'hôtel de ville, marquage du pont de Saône - et beaucoup plus tard, de celui du Rhône - aux armes de la ville, présents offerts à des personnalités. Cet aspect était déjà souligné par P. Schandel pour la ville de Lille, où les échevins « ont des préoccupations d'abord utilitaires. Les dépenses artistiques se font au coup par coup, selon les besoins du moment. »[898]. A Lyon, les œuvres qu'ils demandent pour l'espace public ne révèlent qu'un fil conducteur ténu et très simple, celui de marquer la présence de la commune, par le biais des armoiries, sur les monuments emblématiques de la ville. Ce trait sous-jacent va de pair avec une conscience progressive des consuls pour leur rôle, qui se manifeste par l'apparition de plus en plus importante des armoiries civiles, au sein des édifices communaux. Cette attitude rejoint les conclusions de C. Fargeix : elle met au jour la volonté de donner l'image d'un pouvoir présent, unitaire, mais sans luxe. Commandes pérennes ou éphémères, visibles par le plus grand nombre ou réservées à un cercle restreint, les œuvres réalisées à la demande du Consulat, comme corps constitué et organe du pouvoir, n'ont rien d'ostentatoire. Il s'agit d'utiliser au mieux les « deniers communs », si contrôlés.

Ce pragmatisme n'est pas le seul fait des consuls puisqu'il apparaît chez les commanditaires privés ; il semble gouverner les commandes lyonnaises pendant toute la période considérée.

[898] SCHANDEL 2001, p. 173.

III. Le clergé de Lyon et les peintres

La ville de Lyon est une cité ecclésiastique d'importance : sa cathédrale obtient le titre de primatiale en 1079[899]. Pôle important de la cité, le chapitre et l'archevêque possèdent des pouvoirs judiciaires et temporels, outre ceux spirituels, entraînant parfois des conflits avec le Consulat[900].

L'organisation du chapitre de la cathédrale est bien connue grâce aux nombreuses archives conservées, alors que les documents concernant l'archevêché sont en revanche très lacunaires. Seule l'étude des personnalités des archevêques permet d'appréhender ce volet de l'étude.

De même, les autres églises majeures de la ville sont parfois peu documentées malgré leur importance à la fin du XV^e^ siècle, telle Saint-Paul qui échappe quelque peu au regard. Le diocèse ne se limite évidemment pas aux remparts de la ville : plusieurs églises importantes ont été pourvues de vitraux à la fin du XV^e^ siècle ou au début du XVI^e^ siècle et apportent des éléments très intéressants pour la caractérisation de l'activité artistique au service du clergé. La question des vitraux commandés par des laïcs a déjà révélé les lacunes des sources comme des réalisations, mais il s'agit à présent d'examiner ceux commandés par les ecclésiastiques et ceux réalisés avant tout pour la cathédrale.

A. La cathédrale et l'enclos épiscopal

Au XV^e^ siècle, le groupe épiscopal de Lyon est composé de trois églises : Saint-Étienne, Sainte-Croix et Saint-Jean-Baptiste, regroupées dans un enclos épiscopal, le cloître. Saint-Étienne semble être la plus ancienne fondation et elle garde toujours le titre de vieille cathédrale même après que Saint-Jean le soit devenue[901]. Les deux églises sont d'ailleurs fortement associées et partagent le même clergé. Un couloir permet de passer de l'une à l'autre, dans lequel se trouve une chapelle qui abrite un autel dédié aux deux saints titulaires[902]. Au nord de Saint-Étienne se trouve Sainte-Croix, la plus petite église de l'ensemble (cf. plan n°3).

---

899 DUMONS 2011, p. 411.

900 GADILLE 1983, p. 99.

901 SACHET 1914, p. 42.

902 SACHET 1914, p. 43.

La cathédrale actuelle, Saint-Jean-Baptiste, est vraisemblablement reconstruite à partir de la fin du XII^e^ siècle. Les travaux se poursuivent jusqu'au XV^e^ siècle mais le gros œuvre est terminé dès la fin du XIV^e^ siècle[903]. Dans les années 1480, les travaux se concentrent finalement sur le pignon de la façade, avec la pose de trois statues. Le cloître est alors achevé depuis une trentaine d'années[904].

Les chanoines de Lyon sont sécularisés au XI^e^ siècle et forment dès lors un corps autonome : pour en faire partie, il faut prouver son ascendance noble. Le nombre de membres appartenant au chapitre n'est fixé qu'en 1321, à trente-deux chanoines, qui portent, comme l'archevêque, le titre de comte. L'enclos épiscopal est régi selon les règles du chapitre : c'est un lieu « à part » dans la ville, dans lequel, par exemple, les marchands ne peuvent venir librement et où il y a des consignes vestimentaires à respecter[905]. Le siège de l'archevêché se trouve à l'intérieur de l'enclos cathédral, dans un palais reconstruit et embelli en 1466 par Charles II de Bourbon[906]. Les relations entre le chapitre et l'archevêque ne sont pas toujours faciles : ce dernier est parfois nommé par le pape, sans le consentement du chapitre qui se garde le droit d'élire un archevêque, généralement issu de ses propres rangs. Cela peut entraîner des procès et de longs conflits, telle la lutte qui opposa Hugues de Talaru à André d'Espinay pendant plus de dix ans, après la mort de Charles de Bourbon en 1488. Elle ne prit fin qu'en 1499, avec la prise effective du titre par le second.

Parmi les trente-deux chanoines, comme dans tous les chapitres cathédraux, certains ont des charges spécifiques, tels le maître de chœur, le doyen, les custodes ou encore le chamarier. On compte également plusieurs chevaliers, des enfants de chœur et des prêtres habitués. Le cloître épiscopal accueille donc un nombre important d'ecclésiastiques, auxquels s'ajoute le personnel laïc, parmi lequel les peintres et verriers.

La question des relations entre les peintres lyonnais et la cathédrale n'a fait l'objet d'aucune étude spécifique. Deux écrits majeurs à propos du monument et de ses vitraux sont dus à Lucien

---

[903] BÉGULE 1880, p. 15 ; REVEYRON 2007.

[904] SACHET 1914, p. 71 ; REVEYRON 2007, p. 440. Ces sculptures sont dues au ciseau d'Hugonin de Navarre, on en trouve la trace dans les comptes de la Fabrique : A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°2, f°3 (juillet 1481) et f°8v (3 février 1482 : Jean Prévost reçoit 20 francs pour dorer la statue de Dieu le Père. Cf. P. J. n°B-2).

[905] ARLAUD et BURNOUF 1994, p. 22.

[906] SACHET 1914, p. 107 ; GARDES 1980. Le devis est conservé : A. D. Rhône, 10 G 1458 (7 octobre 1458, transcrit dans VANEL 1912) : le maître Vozy de Saint-Martin, maçon bourbonnais, est en charge des travaux.

Bégule (1880 et 1911)[907]. Un troisième ouvrage fondamental est celui de l'abbé Sachet[908]. Cet auteur évoque notamment le personnel au service du chapitre, parmi lequel se trouvent les verriers et les maçons. Il donne aussi une reconstitution du plan de l'ancien groupe épiscopal, avec l'emplacement présumé des loges des artistes et artisans au service du chapitre (plan n°3). Enfin, un ouvrage publié très récemment étudie la primatiale sous ses aspects architecturaux, historiques et artistiques ; véritable synthèse des connaissances sur le monument, il ne s'attarde que peu sur les années 1460-1530, et sans entrer dans le détail des commandes passées alors[909]. Plusieurs ouvrages du XIX^e^ siècle et quelques articles plus récents évoquent les personnels de la cathédrale : les archevêques, les chanoines ou les doyens, en donnant généralement une courte biographie de chacun[910]. Les archevêques ont parfois fait l'objet d'études plus approfondies, du moins pour le plus célèbre d'entre eux, Charles II de Bourbon.
Outre les travaux de L. Bégule, les vitraux des XII^e^ et XIII^e^ siècles ont été largement étudiés par C. Brisac dans le cadre de sa thèse[911]. Le volume du Corpus Vitrearum consacré au Beaujolais, à la Franche-Comté et à la région Rhône-Alpes fait le point sur les vitraux conservés à Lyon et dans l'ancien diocèse[912].

Les délibérations capitulaires révèlent un mode de fonctionnement spécifique : le chapitre de la cathédrale emploie en effet un verrier attitré. Une telle organisation ne semble pas être la norme en France à cette époque : à Troyes par exemple, la cathédrale n'a apparemment pas de verrier en titre et elle passe des contrats avec des artistes indépendants[913]. A Rouen au contraire, la cathédrale fait toujours appel au même atelier, mais il n'existe pas pour autant de charge officielle[914]. A Lyon, cinq verriers se succèdent, entre 1461 et 1530, au service du chapitre : Laurent Girardin (en charge jusqu'en 1471), Jean Prévost (1471-1497), Pierre d'Aubenas (1497-1503), Pierre Bonte (1503-1518) et enfin Jean Chapeau (1518-1537).

---

[907] BÉGULE 1880 et BÉGULE 1911.

[908] SACHET 1914.

[909] GRÂCE CATHÉDRALE 2011.

[910] PERRIER 1887 ; VACHET 1897 ; GUIGUE 1902 ; BEYSSAC 1909 ; BEYSSAC 1910. Pour les archevêques, voir plus précisément la bibliographie qui se rapporte à chacun d'eux.

[911] BRISAC 1977.

[912] CORPUS VITREARUM 1986.

[913] MINOIS 2005, pp. 56-105.

[914] BLONDEAU 2012, p. 66.

Laurent Girardin est connu sur une période de quarante années, de 1438 à son décès en 1478. Il obtient la charge de verrier de la cathédrale le 29 mars 1441[915]. A ce titre, les verrières du tympan de la chapelle Saint-Michel, offertes par Jean de Grolée et représentant l'Annonciation, lui sont généralement attribuées car elles ont été réalisées vers 1448 (fig. n°57)[916]. Toutefois, aucun document ne confirme ce recours au peintre-verrier en titre, qui n'était pas automatique, surtout dans le cadre d'une commande privée[917]. Laurent Girardin apparaît très peu dans les délibérations du chapitre pour la période étudiée et les comptes conservés ne couvrent pas le temps de sa charge. Aucune de ses réalisations n'est donc connue. A. Châtelet lui attribue, en se fondant sur l'hypothèse qu'il a réalisé le vitrail de la chapelle Saint-Michel, deux ajours dans le tympan d'une chapelle de l'église Saint-Jean-Baptiste de l'Arbresle (Rhône, fig. n°58), le vitrail de la Crucifixion de Moulins (baie 1, fig. n°59) et une peinture sur bois, la *Trinité* du musée de Cleveland (fig. n°60)[918]. La comparaison entre le vitrail de la cathédrale et celui de l'Arbresle n'est pourtant que peu convaincante : les traits de l'ange de Lyon sont beaucoup plus fins et délicats que ceux de celui de l'Arbresle, qui en outre présente un vêtement, des ailes et une attitude tout différents. En 1469, la visite pastorale du diocèse indique que l'église Saint-Jean-Baptiste était dépourvue de vitraux[919]. Cette réalisation intervient donc dans les années suivantes, à un moment où certainement Laurent Girardin ne réalise que peu d'œuvres, puisqu'il renonce à sa charge en septembre 1471. Quant au vitrail moulinois, les arguments d'attribution demeurent minces, d'autant plus que les armes du *cardinal* de Bourbon y figurent. Elles n'ont pu être ajoutées qu'en 1476, soit vraiment tard dans la chronologie de Laurent Girardin. La publication la plus récente à ce propos date d'ailleurs la verrière des années 1480-88, après le décès du peintre lyonnais[920]. La comparaison formelle avec le vitrail de la chapelle Saint-Michel n'est pas non plus convaincante, et il faut distinguer les réalisations de la cathédrale lyonnaise et celle de la collégiale moulinoise, peut-être due à un peintre de la cité bourbonnaise[921]. Enfin, le panneau de Cleveland, qui représente la Trinité au cœur d'une mandorle constituée de séraphins rouges et de rayons d'or, avec aux coins du panneau quatre anges en prière tournés vers le centre de la

---

915 A. D. Rhône, 10 G 87, f°254-254v ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], p. 389.

916 BRISAC 1982 ; CORPUS VITREARUM 1986, p. 299 ; CHÂTELET 2001, p. 185.

917 OBJECTIF VITRAIL 1983, p. 38.

918 CHÂTELET 2001, pp. 185-186.

919 BÉGULE 1911, p. 87 ; MÉRAS 1996, p. 40 ; CHÂTELET 2001, pp. 185-186 (BnF, Ms. Lat. 5529). À propos de la visite pastorale de 1469, voir LORCIN 1979.

920 CORPUS VITREARUM 2011, p. 77.

921 CORPUS VITREARUM 2011, p. 75.

composition, comporte plusieurs caractéristiques proches de nombreuses enluminures lyonnaises (notamment dans la figure de Dieu le Père) mais le lien avec les verrières de la cathédrale est plus que ténu.

Le seul document relatif à Laurent Girardin concerne sa résignation du titre de verrier de la cathédrale au profit de son gendre, Jean Prévost. Ce dernier est beaucoup mieux connu car, outre ses fonctions au sein du chapitre, il travaille également pour le Consulat à de nombreuses reprises. Prévost reste en fonction pendant plus de vingt ans et sur une période particulièrement intéressante car elle voit la création de la chapelle des Bourbon et peut-être la pose de verrières dans ses deux baies. Cette concordance entre la fonction de Jean Prévost et le chantier de la chapelle a entraîné de nombreuses hypothèses, liées à sa participation au chantier, mais également à son identification. En effet, A. Châtelet considère que Jean Prévost est le peintre désigné par le nom de convention de Maître de Moulins, généralement identifié comme Jean Hey[922]. Cette hypothèse est cependant peu convaincante : Prévost n'est jamais mentionné à Moulins, sauf à l'occasion d'un court séjour pour se renseigner sur les préparatifs d'une entrée royale[923]. Il parait en outre peu probable que le Lyonnais, si bien documenté sur les bords de Saône, où les consuls et les chanoines l'accaparent, ait pu travailler parallèlement pour les ducs de Beaujeu, alors qu'aucun document ne mentionne son nom à leur service. Comme le suggère la plupart des études récentes, nous considérons donc que Jean Prévost n'est pas le Maître de Moulins[924].

La personnalité de Pierre Bonte a également suscité des interrogations, bien que moins nombreuses. Il faut désormais considérer un seul peintre de ce nom à Lyon au début du XVI^{e} siècle. N. Rondot, et les auteurs du *Dictionnaire* à sa suite, distinguaient en effet deux artistes dénommés ainsi, dont l'un aurait été membre d'une famille d'artistes d'origine florentine[925], sans

---

[922] Cette thèse est amplement développée par A. Châtelet dans son ouvrage de 2001 puis reprise dans son article de 2003. Cette identification est avancée pour la première fois par P. Dupieux (DUPIEUX 1946), suivi par A. Châtelet dès 1962 (CHÂTELET 1962) et J. Dupont (DUPONT 1963). P. Dupieux réaffirme cette identification dans son ouvrage paru en 1980. Le peintre est aujourd'hui largement identifié comme Jean Hey. Sur les questions historiographiques, voir la synthèse de LORENTZ 2011b, pp. 181-182.

[923] A.M. Lyon, CC511, pièce n°46 (1490, P. J. n°C-9i) ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome II, p. 142. Cf. Infra, Deuxième Partie, chapitre IV, C et Troisème Partie, chapitre II, B, 1.

[924] L'identification du Maître de Moulins avec Jean Hey a donné lieu à une bibliographie importante. Voir notamment STERLING 1968, LORENTZ 2009a, WOLFF 2010a, p. 160, LORENTZ 2011b.

[925] RONDOT 1883, p. 13 ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, p. 114.

doute en raison de l'apparition bien plus tardive de Philippe Bonte, justement arrivé de cette ville[926]. Or cette légendaire origine florentine s'est révélée infondée[927].

Le dernier verrier de la période, Jean Chapeau, est essentiellement connu par sa charge auprès du chapitre et par sa participation à l'entrée de Louis XII en 1499[928]. Embauché par les chanoines en 1518, il conserve son poste pendant presque vingt ans, avant d'être remplacé par Salvador Vidal en 1537[929].

Le verrier de la cathédrale est le plus souvent nommé par le chapitre à la suite du décès de son prédécesseur. Cette charge ne se transmet pas de père en fils, ou de maître à élève, sauf dans le cas de Laurent Girardin qui, lors de sa démission pour cause de vieillesse, présente son gendre, comme un possible successeur. Cette passation est toutefois soumise au bon vouloir du chapitre, qui doit statuer sur la nomination du nouveau peintre-verrier. En outre, avant d'être choisis pour occuper cette fonction, les artistes n'apparaissent jamais dans les archives de la cathédrale. Cette absence de relation filiale entre les peintres en charge, se reflète bien dans la communauté lyonnaise des peintres et peintres-verriers, où l'on ne rencontre que très peu de dynasties.

Le choix des chanoines a pu bien sûr être orienté par le verrier en titre. Outre le cas de la transmission entre Girardin et Prévost, on sait par exemple que Pierre d'Aubenas a travaillé avec ce dernier en 1494[930]. Il est possible que Prévost, alors verrier de la cathédrale, ait recommandé son collaborateur à sa succession. Toutefois, aucune information de ce genre n'apparaît dans le document de la prise de fonction de Pierre de Paix. Autre lien possible, celui entre Pierre Bonte et Jean Chapeau. Ce dernier travaille en effet à l'entrée du roi Louis XII, en 1499, cérémonie à laquelle participe également Pierre Bonte, à une charge plus importante puisqu'il devise des mystères de l'entrée avec Francçois de Rochefort, Jean Perréal et Nicolas Leclerc[931]. En outre, ils habitent non loin l'un de l'autre, tout près du cloître Saint-Jean, en 1516-1517[932]. Il est

---

926 A. M. Lyon, CC37, f°22 (1528-1529) : le métier de Philippe n'est pas indiqué.

927 Cf. Supra, Première Partie, chapitre II, A, 1.

928 A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°8v : P. J. n°C-14b.

929 AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, p. 166.

930 A l'occasion de la peinture de quatre bannières pour le duc d'Orléans. A. N., KK 333, f°14 et 15v. Cf. Infra, Deuxième Partie, chapitre IV, A, 2.

931 A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°7v et 10 (P. J. n°C-14b). Cette différence hiérarchique entre les deux artistes lors de l'entrée de 1499 s'explique tout simplement par la différence d'âge qui devait exister entre eux : Jean Chapeau travaille jusqu'en 1537 pour la cathédrale et en 1499, il devait donc avoir autour de vingt ans.

932 A. M. Lyon, CC29, f°46 et 82v et CC30, f°44v et 81v (Nommées des années 1516-1517).

possible d'imaginer que cette collaboration ponctuelle et ce voisinage aient favorisé la recommandation de Jean Chapeau auprès du chapitre.

Une fois le verrier choisi, il obtient le droit d'utiliser la loge dite du verrier[933] et il doit prêter serment d'exercer son métier bien et loyalement ou diligemment : « *juram dictum officium bene et diligenter exercere* » (Jean Prévost), « *bene et legaliter excercere* » (Pierre d'Aubenas)[934]. Seul le serment de Pierre Bonte n'est pas précisé mais il y est fait référence[935]. Les verriers sont tous décrits comme des maîtres reconnus : la phrase « *de scientia probitate, honestate et legalitate* » apparaît à chaque fois. Seule indication, finalement, d'une sorte de critère de choix des verriers, il faut néanmoins noter le caractère généraliste de ce qui est véritablement une *formule* de désignation de ces artistes. Il s'agit certainement plus d'une convention que du réel reflet de la réputation des verriers.

L'existence d'un serment liant le peintre au chapitre, véritable engagement envers la cathédrale, peut laisser penser qu'il recevait des gages fixes. Toutefois, une unique mention dans les comptes de la fabrique fait allusion à un salaire régulier, une référence à Jean Prévost en 1493 : « *Item plus solui Johannes Preposite verrerio dicte ecclesie pro vadus suis presente anno ut constat quictant, 25 £ t.* »[936]. Les documents de prise de fonction de Pierre de Paix et Jean Chapeau semblent, de façon moins directe, évoquer eux aussi les gages du verrier : « *magistro Johanni Chappeau pictori et vitreario lugduni presenti, unacum sine ipsius officii juribus et emolumentis* »[937]. Dans les documents relatifs à la prise de fonction des autres verriers, on trouve également l'évocation de gages, mais le terme « *emolumentis* » est remplacé par celui de « *pertinencus* », qui se réfère lui aussi à des revenus. Si l'on en croit la mention concernant Jean Prévost, le peintre-verrier de la cathédrale reçoit alors 25 livres tournois. Ces gages correspondent en fait à son engagement envers la cathédrale puisque les différents travaux qu'il réalise par ailleurs lui sont payés en plus. Les « *lathomi* » employés par le chapitre ont également un salaire fixe et reçoivent en outre des paiements pour divers travaux effectués[938]. Il s'agit donc

[933] Cf. Première Partie, chapitre I, B, 4.

[934] A. D. Rhône, 10 G 97, f°207 (25 septembre 1471, P. J. n°B-26) et 10 G 103, f°107 (26 avril 1497, P. J. n°B-39).

[935] A. D. Rhône, 10 G 104, f°331v : P. J. n°B-42.

[936] A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°4, f°4 : P. J. n°B-5.

[937] A. D. Rhône, 10 G 108, f°451 (3 novembre 1518) : P. J. n°B-46.

[938] De nombreuses mentions dans les délibérations capitulaires se rapportent à ces gages. Cf. A. D. Rhône, 10 G 95 à 113.

d'un mode de rémunération courant au sein du chapitre, et qui se retrouve dans d'autres organisations, comme à Saint-Nizier ou au Consulat[939].

Il faut dès à présent évoquer un personnage énigmatique qui apparaît régulièrement dans les archives : il s'agit de Jean le Verrier, *Johannes Verrerii*, connu dès les années 1450, comme assistant du maître de l'œuvre, Antoine Montain. Il a été identifié par de nombreux auteurs comme Jean Prévost[940], car il est mentionné aux mêmes dates que ce dernier. Toutefois, cette identification se révèle impossible puisqu'ils sont nommés ensemble dans un document :

> *« Item constitutius personale Johannes Prevost verrerius et pictor confitet huiusse et recepisse a domino Johannes Verrerii pro de aurando Deum patrem supra pygna culum ecclesie vidz. vinginti fran. mon. de quibus contenti et cum presentibus, 20 fran. »*[941]

En outre, ce Jean le Verrier n'est pas un peintre verrier. S'il est mentionné une fois en relation avec un panneau de vitrail, il est bien plus souvent qualifié de « gouverneur de la fabrique » et reçoit des paiements pour des travaux très divers : pour avoir peint l'horloge de la cathédrale ou pour avoir fait une clé pour la porte d'une loge[942]. Il s'occupe en outre de tenir les comptes de la fabrique (en 1482)[943]. Dans les délibérations capitulaires, Jean le Verrier est systématiquement qualifié de maître de l'œuvre et de la fabrique, ou substitut de ce dernier. Ce titre apparaît très souvent dans les délibérations, pour toutes sortes de sujets, et particulièrement pour des réparations qui font appel aux maçons et tailleurs de pierre. Cette charge est essentiellement administrative et n'échoit jamais à un maçon ou un verrier sauf au tout début de la période : ainsi Antoine Montain, maçon, est maître de la fabrique en 1461[944]. On peut donc supposer que ces paiements de tâches diverses lui sont versés en cette qualité, et qu'il s'occupe ensuite de redistribuer les gages aux peintres, verriers ou serruriers.

Par ailleurs, le fait que ce personnage porte le nom de Verrier n'est pas la preuve de sa pratique de ce métier. Ce patronyme est répandu à Lyon à la fin du XV^e^ siècle : on rencontre ainsi un

---

939 Non réservé aux artistes, cependant ; Clément Trie, par exemple, reçoit en 1491-1492, 25 £ t. pour son service de l'année aux fortifications de la cité (A. M. Lyon, CC487, f°261v).

940 RONDOT 1897a, p. 12, 17, 25 ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome II, p. 142 ; CHÂTELET 2001, p. 39, 168. A. Châtelet donne ici deux extraits des archives de la cathédrale avec la mention de Jean le Verrier. Il l'identifie comme Jean Prévost dans certains documents (24 août 1488, peinture de l'horloge et octobre 1488, fourniture d'un verre de neuf pieds et nettoyage d'une lanterne).

941 A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°2, f°8v (3 février 1482) : P. J. n°B-2

942 A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°3, f°6v (horloge) et f°14 (clé) : P. J. n°B-1.

943 A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°2, f°3 et suivants.

944 A. D. Rhône, 10 G 281, f°72v.

Thomas Le Verrier, mercier, dans divers registres d'imposition des années 1460 et 1470[945] ; de même, un Antoine Verrier, couturier, est régulièrement mentionné au cours de cette période[946].

1. Les vitraux

Les archives ont gardé le souvenir de plusieurs verrières commandées aux peintres-verriers sans qu'aucun vitrail ne puisse aujourd'hui leur être attribué. Les comptes de la Fabrique contiennent les indications les plus intéressantes et les plus complètes : outre la date de la commande ou de la pose, on y trouve très fréquemment le nom du verrier et le prix qu'il a reçu pour faire le ou les vitraux. Le format, l'iconographie et la destination des panneaux ne sont en revanche que rarement mentionnés. Aucune commande ne peut être rapprochée de Laurent Girardin pour la période ; les comptes sont muets également à propos de Jean Prévost. Durant le temps de sa charge, un seul vitrail est payé, non à lui mais à Jean le Verrier : il s'agit alors de la seule œuvre imputable à Jean Prévost. Il est fort vraisemblable que ce soit lui, verrier attitré de la cathédrale, qui ait réalisé ce panneau de vitrail rouge mesurant neuf pieds et destiné à la fenêtre supérieure du presbytère, ce que confirme le paiement (trois francs) versé au maître de la fabrique.

Les réalisations de Pierre d'Aubenas sont mieux connues puisque plusieurs commandes sont mentionnées dans les comptes : en 1500, il est payé huit francs pour avoir fait plusieurs vitres et le 1er mars 1501, on lui verse cinq francs huit gros pour des panneaux destinés à la grande salle du réfectoire[947]. Mais les informations restent ici très laconiques : le format des panneaux est évoqué de façon succincte et on ne trouve aucune indication d'iconographie.

En revanche, les documents concernant Jean Chapeau sont plus détaillés : en novembre 1525, il reçoit huit livres cinq sous pour plusieurs vitraux qu'il a réalisés à la demande de monseigneur de Cheverières. Un premier panneau doit être installé sur la turbine[948], un panneau blanc à losanges installé dans la chapelle de Marie-Madeleine (cette chapelle, détruite, se trouvait au niveau du bras sud du transept), un grand panneau carré mis en plomb, et un panneau rond « au grand hotz » disposé sur le devant de l'église :

---

[945] A. M. Lyon, CC199 à 205.

[946] A. M. Lyon, CC203 et 205.

[947] A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°5, f°24 (1500, P. J. n°B-9) et 10 G 1611, 12°5, f°30 (1er mars 1501, P. J. n°B-14).

[948] Il s'agit vraisemblablement d'une porte tournante qui est désignée par ce terme.

> « Le XXI^e^ de novembre, ay baillié a m^e^ Jehan Chappeau, verrier de l'esglise, huit livres cinqt soubz pour avoir faict ung paneaulx peing en la verriere l'image sainct Jehan sus la turbine, ung paneaulx blanc a louzanges sus la chappelle de la Magdalline, plus un grant paneaulx carré mys en plomb, ung paneaulx rond au grant hotz sus le devant de l'esglise, six paneaulx levez et rabillier et c'est par le commandement de monseigneur de Cheverieres, por ce, 8 £ 5 s. »[949]

Si les informations apportées par ce document sont encore minces, il renseigne toutefois sur la destination des vitraux : pour le premier, la formulation peut laisser penser que le vitrail représentait saint Jean ou qu'il s'intégrait à une verrière consacrée à ce saint. Deux emplacements de la cathédrale peuvent correspondre à une telle définition : dans l'abside, deux séries de baies, l'une dédiée à la vie de saint Jean-Baptiste et l'autre à saint Jean l'évangéliste, toutes deux datées du XIII^e^ siècle. Elles ont été très restaurées au XIX^e^ siècle et il ne reste actuellement aucun panneau du XVI^e^ siècle dans ces baies[950]. La définition du terme « hotz » reste problématique, mais le fait que cet emplacement accueille un panneau rond désigne certainement un « *oculus* » ou une rose. Celles de la cathédrale étaient toutes vitrées alors[951], et la seule qui aurait pu recevoir un complément se trouvait dans la Chapelle des Bourbon. Toutefois, la désignation « au devant de l'église » ne correspond pas à cette dernière hypothèse. Il s'agit peut-être d'une verrière aujourd'hui complètement disparue, ou d'un complément remplacé lors des restaurations ultérieures.

Un panneau coloré et sans doute historié, un panneau blanc, des formats différents et de multiples emplacements : ce document révèle la diversité des demandes faites au verrier et laisse penser que ces œuvres étaient de faibles dimensions. Ce sont vraisemblablement des commandes d'appoint, pour compléter des verrières, peut-être endommagées.

Un autre panneau est réalisé deux ans plus tard par le même artiste « en l'ymage sainct Jaques es verrieres des appostres », mesurant neuf pieds et demi[952]. La *verrière des apôtres,* toujours existante, est située au chevet, dans la partie supérieure de l'abside[953]. Deux figures de saint

---

[949] A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°6, f°20v (21 novembre 1525) : P. J. n°B-18.

[950] CORPUS VITREARUM 1986, p. 297.

[951] *Op. cit.*, p. 299.

[952] A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°6, f°42v (10 novembre 1527) : P. J. n°B-23.

[953] BÉGULE 1911, pp. 52-54, CORPUS VITREARUM 1986, p. 299.

Jacques y sont représentées, le Majeur (baie 102) et le Mineur (baie 106)[954]. Aucun auteur n'évoque un panneau du XVI^e^ siècle prenant place dans cette série de vitraux ; les parties anciennes sont toutes datées vers 1240, avec des restaurations importantes du XIX^e^ siècle, tout comme pour les verrières consacrées à saint Jean[955]. Cette absence est-elle due au fait que le panneau ne représentait pas saint Jacques mais devait simplement prendre place dans la verrière ? Ou aux nombreuses restaurations modernes ?

Ici, indication rare, le prix du pied carré de vitrail est précisé, 7 sous 6 deniers. Jean Chapeau reçoit donc 3 livres, 11 sous et 3 deniers tournois, confirmant la grande différence de prix avec les vitraux réalisés pour le Consulat. Ainsi les verriers au service de la ville reçoivent environ 2 sous par pied, sans que l'on puisse toujours déterminer si le panneau est coloré, historié ou blanc. Cette sensible différence s'explique peut-être par la nature même du vitrail commandé, bien distingué ici comme historié. L'étude d'autres types de réalisations et de travaux par les peintres de la cathédrale devrait permettre d'affiner ce constat.

En effet, une formulation particulière apparaît pour Pierre d'Aubenas et Jean Chappeau à la fin du passage mentionnant leur prise de fonction : « *pro posse evictare vitrinas* (...) *dicte ecclesie juxta ordinacionem super hoc dudum factam aptare et reparare* »[956] : ils s'engagent à réparer les verrières anciennes présentes dans la cathédrale. Cette tâche représente une part importante de leur travail. Ainsi Pierre d'Aubenas reçoit par exemple 4 et 12 francs en janvier 1501 pour des réparations. En juillet 1501, le nom de Pierre d'Aubenas n'est pas indiqué mais on verse deux francs au verrier pour la réparation d'un vitrail[957].

Comme précédemment, les documents concernant Jean Chapeau sont plus détaillés. Dès 1519, il est sollicité à propos d'une verrière aux armes du cardinal de Bourbon, placée dans la chambre du conseil de l'archevêque[958]. La date de réalisation de cette œuvre est inconnue mais cette mention est fort intéressante car elle révèle l'implication du verrier en titre dans les affaires de l'archevêché et la présence de vitres armoriées aux couleurs du cardinal, pourtant décédé depuis plus de trente ans. Au sein de la cathédrale et des bâtiments attenants, Jean Chapeau reçoit de

---

954 Le format du vitrail indiqué par le Corpus est : 4.7m sur 2.2m, soit environ 10.3 m2.

955 CORPUS VITREARUM 1986, p. 299.

956 A. D. Rhône, 10 G 103, f°107 (Pierre d'Aubenas) : P. J. n°B-39.

957 A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°5, f°35 : P. J. n°B-15.

958 A. D. Rhône, 10 G 1450, f°77 (20 juin 1519) : « (...) au verrier de l'église de Lion s'il scet nouvelles de la verriere de la chambre du conseil de mond. seigneur de Lion aux armes de feu monseigneur le cardinal de Bourbon. ». Cf. P. J. n°B-84.

nombreux paiements pour avoir levé et remis en état plusieurs panneaux : six en 1525, une verrière en octobre 1527 et pas moins de dix-huit panneaux en novembre 1527. Pour ce dernier passage, le prix de la réparation est indiqué, par panneau cette fois et non par pied : il reçoit 5 sous par panneau *rhabillé*. Ce paiement semble comprendre aussi la dépose et la repose des vitraux :

> « (...) payé a maistre Jehan Chappeau verrier de l'eglise pour avoir desandu dix huit paneaulx des verrieres du prebistaire pour les rabillier et mectre des lians, remectre en mortier et des clavectes, a cinqt soubs le paneaulx (...) »[959].

Manifestement, le prix est d'autant plus élevé que différentes opérations de pose sont prises en compte. Mais qu'en est-il des nouvelles clavettes et des plombs ?

La mise en plomb et la pose de tirants sont généralement dévolues à un autre personnage, le serrurier, qui n'est pas spécifiquement attaché à la cathédrale. Seuls les documents les plus récents (après 1518) mentionnent le nom de ce personnage ; il s'agit de Janin, résidant rue de la Monnaie, du côté du Royaume. Durant l'année 1527, il fournit de nombreux éléments ferrés pour les verrières : en janvier 1527, il est payé 15 sous pour cinq vergettes de fer pour les panneaux du presbytère puis pour encore quatre vergettes pour ces mêmes verrières. Le fer est alors payé 1 sous la livre et il reçoit donc 10 sous. Le même jour, il livre quatre cents clavettes à 8 sous 4 deniers la centaine, soit 33 sous[960]. Cette livraison se situant un mois avant le travail de Jean Chapeau sur les dix-huit verrières du presbytère, ces clavettes et ces verges servent certainement aux même vitraux. Le matériau ferré n'est donc pas pris en compte dans le paiement fait à Jean Chapeau en novembre 1527 et correspond exactement au travail du verrier.

Si l'on applique les prix pratiqués en 1527 à la commande de 1525, qui comportait à la fois la réalisation de quatre panneaux et la réparation de six autres, on obtient le chiffre de dix-huit pieds de vitrail créés par Jean Chapeau, mais ce calcul ne permet aucune distinction entre le panneau blanc à losanges, le grand panneau carré et le vitrail rond. Lors de la commande à Jean Prévost en 1488, le panneau rouge de neuf pieds, bien indiqué comme *nouveau*, est payé, avec d'autres travaux, 3 francs. Aucun des prix au pied carré tels que nous les connaissons pour les périodes postérieures ne peut correspondre à cette réalisation : il faut donc en conclure qu'il y a eu une évolution entre 1488 et 1525[961]. En revanche, la question de la différence entre panneaux blancs et historiés demeure non résolue.

---

[959] A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°6, f°42v : P. J. n°B-23.

[960] A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°6, f°32v (janvier 1527 : P. J. n°B-20) et 41v (12 octobre 1527 : P. J. n°B-22).

[961] Cette évolution est en revanche presque indécelable pour les travaux payés par le Consulat.

Avant de s'intéresser à l'autre pôle de l'archevêché, il faut revenir un instant sur le personnage mentionné dans les comptes de la fabrique pour les œuvres demandées à Jean Chapeau. Le document daté du 21 novembre 1525, évoque la commande de divers panneaux de vitrail et la réparation de six autres panneaux, le tout par le commandement de « monseigneur de Cheverieres »[962]. Deux personnages peuvent être identifiés comme ce *monseigneur* : Antoine Mitte de Chevrières, chanoine vers 1520 ou Jean Mitte de Chevrières dit de Cuzieu, chanoine en 1509 et doyen à partir de 1525. C'est vraisemblablement ce dernier qui demande des panneaux à Jean Chapeau en 1525, lui qui commande par ailleurs de descendre et réparer huit panneaux en 1528 : trois de l'host, trois de la Madeleine et deux « de sainct Pierre »[963]. Désigner ici Jean Mitte par le terme de commanditaire paraît toutefois trop ambitieux. Le doyen du chapitre occupe une place importante et sa charge le qualifie sans doute pour faire réaliser divers travaux par le personnel au service de la cathédrale. Le même cas de figure se retrouve dans le cadre de la commande pour la chapelle de « *feu monseigneur l'archidiacre* », en 1527 :

> « Le X de may aud. an, ay baillié a m^e^ Jehan Chappeau, verrier de l'esglise, quatre livres t. pour avoir rabillier la verriere de feu monseigneur l'archidiacre, et c'est par le commandement de monseigneur l'archidiacre qu'est a présant, pour ce, 4 £ t. »[964].

L'archidiacre est alors Jean de Talaru, issu d'une vieille et importante famille lyonnaise, devenu chanoine en 1526 et décédé en 1530[965]. L'un de ses prédécesseurs est Hugues de Talaru (en 1475) qui disputa en vain le siège archiépiscopal à André d'Espinay après 1488. Avant sa mort en 1517, il fonde au sein de la primatiale une chapelle dite de la Trinité, dont l'emplacement et l'histoire n'ont pu être retracés[966]. Néanmoins, l'évocation de la chapelle de *feu monseigneur l'archidiacre*, sous le mandat d'un membre de la même famille, incline à penser que la verrière nettoyée par Jean Chapeau se trouvait dans celle fondée par Hugues. Commande publique dans le cadre de la charge d'archidiacre ou commande privée dans le cadre familial ? Ce cas pose la question de l'origine des vitraux créés dans la cathédrale et plus largement dans le cloître.

---

[962] A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°6, f°20v : P. J. n°B-18.

[963] A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°6, f°45 (21 mars 1528 : P. J. n°B-24). La verrière dite de saint Pierre pourrait être la baie n°7, consacrée à la vie du saint. Aucun fragment de ce vitrail n'est daté du XVI^e^ siècle. CORPUS VITREARUM 1986, p. 298.

[964] A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°6, f°36 (10 mai 1527) : P. J. n°B-21.

[965] GUICHENON 1650, p. 358 ; VACHET 1897, p. 258.

[966] POULLIN de LUMINA 1770, p. 370 ; VACHET 1897, p. 257. Ces deux auteurs précisent que Hugues fut inhumé dans cette chapelle.

Le chapitre est en effet régulièrement sollicité pour donner son accord à toutes sortes de travaux : réparations, création de chapelles[967], etc. A cette occasion, les délibérations mentionnent à chaque fois le nom du commanditaire et la nature de sa demande, avec souvent des détails sur celle-ci. Dans le cas de Jacques de Bailleux, par exemple, qui fait construire une chapelle dans l'église Sainte-Croix en 1500-1501, l'emplacement ainsi que divers détails sont connus[968]. Mais le nom du peintre (ou des peintres) sollicité lors de commandes de vitraux devant prendre place au sein de la primatiale, qu'elles émanent d'ecclésiastiques ou de laïc, demeure dans l'ombre. En outre, les vitres étant aux dépens du demandeur, comme par exemple dans le cas de Jacques de Bailleux, et non aux frais du chapitre, si le verrier de la cathédrale intervient, cela n'apparait pas dans les comptes de la Fabrique.

Cette question du recours au peintre-verrier en titre se pose réellement car il ne se contente pas d'entretenir les verrières déjà existantes, mais en réalise de nouvelles. Mais peut-on en déduire que son recrutement pour la création de nouvelles œuvres est automatique[969]? Le fait que le nom du peintre soit systématiquement absent des documents appuie l'hypothèse de l'intervention de l'artiste officiel : son identité n'a alors pas besoin d'être rappelée.

2. Les peintures et les bannières

La fonction de peintre-verrier attaché à la cathédrale ne se limite pas à la réalisation de vitraux : les artistes sont souvent désignés comme peintre *et* verrier, même si les œuvres peintes sont extrêmement rares et les documents souvent lacunaires.

On ne trouve par exemple aucune trace dans les comptes des deux bannières que Jean Chapeau peint le 18 avril 1528, alors qu'elles font l'objet de trois mentions dans les délibérations capitulaires[970]. Le marchand lyonnais Guillaume Juge fournit six aunes de taffetas cramoisi au prix de 36 livres puis le peintre de la cathédrale, mentionné ici seulement comme « *pictore dicte*

---

[967] Pas moins de quatre chapelles sont fondées dans la cathédrale pendant la période ; l'église Sainte-Croix en accueille également quatre. SACHET 1914, pp. 47-48, 56-57, 390-391, 427. Toutefois, les archives relatives à ces fondations ne sont pas complètes puisque hormis celle de Jacques de Bailleux, aucune mention concernant les décors n'a été relevée.

[968] A.D. Rhône, 10 G 104, f°86-87 et 197-202 (P. J. n°B-41) ; 10 G 106, f°10 (1519 : P. J. n°B-45). Le document indique une première demande en octobre 1500 mais est daté du 2 décembre 1501. A propos de cette commande, cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre I, B.

[969] Une telle réserve est exprimée au sujet de Laurent Girardin et des verrières de la chapelle Saint-Michel dans OBJECTIF VITRAIL 1983, p. 38.

[970] SACHET 1914, p. 407, note n°1 et A.D. Rhône 10 G 112, f°90v, 93 et 110v : P. J. n°B-55.

ecclesie » (f°93) reçoit 12 écus d'or pour avoir fait deux bannières de l'église, appelées « les griffons ». Il s'agit manifestement de celles de la cathédrale, dont le lion et le griffon étaient les emblèmes, le lion pour le pouvoir temporel et les griffons pour le spirituel[971]. Elles étaient portées au cours des processions traversant la cité[972], et peut-être placées sur le pont de la Saône lors des entrées royales[973]. La commande à des peintres de bannières, ecclésiastiques ou civiles, était alors une pratique courante (les Statuts des peintres l'évoquent d'ailleurs dans l'article 27[974]).

Cette mention est aussi intéressante dans sa formulation. Dans les documents le concernant, Jean Chapeau est le plus souvent identifié comme « *verrerio ecclesie* », tout comme Laurent Girardin et Jean Prévôt : « *Magister Laur. Girardini vitrerius dicte ecclesie* », « *honestus vir Johannes Prepositi eius lugduni verrerius ecclesie lugduni* » [975]. En revanche, lors de sa prise de fonction, Jean Chapeau, tout comme Pierre d'Aubenas et Pierre Bonte, est dit peintre et verrier : « *Magistri Petri de Pace alias Daubenas pictoris et victriarii* », « *magister Petri Bonte pictoris et victriarii lugduni* » et « *magistro Johanni Chappeau pictori et vitreario lugduni* »[976]. En fonction de la tâche demandée à l'artiste, sa désignation dans les documents peut varier, mettant l'accent sur cette polyvalence déjà remarquée chez les artistes de la période.

Certaines commandes semblent faire référence à d'autres artistes que les peintres et verriers en titre. Le 24 mars 1523, le chapitre verse ainsi 12 écus d'or à maître François, peintre, pour avoir peint une croix de pierre : « *magistro Francisco pictori dicte ecclesie sommam duodecim scutore auri pro petra crucis dicte ecclesie de pingenda* »[977]. François est ici qualifié de « *pictori dicte ecclesie* », suivant une formule encore employée pour désigner Jean Chapeau cinq ans plus tard[978]. En 1523 pourtant, le titre officiel de peintre et verrier de l'église est déjà dévolu à ce dernier depuis 1518. Aucune autre mention d'un peintre nommé François n'a été trouvée dans

---

971 *Ibid*., p. 407.

972 SACHET 1914, pp. 407-408.

973 Comme ce fut le cas pour plusieurs bannières ecclésiastiques en 1516 lors de l'entrée de la reine, par exemple. Voir A.M. Lyon, CC637, pièce n°15 : P. J. n°A-38.

974 A.N., JJ 227, f°191-193v : comme par exemple la commande du dessin de la bannière de Saint-Nizier à Jean Perréal. Cf. supra, Première Partie, chapitre II, B, 1.

975 A.D. Rhône, 10 G 97, f°206v (Laurent Girardin : P. J. n°B-26) ; 10 G 102, f°6v (Jean Prévost P. J. n°B-35) et 10 G 111, f°221 (Jean Chapeau : P. J. n°B-53).

976 A.D. Rhône, 10 G 103, f°106v (Pierre d'Aubenas : P. J. n°B-39), 10 G 104, f°331v (Pierre Bonte : P. J. n°B-42) et 10 G 108, f°451 (Jean Chapeau : P. J. n°B-46).

977 A.D. Rhône, 10 G 109, f°311 : P. J. n°B-49.

978 A.D Rhône, 10 G 112, f°93 : P. J. n°B-55.

les délibérations capitulaires et l'année 1523 des comptes de la Fabrique est malheureusement perdue. Pourquoi alors le chapitre fait-il alors appel à un autre artiste que celui choisi quelques années auparavant, en le qualifiant en outre de « peintre de la cathédrale » ? S'il est vrai qu'aucune trace de Jean Chapeau n'apparaît dans archives ecclésiastiques entre sa prise de fonction (le 3 novembre 1518) et une première commande en 1526, il est bien présent à Lyon l'année de l'apparition de François[979], artiste dont on ne connaît pas d'autre occurrence[980]. Il reste que la raison du recours à ce peintre non lié au chapitre est difficile à comprendre : est-il plus à même que le peintre en titre de réaliser la commande demandée ? La question reste posée.

Le chapitre fait appel à des peintres, dont les noms ne sont pas précisés, lors d'une autre commande : « *decem octo scuta auri pro pictoribus qui debent pingere parvium thesaurum noviter constructum* »[981]. Le 29 novembre de la même année, Jean Chapeau est payé pour des vitres (*victrinis*) qu'il a réalisées pour le petit trésor (*parvi thesauri*) lui aussi[982]. Les comptes sont muets sur ces réalisations. Elles ont coûté 16 livres, ce qui est un montant élevé. Si l'on se reporte au prix payé en 1527, il pourrait y avoir environ quarante-deux pieds de verre dans cette pièce, soit une surface importante. Il s'agit manifestement d'un bâtiment neuf et Jean Chapeau produit ici des verrières complètes, ce qui suffit sans doute à justifier ce prix. Une fois encore, ce recours à des peintres non identifiés et non à Jean Chapeau, alors même que ce dernier est sollicité pour les vitraux, interroge. On peut supposer que le travail demandé se rapporte plus à la peinture des murs qu'à la création de peintures historiées ou ornementales. Ce document témoignerait alors d'une distinction entre les divers types de peinture que les artisans pouvaient réaliser.

---

979 Il paye 8 sous pour une collecte faite en septembre 1523 pour les travaux des remparts de la ville. AUDIN et VIAL 1992 [1919], t. I, p. 166 et A.M. Lyon, CC713, n°1, f°8.

980 RONDOT 1888 et AUDIN et VIAL 1992 [1919] n'en mentionnent aucun et les recherches n'ont pas révélé la présence de ce personnage. En outre, François Juste, considéré par ces auteurs comme peintre, s'est révélé être fondeur de lettres : A. M. Lyon, CC136, f°50v.

981 A. D. Rhône, 10 G 111, f°129 (5 mai 1526) : P. J. n°B-52.

982 A. D. Rhône, 10 G 111, f°221 (P. J. n°B-53). Le prix payé au même Jean Chapeau en 1527, soit 7 s. 6 d. par pied, ne fournit pas un chiffre rond ici (42, 666 pieds). Il faudrait pour cela que le pied de verre ait coûté 6 s. et 8 d. (quarante-huit pieds).

3. La maison du chamarier

Cette demeure, encore visible aujourd'hui, était située à l'intérieur de l'enclos cathédral, tout à côté de l'église Sainte-Croix et de la Porte Froc, ce qui s'explique par la fonction même de son propriétaire. Le chamarier est en effet le gardien du cloître, de ses portes et des clés. Composée de trois corps de logis donnant sur une cour, la maison a conservé de nombreux vestiges des premières décennies du XVI[e] siècle. Le site a fait l'objet de restaurations récentes (2006) et si les peintures qui ornaient la loggia donnant sur la cour étaient déjà connues (fig. n°61), elles ont alors pu être datées des années 1510-1520 grâce aux études dendrochronologiques appliquées aux poutres des arcs[983]. Ces peintures sont composées de deux décors dédoublés, répartis dans les quatre compartiments délimités par les arcs. Un enfant nu est représenté entouré de candélabres et de rinceaux, dont certains se terminent en une succession de boules. L'autre scène est composée de deux *putti* montés sur des dauphins ou des rinceaux : ils tiennent un cartel dans lequel sont inscrites les lettres « CD ». Une partie de ces peintures a été effacée et les couleurs ont quasiment disparu : on distingue encore du bleu dans les fonds mais les personnages et le décor végétal sont blancs, les traits soulignés d'un trait noir. Les arcs eux-mêmes conservent une décoration colorée, mieux conservée, en chevrons alternés rouge et or ; la clé de voûte accueille un écu aux armes des Estaing.

Ce décor serait dû à la commande du chamarier François d'Estaing (chanoine dès 1494 et jusqu'en 1529). Personnage bien connu, il fut également évêque de Rodez à partir de 1504 mais ne quitta pas pour autant sa charge lyonnaise[984]. Le dossier de restauration souligne la parenté entre ces peintures et le décor d'un antiphonaire commandé peut-être par ce même François, à Rodez, à la fin les années 1520[985]. Certaines lettrines de ce manuscrit présentent en effet une ornementation de rinceaux très découpés, de candélabres et d'anges (fig. n°62). Reconnaître un lien entre ces deux œuvres demeure toutefois délicat : la comparaison n'est pas probante, car les peintures murales comportent des candélabres et des rinceaux différents de ceux de l'antiphonaire. En outre, les enfants de la maison du Chamarier ne sont pas ailés. Les armes de Charles d'Estaing, neveu de François et successeur dans la charge de chamarier, sont apposées dans la loggia : il est donc fort possible que ce décor provienne d'une commande de ce

---

983 DELOMIER et MACABÉO 2006, p. 15.

984 Sur François d'Estaing, voir BELMON 1924 ; BLANADET 1960.

985 DELOMIER et MACABÉO 2006, p. 15. A propos de cet antiphonaire, conservé aux A. D. de l'Aveyron sous la côte F 36, voir LEMAÎTRE 1985, pp. 71-73 et MONIER 1988.

personnage plutôt que de François, ce que semble confirmer la présence des initiales de Charles[986].

La maison du chamarier est mentionnée à plusieurs reprises dans les archives capitulaires, et particulièrement pour l'acheminement de pierres provenant de la colline de Fourvière, réemployées pour sa construction dans les années 1490[987]. Toutefois, aucune note du chapitre ne fait allusion à la réalisation de peintures dans cette maison. On peut expliquer cette absence, à nouveau, par le fait qu'il s'agisse d'une commande échappant au chapitre pour être le fait du chamarier. Malgré l'absence de documents le confirmant, il n'est pas exclu toutefois que ce dernier ait fait appel au peintre en charge de la cathédrale à cette époque, Jean Chapeau. Lors des travaux effectués dans cette même maison en 1465, c'est au maître de la fabrique que l'on fait appel : ce sont donc les maçons de la cathédrale qui travaillent sur ce chantier[988]. Il n'est ainsi pas impossible que le chamarier requiert le peintre en titre pour réaliser ces peintures.

La charge de peintre-verrier de la cathédrale, dont les rouages de l'obtention demeurent peu connus, permet d'appréhender une part du fonctionnement de la Fabrique. Le chapitre n'exige pas de son peintre-verrier l'exclusivité : cela peut s'expliquer par le fait que le chantier vitré du groupe épiscopal était sinon terminé du moins pratiquement achevé. Néanmoins, une fois employé par le chapitre, il s'occupe plus rarement de fournir des verrières pour d'autres commanditaires, ce que montre l'exemple de Jean Prévost. Pierre d'Aubenas contribue à l'ornementation de vitraux pour le Consulat, mais il s'agit visiblement de réalisations mineures[989]. Il n'est pour autant pas lié exclusivement à la cathédrale puisqu'il continue à participer aux entrées ou à fournir des ouvrages de peinture de moindre ampleur. Les commandes au sein du chapitre sont ponctuelles et concernent souvent des réparations ou des compléments. Elles peuvent être liées à la construction de chapelles et dans ce cas échapper aux chanoines pour devenir le fait de particuliers ou de l'archevêque.

Les peintres-verriers ne sont évidemment pas les seuls artistes sollicités par le chapitre : serruriers, tailleurs de pierre et maçons, brodeurs et tapissiers apparaissent en nombre. Toutefois, ces derniers ne sont pas attachés spécifiquement à la cathédrale comme le sont les verriers en

---

[986] La datation du bois des arcs ne l'interdit nullement car elle renseigne sur l'époque où les arbres ont été abattus mais pas exactement sur le moment où ils ont été placés dans la maison et décorés.

[987] A. D. Rhône, 10 G 102, f°288 : P. J. n°B-38.

[988] A. D. Rhône, 10 G 95, f°73v (25 septembre 1465).

[989] A. M. Lyon, BB24, f°344v (1502 : P. J. n°A-21). Aucun compte ne mentionne ce travail.

titre, hormis les tailleurs de pierre et des maçons[990]. Il s'agit donc d'une position privilégiée, qui outre la jouissance d'une loge spécifique, apporte, semble-t-il, un salaire annuel[991].

B. Les peintres et verriers de Lyon et les archevêques

Autre pôle ecclésiastique majeur, l'archevêché a connu trois prélats : Charles de Bourbon (1434-1488), André d'Espinay (mort en 1500), et enfin François de Rohan (vers 1479 - 1536). Ils ont leur propre conseil dont les délibérations sont consignées dans des registres particuliers malheureusement mal conservés[992]. Ils apparaissent donc assez peu dans les archives capitulaires, ce qui est dû également à l'hostilité plus ou moins prononcée qui existe entre l'archevêque et le chapitre[993].

1. Charles II de Bourbon

Le premier archevêque de la période est le mieux connu, en raison essentiellement de son illustre famille et de ses liens avec la cour de France. Né en 1434 à Moulins, il est le frère de Jean II et Pierre II, tous deux personnages clés de l'histoire du royaume de France au XV^{e} siècle. Charles est nommé dès 1444 à l'archevêché de Lyon, élection qui rencontre une forte opposition[994]. L'archevêque ne pouvait occuper sa charge avant l'âge de 25 ans : dans l'attente de cet anniversaire, il vit essentiellement à la cour du duc de Bourgogne. Mais Charles n'est pas pressé de prendre possession de son diocèse et c'est seulement à partir de 1466 qu'il occupe réellement sa charge lyonnaise. Cependant, malgré cette fonction importante, il reste fort sollicité à la cour, notamment comme ambassadeur, par exemple auprès de la cour de Bourgogne. Apprécié du souverain, Charles est le parrain du futur Charles VIII en 1470. Il est également légat du pape en 1472, légation délicate puisque le titre est contesté par Julien de la Rovère. Ce dernier lui

990 SACHET 1914, p. 62 et 67.

991 En outre, Jean Prévost possédait une maison à l'intérieur du cloître : B. M. Lyon, Mss Coste 977, f°35-35v, 63v. Cf. supra, Première Partie, chapitre I, B, 4.

992 B. M. Lyon, Mss Coste 977 et A.D. Rhône, 10 G 1450 (1512-1520). Voir LEFEBVRES-TAILLARD 1970.

993 VACHET 1897, p. 23.

994 REYNAUD 19.., pp.16-23.

promet, en échange de sa rédition, le chapeau de cardinal, qu'il obtient donc en décembre 1476. La mort de Louis XI marque la fin de sa carrière politique et il regagne alors son diocèse. Il a été très peu présent dans la ville jusqu'au début des années 1480, occupé à la cour et à Paris[995].

a. La chapelle des Bourbon

Les commandes artistiques lyonnaises de Charles sont peu nombreuses mais une, particulièrement importante, est attachée à son nom. En 1486, il reprend le projet initié par son oncle Jean de Bourbon de faire bâtir une chapelle funéraire familiale dans la cathédrale : la bulle papale autorisant cette construction est renouvelée et les travaux débutent[996]. Leur chronologie reste très difficile à établir avec certitude : à la mort de Charles, en septembre 1488, il semble que le chantier soit déjà avancé mais non achevé[997]. On installe donc son tombeau dans la chapelle[998]. Les travaux restent ensuite en suspens jusqu'à ce que le frère du cardinal défunt, Pierre II de Bourbon, seigneur de Beaujeu, les reprenne (dès les années 1490 ou vers 1501). A la mort de ce dernier, en 1503, il semble que la chapelle n'était pas encore tout à fait terminée. Les auteurs donnent généralement comme date d'achèvement 1508, sans élément vraiment probant[999]. A. Sachet affirme que c'est l'année où l'archevêque François de Rohan accorde le droit de patronage de la chapelle au duc Pierre II. Pourtant, il donne comme référence des documents datés au plus tard de 1502[1000] et l'on sait en outre que le duc de Beaujeu est décédé en 1503. Les délibérations capitulaires ne renseignent que très peu sur les travaux de cette chapelle : en mai 1486 et en juin 1487, l'archevêque demande puis obtient l'autorisation de faire

---

995 Sur Charles de Bourbon, voir PERRIER 1887, pp. 87-89 ; PÉRICAUD 1855a et 1855b ; LABANDE 1920 ; REYNAUD 1970 ; REYNAUD 19.. ; MÉRAS 1984-85.

996 Voir principalement HAMON 2001 pour l'historique de la construction de cette chapelle. Mais également PERICAUD 1855a, pp. 46-47 ; REVEYRON et MACABÉO 2011, p. 65.

997 MACÉ 1941, p. 77.

998 PARADIN 1573, p. 250 ; MÉRAS 1984-85, p. 225 : ce tombeau était détruit dès 1562. G. de Paradin raconte que seule la tête de la statue du cardinal avait subsisté en 1581, dans la cour de l'archevêché, et que les passants s'épanchaient dessus.

999 SACHET 1914, p. 389. A. Sachet explique qu'en 1508, l'archevêque cède son droit de patronage de la chapelle au duc de Bourbon (alors décédé, pourtant), sans donner de référence archivistique ou bibliographique à ce sujet ; MACÉ 1941, p. 78 ; PERROT 2001, p. 72 ; REVEYRON 2007, p. 441. Ce document est en fait daté de 1503 et non de 1508. Une autre hypothèse veut que les travaux n'aient pas été achevés en 1517 : un accord entre le maréchal de Rohan, père de François (archevêque de Lyon en 1501) et le duc de Bourbon devait en 1503 relancer les travaux inachevés, semble-t-il, depuis la mort du cardinal de Bourbon. Cette pièce ne fut enregistrée dans les archives moulinoises, par la duchesse, qu'en 1517, ce qui incite P. Allut et J. Tricou, à sa suite, à décaler la fin des travaux à cette date tardive. ALLUT 1851, f°119-120v ; TRICOU 1950-1951, p. 103.

1000 SACHET 1914, p. 389 : il renvoie aux registres 10 G 101, f°84 (31 mai 1486) et 10 G 104, f°241v-242 (6 avril 1502). Il évoque certainement le même document mentionné par ALLUT 1851, cf. note précédente.

les travaux, qui nécessitent la destruction de certains éléments[1001]. En avril 1502, la duchesse de Bourbon propose de faire achever la chapelle du cardinal défunt contre l'abandon des chanoines sur les droits de présentation et de prébende, ce que ces derniers ne sont pas décidés à accepter. En décembre de la même année, ils écrivent à l'archevêque pour se plaindre du fait que la duchesse ne respecte pas leur décision[1002]. L'affaire connaît un nouveau rebondissement en avril 1503 : c'est cette fois le duc de Bourbon qui s'intéresse à la chapelle et veut qu'elle soit complétée, mais l'acte est déclaré irrecevable par le chapitre, visiblement récalcitrant. Il faut ensuite attendre 1519 pour que la chapelle soit évoquée à nouveau, au sujet de son prébendier[1003]. Rien n'est dit sur le décor ou l'avancement des travaux dans ces documents. Les archives de l'archevêché sont tout aussi succinctes : en 1486, elles évoquent la chapelle pour des questions de dons mais point d'allusion aux vitraux ou aux sculptures[1004]. Seule la pierre de l'autel fait l'objet d'un paiement, vers le mois d'avril 1500[1005], mais l'aspect tant architectural qu'ornemental de la chapelle à cette date n'est pas évoqué.

Ce chantier énigmatique est particulièrement intéressant puisque quelques vestiges des vitraux réalisés pour cette chapelle ont été conservés. Les verrières des deux baies - du moins les parties hautes - avaient survécu jusqu'en 1944, date à laquelle un bombardement les endommagea gravement. En 1984, on retrouva les fragments provenant de cette chapelle dans l'un des bâtiments de l'archevêché, appelé la vieille manécanterie[1006].

La date d'exécution, mais également l'auteur et le réel commanditaire de ces vitraux, jusqu'ici isolés, ne sont pas établis avec certitude. Aucun élément ne permet de savoir si le cardinal lui-même a demandé la réalisation de ces verrières[1007] ou si elles datent des différentes phases de travaux postérieures. A. Châtelet signale que Jean le Verrier est payé pour déposer des vitres en 1488, « probablement dans la chapelle Bourbon » alors que M. Méras indique que des vitraux ont été détruits pour permettre au tombeau d'entrer dans la chapelle lors des obsèques, en cette

---

[1001] A.D. Rhône, 10 G 101, f°83v-84 (31 mai 1486) et 147v (27 juin 1487) : P. J. n°B-31 et B-33. Voir aussi MACÉ 1941, pp. 76-77.

[1002] A.D. Rhône, 10 G 104, f°241v-242 (6 avril 1502) et 292-292v (10 décembre 1502) : P. J. n°B-43a et B-43b.

[1003] A.D. Rhône, 10 G 104, f°333v-334 (24 avril 1503 : P. J. n°B-43c) ; 10 G 109, f°68v-69 (30 septembre 1519 : P. J. n°B-48).

[1004] B.M. Lyon, Mss Coste 977, f°57, 58 et 59 (de septembre à octobre 1486) : P. J. n°B-79b, B-79c et B-79d.

[1005] A.D. Rhône, 10 G 1611, 12°5, f°21 : P. J. n°B-6.

[1006] MÉRAS 1984 ; CORPUS VITREARUM 1986, p. 301.

[1007] HAMON 2001, p. 125 : les prélats lyonnais faisaient volontiers appel aux artistes employés par la cathédrale, notamment dans le domaine de l'architecture : É. Hamon y voit le moyen de profiter d'une structure déjà organisée et de personnes compétentes.

même année, mais ils n'en donnent pas la référence[1008]. Le registre des comptes conserve en effet la trace d'une dépose de vitraux et de leur repose, ouvrage confié à Jean le Verrier. Toutefois, cette mention est accompagnée de l'inscription marginale « *vacat* », elle est entièrement rayée et aucune somme n'est indiquée pour ce travail[1009]. Il faut donc y voir la trace de travaux projetés mais non réalisés[1010]. Les fragments conservés peuvent être donc être dus à la reprise du chantier par Pierre II, dans une seconde phase de travaux. La question de l'indentité de l'artiste se pose alors : s'agit-il du peintre en titre de la cathédrale ou d'un verrier embauché par le duc ? Si le duc a sollicité le verrier en titre, il peut s'agir de Jean Prévost, en charge jusqu'en 1497, de Pierre de Paix ou, si les travaux ont réellement duré au-delà de la mort de Pierre II, de Pierre Bonte. L. Bégule donne ces œuvres à Pierre de Paix et les date de 1501-1503 mais sans justifier cette attribution[1011] : il suit en cela l'opinion que N. Rondot exposait déjà dans son ouvrage sur les peintres verriers lyonnais[1012]. Plus récemment, A. Châtelet attribue également ces fragments à Pierre de Paix, considérant, comme M. Méras avant lui, qu'ils ne peuvent être antérieurs à la mort du cardinal, en 1488[1013]. Si cette datation est convaincante, le duc (ou le commanditaire) a pu faire appel à un artiste tout à fait différent, lyonnais, moulinois ou autre.

Les fragments vitrés encore existants de la chapelle des Bourbon proviennent des ajours des tympans ; ils représentent trois têtes de séraphins (fragments n°1, 8 et 10, fig. n°63, 68 et 72) et sept têtes d'ange (fragments n°2 à 7 et n°9, fig. n°64 à 69 et n°71). L. Bégule considère l'ensemble des parties hautes comme homogène : il est toutefois visible que l'ange qui tient les armes de Charles de Bourbon est beaucoup plus récent et date certainement du XIX^{e} siècle. L'une des têtes d'ange (fragment n°2, fig. n°64) est par ailleurs un morceau restauré du XIX^{e}

[1008] CHÂTELET 2001, p. 39 et MÉRAS 1984.

[1009] A. D. Rhône, 10 G 1611, 12°3, f°8v (avant le 5 octobre 1488).

[1010] Ces vitres étaient destinées à être reposées, ce qui semble étonnant au regard de la chronologie des travaux, qui n'étaient pas achevés en 1494. A. D. Rhône, 10 G 102, f°172v (17 avril 1494 : P. J. n°B-36). Les vitraux déposés en 1488 pourraient être ceux existants à ce niveau de la cathédrale avant le début de la construction de la chapelle. Cf. A. D. Rhône, 10 G 101, f°83v-84 (31 mai 1486 : P. J. n°B-31) : la demande d'accès à l'emplacement de la future chapelle mentionne la destruction obligée d'une porte (mais pas de vitraux).

[1011] BÉGULE 1911, p. 14.

[1012] RONDOT 1897a, p. 12, 15, 16, 26.

[1013] Les vitraux ôtés en 1488 lors des obsèques ne seraient donc pas ceux en place en 1944. CHÂTELET 2001, pp. 191-192 les rapproche du vitrail des Petitdé de la cathédrale de Moulins et d'une miniature du Livre d'heures dit de Comeau (BnF, n.a. lat.3197, f°7 et 20).

siècle lui aussi[1014]. Les fragments anciens présentent une qualité d'exécution remarquable, notamment dans la finesse des visages et des chevelures.

Les différences entre les deux baies sont très intéressantes et quelque peu énigmatiques : le registre contenant les *putti* prend dans celle du côté droit une ampleur plus importante, le remplage étant tout différent. De même, les écoinçons de ce tympan sont habités par des têtes d'hommes et d'anges de profil, alors que des anges tenant des phylactères, proches de ceux de l'autre baie, occupent les ajours médians. Quatre séraphins sont situés dans les autres ajours. A l'intérieur de chaque ensemble, on peut également déceler plusieurs artistes : les fragments n°8 et 10 sont de la même main alors que les fragments n°3, 6 et 7 semblent appartenir à un autre groupe. En outre, la facture de ces vitraux révèle peut-être deux phases de création : les anges paraissent en effet assez éloignés des *putti* et des coquilles présents dans le bas des baies, tels qu'on peut les voir dans les dessins de L. Bégule et les photos de A. Macé (fig. n°73 et 74)[1015]. Faut-il y déceler seulement plusieurs mains ayant travaillé au même moment ou deux phases de réalisation des vitraux ? Si la deuxième hypothèse paraît plus plausible[1016], il reste difficile de conclure, étant donné la qualité des reproductions disponibles pour les vitraux disparus.

Ces fragments n'ont jamais été rapprochés d'autres œuvres et ne présentent pas de lien notable avec ceux encore en place dans la région lyonnaise. Or ce sont des vitraux parisiens qui révèlent une parenté certaine, étonnante, avec eux. L'église Saint-Germain-l'Auxerrois conservait en effet jusqu'en 2009, dans la baie 119, une verrière recomposée, qui a malheureusement disparu. A la fin du XIX^{e} siècle, Prosper Lafaye avait toutefois fait remplacer plusieurs têtes de personnages de cette baie par des copies, afin d'exposer les originaux au Musée Carnavalet, où ils sont encore visibles aujourd'hui. Les traits de l'ange de la Chapelle Bourbon (fragment n°3, fig. n°65) sont très proches de ceux de l'une des donatrices (fig. n°75), tant dans la forme de l'œil que dans le mouvement du pinceau sur la joue. Il s'agit manifestement d'une même main qui est à l'origine des deux œuvres. Un autre fragment de cette baie est également conservé dans ce musée, une tête de donateur, mais il est très abîmé et il a subi de nombreux repeints (fig. n°76). Autre élément à rapprocher de la chapelle lyonnaise : dans le panneau n°8, provenant du tympan, un fragment aujourd'hui détruit représentait certainement

---

[1014] Je remercie vivement Michel Hérold pour ses précieuses indications concernant ces vitraux, et notamment la datation de ce fragment.

[1015] BÉGULE 1911, pl. VI et VII ; MACÉ 1941, pp. 131-145. P. Allut voit dans ces différences l'écart entre deux réalisations, dont la plus tardive serait de l'époque d'Henri II : ALLUT 1851, f°119v.

[1016] HAMON 2001, p. 124 : le décor sculpté présente lui aussi deux phases de réalisation.

une statuette d'enfant ou d'ange (fig. n°77). La position et la facture de ses jambes paraissent très proches de celles des *putti* dans les deux baies de la chapelle des Bourbon et il s'agit peut-être d'un fragment provenant de la même vitre que celle des donateurs.

L'histoire des verrières de Saint-Germain-l'Auxerrois reste peu connue : nombreuses au XVII^e^ siècle, elles ornaient encore les chapelles latérales vers 1728[1017]. Après le sac de l'église en 1831, plusieurs vitres sont certainement détruites et les restes déplacés : les œuvres anciennes sont aujourd'hui toutes conservées dans le transept. A partir de 1860, P. Lafaye est chargé de leur restauration : outre ses « prélèvements », il repeint et même recuit certaines pièces[1018]. Malheureusement, cette histoire mouvementée ne révèle rien sur la provenance des fragments de la baie n°119 ; en outre, les scènes de la *Vie publique du Christ* qui occupaient les registre supérieurs semblent d'une toute autre facture que celle des donateurs (fig. n°78). En effet, il est très vraisemblable que les trois personnages masculins également présents dans cette baie (fig. n °78c) proviennent de la même verrière que la donatrice, elle-même accompagnée de trois autres femmes (fig. n°78b), mais qu'ils soient distincts des scènes historiées. Ces commanditaires, la datation et l'auteur des fragments de la baie n°119 de Saint-Germain-l'Auxerrois demeurent inconnus, malgré la présence de leurs armes, sur le vêtement du pendant masculin à la donatrice[1019]. Si l'on s'en tient aux costumes, leur réalisation pourrait se placer dans les années 1510-1520, datation retenue pour les scènes de la *Vie du Christ*[1020].

Les relations entre Lyon et Paris sont bien connues : outre la figure majeure de Jean Perréal, de nombreux commanditaires sont attachés à la capitale. Dans ce cas précis, les liens unissant la famille Bourbon à la cité parisienne représentent sans doute un facteur déterminant car l'hôtel du Petit-Bourbon était situé juste en face de l'église. Les membres de cette illustre famille sont donc tout à fait susceptibles d'avoir fréquenté Saint-Germain-l'Auxerrois et d'avoir participé à son embellissement, bien qu'aucun document ne le confirme. Un autre vitrail de cette même église, provenant de la baie 121 (fig. n°79) et toujours en place dans le transept nord, pourrait révéler d'autres liens avec les ducs de Bourbon. En effet, le panneau situé au registre inférieur et comportant les figures de sainte Anne et la Vierge présente des ressemblances frappantes avec

---

[1017] PILLET 2010, p. 259.

[1018] PILLET 2010, p. 111.

[1019] Si ce panneau est bien à rapprocher du panneau à la donatrice. D'or à deux guivres de sinople affrontées. Il n'a pas été possible d'identifier ce blason.

[1020] LEPROUX 2001, p. 56.

l'art moulinois du tournant du siècle, et notamment avec le célèbre *Triptyque de Moulins*[1021]. Ainsi la sainte Anne parisienne est proche de celle qui présente Anne de France dans le retable peint par Jean Hey (fig. n°80), tout comme la figure de la Vierge pourrait être une représentation de Suzanne. En revanche, la facture semble toute différente de celle des panneaux vitrés attribués au dessin de Jean Hey (baie n°12 de la collégiale de Moulins, fig. n°81). Il est donc possible de rapprocher le vitrail parisien de l'entourage du maître moulinois sans lui en donner toutefois la paternité[1022].

En outre, un réseau de relations entre l'église parisienne et la cité lyonnaise existe bel et bien au début du XVI^{e} siècle. Drouin Villain, un peintre-verrier parisien employé par André d'Espinay pour des vitraux de l'église parisienne de Saint-Paul (détruite)[1023], réalise les verrières de la chapelle commandée par Louis de Poncher en 1507 à Saint-Germain-l'Auxerrois[1024]. Or Louis de Poncher, en plus d'être en relations avec la cité pour des questions fiscales en 1497[1025], est le notaire qui verse leurs émoluments à Jean Prévost et Pierre d'Aubenas en 1494[1026]. La fille et la petite-fille de ce personnage épousèrent toutes deux des notables lyonnais, dont l'un appartenait à la famille Le Viste : Antoine II commanda ainsi une vitre à Jean Chastellain en 1532, disposée dans ce même édifice (baie 118, fig. n°82)[1027]. Il faut souligner également qu'Étienne Poncher, frère de Louis et évêque de Paris, avait acquis un manuscrit lyonnais, entre 1502 et 1519[1028]. L'ouvrage, un pontifical sorti de l'atelier du Maître de Guillaume Lambert, fut sans doute réalisé dans les années 1490 pour un personnage non identifié[1029].

Des liens plus précis entre l'église parisienne et Lyon ne peuvent être établis avec certitude, en l'absence notamment du nom du donateur. Le détail de la réalisation des différents fragments n'est pas connu mais la parenté des vitraux comme le faisceau d'indices unissant les deux

---

[1021] Le rapprochement entre la baie n°121 et les productions moulinoises a été établi par Philippe Lorentz et présenté lors du colloque organisé à Moulins en mars 2012.

[1022] Les vitraux de Saint-Germain-l'Auxerrois méritent visiblement une nouvelle attention et des études poussées.

[1023] HAMON 2008, n°951 ; HAMON 2011, p. 275.

[1024] Ces verrières n'existent plus aujourd'hui. Les armes de Louis de Poncher sont différentes de celles représentées dans la baie n°119 (d'or au chevron de gueules accompagné de trois coquilles de sable et chargé d'une tête de Maure au naturel, tortillée d'argent). LABANDE-MAILFERT 1975, p. 239 : Louis de Poncher se trouve à Lyon en 1494.

[1025] A. M. Lyon, BB24, f°83v-84 (9 mars 1497).

[1026] A. N., KK 333, f°14-14v, 15v : P. J. n°E-6. Un Jean de Poncher, marchand, apparaît dans le même compte : il fournit du tissu pour la conception des bannières et se trouvait donc sans doute à Lyon en 1494.

[1027] GRODECKI 1978, p. 44, DECU TEODORESCU 2010, p. 357.

[1028] ALLUT 1972 [1859], pp. 52-53 : Étienne était en outre en relation avec Symphorien Champier dans les années 1510 ; il meurt d'ailleurs à Lyon en 1524.

[1029] BURIN 2001, pp. 85-87. Les armes recouvertes par celles d'Etienne Poncher étaient composées de la façon suivante : d'argent à chef d'azur et bordure de gueules.

édifices invite à formuler de nouvelles hypothèses. Il est plausible d'attribuer ces œuvres à un artiste lyonnais, appelé à Paris : le cas est avéré dans d'autres circonstances, notamment en Lorraine[1030]. Cela pourrait être alors sur la recommandation des Bourbon, de Louis ou Étienne de Poncher ou encore d'une famille lyonnaise, tels les Le Viste. Le lien direct entre deux des peintres en titre de la cathédrale et Louis de Poncher marque par les possibilités qu'il appelle, comme l'éventuelle paternité des vitraux lyonnais à l'un ou l'autre, plus particulièrement à Pierre d'Aubenas, bien que les dates ne soient pas concordantes[1031]. On pourrait aussi donner la réalisation des fragments lyonnais à un artiste parisien appelé sur les bords de Saône par l'archevêque lui-même, ou plus certainement par le duc de Bourbon ou le chapitre de la cathédrale : le cardinal de Bourbon comme ses successeurs avaient des liens privilégiés avec la capitale et faisaient volontiers réaliser des œuvres à Paris. Cette hypothèse semble être la plus vraisemblable étant donné la façon de procéder des commanditaires lyonnais à Paris. Tant le cardinal de Bourbon qu'André d'Espinay ou Antoine Le Viste font appel à des artistes locaux. Peut-on envisager alors de considérer le visage parisien de la main de Drouain Villain, sur la commande de Louis de Poncher[1032], et les fragments lyonnais du même peintre, pourtant jamais documenté sur les bords de Saône ?

b. Un prélat amateur d'art

La chapelle n'abritait pas uniquement un décor vitré : une riche ornementation sculptée est encore visible, et on conserve également le souvenir d'une peinture murale, grâce aux relevés de R. de Gaignières (fig. n°83)[1033]. Elle représentait un lion debout sous un pavillon soutenu par deux ours et deux griffons tenant des bannières aux armes et à la devise du cardinal. Le lion présentait un écu aux armes des Bourbon, surmonté d'une croix, armes répétées sur deux bannières placées au sommet du pavillon. Le fond se composait de bandes alternées bleues, blanches et rouges sur lesquelles les initiales « ChB » étaient répétées jusqu'à couvrir toute la

---

[1030] C'est le cas de Nicolas Droguet, appelé à Saint-Nicolas-de-Port par René II de Lorraine. Cf. Première Partie, chapitre II, C, 4.

[1031] Ainsi Pierre d'Aubenas meurt en 1503, datation bien haute pour lui donner le portrait de la donatrice de Saint-Germain-l'Auxerrois.

[1032] Si l'on considère les armes présentes sur les vêtements des donateurs masculins comme mal recomposées ou appartenant à un groupe différent de celui des donatrices. Il faut aussi prendre en compte la datation généralement admise pour la baie n°119, les années 1510-1520, légèrement plus basse que celle de la commande à Drouain, en 1507.

[1033] BnF, PC 18, p. 14. Cette peinture est également reproduite dans BnF, Clairambault 640, f°63. Voir PERROT 2001 et CHÂTELET 2001.

surface. Cet usage abondant de l'emblématique se retrouve dans une tapisserie dont seul un souvenir gravé est conservé (fig. n°84)[1034] comme dans son *Lectionnaire*[1035]. La tapisserie présentait un arrière-plan très proche de celui de la peinture, avec des bandes de couleurs alternées, mais les initiales de Charles n'y étaient pas reportées. Le même écu surmonté de la croix de cardinal y était figuré, tout comme la devise, réduite au seul mot d'*Espérance*. L'iconographie de cette tapisserie est particulièrement intéressante : une femme assise dans un enclos circulaire est accompagnée d'une licorne. Elles sont toutes deux entourées de trois phylactères sur lesquels la devise « *Venena pello* » (je chasse le poison) est inscrite, évoquant les qualités de l'animal fabuleux. Une telle image n'est pas sans rappeler la célèbre tenture de la *Dame à la licorne*, commandée par un notable lyonnais, Antoine Le Viste, quelques années après la mort du cardinal[1036].

Une autre commande vitrée est liée au cardinal : la baie n°1 de la collégiale de Moulins représente un Calvaire entouré de la Vierge et de saint Jean ainsi que son écu (fig. n°59)[1037]. Il reste très difficile d'établir un lien entre cette verrière et d'autres œuvres, qu'elles soient lyonnaises ou non[1038]. Le prélat a pu se tourner vers un artiste moulinois tout comme vers le verrier au service de la cathédrale, qui avant 1488 est Jean Prévost. Le chantier de cette église, très complexe[1039], ne permet pas, actuellement, de désigner avec certitude l'intervention d'un artiste pour cette baie.

Divers documents conservés aux archives départementales de Lyon établissent que Jean Hey (le Maître de Moulins) était au service de Charles II de Bourbon dès 1482, voire peut-être dès 1472[1040]. Un portrait du cardinal lui est attribué : conservé à Munich, il est daté des alentours de 1476 (fig. n°85). Ce panneau devait faire partie d'un diptyque : le cardinal est tourné vers sa droite et a les mains jointes dans un geste de prière[1041]. L'attribution à Jean Hey n'est pas à

1034 BnF, PC 18, p. 15.

1035 BnF, ms. grec 55 : par exemple au f°8 où deux anges présentent l'écu de l'archevêque surmonté du chapeau de cardinal. Dans la marge droite, le dextrochère et les initiales de Charles de Bourbon apparaissent entre les rinceaux.

1036 Tenture conservée au Musée national du Moyen Âge. Pour les dernières recherches concernant cette œuvre, voir DECU TEODORESCU 2010, dont les conclusions au sujet du commanditaire sont remises en cause par TABURET-DELAHAYE 2012. Ces réalisations tissées ne sont pas commandées à Lyon mais plus certainement à Paris.

1037 CORPUS VITREARUM 2011, p.77.

1038 Bien que le dessin des anges recueillant le sang du Christ ait pu inspirer les verriers de Saint-Julien-sur-Suran et de Notre-Dame de Bourg-en-Bresse, de nombreuses années plus tard.

1039 KURMANN-SCHWARTZ 1991 ; KURMANN-SCHWARTZ 2001. Cf. Infra, Deuxième Partie, chapitre IV, C.

1040 FÉDOU 1964, p. 126 ; GIRAULT et HAMON 2003 ; A.D. Rhône, E 1365, f°8v (1482) et 10 G 101, f°207 (15 septembre 1488 : P. J. n°B-34).

1041 CHÂTELET 2001, p. 172 ; WOLFF 2010a, pp. 162-165 ; WOLFF 2010b, p. 125.

remettre en cause ici et peut indiquer que le peintre était déjà au service du cardinal dans les années 1470. À cette époque, l'archevêque réside peu dans sa cité épiscopale et Jean Hey a très bien pu réaliser ce portrait sans venir à Lyon. Il ne semble pas s'être beaucoup attardé dans la cité rhodanienne si ce n'est pour recevoir les émoluments dus à sa charge de Procureur des pauvres. Après la mort de l'archevêque en 1488, il entre au service de son frère, Pierre II, duc de Beaujeu. Les liens entre l'artiste et la ville de Lyon ont pu rester étroits, mais on n'y retrouve jamais sa trace.

L'archevêque est également lié à d'autres commandes importantes, mais qui n'ont pas été réalisées dans sa cité épiscopale. La Bibliothèque Nationale conserve ainsi un *Lectionnaire* (Ms grec 55) qui lui était destiné. Rédigé après 1476 et avant 1488, ce manuscrit est attribué à Maître François par E. P. Spencer ou au Maître de Jacques de Besançon, par N. Reynaud[1042], tous deux artistes parisiens. Cependant, des composantes lyonnaises se retrouvent dans le choix des saints (Etienne, Jean-Baptiste, Catherine, Joseph...)[1043]. Les armes du cardinal sont présentes sur de nombreux feuillets, accompagnées de l'épée flamboyante et de sa devise. Autant d'éléments également représentés dans sa chapelle, mais dans la pierre.

Plusieurs autres manuscrits sont dus à la commande de Charles II : le *Livre des faiz Monseigneur saint Loys* (BnF, Ms. fr. 2829) ou encore le Ms. GSK 1610, de la Kongelige Bibliotek, à Copenhague, un livre d'heures à l'ornementation abondante. Ces deux manuscrits renferment ses armes et même son portrait, dans le *Livre des faiz*. Les enlumineurs de ces deux œuvres ne sont pas connus mais leur facture est éloignée de la production lyonnaise et se rapproche plus de celle de Paris. Le cardinal sollicite d'ailleurs à plusieurs reprises un enlumineur parisien, appelé le Maître du cardinal de Bourbon[1044]. Cet artiste d'origine nordique a toujours travaillé dans le nord de la France et on ne trouve jamais sa trace à Lyon.

L'archevêque Charles II de Bourbon est ainsi connu comme un grand amateur d'art ; ses intérêts semblent toutefois se concentrer sur la production parisienne plus que lyonnaise. Outre ses contacts avec divers ateliers d'enlumineurs de cette ville, il fait par exemple construire une

---

[1042] AVRIL et REYNAUD 1993, pp. 256-257, 259, 273.

[1043] SPENCER 1976, pp. 127-128. E.P. Spencer a attribué le poème du prologue à R. Gaguin, érudit parisien, dans la suite royale, qui commande plusieurs manuscrits à Lyon. Voir PERROT 2001, p. 68. Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre I, A, 2.

[1044] A propos de cet artiste, voir AVRIL 1990.

chapelle aux vitraux armoriés dans l'église des Célestins de Paris[1045], mais on ne lui connaît aucune commande certaine à un artiste lyonnais.

2. André d'Espinay et l'Arbresle

Après la mort de Charles de Bourbon, le siège archiépiscopal est disputé par Hugues de Talaru, élu par le chapitre, et André d'Espinay, désigné par le pape. La querelle dure longtemps et c'est finalement André d'Espinay qui obtient la charge en 1499[1046], bien qu'il ait déjà fait une entrée officielle dans la ville dès 1494[1047]. Il occupe sa charge très peu de temps puisqu'il meurt en 1500 et est enterré à Paris, dans l'église des Célestins. Tout comme son prédécesseur, il est très proche de la cour et voyage en compagnie du roi, notamment en Italie[1048] : sa présence à Lyon est donc minime et très ponctuelle.

L'exemple de Charles de Bourbon l'a montré, les archevêques sont peu impliqués dans les commandes artistiques de la cathédrale voire de la ville. La personnalité d'André d'Espinay est cependant liée à une réalisation importante, non à la cathédrale ni même à Lyon, mais dans l'église Saint-Jean-Baptiste de l'Arbresle. Ce bâtiment, commencé dans la première moitié du XV^e^ siècle, est achevé avant la fin de ce siècle[1049]. La commune de l'Arbresle faisait partie du diocèse de Lyon au XV^e^ siècle : la visite pastorale de 1469 mentionne d'ailleurs l'absence de vitraux dans cet édifice[1050]. Les trois verrières du chœur sont bien connues : exceptionnellement bien conservées, elles présentent en outre un portrait d'André d'Espinay, agenouillé devant un prie-Dieu (baie 0, fig. n°86)[1051]. Une note du XVII^e^ siècle indique que cette verrière a été posée le 27 avril 1500, à la suite de la commande du cardinal-archevêque lui-même[1052].

[1045] Voir BnF, Clairambault 640, f°62. L'iconographie de ces panneaux étaient peut-être proche de celles du vitrail mentionné dans les archives et nettoyé en 1519. Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre III, A, 1. Il est intéressant de noter ici la récurrence de la dédicace aux Dix Mille Martyrs dans le cadre de fondations prestigieuses, souvent en lien avec les Célestins : la chapelle de l'archevêque portait ce titre, tout comme l'une des chapelles de la collégiale de Moulins (voir la baie n°8) et celle fondée par Louis Malet de Graville au couvent des Célestins de Rouen. Cf. DELDICQUE 2012, pp. 298-301.

[1046] DE LA MURE 1671, p. 201 ; PÉRICAUD 1854a, p. 21-23 ; GADILLE 1983, p. 98.

[1047] PÉRICAUD 1854a, p. 8. Voir A. M. Lyon, BB21, f°33-50 : P.J. n°C-11.

[1048] *Ibid*, p. 10.

[1049] CORPUS VITREARUM 1986, p. 289.

[1050] BÉGULE 1911, p. 87 ; MÉRAS 1996, p. 40 ; CHÂTELET 2001a, p. 32.

[1051] BÉGULE 1911, p. 65 ; BÉGULE 1925, p. 48 ; CORPUS VITREARUM 1986, pp. 289-290.

[1052] *Ibid* ; A. M. Arbresle, 58 G G 1, f°49 : « *Andreas, Cardinalis et episcopus Lugdunensis qui fecit confici vitreas majoris altaris Arbrellae, vivebat anno millesimo quingentesimo, die mensis aprilis 27 et 12 regno Ludovici regis Galliae* », cité dans MÉRAS 1997, p. 33.

La baie 0 (fig. n°34) contient donc, au registre inférieur, la représentation d'André d'Espinay, agenouillé sous un dais et bien identifié par les écus armoriés et les phylactères portant son nom (aujourd'hui cachés par des boiseries). Au registre supérieur, la Vierge à l'Enfant est entourée de saint Jean-Baptiste et de saint André, les deux saints titulaires des archevêchés qu'André a occupés, Lyon et Bordeaux (fig. n°34b). Ces trois personnages occupent chacun une lancette dont la partie supérieure est ornée de dais architecturés raffinés. Ils sont tous trois représentés devant des tentures damassées (bleues pour les saints et rouge pour la Vierge). Ce schéma de composition se retrouve dans toutes les lancettes de l'abside. Une Crucifixion avec des anges portant les instruments de la Passion occupe le tympan (fig. n°87). La qualité du travail de verre y est remarquable : de nombreuses étoiles sont incluses dans le fond bleu des différents compartiments.

Les deux autres baies de l'abside contiennent également des verrières de la même époque : la baie 1 présente deux lancettes trilobées divisées en deux registres. Saint François d'Assise et saint Barthélemy occupent la partie inférieure (fig. n°35, 36, 88 et 89), surmontant deux écus armoriés présentés par des génies ailés. L. Bégule veut y reconnaître l'écu, mal restauré, de François d'Albon[1053]. Le dais ornant la partie supérieure de la lancette de saint Barthélemy est différent des autres : il est fort possible qu'il résulte d'une restauration moderne, dont proviennent beaucoup d'éléments de ces vitraux[1054]. Au-dessus, saint Paul (?) et un saint non identifié, tenant une croix, se tiennent debout, devant des tentures de damas. Le tympan est à nouveau occupé par des anges tenant des phylactères. Enfin, la baie 2 (fig. n°90 à 92) offre une iconographie très particulière, surtout au registre inférieur : quatre personnages agenouillés, certainement les donateurs, se tiennent deux par deux dans les lancettes, sous un dais, complètement de profil. Il s'agit d'un abbé, peut-être celui de Savigny, et de trois chevaliers, dont peut-être Philippe de Crèvecoeur[1055]. Au registre médian, deux saints non identifiés sont représentés sur le même modèle que les autres. Il faut toutefois remarquer la diversité des dais, d'une baie à l'autre mais également à l'intérieur de chacune d'entre elles. Au registre supérieur, les deux lancettes sont liées par un sol conçu en perspective maladroite et présentent la Vierge de Pitié et saint Sébastien. Le tympan contient des anges musiciens et des séraphins.

[1053] BÉGULE 1911, p. 89 ; CORPUS VITREARUM 1986, p. 290.

[1054] CORPUS VITREARUM 1986, pp. 289-290.

[1055] MÉRAS 1997, p. 35. Le maréchal était un familier de la cour : au service de Louis XI, il côtoie notamment Pierre de Bourbon vers 1493 au sein d'une commission chargée des affaires d'Italie. Cf. COMMYNES 2001, pp. 181-182 et BERRY 2011, pp. 381, 392, 404 et 454.

On note le remploi des cartons pour les anges des tympans à l'intérieur de chaque verrière mais il ne semble pas y avoir de correspondance entre les différentes baies. Chacune présente ses propres particularités et se différencie des autres : les personnages de la baie 0 sont par exemple plus massifs et d'un dessin plus géométrique que les saints des autres baies. Ceux du registre médian de la baie 2 présentent des traits beaucoup plus fins, notamment au niveau des visages, alors qu'au registre supérieur, la Vierge et surtout saint Sébastien montrent un traitement plastique. Il semble donc que ces verrières aient été réalisées par des équipes différentes, mais dans un laps de temps plutôt court.

La baie 0 est particulièrement intéressante en raison du portrait d'André d'Espinay et de son lien direct avec Lyon. L'archevêque est agenouillé sous un pavillon de damas aux couleurs vert et or : la même livrée recouvre le prie-Dieu devant lui, sur lequel est posé un livre ouvert. Il s'agit d'un rappel des couleurs de ses armes[1056]. Cette scène prend place dans une sorte de loggia, et la baie laisse apercevoir une cité dont les éléments ont été visiblement mal remontés[1057]. Malgré le caractère succinct de cette représentation urbaine, on peut certainement reconnaître Lyon, comme l'indique le haut piton rocheux qui peut faire référence à la colline de Fourvière ou encore à Pierre-Scize. Cette allusion à la cité rhodanienne n'était pas anodine alors qu'André avait disputé le siège pendant de nombreuses années à Hugues de Talaru. Les deux colonnes du premier plan sont ornées de chapiteaux corinthiens d'où partent de fastueux rinceaux se rejoignant au-dessus de la tête du cardinal, ainsi mis en valeur[1058]. Son visage en grisaille semble très abîmé et les formes s'en ressentent : le cou géométrique et les yeux maladroits et sans vie contrastent avec le fin dessin des mains, plus réussies ou moins détériorées.

L'auteur - ou les auteurs - de cette baie, comme des deux autres, ne sont pas connus. A. Châtelet l'attribue, avec prudence, à Pierre de Paix, alors peintre et verrier en titre de la cathédrale[1059]. Il pourrait en effet s'agir d'une œuvre de ce dernier mais aucun élément ne permet de l'affirmer avec certitude. F. Elsig rapproche la baie 0 des créations de l'enlumineur connu sous le nom du Maître du Keble 7. Il établit tout particulièrement un lien entre le manuscrit conservé à Baltimore

---

[1056] Écartelées au premier et quatrième d'argent, au lion coupé de gueules et de sinople, au deuxième et troisième de gueules à neuf macles d'or et à un lambel de quatre pendants d'argent, sur le tout d'argent à la guivre d'azur : MÉRAS 1997, p. 33.

[1057] Une photographie conservée dans les archives de L. Bégule montre bien que la vue de ville est alors (avant 1935 et sans doute vers 1911) correctement montée dans la baie : A.M. Lyon, 9 II 001.

[1058] Cet encadrement a été majoritairement restauré et date en grande partie du XIX^{e} siècle. CORPUS VITREARUM 1986, p. 289

[1059] Cité par MÉRAS 1997, p. 39. Cette hypothèse n'est pas évoquée dans CHÂTELET 2001a.

et le portrait du cardinal-archevêque (fig. n°28, 48 et 86)[1060]. Les enluminures présentent bien sûr un dessin beaucoup plus fin que les verrières de l'Arbresle, et il faut noter l'esprit tout différent qui anime les deux réalisations : le livre d'heures présente des décors architecturaux élaborés, avec des niches en coquilles, d'élégants piliers ainsi qu'une coupole (f°128) alors que les décors du vitrail restent traditionnels (dais architecturés et intérieur d'église masqué par une tenture). Cette distance peut s'expliquer par la destination de chaque réalisation, le ou les peintres-verriers étant contraints par l'emplacement de leurs vitraux et les autres verrières prévues ou déjà en place[1061].

La baie d'axe a été prudemment rapprochée par M. Hérold de celles de Saint-Nicolas-de-Port, réalisées par Nicolas Droguet vers 1508[1062]. Plusieurs éléments permettent en effet d'établir des liens entre les deux ensembles, sans que la participation d'un même artiste ne puisse être affirmée.

J.-L. Deuffic associe au cardinal la publication d'un missel à l'usage de Lyon, sorti des presses de Pierre Hongre le 16 avril 1500[1063]. Plusieurs exemplaires de cet incunable sont conservés à la Bibliothèque Municipale de Lyon, dont l'Inc. 921 qui contient de nombreuses initiales historiées et peintes. Aux f°100v et 101, deux gravures rehaussées de couleurs présentent la Crucifixion et Dieu le Père en gloire. Cette dernière image (fig. n°93) est très proche de celle du missel réalisé pour Guichard de Rovédis et imprimé par Jean Neumeister en 1487[1064]. Les gravures contenues dans ce missel étaient de la main de Guillaume II Le Roy (fig. n°94). Ce dernier est peut-être également à l'origine des gravures du missel de 1500, à moins que Pierre Hongre n'ait repris les modèles du célèbre missel de Neumeister. Cette hypothèse paraît plus vraisemblable car l'on note la sécheresse et la qualité moindre des représentations du missel de Pierre Hongre[1065].

[1060] Walters Art Museum, Ms W.447. Voir ELSIG 2007, p. 93. E. Burin voit dans ce manuscrit la main de trois artistes : outre le Maître du Keble 7, la participation du Maître des animaux miniatures (bordures et initiales) et celle de Jean Perréal pour le portrait de la donatrice, au f°128 : BURIN 2001, pp. 133-134.

[1061] Sur la question du programme et de l'emplacement des verrières au sein des édifices religieux, voir JOUBERT 2001.

[1062] HÉROLD 1993, p. 40. A propos de Saint-Nicolas-de-Port, cf. supra, Première Partie, chapitre II, C, 4.

[1063] DEUFFIC 2009, p. 110.

[1064] B. M. Lyon, Inc. 407, f°151. Cf. BURIN 2001, p. 222.

[1065] FAU et alii 2003, pp. 200-201 et 229 : aucun contact certain n'existe entre Pierre Hongre et Jean Neumeister mais la circulation des caractères d'imprimerie et des fonds d'ateliers entre les imprimeurs lyonnais est avérée ; d'ailleurs, des initiales de J. Neumeister sont également présentes dans le missel de 1500. En revanche, quelques échanges sont documentés entre Guillaume I Le Roy et Pierre Hongre, dans les années 1480 (p. 228). Ce dernier est en outre en contact avec l'archevêché dans les années 1490 : il demande un permis d'imprimer en 1496. B. M. Lyon, Mss Coste 977, f°269v (31 mai 1496).

D'autres ouvrages de la bibliothèque du cardinal-archevêque ont été repérés, mais aucun ne peut être attribué à la production lyonnaise : il s'agit de commandes parisienne ou italienne[1066].

3. François de Rohan

Elu archevêque par le chapitre après la mort d'André d'Espinay, il n'est investi de sa charge qu'en 1504[1067] et fait son entrée à Lyon seulement en 1506[1068]. Il occupe peu son siège épiscopal et, après son passage en 1506, il n'y revient qu'en 1510. A cette occasion, les consuls lui offrent de la vaisselle d'argent[1069]. Encore moins présent dans la cité que ses prédécesseurs, aucune commande lyonnaise ne peut lui être attachée. Il meurt en 1536 à Paris mais est inhumé dans la primatiale.

Les artistes lyonnais ont visiblement peu bénéficié de la présence de ces personnages importants que furent les archevêques de leur ville. Certains d'entre eux sont pourtant connus par ailleurs comme des amateurs d'art. Le cardinal de Bourbon, par exemple, est célèbre pour son « amour des belles réalisations »[1070] : il commande plusieurs tapisseries et est à l'origine de plusieurs manuscrits enluminés[1071]. Toutefois, ces œuvres sont le fait d'artistes non lyonnais. La carrière et la vie de ces prélats suffit sans doute à expliquer cela : peu présents dans leur diocèse, ils cumulent souvent les charges avant de devenir archevêque (tout en les conservant ensuite), créant des liens dans diverses villes de France et surtout à la cour.

[1066] OMONT 1901, pp. 571-575 : André d'Espinay est également associé à un autre manuscrit, conservé à la BnF, Nouv. Acq. Lat. 731, qui ne contient pas d'enluminure et mentionne André uniquement comme archevêque de Bordeaux. Autre ouvrage, le Ms. Lat. 4365 de la BnF porte les armes d'André au f°1, au cœur d'une initiale. Un autre manuscrit, conservé également à la BnF (Ms. Lat. 14632) est également dû à sa commande et a été réalisé en Italie. Ce dernier exemple est intéressant : ouvrage d'histoire sorti de presses humanistes, il contient le texte de la *Guerre des Gaules*. Cf. DELDICQUE 2012, pp. 455-457.

[1067] PÉRICAUD 1854b, p. 7.

[1068] PÉRICAUD 1854b, pp. 8-9.

[1069] PÉRICAUD 1854b, p. 11 et A. M. Lyon, CC596, pièce n°3.

[1070] REYNAUD 19.., p. 195.

[1071] CHÂTELET 2001a, pp. 148-149 : l'archevêque fait réaliser une série de tapisseries sur le thème de la vie d'Hercule, dont une pièce est encore conservée (Mobilier national) et un retable en tapisserie pour la cathédrale de Sens, commandée vraisemblablement à Bruxelles entre 1476 et 1488.

C. Les églises de Lyon et du Lyonnais

Hormis la cathédrale Saint-Jean et les églises du cloître, la cité lyonnaise compte de nombreuses églises, dont plusieurs sont organisées autour d'un chapitre. Ces établissements présentent des archives beaucoup plus lacunaires que celles de la Primatiale : les comptes de Saint-Paul, Saint-Georges, Saint-Irénée, Saint-Martin d'Ainay et Saint-Thomas de Fourvière n'existent plus. De même, les documents concernant l'église des Cordeliers, les couvents des Grands Augustins, des Célestins et des Jacobins sont disparates et ne révèlent aucune commande d'importance pour la fin du XV^e^ siècle ou le début du XVI^e^ siècle. Ces édifices n'ont conservé aucun vitrail ou réalisation peinte de la période étudiée. La littérature consacrée à ces établissements religieux indiquent toutefois qu'une chapelle a été réalisée à la demande de Guichard de Rovédis, dit de Pavie, à Saint-Martin-d'Ainay, commanditaire important dont quelques manuscrits sont conservés[1072]. Cette chapelle, construite vers 1485, a perdu pratiquement tout son décor original de peintures murales (fig. n°95) - représentant peut-être des Sibylles[1073] - et de verrières. Cette même église a bénéficié également de la donation par le frère Jullien de Saint-Colombe d'une autre chapelle, dédiée à Notre-Dame-du-Cloître et bâtie en 1497[1074]. Le couvent des Célestins était également orné de vitraux, tous disparus, offerts par d'importants personnages.

1. L'église Saint-Nizier

Surtout connue pour son célèbre portail datant du XVI^e^ siècle, la collégiale Saint-Nizier est également importante pour le rôle qu'elle a joué dans l'histoire de Lyon. Considérée comme l'église communale, elle se trouve véritablement au cœur de la ville : lieu de déclaration des consuls nouvellement élus[1075], toute proche de la chapelle Saint-Jacquême, ils ne s'en éloignent que peu lorsqu'ils s'installent à l'hôtel Charnay[1076]. Vraisemblablement fondée au IV^e^ siècle, la

[1072] CHAGNY 1935a, pp. 251-252. Cf. supra, Deuxième Partie, chapitre I, A, 3.

[1073] PÉRICAUD 1838-1867, vol. 5, p. 35 : la chapelle construite par Guichard de Rovédis est appelée « des Sibylles » par Mathieu de Vauzelles ; CHAGNY 1935a, p. 253.

[1074] CHAGNY 1935, p. 267.

[1075] TRICOU 1926.

[1076] KLEINCLAUSZ 1925, p. 195 ; PELLETIER et ROSSIAUD 2007, p. 423. L'hôtel commun a une façade qui donne sur l'église de Saint-Nizier.

majeure partie de ses bâtiments encore visibles a été construite aux XIVe et XVe siècles, après l'élévation de l'église au rang de collégiale, en 1305[1077].

Les délibérations capitulaires de Saint-Nizier[1078] ont révélé que, tout comme le chapitre de la cathédrale, l'église possédait un verrier attitré, attaché à son service, dont six représentants sont connus. L'organisation du chapitre est d'ailleurs très proche de celle de la cathédrale : les verriers prêtent un serment dans lequel ils s'engagent à entretenir les verrières ou à s'acquitter dignement de leur travail. Ce serment est cependant moins figé qu'à Saint-Jean et sa mention dans les archives varie continuellement : de celui de Dominique du Jardin, « *verrerum dictum officium bene et legaliter excercere* » en 1486, on passe à la simple formule « *se juribus honoribusque* » en 1499 pour Claude Guinet. En 1505, aucune allusion au serment de Nicolas Droguet n'est faite, puis une indication plus conséquente revient en 1521 pour Jean de Bourg « *promisit bene servire et frequeter visitare vitrinas ecclesie et refferre quottiens opus fuerit* » et à nouveau très succincte en 1527 « *promictit suum debitum facere* », pour Pierre Faillon[1079]. Il s'agit donc d'un engagement certes, mais dont les termes sont moins contraignants qu'à la cathédrale, selon les verriers employés.

La question de l'existence d'une loge se pose ici également. En effet, deux des verriers louent l'une des boutiques appartenant à l'église. Elle ne leur est donc pas concédée, comme à Saint-Jean, mais ils peuvent l'occuper moyennant 10 francs par an, pour un bail de trois ans. Dominique du Jardin n'occupe pas cette boutique mais elle est louée en 1499, le jour même de son accession au titre de verrier de l'église, par Claude Guinet[1080]. Le document de location de ce même lieu par Nicolas Droguet n'est pas connu mais il l'a sans doute occupé. En effet, la loge est concédée en 1508 à Claude Roddet car la location vient à échéance au premier avril et que le verrier - dont le nom n'est pas précisé - ne souhaite visiblement pas la relouer[1081]. Cette location temporaire et payante, bien éloignée des conditions du cloître épiscopal, souligne les statuts différents des peintres liés à chacun des chapitres.

[1077] KLEINCLAUSZ 1913-1914, p. 67 ; HOFFMANN 1984, p. 14 ; REVEYRON 1994.

[1078] Conservées sous la côte 15 G, elles présentent malheureusement de nombreuses lacunes, entre 1470 et 1485 ; 1489 et 1496 ; 1508 et 1520.

[1079] A. D. Rhône, 15 G 13, f°104-104v (4 septembre 1486 : P. J. n°B-59) ; 15 G 14, f°168 (15 juin 1499 : P. J. n °B-61) ; 15 G 16, f°180v (8 juillet 1505 : P. J. n°B-65) ; 15 G 18, f°77v (12 février 1521 : P. J. n°B-68) et 15 G 19, f °103v (28 juin 1527 : P. J. n°B-72).

[1080] A. D. Rhône, 15 G 14, f°168-168v : P. J. n°B-62.

[1081] A. D. Rhône, 15 G 16, f°268 (23 mars 1508 : P. J. n°B-67). Nicolas Droguet était certainement déjà parti en Lorraine à cette date. Cf. Première Partie, chapitre II, C, 4.

Avant l'année 1486, la fonction de verrier en titre ne semble pas bien définie. En effet, dans le document qui mentionne Jean de Juys, désigné comme *pictor*, pour la première fois en 1468, il n'est pas spécifiquement identifié comme le verrier de l'église. Il souhaite alors louer une boutique, dont le loyer consiste en l'entretien et la réparation des vitraux de Saint-Nizier[1082]. Sans être recruté spécifiquement, le peintre-verrier prend donc en charge les verrières. On le retrouve ensuite à deux reprises, mais sans qu'il soit question de commande, et il meurt vers 1479[1083].

Le premier verrier connu l'on peut suivre sur toute la durée de son mandat est donc Dominique du Jardin : il prête serment le 4 septembre 1486, le jour même où on lui confie la réparation de plusieurs verrières, hautes et basses[1084]. Il est ici bien identifié comme *vitrerius* et il reçoit 25 livres tournois pour ce travail. Son serment prévoit également un salaire annuel de 20 livres. Après cette intervention d'entretien, le verrier n'est plus sollicité, mais on le connaît pour ses réalisations au service du Consulat. Il faut noter ici les travaux très divers fournis par l'artiste, d'écussons peints à l'entretien de verrières ecclésiastiques[1085]. Dominique disparaît des registres lyonnais après 1503, alors que sa charge est donnée à Claude Guinet dès le 15 juin 1499[1086]. Dans le serment de ce dernier, il n'est d'ailleurs pas précisé que Dominique est décédé et l'on peut supposer que son grand âge l'incite à laisser sa place. Les critères de recrutement des verriers ne sont pas mieux connus ici qu'à la cathédrale. Toutefois, les Nommées de 1493 indiquent que les deux peintres habitaient à quelques maisons l'un de l'autre, dans la rue de l'Aumône. Il est donc tout à fait possible qu'ils se soient connus et que Dominique ait présenté Claude au chapitre.

Le serment de Claude Guinet est plus court mais contient une mention fort intéressante : les membres du chapitre précisent en effet que « *informati de industria et sufficiencia magistri Claudii Guynet* », ils lui confient l'office demandé. Une telle précision n'était pas présente dans l'engagement de Dominique du Jardin, et on ne la retrouve dans aucun autre document relatif aux peintres ou aux verriers.

[1082] A.D. Rhône, 15 G 12, f°115 (23 septembre 1468) : P. J. n°B-56.

[1083] Les registres municipaux ne le mentionnent plus après 1479 et ceux de Saint-Nizier étant lacunaire de 1470 à 1485, nous ne pouvons être plus précis. A. D. Rhône, 15 G 12, f°151v-152 (juillet ou août 1470 : P. J. n°B-57) et 15 G 13, f°22-22v (15 novembre 1485). Ce dernier document contient la mention de l'un des héritiers du peintre.

[1084] A. D. Rhône, 15 G 13, f°103v-104 et 104-104v : P. J. n°B-58 et B-59.

[1085] Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre II, A et infra, Troisième Partie, chapitre I, D.

[1086] La dernière mention connue de Dominique du Jardin est celle de 1503 : A. M. Lyon; CC167, f°16v. Le serment de Claude Guinet se trouve dans A. D. Rhône, 15 G 14, f°168 : P. J. n°B-61.

En 1504, Guinet est sollicité à la demande non pas du chapitre mais d'un citoyen lyonnais, Jean Rochefort. Celui-ci souhaite en effet que des vitraux soient installés dans une chapelle déjà existante, œuvres dont le format et l'iconographie restent inconnus[1087]. Les autres verriers s'occupent à l'occasion de réparer des vitres déjà en place et il s'agit ainsi de la seule commande de vitraux connue pour la période au sein de l'église Saint-Nizier. Outre ce qu'elle révèle sur l'implication des laïcs dans la décoration des églises, cette réalisation renseigne également sur la distribution du travail. Il s'agit bien du verrier en titre qui est sollicité, alors que la demande n'émane ni du chapitre ni d'un ecclésiastique. Cette organisation reflète peut-être la pratique des autres édifices religieux de Lyon et du diocèse, et particulièrement celle de la cathédrale. Il s'agit d'un exemple unique mais il est intéressant de noter cette imbrication entre commanditaire privé (et laïc), chapitre et peintre-verrier en titre.

Claude Guinet est bien connu par ailleurs grâce aux sources ; un panneau peint sur bois, conservé au Musée des Beaux Arts de Lyon et représentant sainte Catherine (fig. n°1), lui est en outre généralement attribué[1088].

Bien que documenté à Lyon jusqu'en 1512, Guinet se défait de sa charge dès juillet 1505[1089]. Il est alors remplacé par Nicolas Droguet. Si aucune commande ne lui est passée par le chapitre, plusieurs réalisations de ce dernier sont conservées en Lorraine, à Saint-Nicolas-de-Port. Ces travaux peuvent être situés entre 1508 et 1510, date à laquelle Nicolas quitte vraisemblablement ce chantier[1090]. Les registres de Saint-Nizier sont conservés pour les années 1505-1508 mais on n'y trouve aucune mention de son départ. Le document relatif à la location de la boutique, et daté de mars 1508[1091], pourrait révéler que le verrier est déjà parti à cette date (et expliquer qu'il ne souhaite pas occuper le lieu pour les trois années suivantes). Seul indice à ce propos, Jean Girardin, verrier, occupe une boutique louée par l'église en août 1507[1092]. Il ne s'agit pas du même local loué auparavant à Claude Guinet et encore mentionné en 1508. Les registres ne font pourtant état d'aucun serment ni de la passation de la charge de Nicolas Droguet à Jean Girardin. Les lacunes des registres ne permettent pas de connaître le peintre-verrier qui occupe la charge

---

[1087] A propos de cette commande, cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre I, B.

[1088] Cette attribution peu convaincante sera discutée infra, Deuxième Partie, chapitre III, C, 3.

[1089] A. D. Rhône, 15 G 16, f°180v (8 juillet 1505) : P. J. n°B-65.

[1090] HÉROLD 1993, pp. 206-207. Cf. Supra, Première Partie, chapitre II, C, 4.

[1091] A. D. Rhône, 15 G 16, f°268 (20 mars 1508) : P. J. n°B-67.

[1092] A. D. Rhône, 15 G 16, f°251 (7 août 1507) : P. J. n°B-66.

entre 1508 et 1521. Jean Girardin est-il employé en remplacement de Nicolas Droguet et ce derner récupère-t-il son poste à son retour de Lorraine ?

En février 1521, les chanoines de Saint-Nizier octroient l'office de verrier à Jean de Bourg : un document indique que le salaire annuel octroyé au peintre-verrier, qui se monte cette année à 2 florins, n'a pas évolué. Nous apprenons aussi que la verrière située au-dessus du chœur est réparée par Jean pour la somme de 3 livres et 10 sous[1093]. Ce peintre n'est pas incconu puisqu'il travaille pour le Consulat entre 1518 et 1526 : créateur de vitraux pour l'hôtel commun ou l'hôpital du pont du Rhône, il participe également aux entrées royales en 1515 et 1516[1094]. Pour la première fois dans l'organisation de Saint-Nizier, c'est à la suite du décès de Jean de Bourg que Pierre Faillon est nommé en juin 1527[1095]. Cet artiste n'est ensuite plus mentionné dans les sources ecclésiastiques et on ne le connaît que pour ses travaux au service des consuls[1096].

Les verriers employés par le chapitre de Saint-Nizier montrent de nombreux points communs avec ceux de la cathédrale : polyvalents dans leur pratique, ils travaillent pour diverses instances publiques de la cité, qu'elles soient religieuse ou laïque. Ils participent tous à l'embellissement de l'hôtel commun ou à la préparation des entrées solennelles. Nicolas Droguet livre ainsi des vitraux pour la chapelle du pont du Rhône en 1506, alors qu'il est au service du chapitre depuis deux ans, et Jean de Bourg crée encore plusieurs verrières pour l'hôtel de ville après 1521. L'exclusivité dans la création vitrée n'est donc pas de mise ici. La modestie du chantier de Saint-Nizier, qui réclame surtout de l'entretien, doit justifier cet état de fait. En outre, il est à noter que les verriers semblent ne rester que peu de temps en poste et que c'est rarement leur décès qui contraint les chanoines à engager un nouveau verrier. Reflet des sources ou reflet des pratiques ? Le serment qu'ils prononcent, moins contraignant, semble aller dans le sens d'une charge plus légère et moins réglementée qu'à la cathédrale, de même que la location temporaire de la boutique.

[1093] A. D. Rhône, 15 G 18, f°77v (12 février 1521) et f°109 (16 juillet 1521) : P. J. n°B-68 et B-69.

[1094] AUDIN et VIAL 1992 [1919], p. 125. Pour ses réalisations au sein de l'hôtel commun, cf. supra, Deuxième Partie, chapitre II, A, 1 et pour les entrées, infra, Troisième Partie III, chapitre II, B, 1.

[1095] A. D. Rhône, 15 G 19, f°103v (28 juin 1527) : P. J. n°B-72.

[1096] AUDIN et VIAL 1992 [1919], p. 329 : il participe à l'entrée de 1533 et s'occupe de peindre les armoiries lyonnaises sur les troncs de l'Aumône générale en 1535. M. Audin et E. Vial le situent à Lyon dans les années 1529-1538 : on sait désormais qu'il était présent dans la cité dès 1527.

Le cas de Saint-Nizier soulève les mêmes questions que celui de la cathédrale : le mode de recrutement des verriers et l'organisation du travail restent finalement mal connus. Il faut également interroger la possibilité que les peintres-verriers en titre d'un édifice religieux conseillent le chapitre sur leur successeur, qu'ils soient liés par des liens familiaux, de collaboration ou de voisinage. Le manque de sources ne permet pas de conclure sur cette pratique, malgré les quelques cas révélés par les documents.

2. Les vitraux du diocèse

Plusieurs verrières de la fin du XV^e^ siècle et du début du XVI^e^ siècle sont identifiées dans diverses églises de l'ancien diocèse de Lyon, grâce aux travaux de L. Bégule dès le début du XX^e^ siècle, amplement complétés par le recensement du Corpus Vitrearum[1097]. Ces panneaux sont souvent anonymes, d'auteur comme de commanditaire, et la date de leur réalisation également inconnue : ainsi de Villefranche-sur-Saône à Saint-André-d'Apchon, Yzeron, Saint-Martin-d'Estréaux, Ambronay et Ambierle, des œuvres encore en place renseignent sur la diversité et la qualité de la peinture sur verre. Ces églises se révèlent plus riches en vitraux que celles de Lyon : elles ont peut-être plus facilement échappé aux destructions protestantes, révolutionnaires et modernes et permettent de constituer un corpus régional. Les différentes verrières présentent peu de similitudes, si ce n'est dans la reprise ponctuelle d'un motif (le Calvaire d'Ambierle et de Saint-André-d'Apchon (fig. n°96 et 97) par exemple, bien que cinquante ans les séparent, ou celui de Saint-Julien et de Bourg-en-Bresse (fig. n°2 et 3) ou encore l'organisation générale des verrières. Les personnages sont le plus souvent représentés debout, devant des tentures aux motifs damassés et surmontés de dais d'architecture. Certaines verrières présentent de lointaines ressemblances, dans les attitudes ou les traits des visages, sans que des liens directs puissent être fermement établis : c'est le cas par exemple entre l'*Annonciation* d'Ambierle (fig. n°98) et la baie 0 de l'Arbresle (fig. n°34). De nombreuses scènes sont conservées : Calvaire, Annonciation, Fuite en Egypte, Vierge à l'Enfant, théorie de saints (souvent locaux). Un thème particulier est représenté dans deux verrières, celui de sainte Anne trinitaire. À Villefranche-sur-Saône, bien que très restauré, et à Saint-Martin-d'Estréaux, où sainte Anne accompagne la figure de la donatrice : ces deux groupes sont très éloignés, dans le style et l'organisation de la scène. Thème

[1097] BÉGULE 1911 ; CORPUS VITREARUM 1986.

plutôt rare dans le vitrail français, le *Corpus Vitrearum* n'en recense qu'une occurrence dans une région proche de l'ancien diocèse de Lyon : à Eymoutiers (Haute-Vienne), mais d'un style encore différent[1098].

Le Calvaire apparaît également dans plusieurs édifices, ce qui n'étonne guère car le thème était souvent représenté. La comparaison de ces scènes entre elles révèlent pourtant peu de points communs : les deux Crucifixion de Moulins (fig. n°59 et 99) par exemple diffèrent totalement (déjà entre elles) de ce qu'on trouve dans le diocèse lyonnais (Ambierle (fig. n°96), Saint-Martin-en-Haut (fig. n°23), Saint-Julien (fig. n°2). L. Bégule propose de rapprocher les verrières de Saint-André-d'Apchon de celles du prieuré d'Ambierle : le *Calvaire* serait une reprise en format réduit tandis que les vitraux des chapelles latérales seraient issues des verrières du bas-côté nord d'Ambierle[1099], mais cela reste très peu convaincant. En effet, dans la baie de la Crucifixion, la position du Christ, le geste des mains de la Vierge, la facture, le traitement des fonds comme des vêtements diffèrent totalement[1100].

Toute proche de Lyon, la collégiale Notre-Dame-des-Marais de Villefranche-sur-Saône a conservé de nombreuses verrières de la fin du Moyen Âge, dans l'ensemble très remaniées[1101]. La plus intéressante est celle de la chapelle dite des Princes, située à gauche de l'abside. Trois lancettes trilobées accueillent, de gauche à droite, saint Pierre, sainte Anne[1102] enseignant à deux enfants et saint Jacques le Majeur (fig. n°100). Au tympan, un calvaire s'élève au-dessus des figures de la Vierge et saint Jean, le tout entouré d'anges (fig. n°100c). Selon le schéma habituel, les personnages sont figurés en pied, devant des tentures damassées et sous des dais d'architecture. Ces derniers sont très abîmés et la grisaille a presque totalement disparu. Toutefois, la comparaison avec les autres vitraux de la région ne permet pas de reconnaître un schéma commun dans ces représentations architecturées. L'arrière-plan de la lancette centrale est

---

[1098] CORPUS VITREARUM 1986, p. 91 : un rondel représentant ce thème est conservé au Musée d'Autun mais sa provenance reste inconnue (Autun, première moitié du XVI^e^ siècle) ; CORPUS VITREARUM 2011, p. 256, 262-263 (Eymoutiers, baie 9, vers 1465-70).

[1099] BÉGULE 1911, p. 131, notamment car l'église de Saint-André-d'Apchon dépendait d'Ambierle.

[1100] À Saint-André-d'Apchon, la Vierge joint les mains en un geste de prière ; elle regarde vers la Croix au pied de laquelle se tient Madeleine, agenouillée et enlaçant le bois. Le Christ a les pieds non croisés. A Ambierle en revanche, la Vierge croise les bras sur la poitrine et détourne son regard de son fils ; le Christ a les pieds croisés et un pan de son perizonium flotte. En outre, la Madeleine n'est pas présente ici.

[1101] LAVERRIÈRE 1858, p. 4 ; BESANÇON 1909, p. 133 ; OBJECTIF VITRAIL 1983, p. 48 ; CORPUS VITREARUM 1986, p. 308.

[1102] Cette scène a été interprétée différemment par les auteurs : la Vierge enseignant à Marthe et Jésus (BESANÇON 1909, p. 135). Le visage du personnage féminin âgé indique manifestement qu'il s'agit de sainte Anne, avec deux petites filles : il s'agit en fait de l'Enfant Jésus, transformé en petite fille par la restauration, et de Marie. Cf. CORPUS VITREARUM 1986, p. 308.

en outre très particulier puisque sainte Anne semble se trouver à l'intérieur d'un édicule en pierre[1103], au-dessus ou derrière lequel est représentée une tenture d'un bleu très foncé. Dans le fond, une baie à deux lancettes géminées, ornées de verre losangé blanc, est peinte. Les verrières de la région présentent souvent des fonds de même nature, bien que de facture différente : ainsi à Moulins (baies 1 et 9) et Ambierle.

Les physionomies sont particulièrement soignées ici : les personnages de saint Pierre, saint Jacques et du Christ en croix présentent des visages particuliers, presque individualisés et riches en détails, d'un travail tout différent des verrières de l'Arbresle. En revanche, les mains sont très sommairement traitées et souvent cachées par des pans de vêtement, ce qui contraste avec l'attention portée aux mains du cardinal d'Espinay, par exemple.

Ces vitraux ont été réalisés à la toute fin du XV^e^ siècle ou dans les premières années du XVI^e^ siècle, après la fin des travaux de la chapelle, mais les archives n'ont rien révélé sur leur auteur ni sur leur commanditaire[1104]. Un rapprochement prudent peut être avancé entre la figure de saint Pierre à Villefranche (fig. n°100e) et celle du même personnage réalisée dans l'abside de la collégiale Sant'Orso d'Aoste (fig. n°101) par l'atelier de Jean Baudichon, sans l'attribuer à la même main[1105].

L'église d'Yzeron, dans le Rhône, était inachevée en 1469. Elle conserve quelques fragments d'une qualité médiocre. Ils représentent des anges tenant des phylactères (fig. n°50) accompagnés de têtes d'animaux et de guirlandes (baie 3) et des étoiles montées en chef-d'œuvre (baie 1)[1106]. L. Bégule y signalait en 1911 des écus armoriés, dans la baie 3, mais ils ont aujourd'hui disparu[1107].

De même, plusieurs petites églises de la région ont gardé quelques fragments contemporains de leur création ou de leur rénovation : à Azolette, Ville-sur-Jarnioux et Chessy-les-Mines, des rondels et des panneaux de petit format sont insérés dans les verrières. A Pouilly-le-Monial, un beau panneau représentant la Fuite en Egypte est encore en place dans la baie 2 (fig. n°102) alors qu'à Chamelet et à Beaujeu des saints debout devant des tentures damassées subsistent (fig. n

---

[1103] On retrouve la même disposition du personnage assis sur un édicule de pierre, mais cette fois avec la Vierge à l'Enfant, dans la baie n°4 de cette même église, verrière datant du XIV^e^ siècle : CORPUS VITREARUM 1986, pp. 308-310.

[1104] A. D. Rhône, série 21 G.

[1105] Sur ces vitraux, voir BOSIO 2011, pp. 199-217 et Supra, Première Partie, chapitre II, C, 2 et 3.

[1106] CORPUS VITREARUM 1986, p. 311 ; cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre I, B.

[1107] BÉGULE 1911, p. 102.

°103 et 104)[1108]. A Saint-Romain-au-Mont-d'Or, une *Annonciation* de la fin du XV^e^ siècle est conservée (fig. n°105) et à Saint-Martin-en-Haut, une verrière composite contient le portrait d'un donateur, présenté par sainte Catherine (fig. n°23)[1109]. Non identifié, ce dernier pourrait être un chanoine de Lyon. Ces fragments présentent peu de traits communs, si ce n'est la présentation répandue des saints personnages, en pied, devant des tentures de damas. Les attitudes, les motifs damassés et les traits des saints sont sensiblement différents.

Les limites de l'ancien diocèse de Lyon comprenaient de nombreux établissements qui conservent aujourd'hui plusieurs verrières. L'église de Saint-Julien-sur-Suran présente par exemple un Calvaire fort intéressant. En effet, le dessin - et plus particulièrement le Christ en croix et les deux anges recueillant son sang - sont clairement liés au Calvaire de l'église de Bourg-en-Bresse[1110]. Le travail d'un même atelier dans les deux églises est plausible, car les deux villes sont très proches, bien que les deux campagnes de vitrage soient espacées d'une vingtaine d'années au moins[1111]. La reprise du motif révèle néanmoins la continuité d'un atelier, la survivance d'un dessin ou la passation d'un maître à son élève. Les liens entre Bourg-en-Bresse et Lyon sont historiquement établis : Jean Perréal s'active dans les premières années du XVI^e^ siècle sur le chantier de Brou, en compagnie de Jean Lemaire de Belges. En revanche, la participation de verriers lyonnais au chantier bressan est peu probable - du moins non documentée[1112].

Les verrières du prieuré Saint-Martin d'Ambierle sont réalisées dans les années 1470 et 1480, à la demande d'Antoine de Balzac d'Entragues, prieur du lieu : toutes portent ses armes. Ce dernier est également à l'origine de la reconstruction du prieuré, qui avait été détruit en 1444[1113]. Les vitraux de l'église présentent de nombreux saints de la région dans les fenêtres des bas-côtés et les verrières basses de l'abside, tel saint Nizier, par exemple. Une *Annonciation* (fig. n°98), dans le bras droit du transept, ainsi qu'un *Calvaire* au deuxième registre de la baie d'axe (fig. n °96) sont les seules scènes de l'ensemble. Ces réalisations fournissent l'un des seuls liens

---

[1108] CORPUS VITREARUM 1986, pp. 290-293, 305-306 et 311.

[1109] CORPUS VITREARUM 1986, pp. 306-307.

[1110] BÉGULE 1911, p. 216 : l'auteur reconnaît « une certaine similitude » entre les deux verrières mais refuse d'y voir le même atelier. CORPUS VITREARUM 1986, pp. 224-225 et 246-247.

[1111] CORPUS VITREARUM 1986, *op.cit*. Le Calvaire de Saint-Julien est daté des alentours de 1508 et celui de Bourg des années 1530-39. Cf. Un panneau isolé, conservé à Romont, présente de grandes similitudes avec les deux Calvaire : KURMANN-SCHWARTZ 2006, p. 67.

[1112] Sur cette question, voir Première Partie, chapitre II, B, 2.

[1113] BOUILLET 1910, p. 7-10 ; CORPUS VITREARUM 1986, p. 275.

certains entre deux verrières de la région. En effet, le dessin du damas composant le fonds de la baie n°102 est repris, inversé, dans le vitrail de l'Annonciation de Saint-Romain-au-Mont-d'Or (fig. n°105). S'il s'agit du même sujet, les personnages ont des traits bien différents et ne peuvent être dus aux mêmes artistes. Un remploi des cartons est en revanche tout à fait possible, dans des conditions qui demeurent non connues car aucun lien documentaire certain ne peut être établi entre les deux établissements, de plus éloignés géographiquement.

L'église Saint-André-d'Apchon conserve également six verrières datant du tournant du siècle : trois panneaux dans l'abside et un panneau dans chacune des trois chapelles latérales. Dans le chœur, une Crucifixion occupe la baie d'axe (fig. n°97) : elle surmonte la représentation de deux donateurs accompagnés des armes de la famille d'Albon. Les donateurs sont également présents dans les deux autres baies de l'abside : au XIX^{e} siècle, un orage a grandement endommagé les vitraux de cette partie, qui ont été remplacés par des morceaux pris dans les chapelles latérales[1114]. La famille d'Albon occupe une place de choix parmi les commanditaires lyonnais. Si les verrières de l'église de Saint-André-d'Apchon sont en bien réalisées à la demande de Guichard d'Albon et de son fils Jean entre la fin du XV^{e} siècle et 1530, la famille est également présente à l'Arbresle, dont la baie n°1 est en effet peut-être due à la commande de François d'Albon, abbé de Savigny et cousin germain de Guichard[1115]. Il est toutefois difficile de déceler des points communs entre les verrières de l'Arbresle, datées autour de 1500 et celles d'Apchon, dont la datation s'échelonne entre 1466 et 1530-1540. Il est intéressant de noter la présence marquée des donateurs, Jean et Guy d'Albon, tous deux étroitement liés à Lyon. En effet, Jean fut chanoine de Lyon, mais surtout bailli de Mâcon, gouverneur du Lyonnais, et son frère occupa plus assidument sa charge de chanoine[1116]. La baie n°1 accueille deux lancettes datées vers 1530-1540, dont l'iconographie et les éléments ornementaux comme la facture présentent des traits particuliers. La Vierge à l'Enfant et le saint Jean-Baptiste (présentant le donateur Jean d'Albon), d'une grande qualité arborent des traits fins, d'une grande douceur, qui ne sont pas sans rappeler l'entourage du Pérugin et l'héritage vénitien (fig. n°106a et 106b). Ce lien demeure non documenté mais le recours à la gravure et au dessin explique peut-être cette référence. Les

[1114] DÉCHELETTE 1897, pp. 150-153

[1115] CORPUS VITREARUM 1986, p. 290 ; MÉRAS 1997, p. 35. Les d'Albon constituent une famille importante de Lyon et de la région : le chapitre de Saint-Jean compte notamment de nombreux chanoines de ce nom, cf. VACHET 1897.

[1116] DÉCHELETTE 1897, p. 157

graveurs lyonnais se tournent en effet dès les années 1520, voire avant, vers des modèles italiens (et particulièrement ceux de Marcantonio Raimondi)[1117].

Les églises qui accueillent ces verrières ou ces fragments sont plutôt modestes, même si les œuvres sont parfois liées à des commanditaires importants. Or, il ne semble pas se dégager une communauté de pratiques ou de modèles dans ces vitraux, qui pourraient être le fruit du travail d'un ou plusieurs ateliers itinérants. Seul le cas de la relation entre Ambierle et Saint-Romain-au-Mont-d'Or permet de pointer un lien mais ne peut être le fait du même atelier. Les motifs qui se retrouvent de l'une à l'autre sont des éléments communs aux verrières de la période (dais, damas, personnages en pied).

3. La *Sainte Catherine* du Musée des Beaux-Arts

Le seul panneau sur bois réalisé de façon certaine dans la région lyonnaise provient du village de Beaujeu, déjà évoqué pour ses vitraux. Cette œuvre, datée de 1507, était en effet conservée dans la chapelle du château de cette ville jusqu'en 1897, date de son acquisition par le musée (fig. n °1) et elle a été longtemps attribuée à Claude Guinet, à la suite d'une suggestion de N. Rondot[1118]. Cette attribution n'est pourtant étayée par aucun élément décisif : l'érudit lyonnais croyait voir dans le prénom Claude, situé avec ceux des donateurs, celui de l'artiste lyonnais. Cette inscription a disparu ; elle était certainement liée au nom de l'un des personnages représentés plus qu'à celui du peintre, qui demeure donc anonyme.

Ce panneau de grandes dimensions représente la sainte, debout devant un dais, tenant un livre et une épée. Elle est accompagnée de deux anges vêtus d'habits sacerdotaux et tenant des candélabres. Derrière elle, le dais est entouré de colonnes aux chapiteaux finement sculptés. La prédelle est divisée en trois compartiments : au centre, le martyre de la sainte, et de chaque côté, les cinq donateurs, des religieux, agenouillés et priant. Leurs noms sont inscrits en bas de la prédelle : Bruchet, M. Gillin, A. Polloce, I. De l'Orme et A. Sarrasin.

[1117] LEUTRAT 2007, pp. 66-70 : le Maître JG s'inspire ainsi beaucoup de Raimondi mais également de Marco Dente.

[1118] RONDOT 1900. M. Roques ne discute pas cette attribution, qui est rejetée par Ch. Sterling : ROQUES 1963, pp. 134-135 ; STERLING 1972.

Cette œuvre présente de nombreux détails finement peints, qui révèlent une grande qualité d'exécution : les mains des personnages saints sont particulièrement soignées. Leurs vêtements et leurs bijoux sont également très élaborés. La sainte et les anges présentent des traits bien particuliers : un nez droit, une petite bouche charnue, des paupières à demi-fermées. Ces caractéristiques leur confèrent un air hautain que l'on retrouve, atténué, dans la prédelle. M. Roques puis C. Sterling rapprochent ce panneau de l'aire provençale, et notamment des productions de Josse Lieferinxe, mais également, pour Ch. Sterling, des réalisations du Maître de la Trinité de Turin[1119]. En effet, certains détails des chapiteaux et des damas peuvent être mis en parallèle mais les traits si spécifiques des personnages ne se rencontrent dans aucune autre œuvre connue. Il demeure donc actuellement isolé au sein de la production contemporaine.

D. Les ecclésiastiques, pourvoyeurs de commandes

Hors du domaine du vitrail, et de l'exceptionnel panneau de sainte Catherine, les œuvres conservées et liées aux ecclésiastiques lyonnais sont toutes des manuscrits. Guillaume II Le Roy se trouve une fois de plus à une place importante parmi les artistes sollicités. Il réalise ainsi pour Guichard de Rovédis, infirmer d'Ainay, au moins trois manuscrits et peut-être quatre, dont deux missels imprimés (B.M. Lyon, Incunable 477 et BnF, rés. Vélins 164) et deux œuvres sur parchemin, une *Bible* en quatre volumes (Oxford Bodleian Library, MS Canon. Bib. 65-69, fig. n °45)[1120] et l'*Opera omnia* de saint Ambroise (Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 12-13). Si dans le cadre de ses rapports aux érudits, Le Roy doit certainement une partie son succès à ses relations avec le monde de l'imprimé, il est possible que son choix par les ecclésiastiques soit le fruit de sa collaboration avec un scribe. E. Burin insiste en effet sur le recours à un écrivain comme déterminant dans le choix d'un atelier pour la réalisation d'un manuscrit, dans le cas par exemple de la *Bible* de Guichard de Rovédis[1121]. Ce dernier aurait connu le scribe par l'entremise de Jean Machard. En effet, un manuscrit réalisé pour Guichard, les *Épîtres de saint Jérôme*

[1119] ROQUES 1963, p. 135 ; STERLING 1972. Le rapprochement avec la Provence est à nouveau évoqué par ELSIG 2007, p .95. Cf. Supra, Première Partie, chapitre II, C, 3.

[1120] L'attribution de cette Bible à Guillaume II Le Roy est remise en question par E. Burin elle-même dans un article de 1996 où elle évoque le nom de Pierre Vanier, présent dans le colophon de l'ouvrage. Sa publication de 2001 identifie ce dernier comme enlumineur du seul colophon, participation à dater de la reprise de l'ouvrage par un nouveau scribe, après la mort d'Henri Beaujardin. BURIN 1996 et 2001.

[1121] À propos de cette commande, cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre I, A, 4.

(Arsenal, ms. 292) est peut-être de la main du Maître des Alarmes de Mars, par ailleurs auteur du missel de Jean Machard, chanoine de Saint-Paul († 1519)[1122]. Cet ouvrage est copié par le scribe Henri de Beaujardin. Ce dernier s'identifie lui-même dans les pages du manuscrit et précise que l'enluminure a été faite en 1491. Le testament du chanoine de Saint-Paul et l'inventaire du trésor de la chapelle qu'il a fondée dans son église en 1495 indiquent également que le missel a coûté 90 écus d'or et qu'il comprenait des fermoirs en argent doré. Sa devise, *Vostre Serviteur*, est précisée et le texte du testament ajoute « *sumptuose de auro et diversis colloribus illuminatum* »[1123].

Les relations entre ce dernier et Guichard de Rovédis ne sont pas connues. Le premier, issu d'une famille originaire de Bresse, est bien implanté à Lyon où il possède de nombreuses maisons[1124]. Le second est le fils du célèbre Simon de Pavie, médecin italien installé sur les bords de Saône dans la première moitié du XV^{e} siècle. La famille de Rovédis, dite aussi de Pavie, compte plusieurs membres influents dans la cité lyonnaise : Pierre, le frère de Guichard, est ainsi consul au début des années 1480.

Les commanditaires ecclésiastiques connus avec certitude sont trop peu nombreux pour qu'une conclusion définitive soit apportée. Les ateliers d'enlumineurs réalisent des œuvres pour ces derniers, quel que soit leur rang, comme ils le font pour d'autres. Claude Gaste par exemple, chanoine de la cathédrale de Lyon, sollicite le Maître du Roman de la Rose de Vienne pour un missel dans les années 1450 (B. M. Lyon, ms 515) et un membre de sa famille commande au même peintre un livre d'heures, une dizaine d'années plus tard (BnF, Ms. Lat. 13265). Dans les années 1490, ce sont Jean Machard et Théodore du Terrail, abbé d'Ainay (Vente S. Fogg, 1999, n °29) qui sollicitent le Maître du Keble 7 et le Maître des Alarmes de Mars, deux artistes travaillant certainement dans le même atelier[1125].

Cette proximité entre les artistes, du Maître du Keble 7 à Guillaume II Le Roy, peut aussi révéler le lien qui unit les commanditaires. En effet, les deux *Maîtres* travaillent conjointement dans le même atelier et Guillaume a certainement fait une partie de son apprentissage chez le Maître des

---

[1122] BURIN 2002, pp. 13-14. Certaines des enluminures, la Crucifixion et le Chrix en majesté, sont attribuées au Miatre des Alarmes de Mars.

[1123] GUIGUE 1918, p.92, 102. Le testament de Jean Machard est transcrit dans cet article ; le document date du 13 juillet 1516 et est conservé aux A.D. Rhône.

[1124] GUIGUE 1918, p. 92 ; BURIN 2002, p. 13.

[1125] BURIN 2001, pp. 25-29.

Alarmes de Mars[1126]. Il est donc fort possible que, dans la continuité de l'atelier des deux *Maîtres*, Guillaume reprenne une partie de la clientèle qui y était attachée, sans doute par l'entremise du scribe qui copie les différents manuscrits. Henri de Beaujardin semble jouer un rôle important au cœur de ces relations : scribe du missel de Jean Machard, il copie également celui réalisé à Lyon dont les enluminures sont dues une fois de plus au Maître des Alarmes de Mars (B. M. Lyon, ms. 1391).

Les prélats lyonnais ne sont pas les seuls à faire travailler les peintres de la ville : Jean Louis de Savoie, évêque de Genève, commande un manuscrit au Maître de Boilly dans les années 1480, et l'archevêque de Vienne, Frédéric de Saint-Séverin se tourne vers le Maître de l'Entrée pour son pontifical. Néanmoins, l'activité des peintres lyonnais pour ces personnages « étrangers » doit beaucoup aux déplacements des commanditaires eux-mêmes, comme dans le cas des érudits. Les ecclésiastiques ont également diverses occasions de se rendre à Lyon, surtout venant de contrées proches telles que Vienne et Genève. Frédéric de Saint-Séverin, issu d'une famille napolitaine importante, nommé archevêque de Vienne en 1506, ne réside que rarement dans son archevêché. Toutefois, il est certainement à Lyon lors du concile ouvert à Pise en 1511 et déplacé à Lyon dans les mois suivants[1127]. Etant donné la datation du manuscrit réalisé pour lui (entre 1508 et 1515), son séjour sur les bords de Saône pour le concile peut correspondre à la commande au maître lyonnais[1128].

Jean Louis de Savoie (mort en 1482) quant à lui n'est pas seulement l'évêque de Genève : il est également abbé commendataire de l'abbaye Notre-Dame d'Ambronay, dans le diocèse de Lyon[1129]. En outre, il est affilié par l'un de ses frères à la sœur de Charles II de Bourbon, Marguerite. Ce prélat fait réaliser non pas un ouvrage liturgique mais une copie de la *Bouquechardière*, due en partie au Maître de Boilly. Ce dernier avait déjà participé, avec le Maître de Guillaume Lambert, à l'ornementation d'un autre manuscrit contenant le texte de Jean de Courcy, cette fois pour Louis du Périer.

[1126] BURIN 2001, p. 35.

[1127] COLLOMBET 1847, p. 9.

[1128] Les liens entre la famille Saint-Séverin (Sanseverino) et Lyon - et ses artistes - sont établis. Le frère de Frédéric, Galeazzo, est présent dans la ville en 1494 (cf. LABANDE-MAILFERT 1986, p. 208) ; ce même personnage est en outre cité dans le compte des obsèques de Louis XII, en compagnie de Jean Perréal : A.N., KK 89, f°6v. Les relations entre le seigneur italien et le peintre français sont intéresantes car le premier a été le commanditaire de Léonard de Vinci dans les années 1490 (CLAYTON et PHILO 2012, pp. 68-70).

[1129] GALLIA CHRISTIANA 1970, vol. IV, col. 278.

L'archevêché et le chapitre représentent donc l'un des pôles majeurs de Lyon : entité spirituelle bien sûr, mais aussi juridique et administrative. Les chanoines et l'archevêque sont les seigneurs de la ville, les comtes de Lyon. Leurs commandes documentées étonnent alors par leur peu d'ampleur. Etant donné le nombre de peintres présents dans la ville, et l'importance ecclésiastique de la primatiale, il est difficile de comprendre que si peu d'œuvres leur soient associés. Certes le chantier vitré de la cathédrale est quasiment achevé mais on note tout de même l'érection de plusieurs chapelles, tout comme à Saint-Nizier et dans les autres églises de la ville[1130]. Cette relative absence de commandes documentées explique le fait que les artistes attachés aux églises lyonnaises soient employés ailleurs : ils travaillent par exemple pour la commune de Lyon, la cour ou hors du diocèse[1131]. Les églises situées hors des limites de la cité permettent également de mieux connaître la production de verrières dans la région, bien que les liens établis entre les différents exemples conservés ne permettent pas une conclusion générale sur ces commandes. Volontés privées ou publiques, laïques ou religieuses, les vitraux conservés émanent d'ateliers différents.

Comme lors de l'étude des autres pôles du pouvoir lyonnais, il faut se résigner à ce même constat, le peu de commandes recensé. Les particuliers - hommes de loi, érudits, marchands -, les consuls comme les ecclésiastiques se désintéressent presque totalement du fait artistique. Serait-ce que la cour royale, régulièrement installée sur les bords de Saône, capte toute l'activité picturale de la cité ? Il faut, pour le déterminer, étudier en détails les séjours royaux et les commandes qui ont pu être passées lors de ces déplacements.

[1130] On ne recense pas moins de vingt-quatre chapelles fondées ou édifiées pendant la période qui nous occupe, dans les différentes églises de la cité, tant par des ecclésiastiques que par des laïcs. Pour la majorité de ces nouvelles chapelles, le détail est inconnu. Cf. SACHET 1914 ; LE LABOUREUR 1997 [1665].

[1131] Cf. Première Partie, chapitre II.

IV. LA COUR ET LE ROI

C'est au début du XIV^e^ siècle que Lyon entre dans le Royaume de France. Elle devient rapidement une bonne ville et jouit donc des privilèges associés à ce titre[1132]. Dès 1313, le roi installe une sénéchaussée dans la région[1133] et un officier royal est très fréquemment présent dans la ville, à l'hôtel de Roanne[1134]. Mais le souverain fréquente peu la cité, jusqu'à l'avènement de Louis XI, auquel la ville reste fidèle durant la Ligue du Bien Public. Lyon prend alors une importance croissante dans les menées royales[1135] : régulièrement sollicitée pour des impôts, elle est aussi le point de passage des armées lors des expéditions italiennes. Charles VIII, Louis XII puis François I^er^ s'y installent afin de préparer leur départ par-delà les Alpes. Ces séjours plus ou moins prolongés ont forgé l'image d'une ville royale, bénéficiaire des largesses de la cour et des souverains, et donc moteurs d'une activité de commande importante[1136].

A. La présence des rois à Lyon

Les souverains n'ont pas réellement de logement attitré lors de leurs séjours. Louis XI réside par exemple chez un particulier, Jacques Caille, lors de sa venue en 1476[1137] et Charles VIII s'installe tour à tour chez Humbert de Varey puis Imbert de Batarnay en 1490[1138]. Leurs successeurs demeurent le plus souvent au palais archiépiscopal[1139] ou dans un établissement ecclésiastique, comme le fit Louise de Savoie à Saint-Just durant ses régences[1140]. Les indices

---

[1132] FÉDOU 1987, p. 14 : comme par exemple l'exemption de garnison.

[1133] GONTHIER 1981, p. 257.

[1134] BOITEL 1838, t. II, p. 79 ; KLEINCLAUSZ 1913-1914, p. 42 ; BREUILLAC 1949, p. 23.

[1135] KLEINCLAUSZ 1913-1914, p. 48 ; GONTHIER 1987.

[1136] BURIN 2001, p. 4 : « The presence of high officials increased the demand for luxury goods and works of art (including manuscripts) already created by the richest merchant families and clergy ». JOCTEUR MONTROZIER 1984, p. 71, n'hésite pas non plus à consacrer Charles VIII comme l'initiateur de la Renaissance (artistique notamment) à Lyon.

[1137] CAILLET 1909, p. 214 ; GUENÉE et LEHOUX 1968, p. 218. Cf. A. M. Lyon, CC481, f°1.

[1138] LABANDE-MAILFERT 1986, p. 122 ; A. M. Lyon, BB19, f°170v : P. J. n°C-9a.

[1139] GONON 1841, p. 30 ; pour la reine Anne de Bretagne, voir par exemple A. N. KK 84, f°106 et 112-113.

[1140] Charles VIII et Anne de Bretagne avaient déjà choisi ce logis en 1494 puis en 1497. Cf. BOITEL 1838, tome II, p. 461.

sur les embellissements que le roi a pu souhaiter apporter à son logis sont plutôt maigres, peut-être parce qu'il s'agissait de lieux prêtés par des particuliers ou par l'archevêque.

1. Louis XI et René d'Anjou

Louis XI réside plusieurs mois sur les bords de Saône, d'avril à juillet 1476, dans l'attente de nouvelles de la guerre entre les Suisses et Charles le Téméraire[1141]. Dès avant la défaite du duc de Bourgogne, René d'Anjou se déplace à Lyon pour y rencontrer son neveu. Il y séjourne du 4 mai au 11 juin de cette année. Une note des comptes du roi d'Anjou indique ainsi qu'il commande une table pour garnir son logis en mai 1476, et qu'il se trouvait peut-être à nouveau à Lyon en 1477[1142]. Sa résidence n'est pas localisée, et on n'en trouve aucune trace dans les archives de la ville. Ce petit indice de l'intérêt porté au logement du personnage à Lyon révèle un souhait de confort, mais non de décor ou d'ostentation du lieu.

Si Louis XI a beaucoup compté pour la ville de Lyon et pour sa prospérité retrouvée, grâce à la confirmation des anciennes foires et l'octroi d'une nouvelle, ses déplacements dans la cité sont rares, et ses commandes le sont plus encore. Une pièce d'orfèvrerie réalisée à sa demande, un bras-reliquaire de Charlemagne (aujourd'hui à Aix-la-Chapelle) a longtemps été considérée comme lyonnaise, en raison d'une mention tardive sur le compte royal. Toutefois, son origine n'est pas assurée et rien ne la relie à Lyon[1143]. Quant à René d'Anjou, ses liens avec les artistes et les artisans lyonnais sont connus par ses comptes[1144]. Toutefois, les œuvres sont toutes anonymes et malheureusement non repérées. Plusieurs bagues et autres travaux non identifiés sont payés à un Lyonnais ou achetés sur place dans les années 1470[1145]. René acquiert également à Lyon d'autres réalisations : une table d'autel en 1472, du parchemin pour réaliser le manuscrit du *Cuer d'amour épris* en 1478 et du verre à vitraux en 1479. Cette dernière mention est particulièrement

---

[1141] BOULIEU 1903 ; FAVIER 2001, pp. 705-711.

[1142] POULLIN DE LUMINA 1767, pp. 162-163 ; ARNAUD D'AGNEL 1908, t. I, p. 327 et t. II, p. 337 ; ROBIN 1985, p. 74.

[1143] LAPEYRE 1986, p. 55. De même, lorsque Lyonnet de Roussis (représentant des Médicis à Lyon et proche de Louis XI) porte une châsse d'argent à l'Aquilea, en 1479, à la demande du roi, il n'est pas précisé si l'oeuvre a été réalisée à Lyon. Cf. CASSAGNES-BROUQUET 2007, p.42.

[1144] Conservés aux archives départementales des Bouches-du-Rhône.

[1145] ARNAUD D'AGNEL 1908, t. I, p. 315, 327.

intéressante puisqu'il est précisé que Nicolas, peintre d'Avignon, a fait venir ces verres de Lyon[1146] : il s'agit de Nicolas Froment, pourtant non connu comme peintre-verrier[1147].

Un « peintre lyonnais » est installé à Avignon où il réalise pour le roi plusieurs toiles peintes, dont les sujets sont détaillés mais qui ne sont pas conservées (ou identifiées) : deux pendants dans lesquels une femme étrille un homme et un homme étrille une femme, deux œuvres de dévotion représentant l'une Notre Dame et l'autre le Christ au jardin des Oliviers[1148]. Cet artiste demeure malheureusement anonyme : pourrait-il s'agir de Jean Gauffredi, un Lyonnais installé en Provence depuis 1469 ? Surtout connu pour des ouvrages de verrerie, il est toutefois désigné comme peintre et verrier et travaille pour les églises de la région d'Avignon[1149].

Ces achats, ainsi que le recours réitéré à des artistes de Lyon, révèlent bien la place importante de la ville dans le commerce français. Toutefois, ces indications, ponctuelles et succinctes, restent vagues et n'indiquent pas une particulière attention pour l'art créé dans la cité. Il s'agit d'achats de matériel (du verre mais aussi une tapisserie ou un étui de cuir), d'appel à des artisans lyonnais mais pas de commande importante passée à un artiste identifié. En outre, plusieurs de ces achats sont réalisés pendant les foires[1150] et peuvent donc relever de créations étrangères aux bords de la Saône.

2. Charles VIII et Anne de Bretagne

A partir des années 1480, et surtout 1490, les séjours lyonnais des rois de France se font plus fréquents et plus longs. Le règne de Charles VIII et la régence d'Anne de Beaujeu commencent pourtant par un acte qui déplait beaucoup aux consuls : lors des États Généraux de Tours en 1484, les quatre foires sont retirées à Lyon afin de favoriser d'autres villes françaises, telles que Troyes et Bourges. Il fallut attendre 1494 et le besoin de liquidités du roi pour qu'elles soient entièrement rétablies[1151].

[1146] ARNAUD D'AGNEL 1908, t. I, p. 198 (4 janvier 1479).

[1147] ROBIN 1985, p. 139 ; BÉNÉZIT 1999, t. 5, pp. 741-742 ; GUIDINI-RAYBAUD 2003, pp. 311-312 ; LORENTZ 2009b, p. 28.

[1148] ROBIN 1985, p. 74 ; A. D. Bouches-du-Rhône, B215, f°11, 13 et 20 (4 mai 1475).

[1149] GUIDINI-RAYBAUD 2003, p. 63, note n°167 et pp. 314-315.

[1150] ARNAUD D'AGNEL 1908, t. I, pp. 196-197, p. 228 (une table d'autel est achetée pendant la foire de Toussaints).

[1151] Afin de se concilier les banquiers italiens, nombreux à Lyon, le roi revint sur la décision prise en 1484 et rétablit les quatre foires. GASCON 1971, pp. 678-679.

Charles VIII fait tout de même deux séjours pour la seule année 1490, en mars, lors de sa première entrée, et en octobre. D'abord ponctuels, ses déplacements à Lyon sont plus importants par la suite. En 1494, la cité l'accueille de mars à juillet. Pendant cette période, de nombreuses personnalités se pressent à Lyon auprès de lui, dans l'attente du départ pour l'Italie[1152]. Les années qui suivent son retour, en novembre 1495, consacrent réellement la ville comme cité royale : Charles VIII y séjourne très longuement et à plusieurs reprises jusqu'à sa mort, en 1498.
Deux peintres lyonnais, Jean Prévost et Pierre de Paix, reçoivent en 1494 la seule commande royale identifiée dans la cité, importante à plusieurs titres. Le souverain leur confie la réalisation de cinq bannières pour le bateau de monseigneur d'Orléans, son lieutenant[1153]. En cette année 1494, il semble bien que Jean Prévost soit l'artiste le plus en vue de la ville : en charge des entrées royales depuis 1476, il a travaillé à de nombreuses reprises pour l'hôtel de ville et s'occupe des verrières de la primatiale. Il parait donc logique que le roi se tourne vers lui pour faire exécuter ces œuvres, de la meilleure façon possible et dans les plus brefs délais. Mais les Lyonnais ne sont pas seuls à travailler à cette occasion : le peintre en titre du roi, Jean Bourdichon, est également payé pour avoir peint l'image de Notre Dame sur trois autres étendards et les armes d'Orléans et de Milan sur huit bannières supplémentaires[1154]. Le travail demandé à Jean Prévost et Pierre d'Aubenas se révèle donc bien modeste au regard des réalisations de Bourdichon : ils sont chargés de peindre des fleurs de lis sur cinq bannières, le tout de fin or, d'huile et de vernis[1155]. Il s'agit donc à nouveau d'œuvres éphémères, comme celles qu'ils fournissent habituellement pour les entrées ou même pour le Consulat. Cette commande est sans doute due à l'urgence de voir réaliser ces étendards, que Jean Bourdichon ne pouvait achever seul, en plus de ses autres travaux.

Les règnes de Louis XI et Charles VIII voient la création d'un ensemble important, les vitraux installés dans le couvent des Célestins avant l'incendie qui détruisit une partie des bâtiments en 1501, mais laissa l'église intacte[1156]. Les donateurs des verrières, l'iconographie retenue et le prix des panneaux nous sont connus grâce à un manuscrit du frère C. Berchier (publié par G.

[1152] MAILLIARD 1883, p. 73 ; LABANDE-MAILFERT 1986, p. 199.

[1153] LABORDE 1850, t. I, p. 177. Cf. A. N., KK 333, f°14 et 15v.

[1154] LABORDE 1850, t. I, p. 174-178. Le peintre Étienne de Salles est également sollicité pour ces réalisations.

[1155] *Ibid.*, p. 177.

[1156] PÉRICAUD 1840 ; GUIGUE 1882 ; DESVERNAY 1898. De nombreux seigneurs participèrent à la réfection du couvent, parmi lesquels le conte de Ligny, le maréchal de Gié ou encore Florimond Robertet (GUIGUE 1882, pp. 35-41).

Guigue) et par les écrits d'A. Péricaud. Mais les bâtiments conventuels, l'église et ses vitraux ont disparu à une date tardive[1157] et l'aspect de ces œuvres demeure inconnu.

Louis XI fait placer un panneau représentant la Résurrection, à droite de la baie d'axe, qui elle portait une Crucifixion, commandée par Louis II de Savoie avant 1465[1158]. Charles VIII poursuit les travaux avec la pose d'une vitre à l'image de sainte Madeleine, située à droite de la baie réalisée à la demande de son père. Les rois français ne sont pas les seuls à embellir ce couvent : après la mort de Louis II de Savoie en 1465, son successeur Philippe et son épouse Marguerite de Bourbon font réaliser une baie représentant la Flagellation, à gauche de la baie d'axe (avant 1497). Louis d'Amboise, évêque d'Albi, commande pour sa part une verrière placée au-dessus du portail et représentant l'Arbre de Jessé (avant 1503). Le couvent bénéficie également à cette époque des largesses de Georges d'Amboise : présent sur les bords de Saône dans la suite du roi, le cardinal loge souvent dans le couvent dont il finance certains travaux. Il demande d'ailleurs que son cœur soit déposé dans l'église[1159]. Le cardinal ne s'adresse qu'une fois à un artiste lyonnais, Pierre Bonte, pour un patron de broderie, en 1509[1160]. Il acquiert également un manuscrit, réalisé initialement pour Louis du Périer dans l'atelier du Maître du Getty, auquel il fait ajouter ses armes en 1502[1161].

La reine Anne de Bretagne fait également de nombreux séjours à Lyon : elle suit son époux lors de ses déplacements et l'y attend parfois. Si aucune trace de commande peinte n'est repérée, la reine fait appel à plusieurs orfèvres lors de ses séjours : Loys Aulbert, Jean d'Orléans et Jean Le Père sont ainsi sollicités à diverses reprises entre février et septembre 1494[1162]. Le diamantier Jean Cayon, le *gueynier* François Durant et le menuisier Jean Dubois fournissent également la souveraine au printemps 1496[1163]. Elle profite donc de ses séjours lyonnais pour faire travailler les artistes locaux, mais à de modestes réalisations et jamais dans le domaine des arts de la

---

[1157] CORPUS VITREARUM 1986, p. 301 : une partie de ces vitraux avait été déplacée à la cathédrale en 1678, dans les bras du transept. Déposés et remplacés en 1860, ils ont ensuite disparu.

[1158] PÉRICAUD 1840, p. 17 ; GUIGUE 1882, p. 8.

[1159] PÉRICAUD 1840, pp. 22-23. Les détails des embellissements rendus possibles grâce au cardinal ne sont pas connus.

[1160] DEVILLE 1850, p. 342 ; RONDOT 1888, p. 62 ; RONDOT 1902, p. 13 ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], p. 114. Dans le même compte transcrit par A. Deville pour les travaux du château de Gaillon, un autre Lyonnais est mentionné : Thomas, jardinier (pp. 288, 338, 339, 362, 363).

[1161] BURIN 2001, pp. 69-74 : Chantilly, Musée Condé, mss 833-834.

[1162] A. N., KK 84, f°54v-56. Il s'agit de modestes travaux de réparations : P. J. n°E-7.

[1163] A. N., KK 85, f°92v-94v. François Durant, *gueynier*, réalise trois étuis dont l'un devant contenir la coupe de la reine.

couleur. Elle fait aussi plusieurs donations à des fondations religieuses lyonnaises : un religieux du couvent des frères mineurs, Notre-Dame des Anges ou encore les Jacobins profitent ainsi de ses largesses[1164].

Les archives royales font défaut pour la période de son mariage avec Louis XII, au cours de laquelle elle fait à nouveau de nombreux et longs voyages à Lyon. Toutefois, elle reste en contact avec la ville : en 1509, elle exprime ses remerciements, par la voix de Jean Perréal, pour l'accueil qu'elle y a reçu pendant son séjour[1165]. Ses relations artistiques avec la cité, ou du moins avec ce dernier, étaient également encore étroites au début du XVI^{e} siècle ; le tombeau qu'elle commande pour ses parents en est le signe le plus éclatant. Sans doute sollicité vers 1499, l'artiste fournit les dessins de cette œuvre sculptée, aujourd'hui conservée à la cathédrale de Nantes (fig. n°10) mais originellement destinée aux Carmes de cette ville. Michel Colombe taille le tombeau en marbre, aidé de son neveu Guillaume Regnault, et de deux aides italiens, dont Jérôme de Fiesole[1166]. Le monument échappe quelque peu à la qualification lyonnaise : réalisé à Tours, où les marbres sont acheminés dès 1499, il est certes le fruit du travail de Jean Perréal, mais aussi et surtout des sculpteurs tourangeaux. Plusieurs éléments novateurs ont été attribués à l'artiste lyonnais, les Vertus et les Apôtres. Ces deux motifs sont répandus en Italie, notamment en contexte funéraire : Perréal aurait donc pu s'inspirer d'œuvres admirées dans ce pays pour ses dessins[1167]. Des recherches récentes permettent également de faire de fructueux rapprochements avec des créations françaises[1168].

[1164] A.N., KK 85, f°33-42.

[1165] A. M. Lyon, BB28, f°125 (28 août 1509).

[1166] PRADEL 1953 ; JESTAZ 1988, p. 49. Pour la synthèse la plus complète et la plus récente au sujet du tombeau, voir GUILLOUËT 2013 (à paraître). La participation de Perréal à l'œuvre est connue par une lettre de l'artiste lui-même à Louis Barangier, secrétaire de Marguerite d'Autriche, datée du 4 janvier 1511 (Coll. F. Lugt, Institut néerlandais) : PRADEL 1963, pp. 150-154 et pp. 168-175.

[1167] JESTAZ 1988, p. 114 ; LÉVY 2005, pp. 60-63.

[1168] GUILLOUET 2013 (à paraître), pp. 7-8 : les figures des Vertus sont certainement inspirées de poèmes contemporains.

3. Louis XII et François Ier

Les règnes de ces deux souverains, pourtant riches en séjours prolongés, ne révèlent aucune commande à Lyon[1169]. L'étude des archives royales permet peut-être d'en comprendre les raisons et d'expliquer le rare recours aux artistes locaux : les rois avaient en effet dans leur suite leurs propres peintres, tapissiers, menuisiers ou encore verriers. Ces derniers étaient sollicités pour aménager et embellir le logis royal dans les cités où il résidait. Ainsi Étienne de Salles réalise des verrières et des châssis de papier dans les demeures du roi en 1490[1170]. À Lyon, il installe cinq châssis de papier dans l'hôtel d'Ymbert de Varey où loge Charles VIII[1171]. Dans les autres villes du parcours royal, c'est encore lui qui fournit des cadres ou de véritables verrières. Étienne de Salles est également au service de Louis XII en 1499 : il apparaît dans la fourrière de ce roi, comme peintre et verrier et reçoit pour une année de gages 120 £ tournois[1172]. De même en matière de menuiserie ou de tapisserie, ce sont généralement les artistes royaux qui se chargent des réalisations dans les divers logis occupés. Un Lyonnais réalise toutefois pour Louis XII plusieurs œuvres : Guillaume Angellier, brodeur, connu par ailleurs pour sa participation à plusieurs entrées royales, n'apparaît ainsi pas moins de trois fois entre octobre 1507 et mai 1508 dans les comptes de l'hôtel du roi. Les paiements concernent de nombreux travaux, réalisés diligemment par Guillaume et ses « compaignons brodeurs et broderesses » : couvertures de bardes, broderie de fleurs de lis[1173]. Le séjour de Louis XII à Lyon au début de l'année 1508 a donc été l'occasion d'employer Guillaume Angellier, alors même que le roi a alors à son service un brodeur, Girard Odin, mentionné dans le même compte que le Lyonnais[1174]. L'impatience du souverain est sans doute à l'origine de ces commandes : les termes « en toute dilligence » le reflètent bien. Les réalisations de Guillaume lors de l'entrée du roi en 1507 - il brode le dais réalisé pour l'occasion - ont pu également amener le roi à le solliciter pour de nouvelles créations[1175].

[1169] POULLIN de LUMINA 1767, p. 177, mentionne l'érection en 1509 d'une colonne sur le pont du Rhône, à la mémoire de la victoire remportée sur les Vénitiens, monument détruit en 1562. Toutefois, aucun document ne mentionne cet ouvrage.

[1170] A. N., KK 76, f°48 : P. J. n°E-4. LABORDE 1850, t. I., p. 182, lui consacre une notice en signalant sa participation aux bannières exécutées à Lyon en 1494 et son apparition dans les comptes de 1503. Ce peintre-verrier est pourtant constamment sollicité : voir par exemple A. N., KK 76, 87, 88 et 333.

[1171] A. N., KK 76, f°39v : P. J. n°E-2.

[1172] A. N., KK 87, f°130v.

[1173] A. N., KK 86, f°65v-67, 107v et 115-115v : P. J. n°E-9.

[1174] A. N., KK 86, f°115v.

[1175] A. M. Lyon, CC520, f°549v : P. J. n°C-20b. Cf. infra, Troisième Partie, chapitre II.

On retrouve ici le cas de figure de l'emploi de Jean Prévost et Pierre d'Aubenas en 1494 : rapidité d'exécution nécessaire - et peut-être admiration ou réputation - incitent parfois le souverain à s'adresser aux artistes locaux. Le recours à des marchands lyonnais pour la fourniture d'articles précis n'est pas non plus inhabituelle : livres ou parchemins, oiseaux, chevaux ou encore orfèvrerie sont acquis sur place. En revanche, quand il est question de peinture, le roi fait toujours appel à son artiste attitré. Seule exception lyonnaise, la figure de Jean Perréal, qui conserve sa charge de valet de chambre et de peintre du roi sous le règne de Louis XII[1176]. Ce dernier fait d'ailleurs appel à lui dans le domaine du portrait. Le souverain écrit ainsi à Guillaume de Montmorency :

> « Et quant la chançon sera faicte par Fenyn et voz visaiges pourtrait[ez] par Jehan de Paris, ferez bien de les m'envoyer pour monstrer aux dames de par deça, car il n'en y a point de pareils. »[1177].

L'œuvre n'existe plus mais cet extrait est précieux, soulignant la réputation de portraitiste de Jean Perréal, visiblement bien établie, et l'attachement du roi à des portraits de sa main, dont la qualité ne lui semble pas égalée en Italie, d'où il écrit cette lettre.

B. L'entourage royal

Une cour nombreuse suivait le roi lors de ses déplacements. Les commandes qui émanent de cette suite ne sont pas toujours aisées à repérer. Les secrétaires et notaires royaux du règne de François Ier sont bien connus et leur attitude révèle un intérêt certain pour l'architecture (mais pas à Lyon même) et un recours aux artistes les plus en vue[1178]. Les officiers des règnes précédents sont aussi connus[1179] mais leurs intérêts artistiques sont parfois beaucoup plus difficiles à identifier. Certains documents peuvent aider à relever la présence de ces grands personnages à Lyon, lors de déplacements ponctuels dans la cité, tel Florimond Robertet, ou de façon plus continue car plusieurs d'entre eux ont des charges lyonnaises[1180]. Toutefois, ils sont

[1176] A. N., KK 87, f°68v (1498-1499).

[1177] PRADEL 1963, p. 141. Document extrait du ms. fr. 2915, f°17, conservé à la BnF.

[1178] LE CLECH-CHARTON 1988.

[1179] LAPEYRE et SCHEURER 1978.

[1180] *Ibid*. Parmi eux, Jean Rousselet, valet de chambre de Louis XI puis notaire et secrétaire en 1503 est plusieurs fois consul de Lyon.

généralement plus les destinataires que les commanditaires d'œuvres peintes. En effet, le Consulat leur offre des banquets et des présents pour se concilier leurs faveurs. Le trésorier Robertet reçoit ainsi six plats d'argent, deux dragières du même métal et une tapisserie représentant les sibylles[1181]. Ces œuvres, parfois non lyonnaises (la tapisserie provient de Flandre), sont donc plus le fait des consuls que de ces hauts personnages.

Deux dessins du Musée Condé (fig. n°107 et 108) peuvent néanmoins être rattachés à la fois à la commande de cour et à Jean Perréal, au sein d'un corpus d'attributions qui compte principalement des portraits. Réalisés à la pointe d'argent, rehaussés d'or, ils ont le même format et portent des inscriptions anciennes désignant les personnages ; leur parenté a été soulignée par Ch. Sterling[1182]. Ils sont les seuls à pouvoir être mis en relation avec des destinataires bien identifiés[1183], le comte de Luxembourg, Louis de Ligny et Philippe (ou Philibert) II de la Platière, seigneur de Bordes. Sans doute réalisés à la demande des modèles eux-mêmes, il est fort possible qu'ils l'aient été lors d'un séjour à Lyon puisque l'un et l'autre sont certainement passés sur les bords du Rhône, dans la suite royale, lors des expéditions italiennes.
Le comte Louis de Ligny, né en 1467, est un cousin de Charles VIII ; il s'engage à ses côtés lors de la campagne napolitaine en 1494[1184]. Ses liens avec la ville de Lyon et la région sont bien établis : Jean Lemaire de Belges - peut-être sur les conseils de Perréal[1185] - se met à son service à la mort de Pierre de Bourbon[1186], pour très peu de temps puisque le comte décède en décembre 1503. Les contacts de Philippe de la Platière avec la cité rhodanienne sont en revanche moins aisés à retracer. Selon certains auteurs[1187], il aurait participé au tournoi organisé à Lyon en 1494, rencontre au cours de laquelle il se serait mesuré à Bayard. Légende sans doute liée à l'illustre chevalier, sa présence à Lyon est tout de même fort plausible puisque, tout comme Ligny, il suit le roi lors de ses expéditions militaires, et notamment celle de 1494. La parenté des deux dessins du Musée Condé incite en tout cas à penser qu'ils ont été réalisés à la même date et à la même occasion, peut-être à Lyon au printemps 1494.

[1181] A. M. Lyon, CC611, pièce n°2 ; CC687, f°45-45v ; CC692, pièce n°5, CC722, f°50 et CC733, pièce n°3.

[1182] MAULDE 1902 ; STERLING 1963, p. 10.

[1183] Grâce aux inscriptions anciennes portées sur ces deux portraits.

[1184] ZELLER 1888, p. 62.

[1185] SPAAK 1975 [1926], p. 23. L'auteur ne donne aucune référence prouvant cette possible mise en relation.

[1186] *Ibid*, pp. 23-24.

[1187] NÉE DE LA ROCHELLE 1827, p. 43 : l'auteur met en doute cette rencontre car il identifie Philibert II de la Platière avec son descendant, surnommé également Bourdillon.

Dans le domaine de l'enluminure, il semble bien que la présence royale - et surtout celle de la cour - ait eu une influence favorable sur la production lyonnaise. De nombreux manuscrits sont ainsi réalisés dans les années 1510 et 1520 à la demande d'érudits et d'auteurs, sans doute présents dans la suite de Charles VIII, Louis XII ou François Ier. Macé de Villebresme, Robert Gaguin et Claude de Seyssel par exemple, tous chargés de missions d'ambassade par Charles VIII ou Louis XII[1188], ont pu accompagner le roi lors de l'un de ses déplacements à Lyon. Plusieurs de ces ouvrages, principalement de la main de Guillaume II Le Roy, concernent d'ailleurs des histoires des rois ou sont offerts aux souverains. Pierre Sala - valet de chambre de Louis XII et conseiller royal[1189] - rédige par exemple *Les prouesses de plusieurs rois* qu'il offre à François Ier en 1522 et deux autres manuscrits dédiés à Louise de Savoie[1190]. Le Roy travaille également pour Jean d'Auton et Jean de Saint-Gelais à des chroniques du règne de Louis XII[1191]. Le peintre et son atelier réalisent ainsi des œuvres pour de nombreux personnages importants de la suite royale, pour la plupart érudits, parfois chargés d'offices mineurs. Cette vision doit cependant beaucoup au fait que les commanditaires de Guillaume sont bien mieux connus que ceux des autres enlumineurs lyonnais actifs avant lui. Le Maître des Alarmes de Mars capte cependant aussi une part de ces commandes prestigieuses : c'est peut-être Jean d'Auton qui fait appel à lui pour l'ouvrage qui lui donne son nom de convention, *Les alarmes de Mars ou le voyage de Milan*. De même, André de la Vigne fait orner son manuscrit de *La ressource de chrestienté* par le même artiste, en 1494, et l'offre à Charles VIII et Anne de Bretagne[1192]. Guillaume II Le Roy a certainement fait son apprentissage dans l'atelier de ce dernier[1193] : on peut donc y voir la transmission du maître à l'élève d'une clientèle prestigieuse, déjà constituée. Les relations de Guillaume avec le milieu des imprimeurs installés à Lyon est sans doute un élément de poids pour son recrutement par les érudits. Mais, hormis Jean Lemaire, Pierre Sala et Symphorien Champier, les auteurs qui s'adressent à lui ont peu ou pas de liens avec la cité

[1188] GIRY-DELOISON 1987, pp. 251-253.

[1189] A. N., KK 87, f°63 ; pour la biographie de Pierre Sala : FABIA 1934.

[1190] BURIN 1988, p. 11 ; BURIN 2001, p. 42. Le manuscrit offert à François Ier est conservé à la BnF (ms.fr. 10420) et ceux pour Louise de Savoie à New York (P.M. Library, Morgan Ms 422) et à Londres (British Library, Add. Ms. 59677). Ces deux derniers manuscrits sont des *Fables*.

[1191] Jean d'Auton, *Chronique de Louis XII*, BnF, ms. fr. 5081-5083 et Jean de Saint-Gelais, *Histoire de Louis XII*, Vienne, O.N. Cod. 2588.

[1192] BURIN 2001, pp. 152-153 et p.151-152. Jean d'Auton (?), *Les alarmes de Mars sur le voyage de Milan*, BnF, ms.fr.5089 ; André de la Vigne, *La ressource de chrestienté*, BnF, ms.fr.1687.

[1193] BURIN 2001, pp. 35-36. Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre I, A, 2.

rhodanienne : seuls les séjours royaux offrent donc, pour nombre d'entre eux, l'occasion de se tourner vers l'artiste lyonnais.

La présence de la cour se révèle donc favorable pour les enlumineurs, surtout à partir des années 1510 et 1520, même si, rappelons-le, le cas de Guillaume reste assez exceptionnel. En revanche, pour les autres domaines de la peinture, les rois et leur suite ne semblent pas représenter une présence particulièrement remarquable. Le souverain se déplace avec ses artistes ; les officiers et les nobles n'ont laissé que peu d'indices sur les œuvres qu'ils ont commandées, si l'on excepte le cas des portraits du Musée Condé et des manuscrits. Sortis du domaine de l'orfèvrerie, qui semble bénéficier de la commande de la reine, et dans une moindre mesure la broderie avec l'exemple de Guillaume Angellier, les artistes lyonnais sont peu sollicités. Retenons donc de l'affirmation d'E. Burin[1194] que la demande de marchandises de luxe a en effet profité de la présence royale mais que la commande artistique, elle, ne semble pas concernée. Dans les autres villes françaises, cette présence favorise généralement la création artistique et attire les grands personnages comme les artistes. L'exemple de René d'Anjou est en ce sens parlant : les peintres qui travaillent pour le roi dans les cités où il séjourne, comme à Avignon, Aix-en-Provence ou encore Marseille, sont bien mieux connus[1195] et parmi eux se trouvent des artistes d'importance, tel que Nicolas Froment. La situation de Paris est également très différente de celle de Lyon : la présence royale y est très sensible et importante[1196]. A Tours enfin, ville royale, les grands officiers royaux, presque tous originaires de la région, et les souverains eux-mêmes soutiennent une activité de commande importante[1197].

C. Les seigneurs de Moulins

La capitale du Bourbonnais est certes de moindre importance, en taille et en habitants, mais elle est la résidence du puissant duc de Beaujeu et d'Anne de France, régents du royaume dans les années 1480. Les relations politiques de Lyon avec la cour de Moulins sont conséquentes et

[1194] BURIN 2001, p. 4.

[1195] ROBIN 1985, pp. 85-87.

[1196] HAMON 2011, voir particulièrement p. 43.

[1197] CHEVALIER 2012, p. 36 et CHARRON 2012, p. 239.

soutenues dès le début du règne de Louis XI[1198]. La parenté entre le duc de Beaujeu et l'archevêque de Lyon - ils sont frères - suffit sans doute à renforcer des liens déjà rendus étroits par la proximité géographique des deux cités. Mais la mort du cardinal archevêque en 1488 ne met pas fin à ces relations. La présence des souverains à Lyon a favorisé les liens entre les ducs de Bourbon et la ville : de nombreux messages sont envoyés d'une cité à l'autre[1199], et les ducs se déplacent régulièrement à Lyon, dans la suite des rois[1200].

De loin en loin, quelques mentions des comptes de la ville soulignent ces liens. L'entrée de 1490 est importante dans ce cadre, notamment parce qu'elle est la première du roi Charles VIII, à Lyon, après la régence d'Anne de France. Le peintre Jean Prévost séjourne deux semaines dans la ville des ducs afin de s'inspirer de l'entrée royale pour préparer celle de Lyon, puis l'ambassade consulaire est envoyée devers les seigneurs de Bourbon et le roi afin de connaître la date de leur venue[1201]. Quelques années plus tard, en 1493, Clément Trie est chargé par les consuls de porter à Madame de Bourbon une fontaine de marbre, achetée grâce à la contribution de plusieurs particuliers et destinée au jardin de la duchesse[1202]. Anne de Beaujeu l'avait admirée lors d'un précédent séjour, dans la propriété des Capponi, des banquiers italiens implantés à Lyon. Les consuls, désireux de la remercier pour son action en faveur du retour des foires, décidèrent donc de la lui offrir[1203].

Les relations artistiques avec Moulins sont également importantes, et l'on compare souvent les deux cités, au détriment de celle-ci, décrite comme pauvre en artistes, contrairement à Lyon[1204]. L'éclat et le dynamisme de la cour moulinoise sont pourtant bien connus : de nombreuses commandes artistiques de grande ampleur ont pour origine les ducs, des verrières de la cathédrale à la reconstruction du palais[1205]. Pour ce dernier chantier, la relation entre les deux

---

[1198] DUPIEUX 1980, p. 236.

[1199] Voir principalement A. N., KK 76 et surtout KK 85.

[1200] DE LA MURE 1868, tome II, pp. 438-468 : en 1494, de novembre 1495 à février 1496, en avril et juin 1500 puis en mars 1503.

[1201] A. M. Lyon, CC511, pièce n°46 (séjour de Jean Prévost en 1490 : P. J. n°C-9i) ; A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f °1 : « Premierement, furent envoyez a Molins devers le Roy nostre sire, monsegneur et madame de Bourbon, pour scavoir si le Roy et mesd. seigneurs et dame viendroient dud. Molin es cested. ville et leur faire les offices necessaires et accostumez. ». Cf. P. J. n°C-9b.

[1202] A. M. Lyon, CC487, f°257 et CC512, pièce n°75 (5 mai 1493).

[1203] A. M., BB20, f°73 (24 avril 1493).

[1204] CHÂTELET 1984, p. 117.

[1205] GERMAIN 1999, p. 43 ; BRUAND 2001 ; HAMON 2001 ; KURMANN-SCHWARTZ 2001, pp. 137-144.

cités est bien établie puisque le maître d'œuvre du palais ducal est certainement le maçon en titre de la cathédrale, Marceau Rodier[1206]. Il est donc vraisemblable que les ducs aient fait appel à des artistes lyonnais en d'autres occasions.

Les verrières de la cathédrale de Moulins sont dans ce cadre fort importantes. Largement et magistralement étudiées par B. Kurmann-Schwartz[1207], elles ont été réalisées entre les années 1470 et les premières décennies du XVI^{e} siècle. En 2001, A. Châtelet attribuait à Pierre d'Aubenas la verrière des Petitdé (baie 2, fig. n°109) et la rattachait aux fragments encore visibles de la chapelle des Bourbon à Lyon[1208]. Toutefois, ainsi que cela a été récemment démontré, la chronologie et mieux encore le style de ces verrières ne permettent pas un tel rapprochement[1209]. Le lien entre Lyon et Moulins est néanmoins bien réel au sein de la collégiale moulinoise puisque le cardinal Charles II de Bourbon est à l'origine de la baie n°1, celle du Calvaire (fig. n°59), comme en témoignent ses armes présentes au bas de la lancette centrale. L'artiste à l'origine de cette baie reste anonyme, comme pour toutes les autres, à l'exception notable de la verrière des Popillon (baie 12), attribuée au dessin de Jean Hey (fig. n°81). Il faut noter le remploi des anges des ajours du tympan de la baie n°1 dans celle des Petitdé, ce qui permet de rapprocher l'exécution de ces deux verrières[1210]. Le cardinal archevêque aurait pu s'adresser au verrier en titre de la cathédrale pour réaliser cette baie mais, une fois encore, les documents font défaut. Aucun rapprochement satisfaisant ne peut être fait entre la verrière de Moulins et d'autres œuvres réalisées dans l'ancien diocèse lyonnais[1211]. En revanche, et malgré les nombreuses restaurations, des liens semblent pouvoir être tissés entre la Déploration du Christ de la baie n°14 de la collégiale (fig. n°110) et la Vierge de Pitié de la baie n°2 de l'Arbresle (fig. n°100). La position du Christ, dont le bras est étonnament relevé à Moulins[1212], les traits de son visage (de la forme de l'oreille à l'absence de cou) se retrouvent dans les deux verrières, comme les traits de la Vierge, dont le contour des yeux et le visage marqué de traits grossiers font écho à ceux de la sainte Madeleine. Toutefois, la création de l'Arbresle est manifestement d'une qualité moindre et dérive peut-être de celle moulinoise.

[1206] HAMON 2001, p. 132.

[1207] KURMANN-SCHWARTZ 1991 ; KURMANN-SCHWARTZ 2001.

[1208] CHÂTELET 2001a, pp. 190-192. Une partie de la verrière des Petitdé et un autre vitrail moulinois sont parfois attribués à Jean Perréal, de façon peu convaincante : BRUEL 1998 et BRUEL 2003.

[1209] CORPUS VITREARUM 2011, pp. 43-44 et 77-78.

[1210] CORPUS VITREARUM 2011, p. 77-78. CHÂTELET 2001a, p. 191 : les verrières de la baie n°2 sont attribuées par l'auteur à Pierre de Paix.

[1211] Si ce n'est le timite rappel, déjà évoqué, des anges dans les baies de Bourg-en-Bresse et Saint-Julien-sur-Suran.

[1212] Rappelant une autre baie de l'Arbresle, située au-dessus de la porte d'entrée (baie n°15, fig. n°121).

Le cas de la chapelle Bourbon est également un exemple éclatant des relations entre les ducs et la cité : les ornements sculptés comptent en effet les initiales et la devise des seigneurs de Moulins[1213]. Le complexe chantier de cette chapelle est un signe des liens artistiques unissant encore le duc Pierre II avec la cité lyonnaise après la mort de son frère Charles.

Dans le domaine du manuscrit, des rapprochements peuvent également être proposés ; les artistes comme les œuvres ont pu circuler. Ainsi la production du Maître des Alarmes de Mars, par exemple, est à mettre en relation avec les *Heures dites de Comeau*, certainement réalisées dans le Bourbonnais et dont l'auteur n'est pas connu[1214]. Ces divers exemples permettent d'esquisser un portrait des relations entre les ducs de Beaujeu et la cité lyonnaise, liées à la présence des souverains et à des échanges de nature diplomatique. Mais aucune œuvre n'est demandée de façon certaine à un artiste lyonnais par les seigneurs de Moulins et leurs séjours à Lyon ne révèlent aucune commande à un peintre local[1215].

[1213] MACÉ 1941, p.81.

[1214] AVRIL et REYNAUD 1993, pp. 352-353 ; BURIN 2001, p. 29.

[1215] Dans un autre domaine, les sculptures du pavillon du palais ducal de Moulins sont par exemple très différentes de celles de la chapelle du cardinal dans la primatiale.

Le souverain et la cour n'apparaissent pas comme des commanditaires d'exception pour les peintres lyonnais. Jean Perréal occupe une place un peu à part, mais le nombre d'œuvres documentées qui le lient à la cour ou aux rois reste tout de même peu important. L'aura de ville royale, à laquelle les monarques dédieraient une grande part de leur trésor semble s'estomper devant les sources. Constat étonnant car les souverains s'adressent régulièrement à des artistes parisiens, tourangeaux ou encore nantais, même en dehors de leurs déplacements dans ces villes[1216]. Les officiers royaux, quant à eux, n'ont pas laissé beaucoup de traces de leur passage à Lyon. Aucun manuscrit enluminé n'est réalisé pour eux, et si ce n'est les érudits (parfois pourvus de charges officielles), l'entourage royal n'est pas grand pourvoyeur de commandes. Enfin, la proximité géographique, historique et artistique avec Moulins est patente bien qu'aucun lien documentaire étroit n'ait pu être retrouvé entre les ducs, leurs officiers et les artistes de Lyon.

[1216] Pour les commandes passées à ces artistes, voir principalement A. N., KK 76 à 87.

Les commanditaires présents à Lyon dessinent ainsi un portrait bien singulier : puissants, riches, attachés pour nombre d'entre eux aux choses de l'esprit, ils devraient ou pourraient être à l'origine de nombreuses œuvres. Cependant, cette image est loin de correspondre à la réalité. Les particuliers échappent pour beaucoup aux investigations, sauf dans le cas de quelques grandes familles. Ainsi les Rovédis présentent une activité de commande riche et variée : chapelle, verrières, manuscrits de dévotion et enluminure de type privé. Les membres de la famille (Simon, Guichard, François) se tournent vers les mêmes artistes, et particulièrement les enlumineurs Pierre Vanier et Guillaume II Le Roy. Pour la peinture murale et les verrières (réalisées pour la chapelle de Saint-Martin-d'Ainay vers 1485 à la demande de Guichard), aucun document ne renseigne sur les artistes sollicités. Si Guichard semble avoir eu une préférence pour Guillaume II Le Roy, la datation de la chapelle est un peu haute pour que l'on puisse le rapprocher de ces réalisations[1217].

Le Consulat, de son côté, s'intéresse à la décoration de son lieu de réunion, mais n'affiche ni frénésie de commande ni ostentation dans ses choix. Il s'attache avant tout à distribuer les signes de la ville - les armoiries, le lion - dans la cité, aux endroits les plus stratégiques. Attitude répandue certes, dont les échevins semblent largement se contenter en contrôlant soigneusement les dépenses de peinture. Ils se révèlent en cela proches des particuliers, dont ils sont issus : l'esprit pragmatique des marchands se retrouve bien dans l'action artistique de la municipalité.

Les chapitres et les ecclésiastiques partagent avec leurs concitoyens cette réserve face aux œuvres peintes : on compte ainsi plus de verrières réparées que nouvellement réalisées. Quant à la peinture murale, elle échappe presque totalement aux recherches. Faut-il voir ici le reflet - déformé - des sources ? Peut-être les commandes se faisaient-elles hors du chapitre, échappant au scribe de la cathédrale ou de l'église, bien que plusieurs exemples de patrons laïcs soient connus. Quoiqu'il en soit, ces commanditaires lyonnais paraissent bien peu actifs et bien peu intéressés par les arts de la couleur. De Saint-Jean et Saint-Nizier au Consulat, ce sont souvent les mêmes artistes qui sont employés, laissant dans l'ombre la grande majorité des peintres recensés alors à Lyon.

Du côté des personnalités de passage, le roi et sa cour, le constat est le même. Longtemps considérés comme une chance pour l'activité artistique des bords de Saône, les séjours royaux ne semblent pas donner lieu à de nombreuses commandes. Les souverains se déplacent avec leurs

[1217] En outre, nous ignorons tout de l'éventuelle pratique de la peinture murale par Guillaume.

artistes, et quand ils font appel aux peintres locaux, il s'agit d'œuvres éphémères, devant être réalisées rapidement, sauf bien sûr dans le cas de Jean Perréal dont la qualité de peintre du roi et de valet de chambre suffit à expliquer l'exception. Il faut toutefois noter que seuls les portraits de Chantilly, les dessins du tombeau de Nantes et la chanson de Fényn relèvent véritablement de cette commande royale, et que leur réalisation échappe sans doute, pour les deux dernières, à l'aire lyonnaise. De même, on note que si l'influence de Jean Bourdichon est importante à la fin des années 1490 dans l'enluminure[1218], aucun cas de collaboration entre le peintre royal et les enlumineurs rhodaniens n'est connu. Ces derniers recouraient pourtant volontiers au partage du travail, avec des artistes étrangers, comme ce fut le cas avec Jean Colombe, par exemple.

Si aucune des catégories de commanditaires étudiées jusqu'ici - dans le cadre de la demande privée (laïque et dévotionnelle) et publique (édilitaire et religieuse) ne révèle une demande soutenue, comment comprendre l'existence de la communauté importante des peintres lyonnais ? Il reste un aspect essentiel à explorer, celui des fêtes. Les entrées, royales et solennelles, rythment en effet la vie de la cité de façon importante et les souverains se contentent rarement d'une seule venue, agrémentant parfois leur séjour de tournois et de joutes. Phénomène caractéristique de la ville de Lyon, remarqué dès le XVI^{e} siècle[1219], la fête représente un élément fondamental pour la compréhension de son activité artistique au tournant du XV^{e} siècle.

[1218] BURIN 2001, p. 34.

[1219] SMITH 1988, pp. 94-96.

TROISIÈME PARTIE

LA VILLE EN FÊTE

« Aussi consideré que led. sire estoit jeune et prenoit plaisir esd. festoiements et recepcions, et que bon estoit et necessere capter sa benigvolence ; aussi a ce qu'il ne peust dire que les habitans de lad. ville feussent ingratz des [biens] a eulx faitz par led. sire, mesmement touchant l'octroy des foyres et par plusieurs autres grans consideracions trop longues a reciter, lad. ville devoit necesserement mectre toute peine, cure et entente, solicitude et diligence a recevoir et festoier led. sire le mieulx, plus honnorablement et joyeusement que faire se pourroit. »[1220]

Lyon a accueilli à de nombreuses reprises les souverains français et étrangers ainsi que des personnages ecclésiastiques d'importance. Point significatif : les réalisations créées par les peintres à ces occasions sont prises en compte dans le texte des Statuts de 1496. L'article 47 précise que si les peintres, sculpteurs et verriers ont « chose hastive a faire de leurs ars, comme a entrees de roys, roynes, princes ou seigneurs (...) » et que s'ils n'ont pas l'occasion de respecter à la lettre le règlement, ils « ne seront pour lors reprins de ladicte besongne ne emendables »[1221]. L'exception consentie est exceptionnelle : on ne la rencontre dans aucun autre texte d'ordonnance dans la France de la fin du XV^e^ siècle. Elle souligne suffisamment la place majeure que les fêtes occupent dans la vie artistique de la cité[1222].

Ces cérémonies sont dans l'ensemble bien connues car elles ont été décrites et parfois transcrites par divers auteurs du XVIII^e^ au XX^e^ siècle. Dès 1752, A. de la Roche propose aux consuls un

[1220] Entrée de Charles VIII en 1490 : A. M. Lyon, BB19, f°167v. Cf. P. J. n°C-9a.

[1221] AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, p. XXVI.

[1222] JACQUOT 1973, p. 10 : l'auteur développe et explore ici la notion de fête, en posant plusieurs des questions qui parcourent cette troisième partie, telles que la collaboration entre différents arts, la difficulté à étudier les productions éphémères liées à ces événements, l'origine de l'initiative et enfin de l'invention, dont le prince est le moteur, selon lui.

compte-rendu de la première venue de Louis XI et de celle de Charles VIII en 1495. Les descriptions succinctes de ces événements prennent appui sur les textes conservés dans les archives (les délibérations et les comptes). C'est la même démarche qui caractérise les nombreux articles parus sur les entrées des rois de France, des princes de Savoie ou encore d'Anne de Bretagne durant la seconde moitié du XIX^{e} : G. de Soultrait à propos de la reine dès 1857, F. Rolle dans le cadre de son article sur Jean Perréal, U. Chevalier en 1881 sur Charles VIII, E. Pariset dans plusieurs articles publiés en 1897 et 1898 et L. Caillet en 1909[1223], à propos des princes de Savoie.

Ces différents travaux sont amplement complétés au XX^{e} siècle par les ouvrages de J. Chartrou en 1928 et surtout celui de B. Guenée et F. Lehoux en 1968. Ces derniers auteurs transcrivent les délibérations et les extraits de comptes relatifs à l'entrée de Louis XI en 1476. En 1987, A.-M. Lecoq revient longuement sur l'entrée de François I^{er} en 1515, sans s'attarder toutefois sur les archives liées à cette cérémonie.

De façon générale, les entrées comme phénomène historique et politique ont donné lieu à de nombreuses publications : leurs différents aspects, dont celui proprement artistique sont déjà abordés par B. Guenée et F. Lehoux, puis par R. Strong en 1991 et E. Kantorowicz dans une série d'articles[1224]. L'ouvrage de P. Lardellier, paru en 2003, revient sur ces fêtes, pour le plein XVI^{e} siècle (1533-1630), sans s'étendre sur leurs aspects iconographiques[1225] alors que celles de Paris ont été particulièrement étudiées par L. R. Bryant, permettant d'intéressantes comparaisons avec le cas lyonnais[1226]. Les articles essentiels de J. Blanchard[1227] comme celui de A.-M. Lecoq[1228] éclairent la définition et les approches sociétale, anthropologique et symbolique des entrées royales.

La cour comme les monarques français sollicitent très peu les peintres lyonnais pour des œuvres pérennes. Leur présence est pourtant marquée à l'occasion des fêtes dont ils sont à l'origine, parfois véritables donneurs d'ordre, moins souvent intervenants directs dans l'organisation. La

[1223] SOULTRAIT 1857 ; ROLLE 1861 ; PARISET 1897 et 1898 ; CAILLET 1909.

[1224] GUENÉE et LEHOUX 1969 ; STRONG 1991 ; KANTOROWICZ 1944 et 2004.

[1225] LARDELLIER 2003.

[1226] BRYANT 1986 et 2010. L'auteur n'évoque pas en revanche les archives de façon approfondie.

[1227] BLANCHARD 1984, 1988 et 2003.

[1228] LECOQ 1976.

répartition des tâches entre royauté et consulat constitue une sorte de fil conducteur sous-jacent : quelle est la part de chacun dans les histoires décidées, mises en scène, voire dans le choix des artistes engagés ? La figure de Jean Perréal, essentielle dans les relations entre la ville et les souverains, apparaît en effet de nouveau, fréquemment employée lors de ces occasions. Les équipes plus ou moins importantes constituées alors doivent être interrogées : qui sont les artistes sollicités, les connait-on par ailleurs et dans quel cadre ?

Les entrées ne sont pas les seuls moments où les consuls se mettent au service du roi : leurs divers séjours sont parfois agrémentés de divertissements, tournois et joutes, organisés par la cité ; ils sont aussi célébrés par des funérailles ou des cortèges. Quelques rares mystères animent également les rues de la ville à l'occasion. L'étude de ces différentes célébrations constitue une part du portrait des cérémonies civiles lyonnaises[1229].

Une grande partie de ces fêtes n'a jamais été publiée *in extenso* ; leurs décors et leur organisation n'ont pas été mis en parallèle ou étudiés de façon approfondie. La complexité de ces cérémonies, qui mobilisent notables, artistes et artisans, est perceptible dès la lecture des délibérations consulaires, pourtant peu détaillées dans l'ensemble. Les comptes en revanche apportent quantité d'informations capitales et inédites sur le rôle de chacun, l'importance de certaines histoires et le déroulé de l'événement. Quelques rares relations de personnalités extérieures permettent également de saisir leur réception.

L'étude de la récurrence ou de l'originalité des thèmes déployés est capitale, afin notamment de définir les particularités lyonnaises. Le recours à la littérature et au théâtre contemporains apportent des contrepoints utiles dans cette recherche. Les liens entre grands décors éphémères et œuvres peintes sur panneaux ou sur verre, tissées ou sculptées sont évidemment importants car ce sont les mêmes artistes qui travaillent à tous ces domaines[1230]. Quelques rares œuvres conservent le souvenir de ces événements, et plus particulièrement des entrées, initiant une réflexion essentielle sur le rapport entre ces réalisations pérennes et les créations éphémères qu'elles représentent.

[1229] Que J. Rossiaud définit comme d'une « désolante pauvreté » : ROSSIAUD 1994, pp. 294-295.

[1230] COLLINS 1979, p. 1.

I. « JOYEUSETÉS » ET TRISTE NOUVELLE : TOURNOIS, FEUX DE JOIE, MYSTÈRES ET OBSÈQUES

La littérature historique dédiée à la ville, surtout la plus ancienne, fait la part belle aux tournois et joutes organisés et voulus par les souverains sur les bords de Saône. Dès le XVI^e^ siècle, Philippe de Commines y fait référence, ce que poursuivent Symphorien Champier (louant le chevalier Bayard), puis les historiens du XVIII^e^ au XX^e^ siècle, du père Colonia à A. Champdor[1231]. Ces jeux sont très souvent le corollaire d'occasions particulières qu'ils célèbrent ainsi, naissance royale ou mariage princier[1232]. Dans ce contexte, il n'est pas anodin de rappeler que l'auteur d'un traité sur les tournois fut un Lyonnais, qui donna par ailleurs des textes sur l'histoire de sa ville, le père Ménestrier. Dans ces pages, il définit les divers termes des tournois, de la course à la joute[1233] et fait l'histoire du sujet, mais n'aborde pas l'époque étudiée ici.

A. Tournois

La ville a été le théâtre de joutes et combats principalement au cours de la décennie 1490. Un premier est sans doute organisé dès la première entrée de Charles VIII, en 1490[1234]. En 1492, le roi demande aux consuls d'accéder à la requête de Claude de Vaudray à ce sujet[1235]. Ils lui fournissent donc du bois pour les lisses et les échafauds. A l'occasion de l'entrée de la reine en 1494, un combat est organisé devant Saint-Eloi par Gabriel de Roussy et Pierre de Tornes. S'il ne font pas appel à des peintres, ces deux personnages dépensent leur crédit en taffetas aux couleurs des jouteurs, en matériel de combat et surtout en réparations après les dégâts occasionnés par l'événement[1236]. En marge de l'entrée, au cours de son séjour sur les bords de Saône, la reine traverse plusieurs fois le fleuve afin d'assister à des joutes à Ainay, dont le détail demeure inconnu[1237].

[1231] COMMYNES 1552 ; CHAMPIER 1835 [1525] ; COLONIA 1707 ; GONON 1841 ; CHAMPDOR 1986.

[1232] MÉNESTRIER 1669, pp. 74-75 ; KIPLING 1990, p. XXIV.

[1233] MÉNESTRIER 1669, p. 7.

[1234] A. M. Lyon, CC511, pièce n°61 (P. J. n°C-9w) : dépenses pour les arènes bâties sur le pont de Saône et à Bourgneuf lors de la venue du roi. Des joueurs de trompettes sont rémunérés pour l'occasion.

[1235] A. M. Lyon, BB19, f°257v-258.

[1236] A. M. Lyon, CC527, pièce n°9, f°14v et 16v : des vitres furent rompues dans la maison de Pierre de Tornes et il fallut « radouber les murs rompuz des eschaufaulx ». Cf. P. J. n°C-10l.

[1237] A. N., KK 84, f°101v : P. J. n°E-8.

Philippe de Commines rapporte que, au retour de Naples, le roi séjourne longtemps à Lyon « à faire tournois & ioustes »[1238], ce que confirme André de la Vigne[1239]. Un peu plus tard, au printemps 1497, Charles VIII, retenu dans la cité par la trêve, y organise des divertissements importants[1240]. Le père Colonia est le premier à rapporter la tenue de l'un des tournois organisés alors, repris ensuite par F. Z. Collombet[1241], sans plus de précision car ils s'appuient tous deux sur une inscription latine chantant uniquement les louanges du souverain vainqueur. C'est à un auteur anonyme, selon P.-M. Gonon, que l'on doit la publication des détails[1242]. Trois jours de combat voient s'affronter les jouteurs, dont le roi le premier, sur trois scènes largement décorées et réparties dans la cité : à la Grenette pour l'Empire et rue de la Juiverie et rue du Palais du côté du Royaume. Chacune est conçue de façon élaborée : à la Grenette, la reine se tient au-dessus de la porte dans un jardin empli de lis blancs et jaunes. Couronnant le tout, une main d'argent au pouce d'or, revêtue de taffetas blanc orné d'hermines, tient une sorte d'arrosoir. Sous ce jardin, une porte de bois et deux tours faites de tissu et imitant la pierre complètent le tableau. Pour la joute de la Juiverie, les combattants sortent d'une nef couverte d'un tissu doré et au Palais, d'une montagne. Le souverain y apporte sa touche personnelle : il demande la réalisation de trois colonnes de marbre, disposées chacune en l'un des lieux choisis et ornées de ses armes et d'inscriptions latines tirées de l'œuvre de Fausto Andrelini[1243]. Les archives municipales comme royales ne renseignent que très peu sur cet événement : les charpentiers engagés pour faire les échafauds et barrières sont payés par le Consulat mais aucun détail des décors n'est mentionné[1244]. En d'autres occasions, on fait appel à des artisans locaux pour le travail du bois ; il peut en être de même pour la confection et l'invention de ces mises en scène. La précision de la description des décors, comme le détail du don des taffetas au couvent des Cordeliers pour en faire des chapes tendent à confirmer la réalité de ces installations. Pourtant, au vu de l'ampleur et de la nature de ces réalisations, les lacunes documentaires sont néanmoins étonnantes et les réserves énoncées par H. Hauser s'en trouvent quelque peu renforcées.

[1238] COMMYNES 1552, f° 164.

[1239] DE LA VIGNE 1981, p. 324.

[1240] Sans raison particulière, contrairement à l'usage courant. CHAMPIER 1835 [1525], pp. 185-186 : il semble que Lyon ait été le théâtre de plusieurs de ces tournois sans occasion : l'auteur évoque par exemple celui demandé par Claude de Vaudray.

[1241] COLONIA 1707 ; COLLOMBET 1839, pp. 218-219.

[1242] GONON 1841, pp. 1-2 : P. M. Gonon affirme que l'auteur de ce court texte n'a pas été identifié. H. Hauser reste très circonspect face aux publications de celui-là, bien que l'exemplaire conservé par l'École des Chartes porte la marque de Jaques Huguetan en fin de volume, comme le souligne P. M. par Gonon : HAUSER 1906, p. 20.

[1243] LABANDE-MAILFERT 1986, pp. 433-435.

[1244] A. M. Lyon, CC520, f°141 et CC530, pièce n°47.

De tels agréments ne sont pas si courants à Lyon. Louis XII en demande un autre en mai 1500, installé à Ainay, mais il n'est question, à nouveau, que des échafauds dressés par les charpentiers lyonnais, Lucas Cochin et Martin de Guigonne[1245].

B. Feux de joie

Les feux de joie sont plus fréquents : aucun n'est mentionné avant les années 1490 puis seize sont dénombrés entre 1492 et 1530. Il s'agit le plus souvent de fêter la paix : avec l'Angleterre, le pape, l'empereur, par exemple (1502-1529)[1246] alors qu'en 1492 et 1496, la naissance du dauphin donne lieu à ces réjouissances[1247]. Ils ne sont accompagnés que très rarement de décors spécifiques : ce sont le plus souvent des paiements de bois qui sont reportés par le trésorier.

En 1512, lors de la reprise de la Bresse, des processions sont faites dans la cité, accompagnées de feux de joie. Les consuls font alors appel à Jean Ramel pour réaliser des armes qui sont portées avec les torches[1248] mais il s'agit de la seule dépense artistique pour l'événement. En mars 1518, François I^er^ écrit aux échevins pour leur annoncer la naissance du dauphin : des tables disposées aux alentours de l'hôtel de ville sont dressées, chacune avec

> « ung arc triumphant de buifz pourtant les armes de la ville pour demonstrer que c'estoit le corps commun. Aussi y avoit sur le pont de Saone deux autres ars triumphans de seoir »[1249].

La fête fut beaucoup plus importante pour la libération des princes de leur captivité espagnole, le 1^er^ juillet 1530. Feux de joie, annonces à son de trompe et surtout « histoyres et morallitez » sont organisés[1250]. Une galère installée sur un grand char, tirée par quarante hommes habillés en maures, porte trois enfants figurant les princes, trois filles représentant des vertus et plusieurs

---

[1245] A. M. Lyon, BB24, f°252v et CC543, pièce n°7 (10 mai 1497). Lucas Cochin est régulièrement sollicité dans le cadre des entrées royales et solennelles.

[1246] A. M. Lyon, CC556, n°2 (1502, avec le compte de l'entrée de l'archiduc, en 1503) ; CC632, n°6 (1515) ; CC722, n°49 et 50, CC734, n°9 et 17 (1525) ; CC743, n°16 (1526) et CC791, n°17 (1529).

[1247] A. M. Lyon, BB20, f°3 (1492) et BB24, f°33v (1496). COURBIS 1903, pp. 253-254 dresse la liste des feux du XV^e^ au XVIII^e^ siècle et l'occasion qui en est à l'origine.

[1248] A. M. Lyon, CC612, pièce n°6, f°1v : P. J. n°D-15.

[1249] A. M. Lyon, BB37, 153-154v (3 mars 1518) ; CC658, pièce n°1 : Jean Richier fournit la trame de la fête. Cf. P. J. n°D-20.

[1250] A. M. Lyon, CC800, pièce n°1 (7 juillet 1530) : P. J. n°D-21.

autres personnages. Le peintre Bernard Charmyn (certainement Bernard Charnier[1251]) réalise une partie des costumes mais rien n'est dit des décors eux-mêmes[1252]. De nombreux musiciens sont sollicités et un fatiste, Bremond Dourat, est chargé de rédiger cent dictons, joués deux fois[1253].

C. Mystères

Six représentations religieuses sont organisées dans la cité en 1483, 1487, 1500, 1506 et deux en 1518. Aucune n'a conservé les détails des décors ou de la mise en scène des jeux. En mai 1483, trois jours sont dévolus à sainte Catherine : les consuls s'inquiètent alors de la sécurité de la ville, préoccupation constante lors de ces représentations[1254]. En 1487, il s'agit cette fois de célébrer la Passion, à l'initiative de l'archevêque[1255]. Les conseillers tentent de le dissuader de le faire jouer, pour la raison déjà évoquée. Le prélat reste inflexible et ils acceptent finalement de participer financièrement au projet[1256]. Des « faintes » sont également prévues, élément que l'on retrouve en août 1518, lors du jeu de la Conception de la Vierge et de saint Jean-Baptiste. Ce dernier événement a laissé plus de détails mais aucun concernant les éventuels décors peints ou les costumes des joueurs[1257]. Cette même année avait été agrémentée d'un précédent mystère, celui de la Passion, représenté en mars à l'hôpital du pont du Rhône, « pour esmoveoir le peuple a devotion envers ledz. hospital. »[1258].

En juin 1500, Clément Trie, régulièrement engagé lors des entrées royales et solennelles, est en charge des joueurs qui représentent la vie de Madeleine. Les consuls acceptent de leur prêter, à condition qu'ils soient rendus, certains éléments de décor réalisés pour les fêtes royales[1259]. En

---

[1251] Peintre qui participe à l'entrée de 1533 : A. M. Lyon, CC840, f°16.

[1252] A. M. Lyon, CC800, pièce n°1, f°3 : il est payé 2 £ pour avoir « paint et doré visaiges d'or et d'argent les joueurs » et « les mores qui ont trainé le chariot et gallere ». Cf. P. J. n°D-21.

[1253] A. M. Lyon, CC800, pièce n°1, f°3. Ce personnage n'est pas connu par ailleurs. Peut-on voir en lui un membre de la famille du poète parisien en charge de l'entrée de 1571 en compagnie de Pierre Ronsard ? Cf. YATES 1973.

[1254] GONTHIER 1993, p. 89.

[1255] A. M. Lyon, BB19, f°50v, 52-54v et CC493, f°7v (juillet-août 1487) : P. J. n°D-7.

[1256] A. M. Lyon, BB19, f°53v-54v. Le cardinal perd patience devant les demandes réitérées des consuls tendant à ne pas faire le mystère ; il leur oppose une fin de non retour : « c'estoit assés car en effect led. jeu se joueroit ». Cf. P. J. n°D-7a.

[1257] A. M. Lyon, CC660, pièces n°70 et 71 : P. J. n°D-19.

[1258] A. M. Lyon, BB37, f°157v : P. J. n°D-18.

[1259] A. M. Lyon, BB24, f°258-258v : P. J. n°D-11.

1506, le jeu de saint Nicolas de Tolentin, désiré par les Augustins, est autorisé par les conseillers, sans autre implication de la cité[1260].

La modestie de ces représentations, qui n'ont laissé aucune trace de leur texte, à l'inverse de nombreux exemples, tels ceux de Grenoble ou Romans[1261], peut sembler surprenante. Le plus souvent, les consuls ne sont pas à l'origine des mystères[1262] : leur organisation échappe donc pour une part au regard, et les archives ecclésiastiques restent muettes à leur sujet.

D. Obsèques

C. Beaune définit cette cérémonie comme « la dernière entrée du défunt »[1263]. Elle partage en effet les mêmes éléments et constituent toutes deux un moment particulier de représentation, du prince comme de la cité. La célébration de funérailles reste finalement l'occasion privilégiée du recours aux artistes, toujours pour un même objet. Ils fournissent quantité d'armes qui doivent être attachées aux torches portées par les consuls eux-mêmes ou par des pauvres de la ville[1264]. En 1479, Jean du Puy reçoit dix sous pour douze écussons aux armes de la cité portées lors de l'enterrement de l'épouse de Lyonnet de Roussi, facteur de la banque des Médicis et beau-frère de Laurent le Magnifique[1265]. En 1501, ils offrent les mêmes présents pour les funérailles de Martin du Boys, car il a donné une forte somme à l'hôtel-Dieu[1266]. La participation du Consulat aux obsèques d'un particulier reste cependant exceptionnelle, sauf quand il s'agit des consuls eux-mêmes. Pourtant, les mesures pour que l'enterrement d'un élu soit honoré des armes de la ville sont prises officiellement en 1508 seulement. Douze feuillets de fer blanc sont alors acquis et peints au blason de Lyon « qui serviront aux enterrementz de ceulx qui auront esté conseillers

---

[1260] A. M. Lyon, BB25, f°17 (4 juin 1506 : P. J. n°D-12) ; BROSSARD 2008, p. 5 : il est intéressant que ce jeu ait lieu dans les semaines qui suivent la publication de la première bulle de Jules II autorisant la fondation d'un couvent des Augustins à Brou. Les religieux de l'ordre présents à Lyon ont peut-être souhaité fêter cet événement.

[1261] CHEVALIER 1881 ; CHEVALIER et GIRAUD 1887 ; PILOT 1977.

[1262] ROSSIAUD 1994, pp. 294-295 insistait sur ce point, soulignant l'absence de fête civique ou de participation aux fêtes religieuses de la part des consuls.

[1263] BEAUNE 1975, p. 133.

[1264] GAUDE-FERRAGU 2005, pp. 175-178 : lors des funérailles princières, ce sont les armoiries du défunt qui sont distribuées largement dans le cortège.

[1265] A. M. Lyon, CC484, pièce n°89 (8 mars 1479 : P. J. n°D-2). L'épouse de Lyonnet de Roussi est en effet Maria de Medicis. BÉROUJON 2009, pp. 29-30 ; IACONO et FURONE 1999, p. 254 : la tombe de cette dernière aurait été ornée d'un buste de femme en relief, dont on ne conserve rien..

[1266] A. M. Lyon, BB24, f°322v (1er juillet 1501).

de lad. ville »[1267]. Avant cette date, les funérailles des anciens conseillers bénéficient parfois d'une attention particulière : des torches et des écus sont alors commandés, mais le détail n'en est pas toujours reporté, ni le nom du peintre embauché pour l'occasion. Ainsi Pierre Brunier en 1496, Étienne Laurencin en 1497, Guillaume Rosselet en 1500, Jean Buatier, dont le fils est consul, en 1504 et Étienne Garnier un an plus tard sont honorés de six torches aux armes de la cité[1268]. Le procureur Antoine du Pont, un officier royal, reçoit les mêmes égards lors de son enterrement en avril 1501, avec douze torches offertes par les consuls[1269].

Les obsèques de personnages importants sont également l'occasion pour les conseillers de faire montre de leur allégeance, alors que le corps du défunt ne se trouve que rarement à Lyon, notamment lorsqu'il s'agit du souverain[1270]. En 1461, pour la disparition de Charles VII, des torches « armeez des armez et escussons de lad. ville, et avec ce seront faiz douze escussons aux armes dud. sire » sont commandées et placées au portail et aux piliers du couvent des Cordeliers[1271]. Le décès de son fils en 1483 entraîne des frais bien plus importants : une châsse drapée d'un tissu d'or fleurdelisé et couverte d'un chapiteau de drap noir orné des armes royales est placée dans la cathédrale. En outre, quatre-vingt-seize torches portant autant d'écus armoriés du lion et des lis, peints par Dominique du Jardin, sont fournies par les conseillers[1272]. Les funérailles de Charles VIII, fêtées dans la même église, ne sont que peu décrites et le présent des consuls moins important que pour son père[1273]. Étonnamment, les archives ne conservent aucune trace d'une cérémonie organisée pour les obsèques de Louis XII, bien que la nouvelle arrive dès le 5 janvier, confirmée par une lettre de François I^{er} le lendemain[1274]. En revanche, Anne de Bretagne est fêtée sur les bords de Saône, par les religieux de Saint-Jean, les consuls et même

---

[1267] A. M. Lyon, CC583, pièce n°8 (3 janvier 1508 : P. J. n°D-13). En 1543-1544, Jean de Crane est chargé de faire de nouveaux écus aux armes de la ville, toujours sur fer blanc, pour le même usage : CC956, p. 88.

[1268] A. M. Lyon, BB24, f°13 (21 juillet 1496) ; f°109 (13 juillet 1497) ; f°253 (11 mai 1500) ; f°451v (21 mars 1504) et f°496v (7 mars 1505).

[1269] A. M. Lyon, BB24, f°311 (1er avril 1501).

[1270] GAUDE-FERRAGU 2005, pp. 171-172 : la chose est courante.

[1271] A. M. Lyon, BB7, f°242v-243 (30 juillet : P. J. n°D-1). Des processions sont organisées par les trois couvents mendiants de la ville, les Jacobins, les Carmes et les Augustins.

[1272] A. M. Lyon, BB17, f°86-86v (14 septembre) ; CC486, pièce n°78 : P. J. n°D-5. Les funérailles ont lieu le 17 septembre.

[1273] A. M. Lyon, BB24, f°175v (31 juillet 1498) : cinq douzaines de torches à bâton, sans mention d'écussons.

[1274] A. M. Lyon, BB33, f°185 et 186.

par Just de Tournon[1275], homme du roi et futur gouverneur de la ville[1276]. Jean Ramel est alors chargé de la peinture des écussons en papier[1277].

La chose est plus rare pour les ecclésiastiques de la cité, et même pour les archevêques : en 1485, Pierre d'Aubenas réalise vingt-quatre écus pour le doyen de la primatiale, sorte d'*unicum* dans les relations entre le chapitre et la ville[1278]. Après le décès de Charles II de Bourbon en 1488, les gens de l'archevêque réclament au Consulat de célébrer son honneur, ce qui est accepté, en souvenir de ses libéralités pour la ville et de son extraction. Les consuls demandent toutefois conseil aux officiers du roi. Un important cortège est organisé, composé de deux cents pauvres vêtus de noir portant une torche aux armes du cardinal, suivis de mendiants, de gens de métier et des serviteurs du défunt « les moindres les premiers et de degré en degré approuchant le corps »[1279] et le catafalque est porté par les ecclésiastiques les plus importants. Les consuls commandent de leur côté soixante torches à bâtons aux armes de la ville, réalisées par Pierre d'Aubenas[1280]. Jean de Bourbon, le frère du cardinal archevêque, décédé quelques mois auparavant, avait eu l'honneur de quarante-huit écussons, réalisés cette fois par Jean du Mont[1281]. Enfin, comme Lyon accueille des personnalités diverses par des entrées plus ou moins fastueuses, elle fête plusieurs d'entre eux par des obsèques particulières. En 1481, Jean Blic, pourtant connu comme verrier, fournit pas moins de soixante écussons pour les funérailles du duc de Savoie[1282], dont l'aïeul avait été accueilli par du vin, des confitures et des révérences[1283].

Georges d'Amboise, célèbre prélat et proche de Louis XII, meurt à Lyon, au couvent des Célestins, le 25 mai 1510[1284]. Les consuls organisent alors des funérailles importantes, dont le

---

[1275] A. M. Lyon, BB33, f°13v (23 janvier) et CC626, pièce n°10 : P. J. n°D-17.

[1276] DEMOTZ et alii 2011, pp. 56-57 : Just II de Tournon est gouverneur de Lyon de 1518 à 1523.

[1277] A. M. Lyon, BB33, f°23 (31 janvier) ; CC523, f°369v et CC626, pièce n°11.

[1278] A. M. Lyon, CC518, pièce n°34 (semaine du 27 juin 1485) : P. J. n°D-6.

[1279] A. M. Lyon, BB19, f°107.

[1280] A. M. Lyon, CC519, pièce n°11. L'acte de paiement des six douzaines d'écussons est curieusement daté du 8 septembre alors que l'archevêque meurt le 13.

[1281] A. M. Lyon, CC519, pièce n°16 (semaine du 14 avril 1488) : P. J. n°D-8a.

[1282] A. M. Lyon, CC486, pièce n°1 (22 avril) : P. J. n°D-3. La date n'est pas sans surprendre, car Philibert I[er] serait mort en septembre 1482, justement à Lyon : PERRIN 1900, p. 113. Or le fait n'apparaît pas dans les registres de la ville, peut-être en raison de l'absence des consuls, qui fuient la peste qui sévit alors : BB17, f°12-13.

[1283] A. M. Lyon, BB7, f°349-349v (7 juillet 1463).

[1284] A. M. Lyon, BB28, f°180v.

compte détaillé est conservé[1285]. Trois douzaines de torches, portées par autant d'hommes, sont ornées des « armes faictes en papier de carte es armes de la ville ».

Jean Perréal est engagé dans plusieurs cérémonies funèbres, pour lesquelles il s'occupe tantôt de peindre une chapelle, tantôt de diriger véritablement les préparatifs[1286]. En 1496, le roi Charles VIII sollicite sa participation aux funérailles du comte de Montpensier. Ce travail simple consiste à noircir le lieu qui accueille le cercueil[1287]. En 1514, Louis XII lui confie l'organisation de la cérémonie en l'honneur de la reine défunte[1288] : il doit notamment réaliser l'effigie qui est placée sous le dais, à la vue de tous. Pierre Choque, héraut d'armes d'Anne, a laissé un récit de ses obsèques. Il rapporte la participation de l'artiste lyonnais : « Jehan de Paris, varlet de chambre du roy et de la dicte dame, qui moult ouvra à la conduicte de la dicte dame » [1289]. Après avoir longuement décrit l'ordonnance du cortège qui accompagne Anne de Blois à Paris, et sur le chemin duquel abondent les blasons des villes traversées, il s'arrête sur l'effigie de la duchesse, une « faincte et remembrance faite pres du vif après la face de la dicte dame », due également à Perréal[1290]. C'est encore lui qui dirige les funérailles de Louis XII en 1515[1291] : il réalise à nouveau un portrait au vif du défunt, crée le mannequin, organise le cortège, s'occupe des décors, au nombre desquels plusieurs bannières ornées notamment d'un saint Michel et d'un grand soleil[1292]. Ces éléments ne sont pas anodins dans la carrière de Jean Perréal, puisqu'ils apparaissent régulièrement lors des entrées royales, bien que pour d'autres souverains[1293].

Les réjouissances et les cérémonies n'ont finalement pas donné lieu à de nombreux ornements ou de grandes commandes aux peintres, alors même que les décors ont pu être importants. Le tournoi de 1497, s'il s'est bien déroulé tel que le reporte P.-M. Gonon, comme la

---

[1285] A. M. Lyon, CC597, pièce n°14 : P. J. n°D-15. Cette pièce porte un titre étonnant : « Despence faicte par ordonnance de messeigneurs les conseillers pour l'enterrement et obseque de monseigneur le legat decedé en ceste ville de Lyon, le XXV[e] de may mil V[c] et dix, nommé Charles [*sic*] d'Amboise ».

[1286] LÉVY 2005, pp. 76-80.

[1287] AUDIN et VIAL 1992 [1919], t. II, p. 102 ; BnF, Ms. Fr. 1196, f°41v.

[1288] BROWN 2002, p. 123 : Jean Lemaire de Belges participe également aux préparatifs de la cérémonie.

[1289] CHOQUE [1970], p. 30.

[1290] CHOQUE [1970], p. 72.

[1291] JAL 1872, pp. 624-625 : l'auteur reproduit ici les documents contenus dans A. N., KK 89, f°17 et ss. Cf. P. J. n °E-10.

[1292] JAL 1872, p. 625.

[1293] Cf. Infra, Troisième Partie, chapitre II, A, 3. GIESEY 1960, p. 121 : de même, la position assise de l'effigie lors des obsèques de Louis XII est considérée comme un reliquat des entrées triomphales italiennes.

fête de 1530, sont en effet riches de mises en scène, mais les artistes sont très peu sollicités. Pourtant ils révèlent déjà plusieurs composantes des entrées royales et solennelles, dont le recours aux mêmes artisans pour la construction d'échafauds ou la peinture des armes de la ville. Certains thèmes récurrents, tels le jardin, les lis et les inscriptions latines de 1497, les arcs de triomphe de 1518 et la galère et les vertus de 1530, se rencontrent à maintes reprises sur le parcours des entrées. L'absence d'expositeur semble être une autre caractéristique locale, alors que sa présence est fréquente ailleurs lors des mystères[1294]. En revanche, les lieux sur lesquels se focalisent ces événements divergent de ceux des entrées : le pont de Saône et l'hôtel de ville sont particulièrement mis en valeur ici.

Les combats sont de véritables demandes royales, sans pour autant que la cour ait quelque responsabilité dans leur organisation. Elle ne semble intervenir ni dans le choix des décors ni dans le financement des événements. Ce sont en outre des artisans locaux qui ont la charge des fournitures et de la création des échafauds, toujours payés par le Consulat, confirmant que si la cour et les rois sont les vecteurs de quelques créations, ils n'en sont pas les initiateurs. La question se pose avec plus d'âpreté dans le cadre des entrées, sutout royales. Désigner les conducteurs et les acteurs de ces fêtes permet d'affiner un peu plus le portrait des commanditaires et des peintres lyonnais, dans un cadre très spécifique.

[1294] BLANCHARD 2003, p. 495 ; cf. Infra, Troisième Partie, chapitre II, B, 3.

II. Les entrées : cérémonies royales, cérémonies urbaines

Du règne de Louis XI à la captivité de François Ier, la cité a été le théâtre de nombreuses entrées. Avertis par le bruit qui court[1295] ou par une missive de l'arrivée imminente du souverain français, de la reine, de l'archevêque ou d'un seigneur[1296], les consuls se réunissent afin de décider de l'opportunité d'organiser une cérémonie et le cas échéant, en définir les modalités. En effet, l'événement est important et demande beaucoup d'investissements de toutes sortes.

Le phénomène de l'entrée royale, connu dès le début du XIVe siècle, a été largement étudié par les historiens depuis la seconde moitié du XXe siècle : la publication fondatrice de B. Guenée et F. Lehoux en 1968 fut suivie plus récemment des études pointues de J. Blanchard et E. Lecuppre-Desjardins[1297]. L'importance de cette cérémonie est soulignée par les auteurs du fait de son audience, bien plus importante que celle du sacre ou des obsèques[1298]. Ainsi le roi est mis en scène, mais toujours dans une relation de réciprocité, de dialogue avec la ville[1299], voire d'un véritable système d'échanges et de dons[1300]. Il s'agit en effet d'une cérémonie à la gloire du roi, certes, mais également de la ville, souvent mise en scène et exaltée dans les décors et les histoires. Cela est évident à Lyon comme dans d'autres cités françaises, telle Rouen par exemple où, en 1485, les échafauds, au nombre de cinq, forment en acrostiche le nom de la ville et évoquent tout à la fois les qualités requises d'un bon souverain[1301]. L'élément religieux tient une place prépondérante dans ce système[1302], ce que la présence du dais affirme avec force[1303]. Les entrées lyonnaises les plus anciennes présentent d'ailleurs uniquement des scènes

---

[1295] En 1515, par exemple : A. M. Lyon, BB33, f°273 : P. J. n°C-23a.

[1296] Pour les entrées de Charles VIII en 1490, Philippe le Beau en 1503, Claude en 1516 et le duc d'Urbin en 1518, le roi prévient de sa prochaine venue ou de celle de la personnalité ; le cardinal Sainte-Marie, en 1518, écrit lui-même à la ville afin de réclamer une entrée.

[1297] GUENÉE et LEHOUX 1968 ; BLANCHARD 1984, 1986 et 2003 ; LECUPPRE-DESJARDINS 2004. De la bibliographie abondante consacrée à ce thème, voir également : BRYANT 1986 et 2010 ; LARDELLIER 2003 ; JOUBERT 2011.

[1298] GUENÉE et LEHOUX 1968, p. 8 ; BLANCHARD 1984, p. 354.

[1299] BLANCHARD 2003, p. 475.

[1300] MICNEAULT 2003 ; FOGEL 2008. Le sujet du don est particulièrement abordé par les articles réunis dans WAGNER 2007.

[1301] BLANCHARD 2003, p. 479, 489 ; KEMP 2012, p. 90 : à Angers en 1518, le nom de la ville est également présent par ce biais.

[1302] RIVAUD 1998, p. 280 ; BLANCHARD 2003, p. 477 : elle ne serait, selon les historiens américains de l'école « néo-cérémonialiste » que la traduction de la pensée contemporaine juridique et théologique autour de la royauté, ce que J. Blanchard considère comme réducteur.

[1303] KONIGSON 1975a, p. 198 ; SCHELLER 1981-1982, p. 15 ; SCHELLER 1983, p. 102 ; COLLARD 1992, p. 62 ; DIETL 2001.

hagiographiques ou bibliques, comme par exemple en 1476, lors de la première venue de Louis XI. La procession qui conduit l'hôte de la cité de la porte, où lui sont généralement remises les clés, à la cathédrale[1304] emprunte également beaucoup aux processions religieuses qui émaillent le calendrier des citadins de la fin du XV^e^ siècle[1305].

Les recherches abondantes dédiées au théâtre médiéval ont également donné de nombreux chapitres à l'étude sur les entrées. Ainsi dès le début du XX^e^ siècle, E. Mâle, dans ses publications majeures et controversées, interroge le lien entre mystères et arts plastiques. L'histoire de sa pensée, et des réactions qu'elle a suscitée, a déjà été largement étudiée[1306] ; son intérêt réside ici particulièrement dans cette articulation sur les relations entre les différentes occasions de travail pour les artistes. Les travaux de G. Kipling, E. Kantorowicz, G. Runnalls et L. R. Bryant, qu'ils portent sur les mystères ou sur les cérémonies royales, sont également incontournables[1307].

Les quelques vingt entrées lyonnaises sont avant tout le fait des rois et reines de France : Louis XI et François I^er^ jouissent d'un unique accueil alors que Charles VIII, Louis XII et Anne de Bretagne bénéficient de plusieurs fêtes. Les ducs de Savoie et de Valentinois, les archevêques et divers prélats sont également honorés de présents et de décors. Les questions organisationnelles occupent une place majeure : il faut désigner les conducteurs de l'entrée, embaucher les artisans, lever un impôt. Dans le cadre de cette réciprocité prégnante déjà évoquée, la question des donneurs d'ordre se pose donc pleinement : comment une assemblée locale et bourgeoise peut-elle satisfaire un souverain ? L'étude des thèmes déployés dans les décors et les mystères représente un premier indice de ce rapport entre pouvoir royal et communal, tout comme la composition des équipes employées.

Les abondants décors créés pour les joyeuses venues des souverains ont laissé très peu de traces, si ce n'est documentaires. Il reste pratiquement impossible de savoir quelle forme de théâtre est privilégiée, entre le tableau vivant muet et immobile, la scène jouée ou chantée ou encore le simple décor animé[1308]. Les archives emploient, indifféremment semble-t-il, les termes « histoires

[1304] GUENÉE et LEHOUX 1968, p. 23.

[1305] Sur la dimension religieuse des entrées lyonnaises, voir LÉVY 2012.

[1306] FERRÉ 2010.

[1307] KIPLING 1985 ; KIPLING 1990 ; KIPLING 1997 ; KIPLING 2010 ; KANTOROWICZ 1944 ; KANTOROWICZ 2004 ; RUNNALLS 1998 ; BRYANT 1986 ; BRYANT 2010.

[1308] PERRET 2001, pp. 189-192 ; JOUBERT 2011, pp. 1-3 ; LÉVY 2012, p. 180.

» ou « misteres »[1309] pour les représentations les plus abouties, quand les divertissements plus simples sont appelés des « joyeusetés » ou « moralités »[1310]. Bien plus rarement, les consuls décident d'organiser des farces ou des moresques[1311]. Quant aux scènes installées aux différents points importants de la cité, elles sont toujours appelées des échafauds à Lyon. Certaines fêtes utilisent également des dispositifs mobiles, généralement avant l'entrée dans l'enceinte de la ville, chars ou spectacles nautiques[1312].

A. Les donneurs d'ordre et les protagonistes

Les entrées organisées à Lyon pendant la période étudiée ici présentent un schéma d'organisation constant[1313]. Une fois assurés de l'arrivée imminente de leur hôte, les consuls nomment généralement plusieurs personnes pour s'occuper de l'événement, le plus souvent parmi les notables ou dans leurs propres rangs. Ainsi en 1476, la charge des échafauds et des tapisseries est confiée à divers personnages, par rues[1314]. Ils délèguent ensuite à ces derniers le recrutement et la coordination des différents artistes engagés, conservant de leur côté le volet financier du projet, de la levée d'un impôt extraordinaire à la redistribution au trésorier. Le temps de préparation d'une entrée varie grandement en fonction des cas : en 1476, les histoires sont choisies dès le 13 février, soit plus d'un mois avant l'arrivée de Louis XI[1315]. En 1485, ils apprennent le 6

[1309] Les deux termes sont employés dans toutes les entrées. FAIVRE 1988, p. 70 : B. Faivre considère le terme « mystère » comme générique, se rapportant à diverses sortes de théâtres, Toutefois, ce terme est généralement associé aux pièces sur les vies de saints et des personnages bibliques : FRANK 1954, pp. 161-162. Sur les questions de définitions des sortes de théâtre et de mises en scène, voir notamment FRANK 1954 ; KONIGSON 1975a ; KNIGHT 1991 ; ACCARIE 1992 ; EICHBERGER 1988 ; PERRET 2001 et JOUBERT 2012.

[1310] Pour les « joyeusetés », voir A. M. Lyon, CC481, pièce n°17 (1476) ; CC518, pièce n°41 (1485) ; BB19, f°128 (1489) ; BB19, f°168v (1490) et pour les « moralités », voir les mêmes entrées, et également BB15, f°68 (1468) ; BB352, nf. (1480) ; CC537, pièce n°2, f°6v (1498).

[1311] A. M. Lyon, BB15, f°10v (1468) : les deux sont employés ensemble alors qu'en 1498, celui de farce est associé à celui de moralité : CC537, pièce n°2, f°6v.

[1312] Les premières entrées de Charles VIII, Louis XII et François I^er^ comportent chacune ce type de scène.

[1313] Vingt entrées ont donné lieu à la préparation de mystères ou à l'embauche de peintres : en 1463, 1468, 1476, 1480, 1485, 1489, 1490, 1494, 1495, 1498, 1499, 1500, 1503, 1507, 1509, 1515 (deux entrées), 1516, 1518 et 1528. La venue d'Eléonore et du dauphin en 1533 n'entre pas dans les bornes chronologiques de cette recherche mais sera convoquée pour comparaison. Cinq autres entrées sont mentionnées mais ne sont pas accompagnées de décors : 1463 (duc de Savoie), 1466 (Charles II de Bourbon), 1494 (André d'Espinay), 1502 (reine de Hongrie) et 1518 (duc d'Urbin). De nombreux personnages sont également accueillis à Lyon par des présents et la révérence des consuls, sans qu'une entrée ne soit projetée. Cf. A. M. Lyon, série BB.

[1314] A. M. Lyon, BB13, f°31 : « Item pour avoir charge et conduicte des tentes, tappisseries et chaffaulx neccessaires pour lad. venue du roy et les moralitez qui a ce seront faictes, ont esleu et nommé entre les autres les personnages dessoubs nommez ». Cf. P. J. n°C-4a.

[1315] A. M. Lyon, BB13, f°37 : le roi fait son entrée le 22 mars. Voir P. J. n°C-4a.

décembre la prochaine venue du cardinal archevêque, qui fait son entrée le 22 du même mois[1316]. En revanche, les consuls ont beaucoup de temps pour préparer celle de Claude en 1516 : dès le 30 octobre 1515, ils chargent Jean Richier et Jean Yvonnet de penser à des mystères[1317]. La reine n'accepte cependant aucun honneur tant que le roi n'est pas de retour d'Italie[1318] et elle ne fait son entrée en ville que le 2 mars 1516[1319]. En 1502 pour la reine de Hongrie, les consuls se contentent de parer la ville et de lui faire un don en argent « a cause de la bresveté du temps et que (...) ne seroit possible y faire chose qui fust plaisant a icelle damme et dont la ville peust avoir honneur »[1320]. Il arrive également que le roi retarde son entrée pour une raison non connue et que la mise en place des décors en soit bouleversée, comme en 1499[1321].

Certaines histoires sont organisées et mises en scène par des équipes indépendantes des consuls : dès 1476, une fratrie de merciers « a fait et ordonné le chauffa et le mistere de la ascencion de Notre Dame »[1322]. Le clergé des églises qui se trouvent sur le parcours est parfois mis à contribution, par exemple en 1490. A Saint-Paul, les ecclésiastiques jouent « le mistere de la decollacion dud. saint Pol » et au-dessus de la porte Froc, ceux de l'église Saint-Jean mettent en scène le sacrifice d'Isaac[1323]. Les particuliers sont également sollicités : ils doivent faire des « joyeusetés » sur le chemin emprunté par le roi[1324]. Dès 1485, les conseillers veulent inciter « les citoyens et habitans de faire personnages, ystoires et autres joyeusetez par lesd. rues oulte et par dessus celles que lad. ville a commandé faire »[1325].

Cette configuration tend à disparaître ensuite malgré la tentative de Pierre Grenoble, en 1516, de monter son propre échafaud. Les consuls veillent toutefois à ne pas le laisser faire car il « entend blasmer plusieurs qui sont et ont esté conseillers »[1326], ce que ces derniers ne peuvent accepter.

[1316] A. M. Lyon, BB15, f°339-342. Voir P. J. n°C-6a.

[1317] A. M. Lyon, BB34, f°100v : P. J. n°C-24a.

[1318] A. M. Lyon, BB34, f°106 : P. J. n°C-24a.

[1319] A. M. Lyon, BB34, 147v-164v et CC666, f°27-43v. Voir P. J. n°C-24.

[1320] A. M. Lyon, BB356, f°23 : P. J. n°C-16a.

[1321] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°13 : « Aux gaignedeniers qui garnirent lad. porte de Bourneuf et desgarnirent pour ce que le roy ne vint si tost et regarnirent le jour de l'entree ». Cf. P. J. n°C-14b.

[1322] A. M. Lyon, CC481, pièce n°18, f°4v : P. J. n°C-4c.

[1323] A. M. Lyon, BB19, f°170 et 170v : P. J. n°C-9a. Sur l'implication des ecclésiastiques dans les fêtes, voir JOUBERT 2011.

[1324] A. M. Lyon, BB19, f°170v : « plusieurs autres joyeusetez que les habitans de lad. rue feront d'eulx mesmes ». Cf. P. J. n°C-9a. BONICEL et LAVÉANT 2010, p. 96 : cette délégation aux habitants d'une cité se retrouve par exemple à Avignon en 1498.

[1325] A. M. Lyon, BB15, f°341 : P. J. n°C-6a.

[1326] A. M. Lyon, BB34, f°161v (25 février 1516) : P. J. n°C-24a.

Ils expliquent leur refus arguant « qu'il n'est loisible a personne faire aucunes histoires es entrees sinon celles qui ont esté ordonnees par les conseillers et corps commun de lad. ville »[1327]. Si cet argument semble de circonstance, dans un contexte tendu entre les consuls et plusieurs habitants de la ville[1328], il reflète sans doute la pratique courante. Les particuliers qui participent aux entrées en montant des histoires sont en effet soumis à l'approbation du corps de ville. Ainsi pour en revenir à l'entrée de 1490, les « joyeusetés » installées dans les rues autour de Saint-Nizier doivent être vues par les « devant nommez condutteurs, a ce qu'il n'y chose que ne soit honneste, aussi qu'il n'y ait redicte ». Dans les autres régions européennes, le recours à des groupes sociaux constitués semble bien plus courant : en Bourgogne, les métiers ou les chambres de rhétoriques sont par exemple régulièrement chargés de préparer des histoires[1329].

En 1506, Jehan de Paris dit Bon Temps est engagé dans une représentation avec ses compagnons[1330]. Ce même personnage, un tondeur de la ville, apparaît très régulièrement dans les comptes des entrées, souvent pour les frais liés à son propre échafaud[1331]. La mention de 1506, associée à son emploi répété lors des cérémonies, tend à prouver la présence d'une véritable troupe, composée de plusieurs compagnons acteurs, à laquelle sont confiées certaines histoires[1332].

Enfin, certains éléments utilisés dans les décors et les histoires ne sont pas créés par l'équipe mais loués ou empruntés aux Lyonnais. Il s'agit le plus souvent des tapisseries qui décorent les rues du parcours, dont la collecte est confiée à plusieurs notables, généralement par quartiers, qui doivent également s'occuper de les rendre une fois la fête terminée. En 1476, cette tâche est couplée à celle de l'organisation des échafauds mais en 1503, pour la venue de Philippe le Beau, neuf personnes doivent chercher et fournir les pièces de tapisserie[1333]. En 1509 et 1516, la

---

[1327] A. M. Lyon, BB34, f°161v : P. J. n°C-24a.

[1328] BASSARD 1909 : c'est en 1515 que commence le conflit juridique appelé la querelle des artisans. Ces derniers accusent les consuls de ne pas gérer les deniers communs de façon claire et réclament un audit. De même, le système d'élection des conseillers est remis en cause.

[1329] BLANCHARD 2003, p. 476 ; LECUPPRE-DESJARDINS 2004, pp. 192, 252-253.

[1330] A. M. Lyon, CC520, f°552 : P. J. n°C-19c.

[1331] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°14 (1499) : P. J. n°C-14b. Ses impôts sont également modérés plusieurs fois en raison de sa participation aux entrées : cf. Supra, Première Partie, chapitre I, C.

[1332] Il est très intéressant de noter que le surnom de Jehan de Paris est Bon Temps, personnage qu'il joue en 1499 et personnification que l'on rencontre régulièrement dans les entrées françaises et dans les sotties. BRYANT 1986, p. 160 : pour Louis XII à Paris en 1498, par exemple ; LECUPPRE-DESJARDINS 2004, p. 281. À propos du personnage de Bon Temps, voir ROCH 1992.

[1333] A. M. Lyon, CC556, pièce n°2, f°6 : Jean Besson, Monnet de Bourg, Antoine de Vinoz, Loys Giraud, Pierre Dallieurs, Henry Bonnet, Guigue des Oches, Jean Faye et Claude Philibert, marchands ou citoyens de Lyon sont « commis a sercher et empruncter tappisserie » dans les différents quartiers de la ville. Cf. P. J. n°C-18b.

recherche est également bien organisée et dévolue à certains notables précisément nommés[1334], ce qui n'est pas toujours le cas. Pour le retour de Gênes de Louis XII en 1507, la tapisserie est vraisemblablement empruntée, mais selon un schéma moins systématique. Deux gagne-deniers sont payés pour cette tâche, tout comme le secrétaire Bellièvre pour « le port de la tapisserie qu'il a amassee »[1335].

Les textiles sont régulièrement obtenus par le moyen de prêts ou de locations[1336], bien que les costumes soient le plus souvent réalisés pour l'occasion et payés entièrement. Certains autres éléments spécifiques sont aussi empruntés, moyennant finance. En 1494, les religieux des Augustins mettent à disposition un endroit pour travailler aux feintes et prêtent une cloche, dont la destination demeure inconnue[1337]. Pour l'une des histoires de la première entrée de Louis XII, cinq ans plus tard, on loue « une ymage de boys » pour un personnage de maure[1338]. C'est donc le corps entier de la ville qui est mis à contribution lors de ces cérémonies. Les conducteurs, véritables maîtres d'œuvre des entrées, s'entourent d'artistes, d'artisans, de poètes et de musiciens selon une organisation et une hiérarchie qu'il convient de détailler.

1. Les conducteurs

Déterminer les réels commanditaires des entrées, entre roi et consuls, est peu évident. Lorsque les échevins parisiens accueillent Anne de Bretagne en 1504, Jean Perrin, un officier royal, les prévient de son arrivée et veille aux divertissements qui lui seront présentés[1339]. Les entrées de l'époque moderne sont également souvent soumises à l'approbation d'un conseiller du roi[1340]. En 1463 déjà, les officiers royaux présents à Lyon orientent les consuls sur la marche à suivre pour

---

[1334] A. M. Lyon, CC588, pièce n°2, f°2 (1509 : P J. n°C-21c) et CC638, pièce n°11 (1516 : P. J. n°C-24c). C'est encore le cas en 1518, pour la venue du cardinal d'Urbin : six personnes payent les gagne-deniers qui ont collecté et porté la tapisserie : CC658, pièce n°2, f°1v (P. J. n°C-25b).

[1335] A. M. Lyon, CC575, pièce n°1, f°2v : P. J. n°C-20c.

[1336] A. M. Lyon, CC537, pièce n°1 : en 1498, pour l'entrée du duc de Valentinois, les costumes des bergers et des bergères sont loués : « Pour abiller les cinq bergier et cinq bergiéres dud. eschauffault, tant pour le louaige des robbes et manches a fe[...] qu'il faillut louer pour troys aulnes es tamyne pour faire couvrechiefz et pour unes manches roges qui furent robees, 1 £ 19 s. » (P. J. n°C-13b). Un an plus tard, lors de la venue de Louis XII, deux linceuls sont loués pour couvrir le char de Neptune : A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°9v. Cf. P. J. n°C-14b.

[1337] A. M. Lyon, CC527, pièce n°7, f°13v : « et ont presté une cloche de chappelle ». Cf. P. J. n°C-10.

[1338] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°10 : P. J. n°C-14b.

[1339] OULMONT 1913, p. 4.

[1340] LARDELLIER 2003, p. 134 : BLANCHARD 2003, p. 507 : en 1531, à Paris, le roi donne son avis pour l'entrée de la reine.

accueillir le duc de Savoie[1341]. Pourtant, lors de la préparation de la venue du roi cette même année[1342], aucune précaution de ce type n'est signalée. Les autres entrées royales ne sont pas non plus supervisées par un envoyé de la cour spécialement dépêché sur place. Plusieurs personnages au service du roi sont toutefois installés en ville : qu'en est-il de leur influence ou de leur ingérence dans la préparation des mystères ? Lors des assemblées réunies pour décider des histoires, des décors et surtout des aspects financiers des fêtes, de nombreux consuls et notables sont présents. Parmi eux, il n'est pas toujours évident de désigner ceux qui ont réellement eu une part sur l'organisation générale ou les thèmes choisis mais il apparaît toutefois que chaque entrée compte au moins un officier royal, voire deux. Ils sont toujours consuls en plus d'être titulaires d'une charge de cour : en 1476, Pierre Fornier est également officier de la monnaie[1343] ; le procureur Claude le Charron participe aux délibérations des entrées de 1490, 1494 et 1498[1344]. Une telle représentativité se retrouve à chaque fois pour les entrées royales. Les détails de celles de 1499 et 1515 ne sont pas connus mais il est fort probable que le schéma se répète également. Seules exceptions, les entrées de la reine Claude en 1516 et de Renée en 1528[1345]. Pour les entrées des archevêques ou des seigneurs de passage, les officiers royaux assistent également aux délibérations ; les notables et consuls sont d'ailleurs souvent les mêmes, qu'il s'agisse d'accueillir un roi ou un prince. Loys du Périer, visiteur du sel, est ainsi présent en 1494, 1498 et 1503[1346].

Les archives sont parfois bien plus explicites que ces simples mentions : en 1489, la prochaine venue du duc de Savoie les amène à se renseigner auprès des officiers royaux.

> « Ils se doivent tirer devers les officiers royaulx pour avec eulx arrester jusques en quel lieu ilz yront au devant de luy et autres honneurs, festoyemens et joyeusetez que lad. ville aura a faire aud. seigneur »[1347].

Il s'agit là d'une démarche volontaire et non plus de la seule présence d'un ou deux délégués du roi parmi les notables. En 1495, ils demandent conseil aux généraux de retour d'Italie avant le roi, au duc de Bourbon, au président du Dauphiné et à l'évêque de Saint-Malo à propos de la

---

[1341] A. M. Lyon, BB7, f°349-350 (7 et 11 juillet).

[1342] A. M. Lyon, BB7, f°341-347v : P. J. n°C-1.

[1343] A. M. Lyon, BB13, f°29 (P. J. n°C-4a) ; sur Pierre Fornier, voir FARGEIX 2005, p. 692.

[1344] A. M. Lyon, BB19, 21 et 24 ; FARGEIX 2005, p. 696.

[1345] La présence d'officiers royaux parmi les notables n'a pas pu être repérée.

[1346] A. M. Lyon, BB21 et 24 ; FARGEIX 2005, p. 691.

[1347] A. M. Lyon, BB19, f°128 (29 mars) : P. J. n°C-8a.

nécessité d'une entrée[1348]. En 1509, le sénéchal prend les devants, convoque les consuls et leur recommande vivement de préparer une fête pour le retour du souverain[1349]. Il ne s'agit donc pas ici d'avoir des indications sur les histoires mais de décider si la cérémonie en elle-même doit être organisée. Ce recours aux hommes du souverain reste cependant exceptionnel et se limite à ces trois cas. En revanche, il arrive que le roi lui-même intervienne, en adressant des missives à la ville pour la prier de bien recevoir le prochain hôte en route vers Lyon. Ces lettres avaient valeur de consigne. En 1503, les préparatifs de l'entrée de Philippe le Beau sont suspendus à l'avis de Louis XII : « actendra ce que le roy en mandera et tandiz parler a maistre Jehan de Paris pour inventer les hystoyres »[1350], qui arrive finalement le 14 février[1351]. Ce sont ensuite Jean Perréal et le conservateur Thomassin - un officier royal donc - qui décident des mystères[1352]. De même pour la venue de Claude en 1516 puis celle du duc d'Urbin en 1518, François I^er^ réclame aux conseillers une belle fête[1353]. Dernier cas de figure, en 1518, le cardinal Sainte-Marie prévient lui-même de sa prochaine arrivée et envoie un évêque pour préparer son entrée[1354].

Les nations étrangères bien implantées en ville ne se concertent jamais pour présenter une histoire ou mettre en place un échafaud[1355]. Seule exception, le lion que les Florentins commandent peut-être pour la première venue de François I^er^ en 1515[1356]. Ce lion mécanique, réalisé d'après des dessins de Léonard de Vinci, s'animait à l'approche d'un ermite et laissait échapper des fleurs de lis de sa poitrine. Mise en scène particulièrement élaborée, faisant allusion tant au lion de la ville qu'à celui de Florence, cet automate n'est curieusement pas mentionné dans les comptes-rendus de l'entrée ni dans les archives consulaires. On peut s'interroger sur cette absence : faut-il y voir la preuve que le lion aurait été réalisé non pas pour l'entrée de

---

[1348] A. M. Lyon, BB22, f°83-85 (du 27 octobre au 3 novembre) : P. J. n°C-12a.

[1349] A. M. Lyon, BB28, f°111v : « Par quoy veu que led. sire est prouchain de venir de son retour est besoing faire aud. sire une belle et triumphant entree et a remonstrer esd. conseillers et notables plusieurs autre raisons parquoy se doyvent faire. A ceste cause mesd. sires les conseiller et notables se sont retirez en la chambre du conseil dud. Roenne pour desliberer sur lesd. choses ». Cf. P. J. n°C-21a.

[1350] A. M. Lyon, BB24, f°391v (3 janvier 1503) : P. J. n°C-18a.

[1351] A. M. Lyon, BB24, f°394 : P. J. n°C-18a.

[1352] A. M. Lyon, BB24, f°395 : « L'on a advisé sur les mistéres qu'il faut faire pour l'entree de mons. l'archeduc selon l'advis de maistre Jehan de Paris et mons. le conservateur Tomassin ». Cf. : P. J. n°C-18a.

[1353] A. M. Lyon, BB34, f°147v (10 février 1516 : P. J. n°C-24a) et BB37, f°158 (28 mars 1518 : P. J. n°C-25a). Le duc d'Urbin refuse qu'on lui fasse une entrée en avril 1518. Lors de son second passage à Lyon, le roi recommande à nouveau un bel accueil au prélat et envoie l'un de ses fourriers, Jean Roux, pour préparer son logis : BB37, f°196.

[1354] A. M. Lyon, BB37, f°171v-172v (18 et 19 mai) : P. J. n°C-25a. Le 19 mai, les consuls sont réunis à la cathédrale et entendent les conseils de l'envoyé du cardinal, qui veut qu'on porte le dais, qu'on fasse un cortège et qu'on tende les rues de tapisseries.

[1355] JOUBERT 2011, p. 4 : cela est par exemple le cas lors de l'entrée de Charles Quint à Bruges en 1515.

[1356] BURKE 2006.

François Ier à Lyon en 1515 mais pour celle de Louis XII à Milan ou Pavie en 1509[1357], comme cela est avancé par plusieurs auteurs ? Ou une omission délibérée des consuls pour un joyeux divertissement qui n'était imputable ni à leur invention ni à leurs deniers ?

Les conditions d'implication de la cour sont donc diverses mais présentent un schéma récurrent : il s'agit dans la majorité des cas des officiers lyonnais, par ailleurs le plus souvent élus consuls, qui se font, peut-être, la voix du souverain. Mais leur participation demeure peu précise : ont-ils finalement le dernier mot sur les histoires qui seront mises en scène ou les décors installés sur le parcours ? Seules les entrées de 1495 et de 1503 mentionnent explicitement la participation au choix des histoires du conservateur des foires dans les deux cas et du procureur dans le premier[1358]. Mais le conservateur Claude Thomassin est également un notable, issu d'une famille de consuls[1359]. Il semble donc que la ville ait été indépendante de la proche cour du roi pour organiser ces fêtes[1360]. En outre, nulle délégation, nulle consigne précise n'est imposée. Les consuls se chargent eux-mêmes de surveiller les histoires mises en place par des particuliers et paraissent s'en arranger sans problème. Ce sont donc eux, en association avec les artistes et les fatistes, qui sont les véritables décideurs.

Dès 1476, les différentes personnes commises aux échafauds sont tenues de les « pouser, garder, conduyre et gouverner »[1361] mais la désignation de « conducteur » de l'entrée intervient explicitement en 1485 seulement, pour la venue de Charles II de Bourbon, puis en 1490[1362]. Ce terme semble désigner ceux qui sont en charge à la fois d'inventer les histoires et les mystères, de coordonner l'équipe et de distribuer les deniers rassemblés.

Lors des premières entrées d'envergure, celles de Louis XI et de Charles VIII, les peintres les plus en vue sont généralement cités parmi les organisateurs : Jean Prévost et Jean Perréal occupent ici les premières places, entre 1476 et 1490. Ils partagent cette charge avec des consuls

---

1357 LA BRASCA [2012], p. 6.

1358 A. M. Lyon, BB22, f°86 (3 novembre 1495) : P. J. n°C-12a.

1359 FARGEIX 2005, p. 703 ; BROWN 1985, p. 63, 86 : Jean Lemaire de Belges dédicace sa *Légende des Vénitiens* à ce personnage quelques années plus tard.

1360 RIVAUD 1998, p. 291 : les choses sont similaires dans d'autres villes du Royaume. A Poitiers en 1539, les officiers du roi sont impliqués mais ils interviennent directement dans les thèmes une seule fois.

1361 A. M. Lyon, BB13, f°31 : P. J. n°C-4a.

1362 A. M. Lyon, BB15, f°345v : P. J. n°C-6a. En 1490 : BB19, f°170v : P. J. n°C-9a.

ou des notables. Dès 1485 et la venue de Charles de Bourbon comme cardinal en son diocèse, deux autres personnages leur sont adjoints, Clément Trie et Simon de Phares. Le premier, chargé habituellement de la voirie et du contrôle des travaux dans la cité[1363], est ensuite régulièrement sollicité jusqu'en 1507. Le second, célèbre astrologue poursuivi en justice en 1491[1364], participe également aux histoires mises en scène en 1490. Pour cette dernière entrée, et jusqu'en 1495, les conseillers sont encore désignés comme conducteurs de l'événement. Dès 1494 toutefois, pour accueillir Anne de Bretagne, apparaissent deux, voire trois personnalités importantes, Jean Yvonnet et Claude Chevallet, secondés d'un Jean l'écrivain, peut-être déjà Jean Richier[1365]. Ils sont alors cités parmi les autres artisans employés et payés pour leurs inventions et pour « la facture de la poeterie et versifficature »[1366]. Les consuls mandatent cinq fois Jean Yvonnet[1367], cinq ou six fois Jean Richier[1368] et sept fois Clément Trie[1369], quand Jean Perréal est expressément désigné comme conducteur de l'entrée quatre fois[1370]. Claude Chevallet quant à lui n'intervient que deux fois, en 1494 puis en 1498[1371] mais jamais comme conducteur. Son rôle est de fournir les vers et la rhétorique nécessaires. Ce personnage est particulièrement intéressant car il travaille à l'entrée de Vienne en 1490 puis à différents mystères à Vienne et Romans autour de 1500[1372], mais aucune autre entrée ne peut lui être créditée. Il n'est par ailleurs jamais cité dans les archives lyonnaises[1373]. Fait-on appel à lui car il est réputé pour ses travaux de poésie[1374] ?

[1363] Clément Trie est régulièrement cité dans les Nommées, voir A. M. Lyon, série CC. Il meurt avant 1512, date de la mention de sa veuve et de ses héritiers : CC116, f°121. Sur ses fonctions pour la ville, voir par exemple CC487, f °261v (année finissant en octobre 1492) : il reçoit 25 £ t. pour ses peines et vacations d'avoir travaillé pour la ville pendant un an.

[1364] VEENSTRA 1998, p. 98. Sur Simon de Phares, voir cet ouvrage et BOUDET 1990 et 1994. Cf. Infra, Troisème Parie, chapitre III, B, 2.

[1365] A. M. Lyon, CC527, pièce n°7, f°2v et BB21, f°45 : mention de Claude Chevallet. Cf. P. J. n°C-10a et C-10k.

[1366] A. M. Lyon, BB21, f°45 : P. J. n°C-10a.

[1367] En 1494, 1498, 1515 (connétable et François I[er]) et 1516.

[1368] Peut-être en 1494 puis en 1503, 1507, 1515 (connétable et François I[er]) et 1516.

[1369] En 1485, 1490, 1495, 1498, 1500, 1506 et 1507.

[1370] En 1489, 1499, 1506 et 1518 (duc d'Urbin).

[1371] Pour l'entrée du duc de Valentinois : A. M. Lyon, CC537, pièce n°1, f°1. Cf. P. J. n°C-13b.

[1372] CHEVALIER 1881 ; CHEVALIER et GIRAUD 1897. Je remercie M. Bouhaïk-Gironès pour ses précieuses indications à propos de ce poète et notamment à propos de sa participation au Mystère des Trois Doms de Romans en 1509.

[1373] Plusieurs personnages nommés Chevallier ou Chevalier vivent à Lyon vers 1529, dont Antoine, faiseur d'images en papier ; Benoît, cartier et Pierre, imprimeur. Voir respectivement la fiche de l'artiste et A. M. Lyon, CC138, f°91, CC136, f°126v.

[1374] BOUHAÏK et DOUDET 2013, pp. 4-5 : sa réputation est assurée en 1509 ; les consuls de Romans le recrutent expressément pour le mystère alors qu'un chanoine était déjà désigné pour écrire les vers. LECOQ 1987, p. 206 : A.-M. Lecoq s'interroge sur ce que Chevalet a pu répéter de son entrée de Vienne à Lyon quand il vient en 1494 et sur ce qui a pu être repris en 1515.

Ensemble ou non, en alternance, tantôt avec Jean Perréal, Clément Trie et quelques aides ponctuelles, Jean Yvonnet et Jean Richier participent après 1494 à de nombreuses fêtes. Ce n'est qu'à partir de 1507, où Jean Richier est alors consulté en même temps que Clément Trie[1375], que ces fatistes[1376] prennent une place prépondérante dans la préparation des fêtes, qu'ils conservent jusqu'en 1516[1377].

Distinguer entre les conducteurs, ceux qui inventent les histoires et ceux qui les créent n'est pas toujours aisé. En effet, les consuls délèguent souvent l'invention à plusieurs personnages mais choisissent en dernier recours, du moins pour les premières entrées de la période. En 1490, les peintres Jean Perréal et Jean Prévost, les notables Jean Caille, Jean Salles, Claude Dalmez et Clément Trie doivent réfléchir pour le lendemain aux feintes :

> « et faictes lesd. invencions qu'ils et chacun d'eulx viennent icelles declairer et rappourter esd. conseillers pour eulx prendre, choisir et eslire les meilleurs, plus honnestes, joyeuses et plaisans qu'ils cognoistront »[1378].

Ce contrôle systématique semble s'assouplir ensuite : en 1499, il n'apparaît plus et Jean Perréal est rémunéré pour avoir inventé les mystères, fait les patrons et conduit l'entrée[1379], bien que l'ouvrage de Jean Bourgeois soit vérifié chaque soir[1380]. Les variantes dans l'organisation de ces fêtes ne peuvent masquer les éléments communs, dont l'un des plus intéressants est ce recours exclusif à des peintres pour la conduite de l'entrée, avant que les poètes ne soient sollicités de façon systématique. Aucun sculpteur, par exemple, n'est chargé de leur supervision[1381]. Ceci n'est pas une particularité lyonnaise : c'est aussi le cas à Dijon en 1474[1382]. A Paris, il semble que le poète tienne les rênes bien plus tôt : dès 1501, Pierre Gringore est en charge des mystères,

---

[1375] A. M. Lyon, BB25, f°149 : P. J. n°C-20a.

[1376] Le terme apparaît pour les désigner tous deux en 1515 : A. M. Lyon, BB34, f°100v : « l'en doit parler a Jehan Richer et maistre Jehan Yvonnet fatistes affin qu'ilz pensent qu'ilz pensent (*sic*) a quelques histoires ». Cf. P. J. n °C-24a.

[1377] GUENÉE et LEHOUX 1968, p. 26 ; PERRET 2001, p. 194 : l'auteur évoque ici le changement advenu dans la préparation des entrées, confiée de plus en plus à des professionnels.

[1378] A. M. Lyon, BB19, f°168v : P. J. n°C-9a.

[1379] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°8v : P. J. n°C-14b. Dès 1485, le bourgeois et marchand Michelet du Lart, également consul à plusieurs reprises, est remboursé des frais qu'il a engagés pour le banquet de l'entrée du cardinal et pour un « eschaufault qu'il fit faire » : CC518, pièce n°54 (P. J. n°C-6h). Le fait sans doute qu'il s'agisse d'un notable et de l'un d'entre eux, sa participation n'est pas soumise à l'approbation générale.

[1380] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°7v : il œuvre dix jours et demi aux faintes et peintures et « y fut contrerollé tous les soirs par led. Bulliou ». Cf. P. J. n°C-14b.

[1381] GUILLOUËT 2007, pp. 26-27 : l'auteur évoque ici la place des sculpteurs auprès des princes, toujours subalternes par rapport aux peintres.

[1382] QUARRÉ 1969, p. 327 : le peintre Jean Changenet est engagé pour l'entrée de Charles le Téméraire.

parfois en association avec un charpentier ou d'autres fatistes[1383]. Les peintres et les autres artistes sont donc ici soumis au rhétoriqueur alors que Jean Perréal est encore le conducteur lors de l'entrée de 1518[1384]. En revanche, en 1533, c'est Salvatore Salvatori, un imagier florentin, qui occupe cette charge[1385], en collaboration avec un humaniste, Jean de Vauzelles[1386].

2. Les artistes

La prééminence des peintres parmi les conducteurs ne doit pas masquer la mainmise d'un petit nombre d'entre eux sur cette organisation. Jean Prévost et Jean Perréal sont les plus souvent engagés, dès 1476 pour le premier et jusqu'en 1518 pour le second. François Rochefort et Jean Ramel sont également sollicités à plusieurs reprises entre 1498 et 1528. Jean Prévost comme Jean Ramel livrent par ailleurs régulièrement des vitraux ou des enluminures pour l'hôtel de ville. Parmi les autres peintres mentionnés ponctuellement dans les comptes d'entrées se trouvent ceux qui sont engagés par les divers clergés de la ville ou parfois par les consuls pour de menues commandes. Jean de Juys, organisateur de la cérémonie annulée de 1463 et employé en 1476, fournit dans les années 1460 des vitraux pour la maison commune. Pierre Bonte et Jean Chapeau, tous deux verriers de la cathédrale, participent aux fêtes de 1499 et 1503 alors que Jean de Bourg, verrier de Saint-Nizier à partir de 1521, est engagé lors de la venue de Claude de France en 1516.

Sans surprise, les premières entrées mobilisent les équipes les plus importantes, avec environ une vingtaine de peintres sollicités pour chacune d'elles. En 1476, ils ne sont que trois, mais une grande part des histoires est vraisemblablement confiée aux habitants ; les autres artisans - menuisiers, tisserands, serruriers, tourneurs, parcheminier... - sont d'ailleurs engagés en grand nombre. Dès 1490, ils sont vingt-et-un, seize en 1494, pas moins de vingt-quatre en 1499 et dix-

---

[1383] OULMONT 1913, pp. 2-3.

[1384] A. M. Lyon, CC658, pièce n°2 et BB37, f°158v et suivants : entrée du duc d'Urbin. Cf. P. J. n°C-25a et C-25b. En revanche, après 1494, ce n'est plus lui qui tient les comptes, ni les fatistes, mais le secrétaire du consulat ou une personne chargée expressément de cette tâche.

[1385] A. M. Lyon, CC838, pièce n°34 ; COOPER 1997, p. 3.

[1386] COOPER 1997, p. 3. En Angleterre, la situation est inversée car les peintres prennent peu à peu la première place, au détriment des poètes, vers le milieu du XVI^{e} siècle : communication orale d'O. Spina, séminaire *Conditions sociales de l'acteur de théâtre, XV^{e}-XVI^{e} siècle,* Paris, 2013. Il n'a pas été possible de consulter la thèse d'O. Spina.

neuf en 1515. L'entrée de la reine Claude, moins conséquente que celle de son époux, nécessite tout de même la participation de plusieurs artistes engagés l'année précédente, en plus de Jean Perréal. Cette importance numérique prend tout son sens quand on la compare aux comptes des entrées non royales ou secondaires, qui ne comportent jamais plus d'un à deux peintres.

a. Tâches et salaires

Les entrées de 1490, 1499 et 1515 permettent l'étude la plus fine des salaires des peintres, avec celle de 1494, car ils sont exprimés par jour. Les autres comptes mêlent parfois les fournitures à la rémunération à la journée ou ne détaillent pas le nombre de jours effectués. Ainsi en 1476, Jean Prévost reçoit 22 £ alors que Jean de Juys est payé 4 £ 10 s.[1387] et en 1500, François de Rochefort est payé 23 £ 10 s. pour l'ensemble de ses travaux[1388]. Une certaine hiérarchie se fait jour, bien qu'elle demeure parfois peu claire. En 1490, les salaires de Jean Perréal et Jean Prévost ne sont pas fournis mais leurs serviteurs perçoivent des sommes plus importantes que certains autres peintres : Mathias est payé 6 gros alors que Jacques de la Forest n'en touche que 5, par exemple[1389]. Les apprentis, serviteurs et compagnons perçoivent généralement une rémunération moindre que celles des maîtres : en 1490 et 1499, les valets et serviteurs sont rémunérés à hauteur de 5 sous, somme qui passe à 6 sous en 1515 et 1533[1390]. Toutefois, certains bénéficient du même salaire que leur maître, tel Hugues, serviteurs de Jean de la Rue qui est payé, comme lui, 8 sous en 1499[1391].

Cette étude des salaires permet de déterminer les maîtres les plus engagés : Jean Prévost et Jean Perréal occupent les places les plus importantes, et si leur rémunération n'est que rarement précisée, c'est justement en raison de leur forte implication. Ils s'occupent de redistribuer les sommes, de donner des patrons pour divers objets, tels le dais ou le cadeau. En 1499, l'équipe des peintres a par exemple à sa tête Jean Perréal, Pierre Bonte et François Rochefort : ils sont les seuls à percevoir le salaire le plus important et jouissent en outre d'un dîner réglé par les consuls, par les mains de Clément Trie[1392]. En 1515, ce sont Jean de Bourg, Jean Ramel et Guillaume des

---

[1387] A. M. Lyon, CC481, pièce n°17, f°9v ; CC481, pièce n°18, f°1v : P. J. n°C-4c.

[1388] A. M. Lyon, CC541, f°11v : P. J. n°C-15b.

[1389] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3 (P. J. n°C-9b). Voir tableaux n°5 et 6. Mathias est le serviteur de Jean Prévost.

[1390] En 1490, deux serviteurs de Jean Perréal (François et Nicolas) veillent une nuit et reçoivent pour cela 1 sol seulement. Cette rémunération ne tient pas à leur qualité de serviteurs mais au travail demandé puisque Nicolas Le Clerc est payé la même somme une tâche identique : A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°12, 13 et 13v.

[1391] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°8 et 8v : P. J. n°C-14b.

[1392] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°10 : ils se réunissent avec Nicolas l'imagier pour décider des mystères.

Champs les mieux payés, mais chacun à un taux différent (de 6 à 9 sous). Les deux premiers ont d'ailleurs œuvré à la bonne marche de l'entrée pendant vingt-huit jours, contre vingt-deux pour le troisième[1393]. Il faut noter que les entrées qui comptent le plus de peintres sont celles qui les emploient le moins longtemps, dans une configuration somme toute logique. En 1515, quatre d'entre eux travaillent plus de vingt jours, ce qui n'est jamais le cas pour les autres fêtes de la période[1394]. Pour les entrées de 1499 et 1533, où les équipes sont plus fournies, ils sont nombreux à être embauchés pour moins de deux jours.

Les informations manquent à propos des sculpteurs et des orfèvres, qui sont presque toujours payés à la tâche. Il est frappant toutefois de constater que, lorsque leur salaire journalier est reporté, il est bien plus conséquent que celui des peintres, même des plus importants. Ainsi en 1490, les imagiers Nicolas et Jean de Saint-Priest perçoivent une livre par jour[1395], taux réduit de moitié en 1499[1396].

Si déterminer le salaire de ces derniers comme celui des peintres n'est pas toujours aisé, c'est qu'ils sont souvent rémunérés non à la journée mais à la façon, à laquelle vient s'ajouter régulièrement la fourniture de matériel très divers[1397]. Les peintres s'occupent régulièrement de livrer des couleurs, rarement énumérées, sauf en 1515 où l'on apprend que Guillaume II Le Roy a fourni une demie livre d'azur et Jean Ramel du sinople[1398]. Le peintre de Saint-Paul a quant à lui la charge de l'échafaud du Griffon et fournit donc toutes les couleurs nécessaires à ce travail[1399]. La participation de Guillaume II Le Roy a toujours été considérée comme certaine sur la base de cette mention et de l'implication de son élève Nicolas, rémunéré pour une journée[1400].

[1393] A. M. Lyon, CC666, f°9v. Aucun rapport entre le nombre de jours travaillés et la rémunération ne ressort de l'étude des archives. Cf. P. J. n°C-23c.

[1394] Jean Ramel, Jean de Bourg, Barthélemy Carrel et Guillaume des Champs. Cf. Tableau n°7.

[1395] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°12 : P. J. n°C-9b.

[1396] Cela reste tout de même un salaire très important : CC538, pièce n°2, f°7v, salaire de Poncet. Cf. P. J. n°C-14b.

[1397] JOUBERT 2012, pp. 118-119.

[1398] A. M. Lyon, CC666, f°5v : P. J. n°C-23c. En 1516, le détail des couleurs fournies par certains peintres est également connu. Huguet livre par exemple de l'ocre et Guillaume des Champs de l'azur : A. M. Lyon, CC666, f_30v-31 (P. J. n°C-24b).

[1399] A. M. Lyon, CC666, f°10 : P. J. n°C-23c.

[1400] A. M. Lyon, CC666, f°9v. Sur Guillaume II Le Roy, voir AUDIN et VIAL 1992 [1918], p. 509 ; JOLY 1963, p. 280 ; BURIN 2001, p. 34 ; DUMONT 2003, p. 26.

Pourtant le peintre flamand n'œuvre pas aux histoires : il n'est pas payé pour cela et n'apparaît plus dans les comptes de cette entrée ni d'aucune autre[1401].

Lors des cérémonies, les artistes livrent donc des couleurs[1402], mais également d'autres éléments, dont surtout de l'étain doré. Le compte de 1490 est le plus détaillé car il précise les quantités et les matériaux : Nicolas, serviteur de Jean Perréal, ce dernier et Jean Bonte fournissent plusieurs douzaines de feuilles d'étain[1403] ; ceux-ci comme Jean Prévost sont encore pourvoyeurs d'or, de clous, de colle, de bois, de textile ou d'orpiment[1404]. Cette activité dévolue aux peintres ne leur est pas réservée : les officiers de la ville ou les autres artisans livrent également des fournitures, parfois les mêmes. Ainsi Clément Trie est remboursé pour deux linceuls et Pierre Droguet et Hacquinet pour des clous[1405]. La même organisation se répète lors de la plupart des autres entrées de la période. Un passage fort intéressant des comptes de 1506 éclaire ce point :

> « Au painctre qui a painct lesd. escuz, marché fait pour or, argent, azur, vermeillon et autres painctures 2 £ 10 s.
>
> A luy pour sa paine et façon, 5 £ t. »[1406].

Le peintre s'occupe des couleurs et du matériel dont il a besoin pour ses tâches et les consuls le rémunèrent pour l'ensemble. Quand les artistes livrent des couleurs, du bois ou des clous, il est donc très probable qu'ils sont nécessaires aux échafauds et aux histoires dont ils ont la charge. En 1515 en revanche, l'organisation sépare de façon bien plus nette fourniture et façon : plusieurs feuillets sont consacrés aux éléments dont les peintres ont besoin, mais qui sont directement payés par les consuls à divers marchands, et plus rarement aux artistes eux-mêmes[1407].

[1401] AUDIN et VIAL 1992 [1918], p. 509 ; BURIN 2001, p. 34 : M. Audin et E. Vial, puis E. Burin à leur suite, le pensait impliqué dans l'entrée de la reine Claude en 1516, sans doute en raison de l'imbrication des comptes de ces deux entrées dans les archives. Les Joly ne mentionnent pas cette participation. BÉGHAIN et alii 2012, p. 25 insistent sur l'implication de Guillaume, l'« un des artistes lyonnais les plus importants du moment ».

[1402] En 1490, Jean Bonte ; François Rochefort en 1498 ; Pierre Bonte en 1503 ; le peintre anonyme de l'entrée de 1506 et Jean Ramel en 1507.

[1403] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°7v-11 : P. J. n°C-9b.

[1404] L'orpiment est un pigment jaune donnant une couleur dorée : GODEFROY 1965 [1880-1895], vol. 5, p. 644 et NASH 2010, p. 151. Nicolas, Jean Bonte, Jean Perréal et Gilet Taillemont fournissent des linceuls.

[1405] Pierre Droguet est sergent royal et Hacquinet menuisier.

[1406] A. M. Lyon, CC520, f°552 : P. J. n°C-19c.

[1407] A. M. Lyon, CC666, f°5 : feuillet intitulé « Aultre despence pour estoufes achetees pour les paintres ». Liévin Vandermère est cité ici et Guillaume II Le Roy et Jean Ramel au feuillet suivant, parmi des cartiers et des marchands. Cf. P. J. n°C-23c.

Il faut également s'interroger sur les tâches confiées aux peintres. Les plus importants ont diverses charges, liées à la conduite des événements, au recrutement des autres artistes et à la fourniture de matériel. Ils délivrent également des patrons et s'occupent pour cela de commander du papier et de soumettre leurs idées aux consuls et aux exécuteurs. Le terme est employé par Jean Prévost dès 1476, puis en 1490[1408].

> « Item ont appoincté, convenu et accordé iceulx conseilliers avec les devant nommez Gillet Hubert et Gillet Dauvyn, maistres menuysiers, (...) de fere ouvrer et taillier, tant en boys que ferrament, l'arbre de Radix Jessé, (...) tout selon la forme et pourtraiture du patron sur ce fait par Jehan Prevost, peyntre, et a eulx monstré et exhibé, et mieulx s'il est possible (...) »[1409].

Il revient fréquemment pour les travaux fournis par Jean Perréal : en 1490[1410] mais également en 1494, occasion pour laquelle il délègue le dessin des patrons à Alexis, mais sur ses consignes : « Plus pour Alexis paintre qui a fait les patrons des ystoires comme je luy ay devisé »[1411]. En 1499, la destination de ces dessins est détaillée : « tous les patrons tant desdits misteres que des cartiers, toilles et targuetes, au brodeur pour le paille et a l'ofévre pour le porc espic d'or »[1412]. Les peintres ne sont pas les seuls à fournir un dessin préparatoire : Guillaume Angelier doit en soumettre en 1494, 1500 et en 1516 pour le dais de chacune de ces entrées[1413] ; le cartier André Perroset de son côté, doit faire les targuettes « telles que lui fut baillé le patron » pour l'entrée d'Anne de Bretagne en 1494[1414].

La forme de ces cartons et leur utilisation dans les ateliers demande à être éclaircie. Une seule mention, pour l'entrée de 1494, précise qu'ils étaient en papier : « pour une main de papier blanc pour faire les patrons et ystoires »[1415]. Si la fourniture de ce matériau revient souvent dans les autres comptes[1416], sa destination n'est plus précisée. La mention des patrons est particulièrement

---

[1408] A. M. Lyon, CC511, pièce n°46 (1490) : P. J. n°C-9i.

[1409] A. M. Lyon, BB13, f°30v (1476) : P. J. n°C-4a.

[1410] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°15 : « Il est deu a Jehan de Paris qui a fait et secoru la ville au mieulx qu'il a peu et a eu assez paine, et qui trois sepmaines avant l'entrée a vaqué et travaillé es ivencions et fait patrons et rhetorique come avez veu ». Cf. P. J. n°C-9b.

[1411] A. M. Lyon, CC527, f°4v : P. J. n°C-10l.

[1412] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°8v-9 : P. J. n°C-14b.

[1413] A. M. Lyon, CC527, pièce n°9, f°3 (P. J. n°C-10l) ; BB24, f°234 (P. J. n°15a) et BB34, f°147v. Richard Terré, dont le métier n'est pas connu mais qui pourrait être brodeur, fournit encore un patron pour le drap d'or du dais en 1494 : CC526, pièce n°21 (P. J. n°C-10d).

[1414] A. M. Lyon, CC520, f°1 (le reçu de ce travail se trouve au CC526, pièce n°14).

[1415] A. M. Lyon, CC527, pièce n°7, f°2v : P. J. n°C-10k. Jean Perréal l'affirme également dans sa lettre de réclamation : CC527, pièce n°4 : « jusques a ce que presenta en papiers les ystoires paintes ».

[1416] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°11 : de nombreuses douzaines de papier sont réglées. Cf. P. J. n°C-14b.

intéressante puisqu'elle témoigne d'une pratique artistique courante[1417], qui ne se limite évidemment pas aux entrées[1418]. Jean Perréal fournit par exemple des patrons en papier pour les travaux du pont du Rhône qu'il visite en 1509[1419] ; c'est le même type d'œuvre que des maçons présentent en 1488 et 1510 aux consuls, tantôt pour l'hôtel commun[1420] tantôt, à nouveau, pour le pont de la ville[1421]. Il est très rare que les cartons soient conservés, particulièrement dans le cas des entrées, et Lyon ne fait pas exception à la règle[1422].
Un autre passage indique certainement un autre type de patron : en 1516, de la cire « a patronner » est réglée par le trésorier[1423].

Une fois les dessins préparatoires réalisés et distribués, les peintres commencent à créer les décors. Ils s'intallent souvent pour cela dans un endroit particulier, généralement dans l'un des édifices religieux de la ville : aux Cordeliers[1424], à Notre-Dame-de-Confort[1425] ou aux Jacobins[1426]. En 1515, les murs de ce dernier couvent doivent être détruits afin de sortir les feintes qui y avait été réalisées[1427]. Les décors sont soigneusement veillés et gardés jusqu'au matin de la fête[1428]. Le détail du travail de chacun est parfois précisé et révèle la grande polyvalence des travaux confiés aux artistes. La peinture occupe évidemment la plus grande part du temps des peintres. Quand les détails en sont reportés, ils portent sur des tâches très

---

1417 ZANARDI 1999.

1418 ZANARDI, op. cit., p. 44

1419 A. M. Lyon, CC586, pièce n°31. L'identification de Jean Perréal avec ce Jean de Paris, valet de chambre du roi, n'est pas tout à fait certaine mais la coïncidence des noms et de la charge tend à le confirmer. Cf. P. J. n°A-25.

1420 A. M. Lyon, CC600, pièce n°1 : P. J. n°A-26.

1421 A. M. Lyon, CC519, pièce n°6 (semaine du 4 août 1488) : « Item a ung povre masson qui fit certain patron et portraitur pour le remede de la reviere du Rosne que esloigne lad. ville, 2 s. 6 d. t. ».

1422 HUILLET D'ISTRIA 1949, p. 327 ; PRADEL 1963, p. 137, 186 : M. Huillet d'Istria a voulu voir dans le dessin conservé à Montpellier (Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Ms H 97), attribué à Jean Perréal, un dessin préparatoire à un mystère ou un décor pour l'entrée de la reine Anne de Bretagne en 1500. Toutefois, P. Pradel rejette l'attribution au peintre. En outre, il faut préciser que le dessin est très sommaire, difficile à relier à un décor particulier de cette fête, à laquelle d'ailleurs Perréal n'a pas participé. Un autre dessin, dans les comptes de l'entrée de Louis XII en 1499 (une jambe passée dans un étrier) apparaît au dernier feuillet du document. Son auteur reste anonyme et malgré ses traits sommaires, P. Pradel le relie à la main de Jean Perréal en raison de la concordance entre encre et graphie.

1423 A. M. Lyon, CC666, f°30v : P. J. n°C-24b.

1424 A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°9v, 14v, 15v (1490) ; CC527, pièce n°6, f°15v (1494) ; CC840, f°14 (1533). Il est possible que l'hôtel de ville ait servi parfois à entreposer les décors, en 1509 par exemple : CC588, pièce n°1, f °5.

1425 A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°14 (1499) : P. J. n°C-14b.

1426 A. M. Lyon, CC588, pièce n°1, f°5 : en 1509, la préparation des mystères se fait peut-être aux Jacobins. Ce lieu est désigné par l'expression de « maison des fainctes ». Cf. P. J. n°C-21b.

1427 A. M. Lyon, CC667, pièce n°3 : P. J. n°C-22j.

1428 A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°14 : une nouvelle serrure est réalisée pour fermer la pièce où on réalise les histoires de l'entrée de Louis XII en 1499. Cf. P. J. n°C-14b.

différentes. Jean de Juys orne par exemple le ciel et les bâtons du dais en 1476, travail encore confié à Gilet Taillemont en 1490 et un peintre anonyme en 1516[1429]. Jean Perréal et Jean Ramel réalisent des écussons en 1489, 1490 et 1518[1430], alors que le premier est aussi chargé de tendre la tapisserie pour la venue du duc de Savoie[1431]. Le textile utilisé sur les échafauds ou tendu dans les rues reçoit également un décor peint en certaines occasions : les armes et devises des hôtes sont apposées par André en 1476[1432] et par Jean Ramel, Jean de Bourg et Guillaume des Champs pour la reine Claude en 1516[1433]. En 1490, Dominique du Jardin et Philippe Besson sont rémunérés pour la façon des vêtements de plusieurs personnages[1434].

Lors de la première entrée d'Anne de Bretagne, cinq des peintres sont chargés de travaux un peu particuliers. Les conducteurs leur confient les opérations de moulage du cygne, du lion et des sirènes et la réalisation des écailles d'argent pour ces dernières[1435]. Il est frappant de constater que cette fête est la seule qui laisse aux peintres une place si importante pour ce type de travail. En 1476 déjà, Jean Prévost est payé pour les « faczons de moules » en même temps que pour les peintures et autres décorations[1436] ; en 1499, Jacques Berthet passe treize jours et demi à « moller et reffaire les lyons »[1437]. Il semble donc que cette activité soit couramment déléguée aux peintres, bien qu'ils la partagent parfois avec les imagiers : en 1494, Jean de Saint-Priest, Nicolas Le Clerc et Poncet sont engagés avec eux dans la création du cygne et des lis[1438]. Le moulage est parfois dévolu aux seuls sculpteurs : en 1516, Jean de Saint-Priest s'occupe ainsi du lion[1439] et le même terme est régulièrement employé pour désigner l'œuvre des orfèvres[1440]. La réalisation de ces moules doit être rapprochée, dans certains cas, de celle des patrons : en effet, le terme peut se

---

[1429] A. M. Lyon, CC481, pièce n°18, f°1v (P. J. n°C-4c) ; CC511, pièce n°3, f°12v et CC666, f°29v[ter].

[1430] A. M. Lyon, CC519, pièce n°15 (1489) et CC511, pièce n°3, f°16 (P. J. n°C-9b) ; CC658, pièce n°4, f°2 (P. J. n °C-26b).

[1431] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°16 : P. J. n°C-9b.

[1432] A. M. Lyon, CC481, pièce n°18, f°5 : André peint les toiles pour l'échafaud représentant la porte Dorée. Cf. P. J. n°C-4c.

[1433] A. M. Lyon, CC666, f°40v : P. J. n°C-24b.

[1434] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°14v : P. J. n°C-9b.

[1435] A. M. Lyon, CC527, pièce n°7, f°8v-9 : François, André, Barthélemy, Jean l'Espagnol et Alexis. Cf. P. J. n °C-10k.

[1436] A. M. Lyon, CC481, pièce n°17, f°9v et pièce n°18, f°4 : P. J. n°C-4b et C-4c.

[1437] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°7v : P. J. n°C-14b.

[1438] A. M. Lyon, CC527, pièce n°7, f°8v, 10 : P. J. n°C-10k.

[1439] A. M. Lyon, CC666, f°35 : P. J. n°C-24b.

[1440] A. M. Lyon, CC541, f°13v : en 1500 par exemple (P. J. n°C-15b). Le verbe peut désigner l'action de mouler, au sens moderne du terme, mais également l'action de faire prendre la forme d'un objet à un autre : GODEFROY 1965 [1880-1895], vol. 5, p. 332.

comprendre ainsi et il est employé dans ce sens dans certains textes lyonnais[1441] et dans plusieurs comptes des fêtes. L'entrée de 1499, par exemple, nécessite des dépenses de papier et de terre grasse « pour moller »[1442] et de nombreux matériaux pour les moules sont acquis en 1494[1443]. Entre façonnage et réalisation de patrons, ce que les archives désignent par ce terme reste parfois difficile à déterminer, notamment lors de cette dernière fête : le peintre Alexis « a moslé et bati les seraines et fait les nuez » quant Barthélemy, de son côté, est rémunéré pour avoir « aidé a mosler et peindre » pendant quatre jours[1444].

Autre exception, le cas de François Rochefort en 1499 : il est payé pour avoir fait les fusées, dont la destination n'est pas précisée[1445]. L'utilisation d'effets pyrotechniques n'est pas exceptionnelle : ils sont par exemple employés lors des feux de joie qui suivent l'annonce d'une bonne nouvelle[1446]. En revanche, leur réalisation par un peintre est une mention unique à Lyon. Pourtant, les peintres investis dans la préparation des fêtes réalisent de nombreuses œuvres qui touchent à différents domaines. Dans l'aire bourguignonne, au milieu du XV^{e} siècle, ils s'occupent par exemple, comme les Lyonnais, de livrer toutes sortes de fournitures ou de diriger les entremets qui ponctuent le banquet[1447]. Cette dernière dimension n'apparaît pas sur les bords de Saône, bien que le souvenir d'un fastueux repas agrémenté de danses soit reporté par Jean Molinet et Jean d'Auton, lors du séjour de l'archiduc Philippe le Beau en 1501[1448]. On ne trouve toutefois aucune trace de cette fête dans les archives de la ville.

b. Des artistes spécialisés ?

La présence discrète des artistes étrangers pour ces occasions, déjà abordée, confirme l'entresoi de la ville pour ses commandes. On en dénombre certes quelques-uns : plusieurs Flamands et Espagnols en 1490, 1494 et 1499 ou encore Liévin Vandermère en 1515[1449]. Pourtant, ces grandes fêtes ne mobilisent pas des artistes réputés venus d'autres contrées, accourus ou

---

[1441] Par exemple, lors des travaux de l'hôtel de ville en 1510 : A. M. Lyon, CC600, pièce n°1 (P. J. n°A-26).

[1442] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°10 et 11 : P. J. n°C-14b.

[1443] A. M. Lyon, CC527, pièce n°7 : des linceuls, du fil d'arbalète et du papier (P. J. n°C-10k). La cire à « patronner » de 1516 tend également à confirmer l'usage du terme comme celui de gabarit ou de modèle.

[1444] A. M. Lyon, CC527, pièce n°7, f°8v : P. J. n°C-10k.

[1445] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°7v et f°11 : la ville débourse 15 deniers pour deux moules à fusées. Cf. P. J. n °C-14b.

[1446] Cf. Supra, Troisème Partie, chapitre I, B et A. M. Lyon, BB37, f°153-154v : pour les réjouissances consécutives à la naissance du dauphin en 1518, des fusées sont lancées depuis un bateau sur la Saône.

[1447] JOUBERT 2012.

[1448] MOLINET [1828], pp. 150-152 ; AUTON [1889], tome II, pp. 98-101.

[1449] Cf. Supra, Première Partie, chapitre II, A, 1.

convoqués pour l'occasion[1450], sauf peut-être dans le cas de Jean de Vienne[1451]. Le peu de temps laissé aux consuls pour la mettre sur pied leur interdit sans doute une telle pratique, ou la présence importante de maîtres déjà sur place satisfait les besoins du Consulat. Plusieurs d'entre eux semblent pourtant n'être embauchés que le temps de l'entrée car on ne les retrouve plus ensuite, ni dans les archives quotidiennes ni lors d'autres entrées. Ainsi en 1490, qu'ils soient Lyonnais ou non, la moitié d'entre eux n'est connue que pour cette occasion : Léonard Combren, François, Girard, Guillaume I, Guillaume II, Jacques le Catellan, Jaspar, Mathias, Nicolas et Jean de Vienne[1452]. Il faut noter que Mathias, Guillaume II, Nicolas et François sont des élèves de maîtres bien connus, Jean Prévost et Jean Perréal. Ce schéma se répète en 1494 où Alexis, Jean l'Espagnol, Pierre l'Espagnol, les fils de Jean de Rouen, Jean III et Jean IV, Martin, Jean Petit, Pierre III et Pierre IV n'apparaissent qu'à cette seule occasion. En 1499, douze peintres sur vingt-quatre sont dans le même cas alors que la proportion est toute différente en 1515 et 1516, où seuls cinq artistes connaissent ici leur unique mention[1453]. Cette configuration ne concerne donc pas seulement les étrangers ; elle se rapporte souvent aux serviteurs et apprentis des peintres les plus en vue, dont la trace se perd ensuite[1454]. Les comptes des entrées sont alors le moyen de connaître partiellement la constitution des ateliers mais ne permettent pas d'établir de filiations sur de longues durées. Elles mettent en avant le recours aux mêmes personnes, et à leurs apprentis. Ce fonctionnement ne se limite bien évidemment pas aux peintres. Les autres artistes engagés sont également souvent les mêmes. La création du dais par exemple, généralement déléguée à des personnes précises, en marge de l'organisation du reste de l'entrée[1455], est confiée à un brodeur dès 1485[1456]. Cette année, il s'agit de Philippe de la Perrière, employé par ailleurs par le Consulat en 1480 pour la bannière aux armes de la ville

---

[1450] JOUBERT 1997, p. 191 : en 1454 lors du Vœu du Faisan, la ville de Lille recrute des artistes dans toutes les villes alentour.

[1451] Cf. Supra, Première Partie, chapitre II. Il arrive en effet de Vienne spécialement pour l'entrée de 1490.

[1452] A. M. Lyon, CC511, pièces n°3 et 4 : : P. J. n°C-9b. Voir les fiches de ces artistes.

[1453] A. M. Lyon, CC666, f°9v, 35 : Benoît Bonenfant, Jean Pingault, Jean de Faulsés, Antoine Gaillard et le peintre de Saint-Paul. Voir les fiches de ces artistes. Cf. P. J. n°C-23c et 24b.

[1454] Cette particularité déjà notée révèle sans doute la difficulté d'accéder à la maîtrise. Cf. Supra, Première Partie, chapitre I, A.

[1455] Les frais liés au dais sont aussi souvent séparés des autres. A. M. Lyon, BB22, f°86v : en 1495, les sieurs Le Viste et Palmier ont la charge du dais ; BB25, f°149 : en 1507, ce sont les consuls Jean Peyron, Jacques Tourvéon et Amé Bullioud qui s'en occupent, puis en 1515, les sires de Poleymieu, Grollier et Fenoil (BB34, f°331v). Les officiers royaux ne sont pas préférés ici, pour cet élément pourtant hautement symbolique : cf. GUENÉE et LEHOUX 1969, pp. 19-20 ; BRYANT 2010, p. 60.

[1456] A. M. Lyon, CC481, pièce n°18, f°1v : en 1476, il semble que la façon en soit confiée au peintre Jean de Juys et non à un couturier ou un brodeur.

confiée à Jean du Pra, guetteur de Fourvière[1457]. Il est ensuite remplacé par Guillaume Angelier, en charge du « paille » jusqu'en 1518. Or ce dernier est le voisin immédiat non de Philippe mais de Pierre de la Perrière, brodeur décédé vers 1485[1458]. Il s'agit sans doute des deux membres d'une même famille, bien que le premier vive du côté de l'Empire, dans la même rue que Pierre d'Aubenas[1459] et le second du côté du Royaume, dans la rue Saint-Christophe[1460]. Le recrutement de Guillaume Angelier après la mort de Pierre n'est certainement pas fortuit, et il est possible qu'il s'agisse d'une erreur du scribe dans le prénom[1461]. Quoiqu'il en soit, ce recours systématique à Guillaume Angelier pour dix entrées est significatif de l'organisation des consuls, qui se tournent souvent vers les mêmes personnes. Ainsi le sculpteur Jean de Saint-Priest, les orfèvres Nicolas de Florence et Jean le Père, le charpentier Lucas Cochin et les cartiers Antoine Virida et Jean Jenin dit Barbeblanche participent au moins à deux fêtes entre 1494 et 1518[1462]. La question de la spécialisation, ou du moins d'une compétence spécifique se pose ici[1463]. Peut-on déduire en effet de la confiance réitérée des consuls pour les mêmes artistes leur faculté à répondre aux impératifs de l'entrée ? Cela semble cependant peu probable : les peintres comme les menuisiers ou les orfèvres rémunérés lors des fêtes le sont également pour des œuvres pérennes et à diverses occasions. Ces artistes sont de façon générale ceux qui sont les plus sollicités, ce qui indique non pas leur spécialisation mais à l'inverse leur capacité à répondre à toutes sortes de commandes[1464]. Les relations parfois étroites qu'ils entretiennent entre eux tendent à parachever l'image d'un noyau dur d'artistes et d'artisans employé préférentiellement par les consuls. Ainsi Jean de Saint-Priest collabore avec Jean Bonte pour fournir des écussons à la chapelle du pont du Rhône en 1515, après avoir travaillé à ses côtés en 1494 puis à la venue de François I[er][1465]. De même, Nicolas Le Clerc, également sculpteur, travaille en 1493 avec Jean

---

[1457] A. M. Lyon, CC485, semaine du 26 juillet 1480.

[1458] A. M. Lyon, CC214, f°25.

[1459] A. M. Lyon, série CC, dont par exemple CC209, f°125v (1479) ; CC210, f°130v (1480) ; CC216, f°60v (1489) ou encore CC220, f°159 (1492).

[1460] A. M. Lyon, CC214, f°25 ; CC216, cahier n°2, f°87 (1489) ; CC220, f°30 (1492).

[1461] La seule mention de Philippe de la Perrière en 1485 est celle des délibérations consulaires : il n'apparaît pas dans les comptes, qui ne contiennent aucune mention du dais.

[1462] Voir les P. J. n°C-23c, C-23g, C-23g et C-26b.

[1463] Il s'agit d'une réflexion plutôt récente dans l'historiographie. La thèse d'O. Spina l'abordait largement à propos des acteurs des spectacles londoniens au XVI[e] siècle. Je tiens à remercier les organisateurs du séminaire consacré à la sociologie des spectacles, M. Bouhaïk-Gironès et O. Spina, pour les stimulantes réflexions qui y ont eu lieu.

[1464] JOUBERT 1997, p. 187, 191 ; JOUBERT 2012, p. 118. Ceci n'est pas un phénomène lyonnais : à Avignon, ce sont également les mêmes personnes qui travaillent aux entrées et autres événements publics : BONICEL et LAVÉANT 2010, p. 93.

[1465] A. M. Lyon, CC632, pièce n°15 (écussons) ; CC527, pièce n°7 (entrée de 1494) et CC666 (entrée de 1515).

Perréal puis est employé, indépendamment cette fois, en 1507. Dans cette perspective, il est frappant de revenir au texte des Statuts de 1496 : les douze signataires, tant peintres que sculpteurs sont presque tous engagés dans les entrées[1466]. Jean Perréal, Jean Prévost, Pierre d'Aubenas, Dominique du Jardin, Philippe Beson, Pierre Bonte, François Rochefort, Jean de Saint-Priest, Nicolas le Clerc et Jacques de la Forest travaillent à l'une ou l'autre de ces fêtes comme ils livrent des réalisations de diverses natures pour le Consulat.

Les autres acteurs engagés lors des événements dont Lyon est le théâtre présentent le même visage. En effet, les histoires requièrent du personnel pour incarner les différentes allégories. Les documents relatifs aux quelques mystères religieux mis en scène dans la ville ne fournissent que peu de renseignements sur leur organisation, mais il est indiqué qu'on doit verser leurs gages aux « joueurs »[1467]. Si le terme *jouer* se retrouve dans les comptes et les délibérations consulaires, il est bien plus rare de rencontrer celui de *joueur*, plus généralement utilisé pour les musiciens[1468]. Peut-on appliquer aux acteurs des scènes cette désignation ? La distinction entre les deux, si elle est seulement pertinente[1469], n'est pas aisée à établir. Plusieurs des personnes employées pour tenir les rôles des tableaux sont des enfants de notables et leur choix semble donc souvent relever d'une charge honorifique. En effet, il s'agit régulièrement de fils et filles de citoyens de premier plan qui jouent les allégories, et les noms de leurs parents sont largement cités. En 1499, les filles du sire de Pierrevive, marchand opulent, et de Claude Guerrier, plusieurs fois consul, jouent l'une l'état de Marchandise et l'autre la France[1470]. Les comptes de l'entrée de 1515 sont encore plus précis car chaque rôle est désigné : les filles du sieur Vauzelles, de sire Sébastien, de Mathieu Sève et à nouveau les enfants de Claude Gravier sont choisis[1471]. Ils

---

[1466] A. N., JJ 227, f°191-193v, texte transcrit dans AUDIN et VIAL 1992 [1919], tome I, pp. XXX. Cf. P. J. n°E-1.

[1467] A. M. Lyon, BB19, f°52 (17 juillet 1487) : « Item ont ordonné (...) estre donné aux joueurs ou au receveur ou receveurs des deniers la somme de trante livres tournois » (P. J. n°D-7a) ; BB24, f°258-258v (30 juin 1500 : P. J. n °D-11).

[1468] A. M. Lyon, CC537, pièce n°1, f°6v : en 1498, par exemple « A Jehan de la Senaz et ses autres autre compaignons joueurs d'intrumens pour avoir joué (...) ». Cf. P. J. n°C-13b.

[1469] Cette question a été largement abordée au cours des séances du séminaire *Conditions sociales de l'acteur de théâtre*, en 2013.

[1470] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°4 (P. J. n°C-14b). Sur le sire de Pierrevive, peut-être Nicolas, voir FARGEIX 2005, p. 700 : officier du roi, il est également consul en 1508. Sur Claude Guerrier, voir FARGEIX 2005, pp. 694-695 ; il est justement consul l'année de l'entrée.

[1471] A. M. Lyon, CC666, f°16v-18 (P. J. n°C-23c). Ces personnes ne sont pas toutes identifiables mais ce sont des notables ou des consuls, comme le révèle le qualificatif de « sire ». GRAHAM 1974, p. 189 ; COOPER 1997, p. 3 : le sire de Vauzelles est peut-être le même que celui chargé des histoires de l'entrée de 1533. La famille Sève est connue surtout par les deux consuls qu'elle a donnés à la ville, dont Maurice, chargé de l'entrée de 1548 : cf. FARGEIX 2005, p. 702.

partagent les planches avec des personnes de conditions sociales bien différentes : deux peintres, la fille de l'orfèvre Boullet, un barbier ou encore le fils d'un pâtissier. Toutefois, l'insistance sur le nom des acteurs comme de leurs parents semble indiquer une charge si ce n'est honorifique du moins convoitée[1472]. En outre, les Lyonnais qui participent ponctuellement à des fêtes ne sont pas rémunérés, contrairement à ceux engagés pour les mystères et aux musiciens des entrées ; ils apparaissent « par la bande » dans les archives, quand les dépenses nécessaires à leurs costumes sont détaillées.

Les équipes mobilisées pour les entrées comptent encore une autre catégorie d'artistes : les musiciens et les danseurs. Leur place reste mal aisée à définir et la nature exacte des spectacles musicaux proposés demeure inconnue. Toutefois, quelques mentions laissent entrevoir une part de ce que devait représenter l'élément musical des histoires.

En 1498, des musiciens qui comptent certainement des joueurs de luth sont employés par les consuls, pour le banquet et pour l'échafaud mis en place au pont du Rhône[1473]. Un an plus tard, le char de Neptune réalisé pour la venue de Louis XII comprend notamment une sirène, peut-être en figure de proue, incarnée par une femme nommée Colette. Elle reçoit 25 s. « pour faire la seraine et chanter en tirant led. char »[1474], indication peu claire puisque le char devait manifestement être présenté sur la Saône[1475]. En 1503[1476] puis en 1506, on règle leurs gages aux musiciens, désignés ici uniquement comme « instrumentz »[1477]. En 1515, pour le connétable, ce sont les musiciens du roi qui jouent lors de l'entrée mais qui sont rémunérés par les consuls[1478]. Si le détail de ces chants et de la musique jouée sur les échafauds n'est pas connu, il apparaît en revanche qu'ils ont leur place dans les entrées[1479].

Les histoires ne sont donc pas des tableaux muets, ce que confirment les paroles échangées entre les allégories comme les adresses au roi. L'importance de la parole et du mouvement ressort

---

[1472] COLLARD 1992, p. 61 : en 1484 à Reims, ce sont également des filles d'échevins qui sont désignées pour jouer sur les échafauds placés sur le parcours du roi.

[1473] A. M. Lyon, CC537, pièce n°2, f°4, 6v et 7 (P. J. n°C-13c) : « Gaspard, joueur du laz, et a troys autres ses compaignons qui jouarent sur l'eschauffault du pont du Rosne le jour de lad. entree ». Ce Gaspard vit du côté du Royaume : CC220, f°43v (1492).

[1474] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°9v : P. J. n°C-14b.

[1475] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°11v : des cordes sont achetées pour « attacher les pierres qui faisoient le contrepois dud. char en l'eaue ». Cf. P. J. n°C-14b.

[1476] A. M. Lyon, CC556, pièce n°2, f°8v : P. J. n°C-18b.

[1477] A. M. Lyon, CC520, f°552 (P. J. n°C-19c) et CC576, pièce n°11 (P. J. n°C-19d).

[1478] A. M. Lyon, BB34, f°7 : P. J. n°C-23b.

[1479] VAILLANCOURT 2001, p. 492 ; LECUPPRE-DESJARDINS 2004, pp. 168-169.

clairement au sein des différentes entrées lyonnaises, dont les mystères se dévoilent à l'arrivée du roi[1480] par la mise en marche d'un dispositif secret ou l'énoncé d'un discours.

3. Où est l'expositeur ?

Le texte déclamé ou chanté occupe ainsi une place non négligeable. Les modalités des scènes jouées en 1476 ne sont pas définies et peuvent correspondre plus à des tableaux vivants qu'aux saynètes des entrées suivantes. Dès 1490 toutefois, les explications, rendues nécessaires par la complexité des histoires mises en scène, sont récitées par les différents personnages : « par lad. pucelle sera dicte au roy la signifficacion dud. mistere en rime bien notablement et pertinemment faicte »[1481]. Ici au premier mystère, une belle jeune fille, vêtue en Vierge d'humilité, montée sur une jument blanche, fait se mouvoir par un dispositif dissimulé[1482], un chariot sur lequel une roue figurant les douze signes du zodiaque tourne sur elle-même. En son centre, le soleil incarné par un jeune enfant fait office de pivot pour la ronde des signes, jusqu'à ce que l'avancée de Charles VIII fasse coïncider la course du soleil avec celui du lion. Un peu plus loin, après avoir admiré le char des planètes et celui des éléments, le roi arrive à l'échafaud figurant le Jardin de France où, à nouveau, les rimes sont mises à contribution pour faire entendre « la signifficacion et entendement dud. jardin »[1483]. Il semble que ce soit les acteurs des histoires qui expliquent les scènes jouées ici, et non un personnage extérieur.

Ce dernier est pourtant un élément récurrent des pièces du théâtre médiéval. Généralement appelé l'expositeur, il est également présent lors de nombreuses entrées royales, car elles présentent le plus souvent des tableaux vivants muets[1484]. On le trouve par exemple à Paris lors de l'entrée de Marie Tudor en 1514, dont les divertissements sont certainement dus à Pierre Gringore[1485]. Dès 1485 à Rouen, Charles VIII bénéficie des explications pour les scènes complexes placées sur son parcours[1486], doublées par les écriteaux et la vision même des pièces. A Lyon, une seule occurrence évoque l'existence non pas d'un expositeur mais de personnes du

[1480] BLANCHARD 2003, p. 498.

[1481] A. M. Lyon, BB19, f°169v : P. J. n°C-9a.

[1482] A. M. Lyon, BB19, f°169 : « laquelle par mistere et moyen de gens mennera ung cheriot ». Cf. P. J. n°C-9a.

[1483] A. M. Lyon, BB19, f°169v : P. J. n°C-9a.

[1484] JACQUOT 1963, p. 56 ; PERRET 2001, p. 198 ; BLANCHARD 2003, pp. 495-496.

[1485] READ BASKERVILL 1934, pp. 3-6 ; TERRASSON DE FOUGÈRES 2001, p. 192, 198.

[1486] PERRET 2001, p. 205.

cortège[1487] dévoilant au roi la signification des mystères joués pour lui : « allerent depuis lad. porte du Rosne jusques a Sainct Jehan auprés dud. sire luy devisant les ystoires qui estoient faictes es lieux »[1488]. L'absence quasi complète de l'expositeur dans les entrées lyonnaises est sans doute liée à la grande place accordée à la parole. Chaque scène fait parler les personnages ; ils récitent leur discours qui, s'il ne peut être assimilé à un véritable dialogue, possède une logique interne, du fait du thème de chaque échafaud[1489]. Les allégories s'adressent également parfois à l'hôte reçu et implicitement à la ville entière. La parole est rendue nécessaire selon E. Konigson par l'absence de mouvement des scènes[1490] : pourtant, il n'est pas exclu, bien au contraire, des représentations lyonnaises. Les chars de 1490 sont à la fois mus jusqu'au souverain et portent des mécanismes en rotation ; l'une des jeunes filles du Jardin de France s'envole avant que le lion, tenu en laisse par la Loyauté, ne vienne remettre les clés de la ville au roi. En 1515, les échafauds, dont plusieurs sont doubles, mettent en scène des effets spéciaux : les anges apportent l'oriflamme et le saint crème à Clovis installé dans son calice de baptême[1491] ; le Noble Champion cueille les pommes d'or du Jardin de Milan[1492]. S'il ne s'agit pas de véritables actions, les scènes ne sont pas immobiles et silencieuses mais animées et sonores.

Une autre caractéristique lyonnaise réside dans l'absence de dispositifs scéniques visant au dévoilement des mystères. Nul rideau de scène, nul panneau coulissant ne soustrait l'échafaud à la vue avant l'arrivée du roi[1493]. C'est donc uniquement son mouvement vers la scène, son regard même, qui déclenche les paroles et les gestes. La temporalité des entrées demeure un paramètre méconnu : à quel moment les personnages sont-ils visibles ? Quand les musiciens commencent-ils à jouer ? De même, certaines « joyeusetés » sont clairement destinées au divertissement du cortège entier, et non uniquement du roi et de sa suite proche. Ainsi, les fontaines brûlant ou distribuant du vin[1494] doivent être admirées et consommées tout au long de la journée, quand les

---

[1487] Il s'agit certainement des consuls désignés pour porter le dais.

[1488] A. M. Lyon, BB22, f°87v : P. J. n°C-12a.

[1489] Le caractère autonome des échafauds les uns par rapport aux autres se vérifie souvent à Lyon, bien que certaines références ne puissent être comprises sans l'aide du tableau précédent. Ainsi en 1507, les paroles prononcées par les personnages ne semblent constituer qu'un discours, ce que le choix du scribe de les rapporter à la suite ne fait que renforcer : BB25, f°164-166v. Sur ce sujet, voir EICHBERGER 1988, pp. 46-47.

[1490] KONIGSON 1975a, p. 247.

[1491] August Herzog Bibliothek, Wolfenbütell, Cod. Extrav. 86.4, f°18.

[1492] August Herzog Bibliothek, Wolfenbütell, Cod. Extrav. 86.4, f°29-29v.

[1493] VITALE BROVARONE 1984, p. XV ; EICHBERGER 1988, p. 46 ; BLANCHARD 2003, p. 484.

[1494] A. M. Lyon, CC519, pièce n°15 : lors de la venue du duc de Savoie en 1489, deux merciers organisent une moralité « c'est assavoir une fille que gectoit vin blanc et cléret par les deux tetons et certaines autres petites joyeusetez » ; CC511, pièce n°3, f°16v : en 1490, Simon de Phares met en place une fontaine d'eau ardente.

tableaux vivants ne donnent lieu qu'à une unique représentation. Comment leurs diverses modalités coexistent-elles ?

La présence des écriteaux sur les échafauds doit également pallier en partie l'absence de l'expositeur[1495]. Parfois explicites, tels celui portant le nom de François Ier, ils peuvent être plus abscons, notamment quand ils sont en latin, ce qui est habituel. La place de l'écrit dans les entrées a depuis longtemps été notée par les historiens[1496] et est souvent considéré comme une façon de remplacer la parole[1497]. Les scènes des entrées lyonnaises n'en sont pourtant pas exemptes mais les écriteaux sont abondants. La cérémonie de 1476, certainement celle qui utilise le plus le système du tableau vivant muet, semble étonnamment ne pas faire usage des écriteaux - du moins, leur existence n'est jamais mentionnée. En 1490, une inscription latine apparaît au portail de Bourgneuf « en belle lectre grosse » ; l'entrée en compte en fait dix-sept, réalisées par Jean Lernet[1498]. Les fêtes suivantes comportent presque toujours des rimes et certainement des écriteaux : ils ne sont pas mentionnés en 1494 mais on en compte vingt-et-un en 1503 et plusieurs en 1499, 1515, 1516 et 1533. Pour l'entrée du duc de Valentinois, un menuisier livre cinq « grans lectres de boys » pour l'échafaud des Changes, en même temps que des écussons[1499]. Un an plus tard, l'un des officiers de la ville paye les écriteaux des prophètes et Hercule, qu'il faut « [arondir] et paindre »[1500] mais l'écrivain n'est pas nommé. Ce n'est qu'avec la fête de 1515 que l'on connaît son nom : l'écrivain et enlumineur Jean Pingault reçoit 35 s. pour la totalité de son travail[1501] puis la même somme pour les écriteaux des sibylles en 1516[1502]. En 1533, c'est Pierre Vanier qui est chargé des lettres à installer sur l'échafaud de Saint-Paul, à la louange de la reine[1503].

Leur apparition semble coïncider avec une complexification croissante des histoires[1504], pourtant déjà résolue par les explications prononcées par les personnages eux-mêmes. Ainsi le discours

---

[1495] BLANCHARD 2003, p. 489 : l'utilisation abondante de la parole ne supprime pas les écriteaux.

[1496] KONIGSON 1975a, p. 247 ; BLANCHARD 2003, p. 477, 486-488 ; LECUPPRE-DESJARDINS 2004, p. 268.

[1497] BLANCHARD 2003, pp. 486-488.

[1498] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°11v : Jean Lernet est payé 4 sous pour ce travail. Ce personnage n'est pas connu par ailleurs. Cf. P. J. n°C-9b.

[1499] A. M. Lyon, CC537, pièce n°1, f°2 : P. J. n°C-13b. Il peut s'agir des cinq lettres du prénom du duc, César.

[1500] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°13v : P. J. n°C-14b.

[1501] A. M. Lyon, CC666, f°10 : « pour tous les rolles et escripteaulx des personages esd. entrees ». Cf. P. J. n°C-23c.

[1502] A. M. Lyon, CC666, f°35v : P. J. n°C-24b.

[1503] A. M. Lyon, CC840, f°30 : Pierre Vanier reçoit un salaire très important puisqu'il est payé 7 £ 10 s. pour ce travail. Cf. P. J. n°C-28b.

[1504] PERRET 2001, p. 197 : cette idée est rapidement évoquée par l'auteur.

adressé au roi pour lui exposer « la signifficacion dud. mistere en rime bien notablement et pertinemment faicte »[1505] est concomittant à la présence des écriteaux sur les échafauds. Le jeu autour de l'écrit prend d'ailleurs diverses formes : à Rouen, en 1484, certains personnages représentent des lettres[1506]. Un système proche est employé à Lyon en 1515 avec les vertus juchées sur leurs piliers. Elles représentent à la fois une lettre et une vertu et constituent un fil conducteur dans la ville, car elles sont séparées par l'espace et par les différentes scènes du parcours[1507]. Étonnamment, le nom de Lyon n'est jamais utilisé, malgré l'abondance des écriteaux.

La présence de l'écrit, des lettres sur les échafauds n'est pas sans rappeler les inscriptions placées par les peintres dans leurs enluminures ou par les liciers dans les tentures. Des phylactères désignent couramment le personnage ou le lieu de l'action dans les manuscrits. Sur les pièces de tapisserie, il s'agit plus souvent d'un texte plus long, une sorte de rubricage de l'image, bien que la désignation simple existe aussi[1508]. Cette communauté de moyens ne doit pas étonner : les entrées comme les livres ou les cartons sont confiés aux mêmes artistes. Ils utilisent donc le même système de références et de modalités[1509].

B. Thèmes royaux

Les archives permettent de connaître le déroulement et les éléments mis en place des neuf entrées de rois et reines pour la période et ainsi de caractériser la production des peintres lors de ces événements[1510]. Les premières entrées s'avèrent être des cérémonies particulièrement importantes, généralement bien plus riches que les autres[1511]. Deux éléments surtout sont

---

[1505] A. M. Lyon, BB19, f°169 : entrée de Charles VIII. Cf. P. J. n°C-9a.

[1506] PERRET 2001, p. 205.

[1507] BLANCHARD 2003, p. 490 : l'acrostiche est fréquemment employé dans les entrées de la fin du XV^e^ siècle et ensuite. A Paris en 1461 par exemple, Louis XI est accueilli par cinq vertus formant le nom de la capitale, comme Charles VIII l'est en 1484 : BRYANT 1986, p. 127.

[1508] JOUBERT 2011, p. 9. A ce sujet, voir les recherches de R.-M. Ferré (FERRÉ 2011b) sur les liens entre manuscrit et théâtre, notamment celui du Cœur d'Amour épris (BnF, ms. fr. 24399) dont les enluminures représentent des tapisseries avec des banderoles, le tout faisant référence à la culture théâtrale contemporaine.

[1509] EICHBERGER 1988, p. 45 ; JOUBERT 1997, p. 1994. Cf. également infra, Troisième Partie, chapitre II, A, 1.

[1510] L'étude des thèmes déployés lors des entrées permet en effet de d'appréhender plus finement la production artistique et les motifs développés par les peintres, dont le détail, hormis dans le champ du vitrail, échappe presque complètement.

[1511] GUENÉE et LEHOUX 1968, p. 9.

récurrents, les fleurs de lis et l'écu royal. La figure même du roi, qu'il s'agisse de celui accueilli ou d'un personnage historique, est souvent représentée. En effet, les thèmes déployés sur le parcours, surtout quand ils s'adressent au souverain, lui présentent une sorte de « miroir des princes » illustré, notamment par l'abondance des vertus personnifiées[1512]. Cardinales ou théologales, elles sont redondantes et offrent également un parallèle avec le passé, par l'image d'un roi mythique ou fondateur et la figuration de la lignée.

1. Les fleurs de lis, l'arbre de Jessé et le Jardin de France

Les lis, seuls ou réunis au sein du blason royal, sont évidemment des symboles forts du souverain, dont la signification est exposée au XV^e^ siècle par Philippe de Mézières ou Louis Le Blanc[1513]. Les explications de Guillaume de Nangis sur la signification des trois pétales sont également très répandues jusqu'à la fin du XV^e^ siècle, avec quelques évolutions : ils peuvent ainsi représenter la foi, la noblesse et la justice[1514]. Ce sont surtout deux grands traités dédiés à Charles VIII et Louis XII qui reviennent sur les attributs associés aux lis et sur leurs liens avec les vertus théologiques[1515]. Ils apparaissent sous diverses formes et à de multiples reprises tout au long des cérémonies françaises[1516]. Si les costumes des consuls ne portent jamais de blason[1517], celui des enfants de la ville est parfois orné de l'emblème royal, par exemple lorsqu'ils viennent chanter les louanges du souverain à la porte de Bourgneuf, en 1490[1518]. Le dais porté au-dessus du monarque lors de chaque entrée présente toujours les fleurs royales[1519],

---

[1512] KONIGSON 1975b, p. 62 ; BLANCHARD 1984, p. 355 ; STRONG 1991, p. 16 ; BROWN 1997, p. 156 ; HOCHNER 2001, pp. 106-108 ; HOCHNER 2003, p. 242. Cf. également BOUSQUET-LABOUÉRIE 1998, pp. 255-258 : la comparaison avec les représentations du roi et des villes dans les Grandes Chroniques de France est particulièrement intéressante ici, car elle soulève des questions sur les rapports entre monarques et cités que l'on retrouve dans le cadre des entrées.

[1513] SCHELLER 1983, p. 91.

[1514] BEAUNE 1985, p. 256. Sur l'histoire de l'apparition des fleurs de lis dans l'écu royal, voir ce même auteur, pp. 237-263.

[1515] BEAUNE 1985, pp. 257-258 : Jean-Ange de Legonissa dédie à Charles VIII son *Opus Davidicum* puis Jean-Louis Vivald le *De triompho trium liliorum* à Louis XII. Ce dernier texte évoque l'idée que le roi est le Champion de Dieu, pensée qui est reprise dans les poésies contemporaines en langue vernaculaire.

[1516] GUENÉE et LEHOUX 1968, p. 20 ; BEAUNE 1985, pp. 262-263.

[1517] La tenue commune choisie par les conseillers est généralement d'une seule couleur voire de deux, mais ne porte ni l'écu de Lyon ni celui du roi ou tout autre ornement figuré. Cf. Troisème Partie III, chapitre II, B.

[1518] A. M. Lyon, BB19, f°169.

[1519] A. M. Lyon, BB13, f°35v (1476 : P. J. n°C-4a) ; BB19, f°169v (Charles VIII en 1490 : P. J. n°C9a) ; BB21, f °36v et 39v (Anne de Bretagne en 1494 : P. J. n°C-10a) ; BB25, f°162v (Louis XII en 1507 : P. J. n°C-20a) ; BB34, f °15v (François I^er^ : P. J. n°C-23b).

qui sont le plus souvent le seul décor figuré. En 1495, les consuls y font adjoindre les armes du royaume de Sicile puis, en 1509, l'écu mi-parti de France et de Milan[1520]. En 1515, le dessin du « paille » se complique : il est brodé de trois grandes fleurs de lis, d'une couronne et de l'écu de France pour le fond. Les pendants, semés de fleurs de lis, portent en outre des salamandres et des couronnes, dans une débauche iconographique et emblématique inédite[1521].

Les rues du parcours, toutes tendues de draps et de tapisserie[1522], accueillent parfois quelques éléments décoratifs précis associés aux lis. Pour la première venue d'Anne de Bretagne en 1494, André Perroset est ainsi chargé de livrer des hermines pour les toiles[1523]. Cette intrusion de l'animal emblématique de la duchesse de Bretagne ne s'arrête pas aux rues puisque le dais en est orné, en plus du traditionnel emblème royal[1524]. Cette particularité liée à la personnalité de la reine ne semble pas être réitérée en 1500, lors de sa venue comme épouse de Louis XII[1525]. En 1516, Claude de France fait son entrée en mars, accompagnée notamment de Louise de Savoie. Les détails de la décoration du dais ne sont pas connus mais les rues sont couvertes de « toilles meslees, une blanche semee d'armynes et l'autre bleue semme de fleur de liz et au dessoubz desd. toilles a force chappelletz de buifz et a chacun une targuete aux armes de lad. dame (...). »[1526]. Les lis voisinent donc une fois de plus avec les hermines et l'écu de la reine. Le même schéma se répète en 1533 quand les armes et les couleurs d'Éléonore ornent les rues tapissées[1527].

Sous la forme complète de l'écu de France, les fleurs royales ne sont en revanche représentées et mises en scène qu'une seule fois, en 1490, sur l'échafaud des Changes. Ses trois bourgeons s'ouvrent au passage de Charles VIII faisant apparaître trois jeunes filles qui récitent alors un rondeau sur la signification du blason, dont le détail n'est malheureusement pas reporté dans les archives[1528].

[1520] A. M. Lyon, BB22, f°87v (7 novembre 1495 : P. J. n°C-12a) et BB28, f°113v : P. J. n°C-21.

[1521] A. M. Lyon, BB34, f°15v : P. J. n°C-23b.

[1522] A. M. Lyon, BB19, f°170 (Charles VIII en 1490 : P. J. n°C-9a) ; BB21, f°38v (Anne de Bretagne en 1494 : P. J. n°C-10a) ; BB25, f°162v (Louis XII en 1507 : P. J. n°C-20a) ; BB34, f°15v (François I[er] : P. J. n°C-23b).

[1523] A. M. Lyon, BB21, f°38v : P. J. n°C-10a.

[1524] A. M. Lyon, BB21, f°36v et 39v : P. J. n°C-10a.

[1525] A. M. Lyon, BB24, f°235-243v et CC541 : P. J. n°C-15a.

[1526] A. M. Lyon, BB34, f°163v : P. J. n°C-24a.

[1527] B. M. Lyon, Rés. 355890, f°CII. Rien n'est dit en revanche sur le dais dans ce livret de l'entrée de 1533.

[1528] A. M. Lyon, BB19, f°170 : P. J. n°C-9a.

Les fleurs de lis foisonnent donc comme éléments décoratifs, mais elles apparaissent également sous la forme de véritables décors indépendants pour les histoires, par exemple lors de la venue de Louis XII en 1499. La porte de Bourgneuf - première porte de la cité - est alors ornée d'un lis planté dans un pot et accueillant certainement dans ses branches des jeunes filles et des enfants[1529]. Une tapisserie de l'histoire de Clovis est également déployée en ce lieu[1530].

En 1515, un grand lis à cinq branches, deux bourgeons et trois fleurs est installé au même endroit, au-dessus d'un arc portant au fronton l'inscription latine « *Civitas inviolata* » (fig. n °111)[1531]. Divers personnages allégoriques - le connétable de Bourbon, la cité, la Loyauté, la Grâce de Dieu, la France - sont représentés, accompagnés au sommet du jeune souverain lui-même, dans une sorte de fusion entre deux thèmes monarchiques, celui de l'Arbre de Jessé et celui du lis. Cette organisation, où le roi émerge de la fleur, renvoie à de nombreuses images associant royauté et chrétienté[1532], souvent utilisée dans le cadre des entrées royales[1533].

Des mises en scènes similaires sont adoptées dans les autres villes du Royaume : à Paris dès la première entrée de Charles VIII[1534] puis à Rouen en 1517, un lis laisse apparaître trois jeunes filles au passage du souverain puis l'écu de France est présenté par deux petites filles[1535].

Le lis n'est toutefois pas réservé aux entrées royales : en 1503, l'échafaud des Changes en présente un aux yeux de l'archiduc Philippe le Beau. Il était certainement associé à une fontaine, peut-être alors dans une représentation d'un Jardin de France[1536].

Le thème de l'arbre de Jessé est un élément iconographique ancien qui apparaît dans les entrées dès le début du XV^e^ siècle, comme signe de la légitimité de la lignée du souverain accueilli[1537].

[1529] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2 : P. J. n°C-14b.

[1530] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°12v : P. J. n°C-14b.

[1531] LECOQ 1987, pp. 194-198. Cf. Cod. Extr. 86.4, f°9-11. Sur les inscriptions latines, voir pour un période plus récente, BÉROUJON 2009, pp. 67-72 : le latin est considéré par les jésuites de Lyon au XVII^e^ siècle comme plus frappant, notamment dans le cadre des entrées (p. 68).

[1532] Sur l'iconographie de l'arbre de Jessé et sa signification dans le cadre des entrées royales : TERRASSON DE FOUGÈRES 2001, pp. 59-64.

[1533] TERRASSON de FOUGÈRES 2001, p. 59 : ainsi à Troyes en 1486, saint Louis se trouve au pied d'un grand lis portant treize fleurons.

[1534] BEAUNE 1985, p. 262.

[1535] RICHARDS 1989, p. 120, 122 ; RIVAUD 1998, p. 282 : à Poitiers en 1520, le premier échafaud présente un lis qui porte les écus du roi et de la reine.

[1536] A. M. Lyon, CC556, pièce n°2, f°3 : les histoires mises en scène pour cette entrée ne sont malheureusement pas détaillées et seules les pièces comptables fournissent quelques indications. Cf. P. J. n°C-18b.

[1537] BEAUNE 1985, pp. 322-323 ; KLAPISH-ZUBER 1993, p. 55 : c'est le cas lors de l'entrée d'Henri VI à Londres en 1432, où deux arbres, dont celui de Jessé, sont représentés sur des chars ; CHARTROU 1928, p. 26, 32 (entrée de Louis XII à Paris).

Déjà présent lors de la venue de Louis XI en 1476, il est alors l'objet attentif des soins de Jean Prévost et des deux menuisiers chargés de le réaliser pour l'échaffaud de la rue Saint-Christophe[1538]. Treize enfants occupent ses branches ou ses fleurons[1539]. Il est ensuite bien plus utilisé dans les entrées de Charles VIII, à Troyes et à Vienne. Dans cette ville, où le roi arrive en décembre 1490, le troisième échafaud contient un très grand lis à dix branches, aux extrémités desquelles, dans chaque fleur, la représentation d'un souverain de France est disposée, alors que celle de Charles se trouve au sommet[1540]. Au pied de l'arbre-fleur, Saint Louis, debout, s'appuie au tronc, entouré des douze pairs de France[1541] et son discours revient sur sa lignée[1542]. En 1490 comme en 1495, lors des deux venues du roi à Lyon, le motif n'est pourtant pas présent et c'est seulement l'entrée de François Ier, en 1515, qui lui accorde une nouvelle place, de façon détournée[1543].

La mise en place d'un arbre de Jessé en tant que tel, et non engagé dans une représentation dynastique ou couplée à un autre élément iconographique, lors de la seule venue de Louis XI, peut découler de la dévotion particulière de ce souverain[1544]. En outre, il s'agit d'une entrée où quasiment toutes les histoires sont tirées de la vie de la Vierge : la présence de la vision de la descendance de Jessé apparaît donc comme naturelle voire essentielle au développement du discours. Lors de la venue projetée mais jamais effectuée de Louis XI en 1463, l'équipe en charge de l'entrée n'avait pas préparé d'histoires religieuses ou en lien avec la Vierge mais centrée principalement autour de celle de Modus et Ratio[1545]. Quelques quatorze ans plus tard, après notamment la grande campagne de vitrage d'Evreux[1546], l'entrée est entièrement construite autour de la Vierge, dans une perspective complètement différente de celle pensée en 1463.

[1538] A. M. Lyon, BB13, f°30v : les consuls donnent ordre à Gillet Hubert et Gillet Dauvayn d'exécuter cet arbre « (...) tout selon la forme et pourtraiture du patron sur ce fait par Jehan Prevost, peyntre, et a eulx monstré et exhibé, et mieulx s'il est possible ». Cf. P. J. n°C-4a.

[1539] A. M. Lyon, CC481, pièce n°18, f°4 : P. J. n°C-4c.

[1540] CHEVALIER 1881, p. 34. Ce schéma n'est donc pas sans rappeler celui de 1499 à Lyon.

[1541] CHEVALIER 1881, pp. 29-34 ; TERRASSON de FOUGÈRES 2001, p. 60.

[1542] CHEVALIER 1881, p. 35 : « Sainct Loys suis, qui jadiz pris nayssance / En la racine de ce liz precieux / (...) De ma lignee, par le vouloir des cieulx, / Sont descendus, selon leur ordonnance, / Ces nobles roys fors et victorieulx (...) ».

[1543] A. M. Lyon, BB25, f°165v : une allusion à la « royalle racine » se trouve au deuxième échafaud lors de l'entrée de Louis XII en 1507, non en tant que motif iconographique mais par les paroles prononcées par le personnage du Prince. Cf. P. J. n°C-20a.

[1544] LEPAPE 2004 : il fait par exemple réaliser un vitrail de Jessé à la cathédrale d'Evreux, selon certaines interprétations pour exalter le pouvoir royal (notamment celle de G. B. Blumenshein en 1990). S. Lepape relie ce choix à sa dévotion mariale et au lien entre ce thème et celui de la Vierge.

[1545] A. M. Lyon, BB7, f°346v (10 juin) : P. J. n°C-1a.

[1546] BLUMENSCHEIN 1990, p. 177 : elle est datée des années 1467-1469.

Un même arbre devait également prendre place lors du retour de Louis XII de sa guerre vénitienne, en 1509 : il est payé 5 sous « ung charreton qui a amené le grant arbre du Radix Gessé de l'ostel commun es Jacobins »[1547]. Cette énigmatique mention ne révèle rien de l'histoire ou du décor prévu aux Jacobins. L'entrée, annulée par le roi le 11 juillet après huit jours de préparation par les consuls[1548], n'est donc pas décrite, à l'inverse de celles de 1476 ou de 1490.

Les thèmes de l'arbre de Jessé et du lis sont régulièrement associés ou remplacés par celui du Jardin de France. Image spécifique utilisée par la royauté française, elle a des origines religieuses et littéraires[1549]. En 1490, Charles VIII est accueilli à la porte de Bourgneuf par ce jardin, explicitement désigné comme de France[1550], gardé par quatre jeunes filles personnifiant des vertus, dont la première est revêtue de taffetas bleu semé de fleurs de lis, alors que le costume des trois autres n'est pas décrit[1551]. Cet enclos est empli d'arbres couverts de fruits « plaisans et delectables », à l'image du *locus amœnus* des auteurs antiques[1552]. Un autre jardin de France apparaît en 1515 devant Saint-Éloi ; il est désormais clos, également arboré et accueille de nombreux personnages allégoriques, de la Paix à la Tranquilité[1553]. L'enluminure correspondante dans le manuscrit qui contient la description de l'entrée, conservé à la August Herzog Bibliothek[1554], a malheureusement disparu mais la description est précise. Dans un foisonnement de références décrypté par A.-M. Lecoq, cette histoire met en scène le roi, protecteur de la licorne (la Tranquilité[1555]) menacée par l'ours (la Suisse) et le militaire (Ludovic le More)[1556]. L'animal fabuleux, en plus de son incarnation de la tranquilité retrouvée grâce à l'accession au

---

[1547] A. M. Lyon, CC588, pièce n°1, f°5 : P. J. n°C-21b. Peut-on en déduire que l'hôtel de ville conservait des décors susceptibles de servir aux entrées ? Il pourrait s'agir de celui créé en 1476, bien que l'écart de temps entre les deux événements soit important.

[1548] A. M. Lyon, BB28, f°111v-118v : P. J. n°C-21a. Le 3 juillet, les conseillers, sur le conseil du sénéchal de la ville, commencent à réfléchir à l'entrée qu'il convient de faire au roi (f°111v-112v). Le jour même, la forme du dais est arrêtée.

[1549] BEAUNE 1985, pp. 319-321.

[1550] A. M. Lyon, BB19, f°169v : « Et sera led. jardin nommé le Jardin de France ». Cf. P. J. n°C-9a.

[1551] A. M. Lyon, BB19, f°169v : P. J. n°C-9a.

[1552] BEAUNE 1985, pp. 319-321.

[1553] LECOQ 1987, pp. 201-202 : il est reconnaissable notamment aux bannières armoriées qui l'ornent.

[1554] August Herzog Bibliothek, Cod. extr. 86.4. Cf. Infra, Troisième Partie, chapitre III, C, 3.

[1555] GUIGUE 1899a, p. 29.

[1556] LECOQ 1987, p. 202.

trône de François Ier, pouvait symboliser également l'Annonciation, en étant introduite dans le jardin clos de la Vierge. Cet enclos est bien présent ici, en tant que refuge de la Paix[1557].

Cette image du Jardin de France est donc abondamment utilisée et allégorisée par les organisateurs lyonnais, de l'espace arboré abritant la France accompagnée de diverses vertus, au parc de France, véritable symbole du royaume et de l'actualité politique du jeune roi. Il semble étonnant que la première entrée de Louis XII n'ait pas fait une place à cet élément fort, mais on n'en trouve aucune trace. Peut-être l'arbre de Jessé remplaçait-il opportunément ce thème, bien que leur présence conjointe soit utilisée en 1515. En 1500, pour la venue d'Anne de Bretagne, il est cette fois question d'un jardin, installé à Saint-Éloi mais les détails n'en sont pas rapportés[1558].

Une figure récurrente des entrées peut être rapprochée de celle du Jardin de France, la bergerie. Elle présente en effet tous les traits de l'enclos royal, peuplée de bergers et bergères gardant un troupeau abondant et souvent associée à la fontaine[1559], comme en 1490 à l'échafaud de l'hôtel de Jean du Perat[1560]. Les personnages de bergers sont régulièrement convoqués pour les histoires, mais leur rôle n'est que difficilement appréciable : en 1498, lors de la venue du duc de Valentinois, des bergers et bergères sont bien présents à l'échafaud de la Croisette mais ils dansent une maurisque[1561] et on peine donc à y trouver quelque allusion au Jardin de France. En 1506, le cardinal François de Rohan peut contempler « trois jouvenceaulx servans de bergiers et pasteurs esd. jeuz et ystoire »[1562], et une bergère, sous les traits de laquelle se cache la Justice. L'artifice, ici plus théologique que politique, permet à la jeune fille incarnant la vertu de s'adresser au personnage du Pasteur, présent dans toutes les histoires, incarnation de l'archevêque.

Les entrées non royales révèlent que les fleurs de lis restent dans la plupart des cas réservées au souverain et à la reine[1563]. En 1480, le légat du pape en bénéficie cependant : les bâtons du dais

---

[1557] LECOQ 1987, p. 201.

[1558] A. M. Lyon, CC541, f°11v : P. J. n°C-15b. C'est donc le même lieu qui accueille quinze ans plus tard le parc de France de François Ier.

[1559] BEAUNE 1985, p. 319 : ces bergeries retrouvent ainsi les principales caractéristiques du Jardin de France.

[1560] A. M. Lyon, BB19, f°170 : P. J. n°C-9a.

[1561] A. M. Lyon, CC537, pièce n°1, f°1v, 4 : P. J. n°C-13b.

[1562] A. M. Lyon, CC576, pièce n°11, nf. : P. J. n°C-18d.

[1563] Il en est de même pour le jardin de France ou l'arbre de Jessé. Les quelques mentions de bergers semblent aussi cantonnées, lorsqu'ils ont un sens politique, aux entrées royales.

qui lui est présenté en sont ornés quand le dais lui-même est emprunté à l'enclos cathédral[1564]. En 1518, un autre envoyé du souverain pontife, le cardinal d'Urbin, est également honoré de fleurs de lis, dans un contexte plus difficile à déterminer[1565]. Ces cas restent toutefois singuliers et interpellent par leur point commun, la qualité de la personne accueillie, tous deux des dignitaires liés au pape. Enfin, l'entrée de 1528 présente la même exception car il s'agit pour Lyon de faire bon accueil à Renée, fille de Louis XII[1566]. Dans les autres cas, et même quand des histoires ou un « paille » sont préparés, lors de la venue de Bonne de Savoie en 1468, de Charles II de Bourbon en 1485, de Charles de Savoie en 1489, de César Borgia (duc de Valentinois et gouverneur du Lyonnais) en 1498, de la reine de Hongrie en 1502, de Philippe le Beau en 1503 et de l'archevêque François de Rohan en 1506, les entrées ne semblent pas en contenir.

Les fleurs de lis sont donc répétées inlassablement lors des entrées royales, le plus souvent sur un support textile (sur les draps qui couvrent les rues ou le dais[1567]) mais également sur les targuettes accrochées aux toiles ou dans le décor même des histoires. Une telle abondance n'a rien d'étonnant puisque les cérémonies sont toutes à la gloire du souverain accueilli. Elles fonctionnent ainsi comme des hommages au monarque mais également comme de véritables marqueurs puisqu'elles sont refusées aux personnalités dont le rang ne le justifie pas. Il faut noter que le blason de Lyon comporte également trois fleurs de lis, associées au lion depuis le XIVe siècle[1568] : l'irruption de l'animal, associé à cette abondance de fleurs, est peut-être également un subtil rappel de l'écu local.

Quand ils prennent une place majeure au cœur des scènes, les lis apparaissent à l'occasion de la première entrée et toujours au premier échafaud, celui de Bourgneuf. Cette même porte est en outre ornée depuis 1493 du blason royal, sans doute invisible toutefois lors des fêtes[1569]. Leur thème associé à celui de l'Arbre de Jessé ou de ses déclinaisons, intervient en revanche plus tard sur le parcours. L'association des unes et de l'autre avec la figure royale - contemporaine comme historique - est particulièrement intéressante.

[1564] A. M. Lyon, BB352, nf., 28 juillet et 2 août. Le dais est emprunté à l'église Sainte-Croix. Cf. P. J. n°C-5a.

[1565] A. M. Lyon, CC658, pièce n°2, f°2v : « Somme pour tout l'or que pour les clefz semées sus les robes et les fleurs de lis, 3 £ 4 solz ». Cf. P. J. n°C-25b.

[1566] A. M. Lyon, CC773, pièce n°4, f°1v : ce sont les armes royales entières qui sont peintes par Jean Ramel à cette occasion, associées aux armes de Renée et de son époux, le duc de Ferrare. Cf. P. J. n°C-27b.

[1567] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°14v : la mention d'un habit semé de fleurs de lis est également présente dans le compte de 1490, payé à Philippe Besson, sans doute déstiné à la vertu de Bourgneuf. Cf. P. J. n°C-9b.

[1568] MARTIN-DAUSSIGNY 1866, p. 3 ; DEBOMBOURG 1867, p. 2.

[1569] A.M. Lyon, CC487, f°234 (6 mars 1492, paiement à Nicolas Le Clerc) ; CC509, pièces n°45 et 46 (31 janvier 1493) : P. J. n°A-14. Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre II, A.

2. Le roi mythique, le roi vainqueur

Dès 1499, la fleur de lis est associée à la figure de Clovis : une tapisserie à son effigie est placée au même échafaud[1570]. Le rapport entre les deux motifs reste toutefois difficile à appréhender car les décors pouvaient se répartir avant, au-dessus et après la porte de la ville[1571]. Néanmoins, l'apparition conjointe de ces deux thèmes est notable car elle se répète en 1515. Cette fois cependant, les deux images ne sont pas directement associées sur la même scène. Le baptême de Clovis est l'objet de l'histoire placée au Griffon, soit l'arrêt suivant celui de Bourgneuf[1572]. Dans une mise en scène riche d'effets spéciaux (des anges descendent de l'étage supérieur pour apporter les attributs du roi fondateur), la figure de Clovis est offerte comme modèle au jeune souverain. Les fleurs de lis sont bien là toutefois : dans les paroles divines, déclenchées par l'arrivée du roi, comme dans les accessoires, puisque le miracle des crapauds de l'écu transformés en fleurs est rappelé[1573]. Mais la première histoire, une nef tirée par un cerf ailé, contenait déjà une allusion au roi saint : il est donc présent à plusieurs reprises au cours de l'entrée de François Ier, avant et après la l'apparition du lis[1574].

Clovis est une figure récurrente des entrées françaises[1575] et on le retrouve notamment dès les cérémonies liées au règne de Charles VIII, par exemple en 1484 à Reims[1576]. Sans doute l'ouvrage d'Octavien de Saint-Gelais qui, en revenant sur l'Histoire de France, assure une place de choix à ce dernier comme à Pharamond ou Charlemagne, a-t-il joué un rôle dans cette représentation[1577]. Cette figuration est parfois reprise à l'étranger : ainsi Charles VIII put admirer une histoire de Clovis lors de son entrée à Chieri en 1494[1578].

[1570] Aucune des quelques tapisseries connues par des mentions d'archives ne porte ce sujet. Les collections des particuliers sont très peu documentées mais il est fort possible qu'elle soit prêtée par un notable, comme cela est souvent le cas : cf. Supra, Troisième Partie, chapitre II, A, 1. Sur les tapisseries à l'effigie de Clovis voir JOUBERT 2012, p. 6.

[1571] A. M. Lyon, BB13, f°29 : lors de la venue de Louis XI en 1476, il est dit que « a l'entree du portal de Bourgneuf et par dehors led. portal », il y a une première histoire alors qu'« au devant et par dessus lad. porte » est représenté le saint Michel. Cf. P. J. n°C-4a.

[1572] LECOQ 1987, p. 199.

[1573] August Herzog Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Extravagantes 86.4, f°17.

[1574] LECOQ 1987, p. 194, 199.

[1575] YARDENI 1996, pp. 153-154 : l'auteur revient ici sur l'importance de Clovis dans la pensée politique française, comme fondateur de l'Etat mais également premier roi chrétien ; RIVAUD 1998, p. 285 : il apparaît encore en 1577 à Poitiers, avec Charles V.

[1576] COLLARD 1992, p. 63.

[1577] TERRASSON de FOUGÈRES 2001, p. 51 : Octavien de Saint-Gelais rédige son *Séjour d'Honneur* entre 1489 et 1493.

[1578] GONON 1841, p. 24 : l'histoire mettait également en scène, selon P. M. Gonon, les trois crapauds changés en fleurs de lis ; MITCHELL 1986, p. 59.

Clovis est généralement convoqué pour les images du sacre, par exemple pour celui de Louis XII[1579]. Or la cérémonie de la première entrée dans les villes du royaume est parfois considérée comme un prolongement du sacre, réaffirmant la nature sacrée du pouvoir royal[1580]. Son emploi lors des venues de Louis XII et de François Ier n'est donc pas anodin, surtout associé d'une part aux fleurs de lis et de l'autre à la caution donnée par un Dieu le Père satisfait[1581]. Ainsi le recours à la figure historique du roi chrétien, dont le culte avait été réactivé par Charles V, permet de rappeler la lignée des rois de France[1582].

Autre personnage mythique évoqué dans un contexte généalogique, Hercule, choisi pour l'entrée de Louis XII en 1499. Malheureusement, ni son emplacement ni la mise en scène de l'histoire à laquelle il prend part ne sont précisés ; en outre, le nom est au pluriel[1583]. Les comptes précisent qu'il était accompagné d'écriteaux, tout comme les prophètes. En 1507, si le demi-dieu n'est pas représenté, il est évoqué par les acteurs et comparé au roi : ni lui ni Jason ne firent une plus grande conquête que celle de Louis XII sur Gênes[1584]. Hercule n'est ensuite plus évoqué de façon immédiatement perceptible. A.-M. Lecoq souligne l'identification de l'un des personnages de l'échafaud des Changes, en 1515, avec le souverain (fig. n°112). Le Noble Champion est à la fois le roi et Hercule[1585]. Cette histoire met en scène plusieurs allégories, en plus du Champion : Amour Royal, Bon Droit, Juste Querelle et Noble Fraternité se tiennent dans un jardin, non clos cette fois mais ouvert par un portail italianisant, portant les armes de Milan au fronton. Au centre, un pommier lourd de fruits d'or fournit le Noble Champion, qui les redistribue à ses compagnons alors qu'à l'extérieur, exclus, se trouvent l'ours suisse et le More. La distribution des pommes d'or est explicite ici. Le thème d'Hercule est d'ailleurs déjà un motif employé par la littérature depuis les années 1460, puis lors de l'entrée de Charles VIII à Vienne en 1490, organisée par un fatiste venu ensuite travailler à Lyon, Claude Chevallet[1586].

[1579] HOCHNER 2006, p. 43.

[1580] KONIGSON 1975b, p. 59 ; BLANCHARD 1984, p. 354 ; BOUREAU 1988, pp. 16-19 ; CONTAMINE 1994, p. 128.

[1581] LECOQ 1987, p. 199.

[1582] Charles V était d'ailleurs l'ancêtre commun de François Ier et de Louis XII. Cf. BLANCHARD 1986, p. 52 ; ROUCHE 1997, p. 234.

[1583] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°13v : cette particularité grammaticale est sans doute à mettre sur le compte de l'association avec les prophètes. Cf. P. J. n°C-14b.

[1584] A. M. Lyon, BB25, f°164 : « Oncq Hercules ny le noble Jason / En leur vivant tel conqueste ne firent / Pour leur vaillance conquérant la toyson / N'eurent tel gloire ne si autein regnoi ». Cf. P. J. n°C-20a.

[1585] LECOQ 1987, p. 204. Cette identification est rendue explicite par le texte du manuscrit. Cf. BEAUNE 1985, p. 258 : La figure du roi en champion de Dieu est évoquée par Jean-Louis Vivald dans son traité dédié à Louis XII.

[1586] LECOQ 1987, p. 206 ; TERRASSON de FOUGÈRES 2001, p. 108.

Deux personnages historiques d'importance ne sont pourtant jamais convoqués pour les saynètes ou le décor : Charlemagne et Saint Louis[1587] sont totalement occultés du discours des entrées lyonnaises. Une telle absence peut surprendre, alors qu'ils apparaissent tous deux dans maintes entrées de la période, notamment dans le domaine bourguignon pour l'empereur[1588]. Ils sont également représentés dans certaines œuvres en lien avec la ville. L'archevêque Charles II de Bourbon est par exemple le commanditaire d'une vie de saint Louis, certes non réalisée sur les bords de Saône mais confiée à son enlumineur[1589].

Le recours à des personnages historiques ou mythologiques doit permettre à la fois d'exalter le roi accueilli et de lui montrer la voie à suivre, tel un « miroir des princes »[1590]. Cette dimension d'enseignement, largement développée dans les premières entrées lyonnaises à partir de 1490, trouve aussi son illustration dans la représentation ou l'allusion au souverain lui-même[1591]. L'allégorie n'est en effet pas le seul artifice utilisé par les conducteurs. Louis XI comme Charles VIII ne se retrouvent pas face à leur propre représentation mais Louis XII et François I^{er} y sont confrontés. Ainsi le Prince, habillé de taffetas couvert de fleurs de lis, apparaît dans les quatre échafauds de l'entrée de 1507. Il est d'ailleurs accompagné dans le dernier d'une jeune fille représentant la France[1592]. Les Vertus et les personnages allégoriques prennent tour à tour la parole, exaltant la victoire du souverain et ses qualités. Il les remercie et expose une sorte de programme : il est le gardien de la Noblesse - dont l'honneur et le droit chantent ses louanges au deuxième échafaud - mais également le soutien de la Justice au quatrième[1593]. Toutes les paroles prononcées sont donc pour louer la victoire italienne et les vertus que le souverain a démontrées à cette occasion ; les parallèles avec le lis sont omniprésents, de la royale racine au royal fleuron

---

[1587] CHEVALIER 1881, p. 29 : à Vienne en 1490, par exemple ; TERRASSON de FOUGÈRES 2001, p. 59 : ainsi à Troyes en 1486. Sur les cycles iconographiques consacrés à ces deux figures historiques, voir TEISSEYRE 1977. La figure de Charlemagne est évoquée par Simon de Phares dans sa missive des années 1485-1490, mais l'idée n'est jamais mise en œuvre. Cf. Infra, Troisième Partie, chapitre III, C, 2.

[1588] BLOCKMANS 1994, p. 37 ; LECUPPRE-DESJARDINS 2004, p. 276. BEAUNE 1989, p. 54 : la figure de Charlemagne est plus difficile à manier pour la dynastie française, en raison de son aspect mythique et légendaire.

[1589] AVRIL 1990 ; AVRIL et REYNAUD 1993, p. 270 pour le chapitre consacré au Maître du cardinal de Bourbon. Il s'agit du manuscrit conservé à la BnF, Mss. fr. 2829. Les raisons de cette absence demeurent inconnues.

[1590] NAEGLE 2007, p. 269.

[1591] GUENÉE et LEHOUX 1969, p. 28.

[1592] A. M. Lyon, BB25, f°163-163v : P. J. n°C-20a.

[1593] A. M. Lyon, BB25, f°165v : « Car de Noblesse suis le conservateur » et f°166v : « Aprés victoire veux soubtenir Justice / Dedans son trosne tres noble et triumphal / Pour demonstrer que je luy suis propice ». P. J. n°C-20a.

de France[1594]. L'espoir d'une paix durable apportée par cette conquête est également largement exprimée[1595] et donc demandée au roi par la mise en scène de son propre personnage.

En 1515, François Ier est également représenté dans plusieurs histoires : à la porte de Bourgneuf, il occupe le bourgeon sommital de l'arbre-lis. Destinataire des paroles des allégories qui l'entourent, il entend entre autres la France se soumettre à son règne. Le nom de François est prononcé et le manuscrit de l'entrée indique d'ailleurs « Francoys I, roy de France »[1596]. L'enluminure correspondante, au f°12 (fig. n°111), le montre émergeant de la fleur dans un manteau fleurdelisé et couronné par deux anges. Le tronc du lis porte en outre un écriteau à son nom et semble issu de la salamandre, qui remplace ici la figure traditionnelle de saint Louis[1597], et avant lui de Jessé. Cette mise en scène complexe, qui fait intervenir également la cité de Lyon, le connétable de Bourbon et la Grâce de Dieu, ne trouve pas d'équivalent dans les autres entrées. En outre, les échafauds qui ponctuent le parcours ne reviennent plus de façon aussi explicite sur la représentation du souverain. En effet, on le rencontre à nouveau dans l'histoire de Saint-Éloi, où il est dénommé le Souverain puis sous les traits de Noble Champion, aux Changes[1598]. C'est dans ce dernier échafaud qu'il distribue, tel Hercule, les pommes d'or aux personnages groupés au pied de l'arbre (fig. n°112). La figure du roi est ici bien plus maladroite que dans l'enluminure du lis. Un genou appuyé sur le fronton, le Noble Champion, plus petit que les autres personnages, se tient d'une main au pommier[1599]. En revanche, son discours est le plus long : il en appelle au demi-dieu et annonce ses prétentions militaires sur le « Jardin de Milan », intitulé de cet échafaud[1600]. L'entrée de 1515 comporte un niveau supplémentaire d'allusion au roi par la présence des huit Vertus qui forment en acrostiche le nom de François. Elles sont réparties sur tout le parcours et présentent le même schéma : une jeune fille, juchée sur un pilier, tient la lettre qui lui est dévolue. Elle adresse au souverain un petit texte qui démontre tout à la fois que le roi est paré de la vertu qu'elle incarne et qu'il doit chercher à l'être[1601]. Le jeu entre les personnages allégoriques et le souverain lui-même - et non sa personnification - n'est pas sans rappeler celui

---

[1594] A. M. Lyon, BB25, f°165 et 165v : P. J. n°C-20a.

[1595] A. M. Lyon, BB25, f°165v : l'Honneur de Noblesse dit ainsi « Par ta conqueste nous met en espérance / De vivre en paix qui que le vueille veoir / Par ta prouesse, royal fleuron de France ». P. J. n°C-20a.

[1596] August Herzog Bibliothek, Cod. extr. 86.4, f°10v. En 1507, le nom du souverain n'est jamais explicitement dit dans les histoires : il s'agit soit du prince, soit du souverain.

[1597] LECOQ 1987, p. 196 : peut-être afin de figurer la nouvelle branche des Valois.

[1598] LECOQ 1987, pp. 202-206.

[1599] August Herzog Bibliothek, Cod. extr. 86.4, f°31.

[1600] August Herzog Bibliothek, Cod. extr. 86.4, f°30 : « Et du jardin prandray possession. / des pommes d'or feray a ma playsance / (...) Par juste droict sans aucune replique ».

[1601] LECOQ 1987, pp. 144-148.

qui se jouait déjà en 1507. Exaltation et enseignement se conjuguent dans un discours à la fois louangeur et démonstratif.

Le roi fêté est donc spectateur et acteur tout à la fois[1602] : il assiste aux histoires organisées en son honneur mais il en est souvent, également, le protagoniste. Ainsi c'est son mouvement qui déclenche la parole des personnages ou la mise en marche des effets spéciaux, car la temporalité des entrées se concentre autour de lui. En 1490 par exemple, l'avancée de Charles VIII vers le premier char est le moteur de la révélation du mystère et de l'arrivée du soleil dans le signe du lion :

> « Et led. rondeau tousiours tournera tout autour dud. soleil jusques a ce que le roy s'arrestera a lad. pucelle. Et en soy arrestant, led. soleil se trouvera le signe du lion, et lors par lad. pucelle sera dicte au roy la signifficacion dud. mistere en rime bien notablement et pertinemment faicte »[1603].

De même, François Ier arrivant au pied de l'échafaud de Clovis déclenche le discours du personnage qui figure Dieu le Père[1604]. Le recours à la représentation du roi lui-même, plus ou moins explicitement désigné, peut surprendre : comment était comprise la mise en scène du souverain, par ce dernier comme par l'ensemble du cortège ? En outre, il ne s'agit jamais d'effigies ou de mannequins à Lyon, mais toujours d'acteurs[1605]. En 1515, François Ier est ainsi incarné par le peintre Guillaume Le Roy, par Jean Loet et par Jacques le Barbier dans les différentes histoires[1606].

En 1494, Anne de Bretagne, confrontée à sa propre image sur le parcours[1607], se mue en véritable actrice de la première histoire. Accueillie par sainte Ursule, la reine reçoit des mains de cette dernière un chapelet d'ambre, créant une interaction inédite entre la personne fêtée et l'un des échafauds[1608].

[1602] BLANCHARD 2003, pp. 477-478.

[1603] A. M. Lyon, BB19, f°169-169v : P. J. n°C-9a.

[1604] August Herzog Bibliothek, Cod. extr. 86.4, f°16v et 17.

1605 BLANCHARD 2003, p. 483 : le recours à des mannequins est documenté, par exemple en 1514 pour l'entrée de Marie Tudor à Paris. Les spectateurs peinent à distinguer les acteurs de ces effigies.

[1606] A. M. Lyon, CC638, pièce n°33, nf.

[1607] Devant l'hôtel Jean du Prat, la Reine est représentée sous un arbre ; trois arbres qui accueillent une déesse et deux dieux agrémentent cet échafaud. Cf. A. M. Lyon, CC527, pièce n°9, f°4 : P. J. n°C-10l.

[1608] A. M. Lyon, CC527, pièce n°9, f°15 : P. J. n°C-10l. Sainte Ursule est incarnée par la fille de Clément Trie ; elles est accompagnée par dix jeunes filles et prend place dans un bateau.

La question de l'appréhension de l'entrée par les spectateurs, et par le premier d'entre eux, a été maintes fois posée mais il demeure très difficile d'y répondre[1609]. En 1490, les consuls rapportent dans la description de l'entrée que le roi « print moult grant plaisir et en fut fort content »[1610], comme à nouveau en 1495[1611]. Contenter et faire plaisir à l'hôte accueilli est bien le but recherché, comme l'affirment les conseillers à propos du don à la reine : « l'on fera faire quelque belle euvre (...) qu'on pensera qu'elle pourra prendre plaisir »[1612]. Toutefois, l'avis du souverain est rarement reporté en dehors de ces exemples et l'intention de plaire est plus souvent en lien avec le don qu'avec les histoires[1613]. L'effet produit par les décors n'est donc pas connu et peu de chroniques évoquent les entrées lyonnaises. André de la Vigne fait le récit de celle de 1495, au retour triomphal de Naples : admiratif des costumes « lesquelz il faisait beau voir », il relève également les tapisseries, les décors et les échafauds, somptueux et magnifiquement faits et s'attardent sur leur ornementation héraldique[1614]. Les lis, les armes mi-parti, les écussons retiennent son attention, mais pas les histoires[1615]. Ainsi l'abondance des signes royaux sur le parcours semble avoir marqué le chroniqueur, comme sans doute le roi lui-même et l'auditoire.

La multiplication des allégories, du blason et des fleurs de lis accorde une place prépondérante au roi ou à la reine qui fait son entrée, de façon tout à fait naturelle. Mais l'entrée est un moment de réciprocité : la ville n'est donc pas en reste dans ce foisonnement de symboles.

C. Thèmes urbains

Certains éléments de ces nombreuses entrées, qu'elles soient royales ou non, présentent des caractéristiques propres à Lyon. Les équipes employées et plusieurs des modalités du déroulement de la fête individualisent les cérémonies, les isolant presque de leurs

---

[1609] BLANCHARD 2003, p. 478 ; FOGEL 2008, p. 70 ; BONICEL et LAVÉANT 2010, pp. 101-102.

[1610] A. M. Lyon, BB19, f°176v : P. J. n°C-9a.

[1611] A. M. Lyon BB22, f°87v : « esquelles choses led. sire prenoit grant plaisir ». Cf. P. J. n°C-12a.

[1612] A. M. Lyon, BB21, f°38 (13 février 1494) : P. J. n°C-10a.

[1613] A. M. Lyon BB13, f°31 et GUENÉE et LEHOUX 1969, p. 210 : en 1476, par exemple, les consuls sont d'avis que « led. don luy soit fait en somme et quantité honorable et en espesse et qualité a luy plésant et agreable ».

[1614] LA VIGNE 1981, p. 324.

[1615] PROVINI 2012, p. 73 : le chroniqueur fait de même dans son récit du voyage vers Naples.

contemporaines. La réflexion sur les donneurs d'ordre réels, que ce soit par les conducteurs ou par les thèmes engagés sur les échafauds, ne peut être poursuivie sans une étude approfondie de la dimension proprement locale des motifs. Quels sont les éléments iconographiques récurrents et surtout quelle est leur place dans l'intention et la réception de l'entrée ? Comme celui du roi, l'écu de la ville est évidemment important, mais prend une place moindre que le blason fleurdelisé. En revanche, le lion et la ville elle-même apparaissent à de nombreuses reprises.

1. Le lion

L'un des éléments couramment employés dans les histoires est donc le lion, symbole parlant de la ville, indiqué comme tel par les consuls eux-mêmes[1616]. Il est généralement placé au début du parcours du roi pour lui remettre les clés, comme par exemple en 1476 et en 1490[1617].

L'offre des clés de la ville au souverain est un acte sans cesse réitéré dans les entrées[1618] et n'apparaît que pour la première venue du souverain. La forme qu'il prend ici est des plus pertinentes : mené par une jeune fille, parfois personnifiant la Loyauté[1619], l'animal vient ainsi se soumettre au roi en lui confiant les clefs de sa cité. Il apparaît également lors de l'entrée de la reine Anne en 1494 et lors de celle de Louis XII en 1499, mais ni sa forme ni son rôle exacts ne sont connus[1620].

L'animal est aussi présent sous une autre forme car c'est souvent son image qui est retenue pour le don fait au souverain, quand il s'agit d'une pièce d'orfèvrerie : pour le cadeau projeté pour Louis XI en 1463, il en est déjà question[1621]. Lors de sa première entrée, Anne de Bretagne reçoit un lion tenant une coupe remplie de médailles et portant une ceinture à ses armes[1622] et en 1500, une autre médaille gravée du même animal aux côtés de son portrait et de celui de Louis XII[1623]. En 1515, François I[er] reçoit également un lion assis portant d'une patte l'écu de la cité : le lion

---

[1616] A.M. Lyon, BB21, f°40 : « on ne pourroit faire chose plus propice en ayant regart a la nomination de lad. ville que ung beau lyon (...) » (19 février 1494). P. J. n°C-10a.

[1617] A. M. Lyon, BB13, f°29 (P. J. n°C-4a) et BB19, f°169v (P. J. n°C-9a).

[1618] GUENÉE et LEHOUX 1968, pp. 22-23.

[1619] En 1490, par exemple. En 1476, le lion est accompagné de deux jeunes filles.

[1620] A. M. Lyon, CC527, pièce n°7, f°5 (1494 : P. J. n°C-10k) et CC538, pièce n°2, f°7v (1499 : P. J. n°C-14b) : des paiements pour faire mouler le ou les lions et pour en faire porter un à l'hôtel de ville sont reportés ici.

[1621] A. M. Lyon, BB7, f°343-343v : P. J. n°C-1a.

[1622] A. M. Lyon, BB21, f°40v : P. J. n°C-10a.

[1623] A. M. Lyon, BB24, f°243 : P. J. n°C-15a.

est donc figuré deux fois ici[1624]. Cette dernière entrée présente la particularité de ne pas contenir d'autre représentation de l'animal emblématique sur le parcours. La répétition du motif du lion seul est d'autant plus importante que l'écu de la cité en entier n'est presque jamais représenté. Il apparaît uniquement en 1515, comme motif ornemental de la robe de la Cité et sur le cadeau offert à François I[er][1625], cette dernière occurrence restant donc plus ou moins confidentielle[1626].

Les consuls s'accordent sur une tenue d'une même couleur pour chaque entrée : en 1476, ils optent pour du migraine violet[1627], de l'écarlate en 1490[1628], une couleur tannée en 1506[1629], du damas tanné et du satin cramoisi en 1515[1630] alors que pour l'entrée de la reine en 1516, ils choisissent du camelot tanné et du velours noir[1631]. Ce costume, qui doit servir « pour l'honneur de la ville »[1632] comme ils le soulignent justement, permet aussi d'identifier le corps communal parmi le cortège qui suit le roi[1633]. Il n'est jamais orné ni du lion ni du blason. Ainsi l'animal emblématique, si bien représenté à l'hôtel de ville après 1515 et visible dans l'espace urbain, notamment à Bourgneuf[1634], semble presque s'effacer lors de la venue de l'hôte, qu'il soit souverain ou ecclésiastique. Il n'est d'ailleurs représenté que lors des premières entrées des monarques.

2. La cité personnifiée, la cité transformée

Parmi les allégories qui ponctuent le parcours et envahissent les échafauds, la représentation de la ville elle-même a une place. Les entrées royales sont à nouveau les plus riches de sens. En 1490, une jeune fille représentant la ville se tient à Bourgneuf, une palme à la main. Sous ses pieds se trouve l'inscription latine « *Civitas Immaculata* ». A l'arrivée de Charles VIII, cette

---

[1624] A. M. Lyon, BB33, f°322 (P. J. n°C-22a) et BB34, f°21v et 23v (P. J. n°C-23b).

[1625] LECOQ 1987, p. 196.

[1626] FOGEL 2008, p. 67 : la remise du cadeau se fait au logis choisi par le roi, devant un public restreint.

[1627] A. M. Lyon, BB13, f°35v. Sur les robes des consuls, voir COURBIS 1903, pp. 36-40, 43.

[1628] A. M. Lyon, BB19, f°176 : P. J. n°C-9a.

[1629] A. M. Lyon, BB27, f°33 : P. J. n°C-18a.

[1630] A. M. Lyon, BB33, f°316 : P. J. n°C-21a.

[1631] A. M. Lyon, CC666, f°41v : P. J. n°C-24b.

[1632] A.M. Lyon, BB13, f°35v (P. J. n°C-4a) ; BB19, f°171 (P. J. n°C-9a).

[1633] FOGEL 2008, p. 70.

[1634] Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre II, A.

personnification de Lyon est « enlevee en l'air sans savoir qui la soustiendra »[1635]. L'identification de la jeune fille avec la ville passe donc uniquement par l'écriteau et sans doute par l'explication prononcée ; son costume est peut-être parlant mais sa description n'est pas faite et les dépenses ne le mentionnent pas. L'apparition de la ville elle-même dans une histoire où le lion avait déjà sa part redouble le discours : ville immaculée, jamais soumise à un autre souverain, elle s'offre, loyale, à son roi.

Une telle image fait de nouveau son apparition en 1494, dans une configuration peu commune : la France « en repos » est représentée à l'échafaud placé devant l'hôtel de Jacques Caille. Elle est accompagnée de la Justice, de la Paix, du Grand bien, d'un lion et du dauphin, certainement dans une démonstration d'un souhait de paix[1636]. Elle n'est ensuite plus employée avant 1515. Une jeune fille, clairement désignée comme la Cité de Lyon, se tient alors sur une colonne, au-devant de l'arbre-lis du premier échafaud (fig. n°111) ; sa robe porte le blason communal et elle tient d'une main une serrure. Sur l'autre colonne se trouve la Loyauté qui conserve une clé. Ainsi la même vertu qui conduisait le lion auprès de Charles VIII détient désormais l'instrument permettant d'ouvrir le verrou de Lyon. Les analogies avec le précédent de 1490 ne manquent pas dans ce premier tableau puisque l'échafaud, divisé en deux, montre au premier niveau un arc reposant sur de riches colonnes peintes d'or et d'azur « a candelabres et fasson antique »[1637] et portant au fronton l'inscription « *Civitas inviolata* ». Les chapiteaux comprenaient deux inscriptions supplémentaires, « *Gallorum semper parvit imperio* » et « *Inviolata jugum seni non passa tyranni* », placées dans l'enluminure sur l'entablement. Le manuscrit précise que la serrure tenue par la Cité se nomme « bout » et qu'elle signifie la limite, insistant sur la position de Lyon comme ville frontière[1638]. Le sens des inscriptions latines est également explicité : elles démontrent l'obéissance de la ville, qui n'a jamais été soumise à un prince étranger[1639]. Les riches jeux de mots de ce premier niveau jouent donc sur l'acte de la remise des clés, non mis en scène avec le roi lui-même ici[1640].

La Loyauté et la Cité de Lyon sont les deux premiers personnages à prendre la parole : elles insistent sur son droit au trône et sur la joie de son règne : « le seul espoyr du pouvre bien

---

[1635] A. M. Lyon, BB19, f°169v : P. J. n°C-9a.

[1636] A. M. Lyon, CC527, pièce n°9, f°10 : P. J. n°C-10l. La même attente se fait jour en 1515.

[1637] August Herzog Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Extrav. 86.4, f°9.

[1638] August Herzog Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Extrav. 86.4, f°9 ; LECOQ 1987, pp. 195-196.

[1639] August Herzog Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Extrav. 86.4, f°9 ; LECOQ 1987, p. 195.

[1640] La remise des clés n'est d'ailleurs jamais évoquée, ni dans les délibérations ni dans le manuscrit.

publique » entame la Cité, « Tu es celluy ou gist mon esperance » poursuit la Loyauté[1641]. La ville personnifiée a donc bien un rôle mais elle pourrait être n'importe quelle cité du royaume : elle accueille le nouveau roi et se réjouit de son couronnement, sans prononcer un mot de soumission ou d'allégeance. Cette nécessaire loyauté due au roi, toujours mise en scène dans les entrées, est figurée dans une autre scène, celle installée au Palais. Une bergerie, protégée de remparts, abrite trois bergers, qui sont en fait les trois états de Lyon (Église, Marchandise et Peuple) et une bergère - la ville, vêtue de ses armes. Tous les quatre s'occupent d'édifier la clôture du jardin. L'auteur du manuscrit révèle le sens de cet échafaud : les travaux entrepris par Louis XII pour fortifier la ville en 1512-1513, auxquels a participé l'ensemble des habitants, trouvent finalement un accomplissement dans la venue de François I^er^, qui doit amener la paix[1642]. Le premier personnage à prendre la parole est donc « Joyeuse nouvelle poste », la bonne nouvelle. Les fatistes jouent ici sur l'analogie avec l'annonce de la venue du Christ, faite à trois bergers[1643]. La Cité prononce les derniers mots de cette histoire : après s'être présentée, elle détaille les états qui la composent et la défendent. Elle termine en disant « Et loyale estre au noble roy François »[1644].

L'attitude de déférence et de respect envers le roi qui marque toutes les entrées royales[1645] se trouve donc ici quelque peu détournée. Les conducteurs n'oublient pas de rappeler les actes de loyauté que Lyon a eu pour les prédécesseurs de François I^er^, au premier rang desquels Louis XII, avant, enfin, de présenter un visage soumis.

L'utilisation par Jean Yvonnet et Jean Richier de la métaphore de la Bonne nouvelle est particulièrement intéressante car elle renvoie à la conception même de l'entrée. En effet, elle est souvent interprétée comme une métaphore de l'entrée du Christ à Jérusalem. Les décors comme les histoires se doivent de représenter la ville sainte (et céleste)[1646]. A cet effet, les rues sont

---

[1641] August Herzog Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Extrav. 86.4, f°10. TERRASSON DE FOUGÈRES 2001, p. 216 : la Loyauté est très souvent la vertu qui accompagne la représentation de la ville, comme par exemple à Vienne en 1490 et à Abbeville en 1493.

[1642] August Herzog Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Extrav. 86.4, f°34-35. L'auteur insiste beaucoup sur les difficultés entraînées par le coût de ces fortifications, sur l'hospitalité de la cité pour les députés du roi venus surveiller les travaux.

[1643] LECOQ 1987, pp. 203-204.

[1644] August Herzog Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Extrav. 86.4, f°35v.

[1645] STRONG 1991, p. 15 ; LARDELLIER 2003, pp. 24-25, 117.

[1646] KANTOROWICZ 1944, pp. 209-210 ; KANTOROWICZ 2004, p. 130 ; KIPLING 1997, pp. 52-53 : à Londres, chaque entrée comprend un mystère représentant la nouvelle Jérusalem ; KIPLING 1985, pp. 91-98 ; KIPLING 2010, p. 3. Cette interprétation a récemment été nuancée par E. Lecuppre-Desjardins : LECUPPRE-DESJARDINS 2004, pp. 262-263.

tendues de tapisseries et de draps colorés[1647], parfois agrémentés de broderies ou de peintures, comme en 1494[1648]. En 1490, des écussons « faitz a la mode d'Itallie » augmentés de verdures et de buis agrémentent le parcours[1649]. Le même schéma est repris en 1533 : des targuettes aux armes de la reine et du dauphin, garnis de buis, sont accrochées aux toiles, pour former des pendants[1650].

Les rues sont nettoyées, on sable le pont de Saône[1651] et on jette fleurs et joncs au sol[1652]. La cité est donc transformée et dissimulée afin de se présenter paradoxalement sous ses plus beaux atours. C'est une sorte de ville idéale et magnifiée que peuvent admirer l'hôte et sa suite[1653]. Les enluminures comme le texte du manuscrit de l'entrée de 1515 sont parlantes en ce sens. Des éléments d'architecture feinte et grandiose ponctuent le parcours du roi : les colonnes des huit Vertus (fig. n°113), l'arc de l'échafaud des Changes ou celui du Jardin de Milan (fig. n°112). L'illustration du premier mystère[1654] (fig. n°111) montre ainsi, dans la partie basse de la composition, un arc doré, décrit comme « une autre porte de nouveau fabriquee et richement acoultree en sorte d'arc triumphant » et dont l'ouverture laisse entrevoir une rue déserte, pavée et propre. Elle n'est pas décrite dans le manuscrit mais figure certainement l'effet réel ou voulu de la mise en scène. Cette « autre porte » donne ainsi accès à une ville toute différente, parée de couleurs « playsantes a regarder »[1655]. L'utilisation d'effets spéciaux est courante dans le cadre des histoires mais les artifices qui métamorphosent la ville en cité idéale ne semblent pas être pensés comme tels avant le milieu du XVI[e] siècle[1656]. L'analogie souhaitée avec la Jérusalem céleste se lit pourtant dans de multiples détails, mais plus sur les échafauds que dans les

---

[1647] A. M. Lyon, BB22, f°85 : pour la venue de Charles VIII en 1495, les rues sont ornées de draps blancs, violet ou rouge dans la première partie du parcours puis de tapisserie dans la dernière, celle qui mène au logis du roi. Cf. P. J. n°C-12a.

[1648] A. M. Lyon, BB21, f°38v : André Perroset doit fournir des fleurs de lis et des hermines pour les toiles qui couvrent les rues. Cf. P. J. n°C-10a.

[1649] DE LA VIGNE 1981, p. 323.

[1650] A. M. Lyon, CC273, f°24 : P. J. n°C-28a.

[1651] A. M. Lyon, BB22, f°85v : comme en 1495, par exemple. Cf. P. J. n°C-12a.

[1652] A. M. Lyon, BB15, f°11 (1468) : les rues ne sont pas tapissées mais on installe « feuilles, fleurs, joncs et autres verdures où la duchesse passera ».

[1653] LARDELLIER 2003, p. 139 ; LECUPPRE-DESJARDINS 2004, pp. 261-264.

[1654] August Herzog Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Extrav. 86.4, f°11v.

[1655] August Herzog Bibliothek, Wolfenbüttel, Cod. Extrav. 86.4, f°9.

[1656] LARDELLIER 1999, pp. 241-242.

ornements de rue. Ainsi le déroulé de l'entrée de Louis XI n'est pas anodin : accueilli par un arbre de Jessé, il parcourt les rues jusqu'à la cathédrale[1657].

Les architectures feintes participent aussi à cette transformation de la ville[1658]. En 1503, il faut dissimuler la porte du pont du Rhône, qui accueille le premier échafaud, car « lad. porte est vieille et mal acoustrée » mais il n'est pas question d'un décor en particulier : la scène est simplement entourée de pièces de bois[1659]. Hormis l'arc de triomphe doré de 1515 déjà évoqué[1660], les exemples sont cependant rares. Le premier apparaît en 1499 pour Louis XII[1661] puis pour son successeur ; les entrées suivantes utilisent systématiquement ce thème. En 1533, le livret de l'entrée de la reine Eléonore et du dauphin mentionne « la porte de Bourgneuf, sus laquelle estoit dressé ung magnifique eschauffault a grans pilliers d'artificieuse massonnerie (...) arcuez a l'antique avec corniches & deliniatures »[1662]. L'entrée de 1548 marque quant à elle une vraie rupture puisque les échafauds sont tous remplacés par des arcs et des architectures feintes[1663].

L'usage des tapisseries comme fonds des histoires peut participer à ce système. Il semble très répandu pour l'entrée de François Ier justement : les enluminures ne montrent jamais le cadre urbain mais toujours des arrière-plans ornementaux ou colorés[1664]. Ainsi l'arbre-lis de la porte de la cité apparaît-il sur un fond bleu quand les Vertus sont toutes entourées d'un textile orné de motifs végétaux. Les entrées antérieures contenaient sans doute la même mise en place, telle la tapisserie de l'histoire de Clovis placée à Bourgneuf en 1499 ou les onze pièces fournies par Pierre Église pour l'échafaud du pont du Rhône en 1503[1665].

Cité personnifiée, cité dissimulée, la ville est mise en scène et exposée aux regards de tous, tantôt sous la forme d'une belle jeune fille, tantôt par le biais d'un espace public richement orné.

[1657] L'analogie avec la Nativité, évoquée par George Chastellain au sujet de l'arrivée sur le trône de ce roi, appuie la transformation : BRYANT 2002, pp. 112-113 ; JOUBERT 2011, p. 7 ; LÉVY 2012, p. 175.

[1658] LARDELLIER 1999, p. 240.

[1659] A. M. Lyon, CC556, pièce n°2, f°4 : « lequel eschaffault fut amparé de postz tout alentour a cause de ce que lad. porte est vieille et mal acoustree ». Cf. P. J. n°C-18b. En 1494 déjà, les consuls se préoccupent de réparer une tour qui s'est effondrée « qui heut esté chouse laide veu que le roy venoit en ceste ville, aussi veu que la royne venoit faire son entree ». Cf. A. M. Lyon, CC527, pièce n°9, f°13 : P. J. n°C-10l.

[1660] Cette même année, pour l'entrée du connétable de Bourbon, la porte de Bourgneuf est également décorée. A. M. Lyon, CC666, f°13 : « A Estienne le patissier pour avoir acoustré le portal de Bourgneuf a l'entree de mond. seigneur le connestable 30 s., pour ce, 30 s. ». Cf. P. J. n°C-22c.

[1661] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°11 : P. J. n°C-14b.

[1662] BM Lyon, Rès. 355890, f°14.

[1663] COOPER 1997.

[1664] JOUBERT 2012, p. 114 : c'est un élément très utilisé lors des fêtes.

[1665] A. M. Lyon, CC556, pièce n°2, f°3.

3. La ville et le roi

Les thèmes urbains trouvent donc leur place au sein de la cérémonie de l'entrée. Les signes de la ville apparaissent régulièrement, bien que de façon plus discrète que ceux de la personne accueillie[1666]. Le parcours lui-même représente une part de cette visibilité. Ce sont les portes de la cité, ses rues qui sont ouvertes et offertes au souverain. Généralement entré par la porte de Bourgneuf, l'hôte avance vers la porte principale du cloître, la porte Froc, en empruntant la grande rue et passant par la place des Changes. Porte d'entrée dans la ville par le nord[1667], Bourgneuf est ornée en 1493 des armes de France entourées ou portées par deux anges et accompagnées d'un lion[1668]. Bien que ce décor soit sans doute invisible lors des fêtes, la présence royale est particulièrement intéressante à cet endroit. L'importance de la porte dans le phénomène de l'entrée est soulignée par les historiens[1669]. Elle est patente à Lyon, où les échafauds dressés à Bourgneuf délivrent des histoires complexes et riches en significations. Elle est également le lieu de la remise des clés, moment hautement solennel de la cérémonie[1670]. Le dialogue entre roi et cité se joue donc en cet endroit plus qu'en tout autre, même s'il reparaît périodiquement dans les échafauds suivants[1671].

Plus rarement[1672], l'hôte arrive par la porte du pont du Rhône et remonte vers la cathédrale, avec quelques stations sur la presqu'île et l'arrêt presque obligatoire aux Changes. Il est significatif que ce chemin tracé dans la ville ne comprenne jamais un arrêt à l'hôtel commun ou à l'église de Saint-Nizier : le roi ne fréquente donc pas le quartier consulaire[1673]. Le parcours est considéré parfois comme un élément supplémentaire de la transformation de la cité, donnant à voir des

---

[1666] KONIGSON 1975b, p. 66 : l'auteur rappelle que les symboles du roi sont plus visibles que ceux de la ville qui l'accueille.

[1667] GONTHIER 1981, p.257. L'importance de la porte et de son décor est soulignée par HEERS 1990, pp.329-330.

[1668] A.M. Lyon, CC487, f°234 (6 mars 1492, paiement à Nicolas Le Clerc) ; CC509, pièces n°45 et 46 (31 janvier 1493). Il n'est question que des armes royales dans le paiement à Nicolas Le Clerc mais le lion devait également faire partie de la commande dès le printemps 1492. Cf. Supra, Première Partie, chapitre II, B.

[1669] KONIGSON 1975a, p. 111, 198 ; LECUPPRE-DESJARDINS 2004, pp. 239-240.

[1670] PARADIS et ROY 2007, p. 110.

[1671] BRYANT 1986, p. 125 : le même système se retrouve à Paris où l'échafaud de la porte Saint-Denis aborde l'union entre la cité et le roi.

[1672] Les premières entrées royales se font toujours par la porte de Bourgneuf. Lors de leurs retours d'Italie, les rois entrent par le pont du Rhône : Charles VIII en 1495, Louis XII en 1507, pour des raisons simplement géographiques. La reine Claude entre également par le pont du Rhône. Les autres personnalités peuvent aussi emprunter cette porte : César Borgia en 1498 ou Philippe le Beau en 1503.

[1673] Le parcours du souverain quand il arrive par la porte du Rhône passe sans doute non loin de Saint-Nizier, sanse s'y arrêter. Voir plans n°16, 17, 19, 21, 24 et 25.

étapes qui en redessinent les contours, dans une perspective non pas réelle ni historique mais idéale[1674].

Si la prééminence des symboles royaux est évidente, la cité n'est pas en reste. L'entrée représente pour les citadins l'occasion d'un dialogue avec l'autorité locale. C'est par exemple l'une de ces fêtes que choisit Pierre Grenoble pour menacer de monter un échafaud insultant les consuls[1675]. Elle est également l'occasion pour les quartiers de se mettre en scène, bien que la participation des métiers ou des confréries ne soit pas organisée, à l'inverse des pratiques parisiennes ou des anciens Pays-Bas[1676] ; ils ne font ainsi pas partie du cortège. Pourtant, les bannières des confréries et des paroisses sont exposées sur le pont de Saône en 1490, 1494, 1495 et 1507. Elles sont remplacées par une démonstration d'artillerie sur les ponts en 1515[1677] puis par des arcs de triomphe en 1516[1678] et 1518[1679].

Cette ambivalence entre soumission, loyauté et affirmation de la cité ressort clairement, surtout à partir de 1515, faisant écho aux autres productions peintes de la cité[1680], sans être une caractéristique lyonnaise. Des personnifications des villes ponctuent très régulièrement le parcours des rois dans tout le Royaume. Leur mise en scène est parfois bien plus sophistiquée, notamment par l'usage de l'acrostiche, à Rouen ou Paris par exemple.

Comme l'a bien souligné Joël Blanchard, l'entrée se présente comme « une mise en scène urbaine » dans laquelle de nombreux acteurs ont leur part[1681]. L'implication des officiers royaux est peu prégnante à Lyon : ils participent parfois au choix des histoires et président aux décisions, mais toujours en compagnie d'autres consuls. Ce sont d'ailleurs uniquement des personnalités locales, bien implantées en ville et non dépêchées expressément pour l'une ou l'autre entrée. Le recours à des hommes de l'art extérieurs, hormis le cas de Claude Chevalet et de quelques peintres (tels Jean de Vienne ou Jean l'Espagnon), reste également exceptionnel.

[1674] TESTAVERDE 1996, p. 30 : ainsi pour Florence au XV^e^ siècle.

[1675] A. M. Lyon, BB34, f°161v (25 février 1516) : P. J. n°C-24a.

[1676] BRYANT 1986, p. 150, 169-171 ; LECUPPRE-DESJARDINS 2004, p. 191, 250, 257.

[1677] A. M. Lyon, CC638, pièce n°21 : ce sont les deux ponts qui sont garnis de sable et de gravier.

[1678] A. M. Lyon, CC666, f°33 : des bannières étaient exposées encore sur le pont puisque celle de l'église Saint-Nizier est déchirée par le vent. Les chanoines viennent réclamer une compensation en avril de la même année : BB34, f°181.

[1679] BB37, f°158 et CC658, pièce n°2, f°2 (entrée du duc d'Urbin). Un tir d'artillerie était également prévu en 1518 mais l'entrée étant annulé, il n'eut pas lieu. Cf. P. J. n°C-25a.

[1680] Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre II.

[1681] BLANCHARD 2003, p. 476.

L'entrée lyonnaise est ainsi conforme à l'image qui émerge des commandes passées en ville : dirigée, menée, réalisée par des artistes locaux. Toutefois, l'iconographie et l'emblématique déployées lors de ces grandes fêtes ne peuvent que rendre hommage et honneur au souverain ou au prélat accueilli. Les symboles royaux foisonnent donc, tout comme les thèmes habituels de ce genre de cérémonies. La cité parvient à préserver une part de sa visibilité par la présence récurrente du lion et de sa personnification, mais souvent mises en scène dans la remise des clés - dans une posture de soumission - quoique le discours tende à s'émanciper à partir des années 1510.

Cérémonie évidemment pleinement royale, l'entrée lyonnaise réussit à affirmer ses particularités[1682]. Le recours à son animal emblématique est essentiel dans ce système, tout comme le choix des scènes et des motifs. Car si l'on rencontre souvent des éléments bien connus par ailleurs dans les entrées royales du Royaume, la nouveauté est largement recherchée afin de se démarquer. De même, au sein de cette fête éphémère et unique, les points récurrents, la référence au passé et finalement la tradition sont omniprésents.

[1682] KONIGSON 1975b, pp. 67-68.

III. De l'éphémère et du pérenne

Le caractère éphémère des entrées apparaît de prime abord évident. Des décors, des costumes parfois mêmes des textes prononcés, il ne reste en général rien. Les histoires inventées pour la venue des rois ou des princes de passage ne sont jouées et vécues qu'une fois et jamais répétées, à l'inverse de certains mystères, par exemple. L'entrée présente pourtant de nombreux éléments itératifs, ancrant la cérémonie dans l'Histoire. Ses principales composantes sont les étapes habituelles, de l'accueil hors des portes de la cité au cortège dans les rues parées, qui se répétent à chaque cérémonie.

L'évolution des histoires est souvent présentée de façon linéaire, d'une symbolique toute religieuse vers une symbolique classique, délaissant les thèmes bibliques[1683]. Pourtant, ces derniers sont présents encore en 1515, cérémonie pourtant riche en significations complexes et en allusions contemporaines ; ils reparaissent en 1533, sous une forme toutefois moindre. Lors de l'entrée de 1548 en revanche, les thèmes religieux peinent à émerger au sein du foisonnement allégorique et architectural qui orne les différents arcs de triomphe. A Paris, ce passage d'une fête dite médiévale à une fête dite Renaissance est encore moins perceptible, les scènes proprement hagiographiques persistant bien plus longtemps qu'à Lyon[1684]. Les thèmes des histoires et des mystères s'articulent autour de ce qui peut sembler représenter une dichotomie, la référence à la tradition et l'innovation. Pourtant, il s'agit d'un mouvement naturel, qui tend à concilier les références au passé, nécessaires au rite, et l'invention, gage de distinction de la cité parmi ses consœurs.

A. Le recours au passé

Le respect du protocole est nécessaire au bon déroulement de l'entrée, véritable cérémonie qui doit rappeler le sacre, surtout lorsqu'il s'agit de la première venue du souverain[1685]. L'importance de la tradition transparaît dans le discours des consuls eux-mêmes, qui se réfèrent constamment

[1683] CHARTROU 1928 ; GUENÉE et LEHOUX 1968, pp. 26-27 ; LARDELLIER 2003, pp. 101-105.

[1684] BRYANT 1986.

[1685] KONIGSON 1975b, p. 59 ; BLANCHARD 1984, p. 354 ; BOUREAU 1988, pp. 16-19 ; CONTAMINE 1994, p. 128.

au passé. Ils cherchent dans les archives les traces des entrées antérieures[1686]. Ainsi en 1466, pour la venue de Charles II de Bourbon : « en feist ainsi que l'on trouveroit par les papiers et registres de lad. ville avoit esté fait le temps passé »[1687] comme en 1490 : « en ensuyvant la maniere de faire es autres entrees et recepcions des roys predecesseurs du roy nostre sire »[1688]. En 1515, les consuls s'interrogent sur la tenue qu'ils doivent arborer et ils consultent les registres afin de se décider : « Et apres avoir veu les actes des precedantes entrees, mesmement du feu roy et de la feue royne, pareillement de mons. de Lyon »[1689]. Les échevins se fondent donc sur le passé et les rituels de la cité pour dicter leur propre conduite : cet aspect, largement souligné par É. Lecuppre-Desjardin dans son étude sur les entrées bourguignonnes, installe le rite dans une continuité historique[1690]. La comparaison avec les autres cités est également importante, pour se conformer à ce qui a été fait - et bien sûr tenter de le surpasser. Ainsi en 1528, quand Renée, fille de Louis XII, doit passer par Lyon, les consuls décident de lui faire une entrée, après avoir pris conseil auprès d'officiers royaux, « attendu que les autres villes par ou elle passe la luy ont faicte »[1691].

1. La répétition des thèmes

Le caractère rituel de l'entrée passe par l'emploi de thèmes récurrents, non seulement à Lyon mais également dans les autres cités du Royaume. Ainsi ces fêtes font régulièrement usage d'allégories : les vertus nécessaires à un bon règne, les États qui constituent le Royaume, la ville et l'hôte eux-mêmes sont incarnés par des acteurs. La comparaison avec les personnifications présentes à Paris est tout à fait parlante (tableau n°9) : on retrouve constamment les mêmes, certes dans une ordonnance différente et pour des souverains divers. Ainsi les trois États (Noblesse, Église et Peuple) apparaissent en 1515 à Lyon et en 1461 et 1491 à Paris[1692]. L'État de Marchandise est présent sur les bords du Rhône pour Louis XII et son successeur alors qu'il

---

[1686] SCHNEIDER 1913, p. 86 : la chose est habituelle. Elle est par exemple notée pour Paris en 1504 et 1517 ; CHARTROU 1928, p. 15, rappelle également, de façon générale, que la tradition est toujours consultée.

[1687] A. M. Lyon, BB11, f°127 : P. J. n°C-2a.

[1688] A. M. Lyon, BB19, f°171 : P. J. n°C-9a.

[1689] A. M. Lyon, BB33, f°316 : P. J. n°C-22a.

[1690] LECUPPRE-DESJARDINS 2004, p. 135.

[1691] A. M. Lyon, BB47, f°142v (5 octobre 1528) : P. J. n°C-27a.

[1692] QUARRÉ 1969, p. 335 : les trois États sont également représentés à Dijon en 1474. Sur les allégories des catégories sociales, voir BATANY 1985.

n'est représenté qu'une fois à Paris, pour la première entrée d'Anne de Bretagne. Cette répétition du thème dans une cité fière de ses foires et centrée sur les marchands qui la fréquentent n'est évidemment pas anodine[1693].

Plusieurs motifs se partagent entre la capitale et la cité rhodanienne : la nef de France, le cerf volant ou encore la figure d'Hercule sont ainsi du spectacle entre 1461 et 1514. Le demi-dieu est également employé à Bruges dès 1468, à Vienne en 1490 ou encore à Rouen en 1517[1694] et le cerf à Poitiers en 1520[1695]. Le motif du lis permet ici une comparaison intéressante. Évidemment récurrent dans les entrées royales, il se prête à diverses mises en scènes, elles aussi reprises dans les cités du Royaume. Sous la forme d'un arbre (généalogique) dont les fleurs abritent des vertus, il apparaît sans doute à Lyon en 1499[1696] puis en 1515 avec des allégories cette fois, alors qu'on en trouve la trace à Paris en 1498 et 1514[1697] ; des variantes avec Saint Louis et les pairs de France se rencontrent à Vienne dès 1490 et à Poitiers en 1520[1698].

La figure littéraire de l'acrostiche est également régulièrement convoquée dans les entrées[1699]. Elle apparaît à Lyon en 1515, mais était déjà peut-être utilisée en 1498, lors de la venue de César Borgia. Ce motif est particulièrement intéressant en raison de son incessante utilisation par les rhétoriqueurs[1700] : déjà employé par Pinel, le fatiste de l'entrée de Rouen en 1485, il est présent dans les ouvrages de Pierre Gringore (par ailleurs organisateur d'entrées)[1701], Jacques Le Lieur, Pierre Sala et le poème de Jean Perréal[1702].

L'énumération pourrait être poursuivie : elle révèle en fait la culture commune aux conducteurs des entrées et leur inspiration puisant aux mêmes sources[1703]. Les nombreuses vertus

---

[1693] KONIGSON 1975b, pp. 66-67 : l'auteur le souligne pour l'apparition de Marchandise à Paris.

[1694] JOUBERT 2011, p. 114 ; CHEVALIER 1881, p. 29 ; RICHARDS 1989, p. 125.

[1695] KIPLING 2010, p. 29.

[1696] Les comptes indiquent en effet : A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°12 « Pour six sangles pour attacher les enfans et filles en Bourneuf » et f°14v : « Bourneuf : (...) pour le liz et deux cercles de fer pour attacher au boys du liz (...) ; pour la fasson de 156 lb. de fer pour l'abre dud. liz. ».

[1697] BRYANT 1986, p. 128, 144.

[1698] CHEVALIER 1881, p. 29 ; RIVAUD 1998, p. 282.

[1699] BLANCHARD 2003, p. 490.

[1700] BLANCHARD 2003, p. 501.

[1701] BROWN 2005, p. 58.

[1702] PLUMMER 1982, pp. 96-97 (poème sur la Passion de Jacques Le Lieur) ; GUIGUE 1884, p. 33 (dans le *Régime contre la pestilance*, offert à François Ier par Pierre Sala) et VERNET 1943 et STERLING 1963 (pour la Complainte de la Nature, de Jean Perréal). Cf. Supra, Troisième Partie, chapitre II, B, 3.

[1703] EMMERSON 1999, p. 250 : comme ce que l'auteur désigne par le co-texte, c'est-à-dire le milieu visuel et littéraire dans lequel se développe l'image.

personnifiées au sein des histoires sont en effet régulièrement employées dans la littérature comme dans les moralités et les mystères contemporains[1704]. Ainsi la première entrée de Louis XI à Lyon prend toutes les qualités d'un mystère religieux, déroulant un discours cohérent autour de la vie de la Vierge. De même, les figures de Franc Vouloir ou d'Ardent Désir rappellent le texte de Martin Le Franc, dont une édition lyonnaise des années 1480-1500 est connue[1705]. L'allusion au *Champion des Dames* est bien plus parlante en 1494 : une cité des dames est installée à l'entrée de la ville et non loin de celle du géant Malebouche[1706]. Le recours, en 1494 et 1498, à un fatiste venu de Vienne et actif dans la région est ce sens parlant. En effet, la cité est pauvre en animations théâtrales mais le Dauphiné en accueille alors de nombreuses, tout comme la Savoie[1707]. Claude Chevalet apporte donc sans doute son savoir-faire en matière littéraire et poétique pour la mise en place de ces deux fêtes[1708].

2. La réitération du protocole

La dimension traditionnelle des entrées ne réside pas seulement dans la répétition des mêmes images. Le parcours lui-même emprunte sans cesse les mêmes rues, de la porte de Bourgneuf à la cathédrale, en passant par les Changes et la grande rue ou plus rarement, de la porte de Bourgneuf à la Grenette et à la cathédrale. Les échafauds sont donc généralement placés aux mêmes endroits : à la première porte, aux Changes, au Palais, devant certaines églises et à Porte Froc, point d'entrée dans l'enclos de la primatiale (plans n°10 à 16). Leur nombre varie beaucoup en fonction des fêtes, de l'occasion et de la précision des archives : ils oscillent entre quatre et sept entre 1495 et 1516 alors qu'on en dénombre pas moins de neuf en 1490 et douze

---

[1704] MÂLE 1995, p. 37 ; FREUND 2006, p. 69 ; FERRÉ 2011a, p. 383.

[1705] Franc Vouloir et Noble Désir sont personnifiés en 1515 quand Ardant Désir apparaît en 1498. Le lien avec l'entrée de François Ier est particulièrement intéressant car on retrouve la forme orthographique « Atrempance » pour désigner la vertu de Tempérance dans le texte du poète. Le manuscrit lyonnais du Champion des Dames est dû à la presse de Guillaume Le Roy ; un exemplaire est conservé à la B. M. Lyon, Inc. 266. Cf. DESCHAUX 2005, p. 216.

[1706] A. M. Lyon, CC527, pièce n°9 : P. J. n°C-10l. Le recours à cette référence littéraire pour l'entrée de la reine est particulièrement intéressant au regard de l'arrière-plan de l'ouvrage, considéré comme proféministe : RIQUET 1990, p. 7.

[1707] MUIR 1986, p. 143.

[1708] Les thèmes diffèrent toutefois sensiblement : si l'on retrouve la fontaine et le lis en 1490 à Vienne et en 1494 à Lyon, la figure d'Hercule comme celle d'Atlas sont évacuées lors de l'entrée de la reine. Sans doute ces personnages se prêtent peu à une cérémonie dédiée à une dame, car la figure d'Hercule reparaît en 1499 pour Louis XII. Sur l'entrée à Vienne : CHEVALIER 1881.

en 1476[1709]. Ce sont des chiffres habituels pour les entrées royales[1710]. L'exceptionnelle ampleur de celle de Louis XI souligne une fois de plus son caractère particulier, qui évoque peut-être plus les mystères qu'une cérémonie d'entrée.

Quand l'hôte arrive par la porte du pont du Rhône, les stations sont moins figées mais le cortège s'arrête presque toujours à l'Herberie avant d'admirer l'échafaud des Changes, une fois le pont de Saône traversé. Seul le duc de Savoie fait son entrée en ville par la porte Saint-Marcel (au Nord) et visite une seconde porte, celle de la Lanterne, avant de rejoindre la cathédrale. Pour arriver à la Primatiale, tous empruntent la porte du cloître appelée Porte Froc, qui se trouve dans le prolongement de la rue principale du côté du Royaume. Des histoires y sont parfois organisées puis le chapitre et l'archevêque prennent le relais de la fête civique pour la cérémonie religieuse[1711]. Or les archives capitulaires ne conservent le souvenir que d'un événement, l'entrée de François de Rohan en 1506, bien que son clergé participe aux fêtes au moins une fois, en 1490[1712].

Le roi est ensuite accompagné à son logis où un banquet est prévu, le lendemain de l'entrée. C'est à cette occasion qu'un présent lui est offert par une délégation de consuls : une somme d'argent jusqu'en 1490, puis des pièces d'orfèvrerie[1713]. Aucun lieu n'est spécifiquement dédié à accueillir le roi et sa suite : il loge donc tantôt chez un particulier tantôt au palais archiépiscopal ou dans un établissement ecclésiastique[1714]. La remise du présent est généralement peu détaillée. Elle se déroule vraisemblablement selon un schéma récurrent[1715] : l'un des conseillers prononce une harangue puis la pièce d'orfèvrerie est remise au souverain, « lequel il a liberallement actepté »[1716].

[1709] Il n'est pas toujours possible de connaître l'emplacement et le nombre exact d'échafauds. On peut toutefois compter ainsi : douze en 1476, sept ou huit en 1489, neuf en 1490, six en 1494, sept en 1495, cinq en 1498, quatre en 1499, au moins deux en 1500, quatre en 1503, cinq en 1506, quatre en 1507, au moins deux pour le connétable en 1515, six pour François Ier (auxquels il faut ajouter les vertus) et sept en 1516.

[1710] KONIGSON 1975a, p. 200.

[1711] A. M. Lyon, BB19, f°170v : « ceulx de lad. eglise cathedrale qui seulement iront jusques aud. Porte Froc et la sera par eulx le roy receu et menné en lad. église ainsi qu'il est acoustumé de faire ». Cf. P. J. n°C-9a.

[1712] A. M. Lyon, BB19, f°170v : le sacrifice d'Isaac est confié aux religieux de la cathédrale. Cf. P. J. n°C-9a.

[1713] Les personnalités qui ne sont pas de sang royal reçoivent généralement des dons en nature : ainsi les consuls offrent de la confiture et du vin au duc de Savoie en 1489 : A. M. Lyon, BB19, f°127v.

[1714] Voir supra, Deuxième Partie II, chapitre IV, A : Louis XI chez Jacques Caille, Charles VIII chez Humbert de Varey et Imbert de Batarnay, Anne de Bretagne chez l'archevêque.

[1715] PARADIS et ROY 2007, p. 110.

[1716] A. M. Lyon, BB34, f°23v (16 juillet 1515) : P. J. n°C-23a.

L'apparition continuelle des mêmes allégories et des mêmes images n'est pas surprenante : l'organisation matérielle tend à recruter les mêmes équipes, des peintres aux fatistes, du brodeur aux sculpteurs et aux orfèvres. A l'échelle du Royaume, cette imbrication est également patente. Quand se pose la question de la culture visuelle des auteurs du XV^e^ siècle[1717], celle de la culture littéraire des concepteurs des entrées doit être abordée. Les liens de Jean Perréal avec les rhétoriqueurs et les écrivains de son temps sont bien établis : il n'est certainement pas anodin que les consuls aient eu recours à lui en particulier pour organiser plusieurs fêtes. L'attachement au passé et à la tradition, facteurs de cohésion politique, ne souffre pas de la volonté de mettre en œuvre la pensée contemporaine, car elles fondent toutes deux la culture commune aux consuls, aux artistes et aux littérateurs[1718].

B. L'invention, gage de promotion pour la ville et les artistes

Les équipes constituées doivent donc « inventer », le terme revient souvent, des histoires et mystères, penser aux décors et aux costumes comme au déroulé des saynètes. Il s'agit pour la ville d'accueillir bien honorablement le roi ou le prince, sans répéter exactement ce qui s'est fait dans le passé ni ce qu'il a pu voir dans les autres villes qu'il a déjà traversées.

1. « Aussi bien que faire se pourra » et surtout sans redite

La comparaison avec les entrées offertes au souverain dans les autres villes du Royaume, ou au-delà, mobilise une partie de l'attention des consuls. S'ils veillent à ce que les histoires soient cohérentes et les décors non redondants, ils s'enquièrent également des mystères préparés ailleurs. En 1490, Jean Prévost est envoyé deux semaines à Moulins sans avoir autre chose à y faire qu'« escripre et noter toute l'antree pour la vous savoir raconter et vous garder de redite

[1717] FERRÉ 2007, p. 376 : l'exemple de Jean du Prier à la cour de René d'Anjou est révélateur de cette porosité de domaines qui peuvent sembler distincts.

[1718] JOUBERT 2001, p. 280, 288 ; JOUBERT 2011, p. 8 ; BULTÉ 2012, p. 420.

comme j'ey fet et pour trouver quelque chose de noviau comme il appert »[1719]. En effet, il s'agit de la première venue de Charles VIII, dans un contexte politique délicat : il faut donc que

> « toutes les belles entrees, bonnes chéres, festoiements et recepcions que luy avoient esté faictes es autres bonnes villes de son royaume ou il avoit esté ne seroient rien a ce que luy seroit fait en cesd ville. »[1720].

Les consuls réitèrent 1515, pour prendre cette fois conseil auprès d'un homme de la maison du connétable de Bourbon afin de mieux préparer sa venue[1721]. Le déplacement de Jean Prévost avec l'intention avouée de se renseigner sur les échafauds et ainsi « obvier a redicte » est un exemple unique[1722], en lien avec l'importance que revêt cette entrée pour les échevins lyonnais, importance d'ailleurs explicitée à plusieurs reprises dans les délibérations[1723]. Un peu plus loin, au sujet de l'écusson animé qui doit s'ouvrir au passage de Charles VIII, l'exemple moulinois est de nouveau appelé : « C'est ainsy que mesieurs de Mollins hont fait en toutes leurs bessoingies ; avysés se vous voullés myeux ferre »[1724]. Le choix est laissé aux consuls de surpasser leurs voisins afin d'offrir la plus belle entrée possible.

Le 8 juillet 1509, l'assemblée des notables écoute le récit de la victoire vénitienne de Louis XII. Ils apprennent alors que Milan et les autres villes d'Italie lui font de triomphants accueils, ce qui les décident à lui faire « la plus belle entree que possible sera »[1725]. Ce même argument est avancé en 1528 lors de la venue de Renée, depuis peu duchesse de Ferrare : eu égard au rang de la ville, elle ne peut faire moins que de lui offrir une entrée[1726]. Il s'agit donc de ne pas démériter tout en offrant à son hôte un spectacle unique et non convenu[1727].

[1719] A. M. Lyon, CC511, pièce n°46. Dans cette même pièce, Jean Prévost rappelle qu'il a fait le patron de l'écusson et « l'invension » (P. J. n°C-9i).

[1720] A. M. Lyon, BB19, f°167v : P. J. n°C-9a.

[1721] A. M. Lyon, BB34, f°330v-331 : Claude Baumet est envoyé à moulins auprès de Monseigneur de Grassy.

[1722] En 1494, Jean Courtoys reçoit 10 s. pour avoir « appourté l'entree que ceulx de Bourges firent a la royne ». Les modalités et la finalité de son voyage ne sont pas aussi bien explicitées qu'en 1490. A. M. Lyon, CC526, pièce n °21 : P. J. n°C-10d.

[1723] A. M. Lyon, BB19, f°167v (17 février 1490) : ils espèrent capter sa bienveillance et ainsi éviter l'écueil d'une accusation d'ingratitude ; la question des foires est abordée ce jour ; BB19, f°172v-173 (3 mars) : le même espoir est évoqué.

[1724] A. M. Lyon, CC511, pièce n°47 : P. J. n°C-9j.

[1725] A. M. Lyon, BB28, f°117v : P. J. n°C-21a.

[1726] A. M. Lyon, BB47, f°142v (5 octobre) : P. J. n°C-27a.

[1727] A. M. Lyon, BB352, nf. (28 juillet 1480) : pour la venue du légat du pape, les consuls avancent les mêmes arguments. La ville de Grenoble a porté le dais au-dessus du personnage et « actendu que cested. ville [*Lyon*] est une des clefz du Royaumle et qui a grant bruit et grant nom, le roy ne serait pas content que l'en luy face moins (...) ». Cf. P. J. n°C-5a.

L'un des arguments de la préparation d'une fête exceptionnelle peut être la raison inédite qui amène le roi entre les murs de la ville, à son retour de la campagne vénitienne de 1509. Les consuls précisent alors :

> « A esté ordonné faire aud. sire la plus belle entree que possible sera et mesmement car l'en n'a sceu que roy de France ne roy crestien eust et jamais la victoire en fait d'armes qu'a eu le roy nostred. sire contre lesd. Venissiens »[1728].

En 1490 déjà, pour la première entrée de Charles VIII, l'importance de l'invention est soulignée :

> « Et faictes lesd. invencions qu'ils et chacun d'eulx viennent icelles declairer et rappourter esd. conseillers pour eulx prendre, choisir et eslire les meilleurs, plus honnestes, joyeuses et plaisans qu'ils cognoistront sans faire aucune chose que es autres recepcions faictes aud. sire es villes esquelles il est entré pour obvier a redicte ».

L'innovation et la nouveauté sont primordiales dans la mise en place des entrées, élément supplémentaire de leur condition éphémère. Les artistes s'efforcent donc de répondre aux attentes des conseillers. S'ils sont rémunérés pour leurs peines et travaux, ils le sont également pour leurs inventions. Ainsi en 1490 :

> « Il est deu a Jehan de Paris qui a fait et secoru la ville au mieulx qu'il a peu et a eu assez paine, et qui trois sepmaines avant l'entree a vaqué et travaillé es ivencions et fait patrons et rhetorique come avez veu »[1729].

Ou lors de la deuxième entrée d'Anne de Bretagne, comme épouse de Louis XII, en 1500 :

> « A François Rochefort, paintre, la somme de vingt livres tournois, marché fait avec luy de faire tout l'ouvraige de painture bien et deuement requis et neccessaire pour lad. entree, c'est assavoir aux quatre mysteres et treze sibilles ordonnez pour lad. entree, et moyennant lad. somme, fournira toutes les estoffes de painture neccessaires oud. ouvraige, comprins en ce les vaccacions et invencions par luy faictes touchant icelle entrée, pour ce icy, 20 £ t. »[1730].

Les poètes et fatistes recrutés pour l'occasion ne sont pas en reste : il ne s'agit plus de formules insérées dans les délibérations mais de lignes comptables elles-mêmes qui récompensent ces inventions, comme en 1494 par exemple pour l'arrivée de la reine Anne de Bretagne :

[1728] A. M. Lyon, BB28, f°117v : P. J. n°C-21a.

[1729] A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°15. En 1503, c'est à nouveau à Jean Perréal que revient la tâche d'inventer les histoires : BB24, f°391v.

[1730] A. M. Lyon, CC541, f°11v : P. J. n°C-15b.

« Plus baillé a Claude Chevallet pour les invencions qui bailla ce que fut ordonné par les deputtés ou aiant charge de l'entree ..... 35 solz

(...)

Plus baillé a maistre Jehan l'escripvain pour les invencions qu'il a baillez pour l'entree ordonné par les deputés ..... 14 g.

Plus paié a Jehan Yvonnet pour ses invencions pour l'entree ordonné par lesd. 14 g. »[1731].

L'un des collaborateurs de Perréal en 1485 et 1490, Simon de Phares, a également laissé quelques indices sur la conception qu'il a de son travail. Dans sa lettre inédite, il explique qu'il a réfléchi aux histoires selon son « lubraque entendement » de la façon « la plus excellante que passé dix roys au moins »[1732]. Un peu plus loin, il insiste sur ce dernier point en expliquant « je vueil bien faire et choses qui n'a esté veue ne oyé de nostre temps ». La volonté de se démarquer reparaît donc ici, accolée à celle de l'indépendance du fatiste, qui emploie pour le souligner un adjectif pour le moins étonnant[1733].

La notion d'innovation reste toutefois difficile à cerner[1734] : les peintres inventent des histoires, des mystères, mais quelle part d'originalité y mettent-ils ? Est-ce que cette formulation renvoie simplement au fait de penser les saynètes et les décors ? Il faut rester prudent car le sens attribué à ces mots par les Lyonnais de la fin du XV^e^ siècle n'est pas certifié[1735] ; toutefois, l'emploi répété des mots « invention » et même de celui de « nouveau » par Jean Prévost tend à confirmer la démarche novatrice des artistes[1736].

Si l'on examine attentivement les thématiques retenues, l'innovation apparaît clairement. Pour la première entrée de Louis XI, qui devait avoir lieu en 1463, les conducteurs avaient prévu entre autres de figurer l'histoire du roi Modus et de la reine Ratio, tirée d'un ouvrage du troisième quart du XIV^e^ siècle. Le traité de chasse rédigé par Henri de Ferrières est l'un des

---

[1731] A. M. Lyon, CC527, pièce n°7, f°2v : P. J. n°C-10k.

[1732] A. M. Lyon, CC556, pièce n°3 : P. J. n°C-7.

[1733] Les dictionnaires de moyen français tels que le DMF et GODEFROY 1965 [1880-1895] définissent l'adjectif « lubraque » comme « lascif », « glissant » voire « instable ».

[1734] Sur cette question, voir le stimulant article de L. Nees, consacré à l'originalité des artistes du haut Moyen Âge : NEES 1992, pp. 77-109. BASCHET 2008, pp. 252-260 : l'auteur évoque également cette question mais en considérant les images et non les artistes, dans le rapport à l'innovation. Alberti conseillait dès le début du XV^e^ siècle aux peintres de fréquenter les poètes, afin justement de les aider fournir de nouvelles inventions : BARASCH 1994, p. 21.

[1735] Les dictionnaires de moyen français renvoient tout de même au sens moderne du mot.

[1736] Il faudrait pour s'en assurer pouvoir comparer les termes utilisés dans les archives relatives aux autres entrées françaises.

premiers du genre à être orné d'un cycle iconographique[1737]. Un manuscrit lyonnais daté de la décennie 1460 et attribué au Maître du Roman de la Rose de Vienne contient de nombreuses enluminures[1738]. F. Elsig a rapproché cette œuvre de l'entrée et propose donc de voir dans le maître anonyme l'un de ses concepteurs, Janin l'enlumineur, qu'il identifie avec Jean Hortart[1739]. Si cette dernière identification ne peut être maintenue[1740], le lien entre l'ornementation du manuscrit et le choix des histoires en 1463 est marquant. Il n'existe pas, en l'état actuel des recherches, d'autres entrées faisant appel au texte d'Henri de Ferrières, que ce soit pour l'un des échafauds ou la totalité du scénario. Le thème de la chasse est en revanche régulièrement choisi, et notamment lors de l'entrée de Louis XI à Paris en 1461[1741]. Il s'agit donc peut-être du précédent parisien qui inspire les Lyonnais, mais la référence explicite au texte est véritablement unique. On ne la retrouve plus à Lyon ensuite ni dans d'autres cités. L'histoire de Modus et Ratio peut également être vue comme une façon de représenter les catégories sociales du Royaume, ainsi que l'explique l'auteur lui-même[1742]. Il ne s'agit plus alors d'une thématique exceptionnelle mais d'un biais, celui-là vraiment peu commun, pour figurer Église, Noblesse et Peuple, trois personnifications souvent employées sur les échafauds des entrées[1743].

2. L'astrologue Simon de Phares, concepteur de mystères

En 1485, pour l'entrée de l'archevêque, les histoires évoquent Pégase et présentent conjointement les emblèmes de la ville et du seigneur accueilli, c'est-à-dire l'épée flamboyante. La figuration du cheval ailé est due à Simon de Phares et réalisée dans sa propre habitation[1744].

[1737] PAGENOT 2013, p. 271.

[1738] Pierpont Morgan Library, New York, M. 820. Cf. AVRIL et REYNAUD 1993, pp. 199-200.

[1739] ELSIG 2004, p. 45 et ELSIG 2007, p. 90.

[1740] Jean Hortart n'est en effet plus documenté après 1435 et les Jean d'Ecosse de la période 1460-1530 ne sont pas peintres mais fourier ou chapelier. En outre, le Jean d'Ecosse en charge des verrières de la cathédrale dès 1412 pourrait-il être le même responsable de l'entrée cinquante ans plus tard ? Sur l'identification entre Jean Hortart dit d'Écosse et Janin l'enlumineur, voir RONDOT 1888, p. 48 et 1897a, p. 12, 24 ; AUDIN et VIAL 1992 [1919], p. 431.

[1741] JOUBERT 2011, p. 7. BEAUNE 1985 : le thème de la chasse au cerf est souvent retenu, comme chasse noble ; LARDELLIER 1999, p. 243 : elle est déjà présente par exemple à Paris en 1431, pour Henri VI.

[1742] BATANY 1985, p. 221.

[1743] BATANY 1985, p. 222. Notamment en 1461 à Paris, en parallèle donc de la chasse et de nouveau à Lyon en 1515, par exemple.

[1744] A. M. Lyon, CC505 : « Item a ceulx qui aident a appourter les lion, cheval, pegoses, l'espee flambant de l'ostel de maistre Symon de Phares jusques a l'ostel de la ville ». Cf. P. J. n°C-6c.

Elle ne semble pas avoir été utilisée auparavant mais on la retrouve ensuite à Lyon en 1490 puis à Paris en 1501, pour la venue du comte de Flandre[1745].

En 1490 justement, l'astrologue crée à nouveau des histoires sans précédent, aux significations complexes. Les trois premiers chars comportent des thèmes astrologiques : les signes du zodiaque, les sept planètes et les quatre éléments. Tous sont animés par des mécanismes cachés et mettent en scène plusieurs personnages qui récitent notamment des rimes (perdues) pour révéler le sens de ces mystères. Pour la répartition des inventions, les comptes indiquent que Simon de Phares est responsable du char des planètes et des éléments (mais pas de celui des signes du zodiaque) ainsi que de l'eau ardante[1746] de la fontaine située au carré du Palais[1747]. E. Konigson rappelle que l'astrologie, comme les prophéties et les théories millénaristes, sont largement utilisées par les cours européennes pour leur image politique[1748]. Le thème est pourtant bien peu exploité dans les entrées françaises de la fin du XV^e^ siècle, mais il est diffusé en Italie, par exemple à la cour de Ludovic Le More. En janvier 1490, se déroule à Milan la fête du Paradis : Léonard de Vinci en crée le décor, où les mouvements des planètes sont incarnés par des acteurs[1749]. Il semble peu probable que Simon de Phares ait eu connaissance de ce divertissement, d'autant que les chars imaginés en 1490 étaient très certainement en germe dès le lendemain de l'entrée de 1485[1750].

L'astrologue acquiert une grande part de ses connaissances au service de Jean II de Bourbon et lors de ses voyages[1751]. Installé à Lyon vers 1483, où il constitue une importante bibliothèque, il doit quitter les bords de Saône en 1491 pour suivre l'évolution de son procès à Paris. Il est finalement condamné en 1494 et commence à rédiger son *Recueil des plus célèbres astrologues et quelques hommes doctes* en prison[1752]. Le choix de Lyon comme résidence n'est certainement

---

[1745] TERRASSON DE FOUGÈRES 2007, p. 173.

[1746] La fabrication d'eau ardente est la spécialité d'un personnage à Lyon à la fin du XV^e^ siècle : c'est le métier de Jean de Buxi en 1498 (A. M. Lyon, EE 18, cahier n°15, f°37) et celui de Jean de Bessenay dit le Tondeur (s'agit-il du même ?) entre 1504 et 1524 (CC118, f°42v, CC127, f°48v, CC240, f°51, CC246, f°49v, CC254, f°45 et CC263, f °76). Il est également confrère de Sainte-Croix en 1523, BB41, f°48-48v.

[1747] Et non sur l'un des trois chars, comme le suggère J.-P. Boudet : BOUDET 2006, p. 416. A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°15 et 16v. Cette eau ardente pourrait avoir été élaborée à partir d'une recette contenue dans un exemplaire qui a appartenu à Simon, le *De mirabilibus mundi* : BOUDET 2006, p. 416. De nombreux ustensiles et pas moins de cinq jours complets de distillation sont nécessaires à son obtention : A. M. Lyon, CC511, pièce n°53. Sur les effets spéciaux employés dans le théâtre, voir VITALE BROVARONE 1984, pp. XVI-XIX.

[1748] KONIGSON 1975b, p. 61.

[1749] RACINE 1994, p. 210.

[1750] Cf. infra, Troisième Partie, chapitre III, C, 2.

[1751] BOUDET 1994, pp. VII-VIII ; BOUDET 2006, p. 310 : à Moulins, il côtoie deux collègues, Conrad Heingartner et Antonio Chiapucin. Le premier est en contact avec de nombreuses personnalités, dont Louis XI pour lequel il rédige un mémoire au sujet de l'année 1476.

[1752] BOUDET 1990 ; BOUDET 1994, p. X.

pas forfuit : outre les liens évidents entretenus entre son patron et la cité, l'activité d'imprimerie de la ville accorde une grande place aux ouvrages scientifiques, alchimiques et astrologiques[1753]. Sa relation au théâtre ne se limite peut-être pas aux deux entrées : M. Bouhaïk-Gironès a émis l'hypothèse que Simon pourrait être représenté sous les traits de l'Astrologue dans la *Sottie* du même nom, rédigée vers 1499 à Paris[1754].

La singularité des trois chars mobiles de 1490 est à souligner : le dispositif, tout d'abord, que l'on rencontre peu en France, alors qu'il est répandu en Flandre et en Angleterre[1755]. Les Lyonnais usent volontiers de décors nautiques avant l'arrivée à la porte de la ville mais le plateau mobile n'est utilisé qu'à cette occasion. Les motifs, enfin, exceptionnels en cette fin de XV^{e} siècle mais qui connaissent ensuite un succès plus marqué. En 1501, l'entrée de Catherine d'Aragon à Londres met également en scène les planètes et un zodiaque[1756]. Atlas portant le monde était déjà représenté à Vienne en 1490[1757], mais l'association entre planètes, zodiaque et éléments reste tout à fait inédite[1758]. En revanche, une figuration des sept planètes, peut-être contemporaine de l'invention de l'astrologue, existait à Grenoble, au sein de l'une des baies de la Chambre des comptes, réalisée par Jean Ramel[1759]. La relation entre ces vitraux et le spectacle de l'entrée demeure impossible à établir avec certitude, les deux ensembles ayant disparu. Il est intéressant toutefois de constater cette concordance de thèmes dans deux villes proches, au sein d'œuvres aux modalités si différentes.

[1753] FONTAINE 1988a, p. 263 ; FONTAINE 1988b ; BOUDET 1994, pp. 1-189 : l'auteur fait ici le catalogue des ouvrages possédés par Simon de Phares d'après les inventaires de la Faculté de théologie de Paris. On y trouve notamment des publications lyonnaises telles que celle de Jean Ganivet sur l'astrologie médicale, n°VIII.1 et VIII.2, pp. 6-7 ; les Mss. Lat. 7292, Lat. 7324, Lat. 7325, Lat. 7411 et Lat. 7442 de la BnF, qui ont appartenu à des Lyonnais dans les années 1470 avant d'entrer dans la collection de l'astrologue, pp. 36-52, 62-70, 93-98, 110-113 ; le Mss. Lat. 7321, que Simon fait relier à Lyon, p. 58. Un *Lunaire en françois* est publié à Lyon en 1491 : BOUDET 2006, p. 332.

[1754] BOUHAÏK-GIRONÈS 2007, pp. 235-240 ; BOUHAÏK-GIRONÈS 2008.

[1755] COHEN 1906, tome I, pp. 68-69 ; JACQUOT 1963, p. 64 ; LECUPPRE-DESJARDINS 2004, p. 126 : ce genre de mise en scène est bien plus répandue pour les mystères ou les jeux théâtraux que pour les entrées.

[1756] KIPLING 1990, p. XIV-XVI ; KIPLING 1997, p. 43 : le concepteur de cette entrée demeure inconnu ; G. Kipling suppose qu'il s'agit de l'abbé Fox. PRÉAUD 1984, p. 163 ; BOUDET 1990, p. 623 : L'influence conjointe sur le fond et la forme venue d'Angleterre est intéressante car Simon de Phares a vécu à Oxford et est notamment tributaire des travaux de l'astrologue anglais Jean de Eschenden.

[1757] CHEVALIER 1881, p. 29.

[1758] Certaines illustrations de traités astrologiques ayant appartenu à Simon présentent des éléments fort intéressants à mettre en lien avec ses inventions pour les entrées. Ainsi des figures de cheval ailé et des signes du zodiaque se retrouvent dans le Mss. Lat. 7331 de la BnF. Ils sont associés à des dessins représentant des « morceaux » d'animaux réels ou fantastiques, rappelant les idées de l'astrologue sur la façon de réemployer les éléments de décor. De même, dans un manuscrit écrit par son collègue Conrad Heingartner pour Jean de la Goute, l'une des eluminures représente un zodiaque circulaire au centre duquel se trouve un très jeune enfant (Mss. Lat. 7446). Ces liens mériteraient une étude poussée et attentive afin de mieux cerner les sources d'inspiration de Simon de Phares.

[1759] PILOT 1855, p. 6 : ces vitraux ont été détruits en 1590. Cf. Supra, Première Partie, chapitre II, C, 1.

J.-P. Boudet voit dans cette entrée une autre innovation, l'apparition du thème du roi-soleil. Les imbrications de sens entre l'astre, le roi et le Christ ne sont pas nouvelles[1760], comme celles entre Christ et soleil, largement développées dès le XI^e^ siècle[1761]. Si Simon de Phares n'est pas directement responsable du char du zodiaque, ses connaissances ont sans aucun doute été mises à contribution. Les traités d'astrologie permettent en effet un premier rapprochement entre soleil et lion : la dignité la plus importante d'un astre, son domicile, est celle qui met en valeur toutes ses qualités. Or le *domus* du soleil est justement le signe du lion, selon Alcabitius[1762]. L'arrivée du soleil dans la maison du lion sur le premier chariot, en concordance avec la venue du roi, révèle donc que la cité est le lieu le plus propice au bon exercice des qualités du souverain, sa demeure la plus propice en quelque sorte[1763].

3. Arcs de triomphe et Antiquité[1764]

La description de la première entrée de Louis XII en 1499 n'est pas reportée dans les délibérations : il est donc plus mal aisé d'en connaître les détails. Les échafauds comportaient un char de Neptune, certainement vogant sur la Saône, un lion et un arc de triomphe. Ce dernier motif est particulièrement intéressant, car il est souvent considéré comme le marqueur de l'influence italienne et du passage à une conception plus classique de l'entrée[1765]. La redécouverte des textes qui évoquaient les triomphes romains par les intellectuels et les écrivains italiens a fortement influé sur les fêtes de la péninsule comme sur les arts de la couleur[1766]. Lors de son parcours italien, Charles VIII put d'ailleurs voir plusieurs arcs, dont ceux dessinés par Le Pérugin et Filippino Lippi à Florence et pas moins de trois à Sienne, accompagnés d'inscriptions latines[1767]. Pourtant, le motif arrive en Flandre bien avant les guerres d'Italie. Son adoption progressive dans le royaume de France n'est peut-être pas une conséquence obligée des relations

[1760] TALMANT 1997.

[1761] BOUDET 2006, p. 40 : notamment dans les ouvrages astrologiques, comme par exemple dans le zodiaque du Mss. Lat. 7028, BnF ; BLANCHARD 2003, p. 511.

[1762] BOUDET 2006, p. 59. Dans le Mss. Lat. 7331 de la BnF, qui a appartenu à Simon, cette concordance entre lion et soleil est clairement indiquée au f°17v.

[1763] Sur la symbolique du soleil en lien avec la royauté française, voir TALMANT 1997.

[1764] Sur la notion d'Antiquité pour les hommes du Moyen Âge, voir DUVAL 2011.

[1765] SCHNEIDER 1913 ; CHARTROU 1928 ; LARDELLIER 2003, pp. 102-104 : LECUPPRE-DESJARDINS 2004, p. 263.

[1766] STRONG 1991, p. 84.

[1767] MITCHELL 1986, pp. 66-70 ; PROVINI 2012.

tissées avec la péninsule[1768] ; D. Hurlbut voit ainsi dans sa diffusion un effet de sa proximité avec la forme des portes des villes[1769], qui parfois étaient elles-mêmes des arcs intégrés aux enceintes médiévales[1770].

Le terme « triumphe » ou « triumphal » apparaît dès 1485 dans les délibérations, où il est question de fêter triomphalement l'hôte[1771] ; il est également largement utilisé lors des retours de Louis XII en 1507 et 1509, usage bien compréhensible en lien avec les deux victoires que la fête entend honorer.

Le premier arc de triomphe lyonnais apparaît en 1499[1772], mais il n'est pas utilisé ni en 1507 ni projeté en 1509[1773]. En revanche, François I[er] bénéficie de portails triomphants et les entrées suivantes utilisent systématiquement ce thème, jusqu'en 1528[1774]. En 1516, une disposition unique est mise en place : deux chars triomphants couverts de draps d'or et tirés par quatre chevaux emmènent les dames de compagnie de la reine[1775]. Ils font donc partie du cortège mais pas des histoires du parcours ; il est d'ailleurs significatif qu'ils n'apparaissent pas dans les comptes de cette entrée. Le choix de l'arc de triomphe - ou du char - n'est pas commenté par les consuls ou les artistes ; ils ne se réfèrent jamais à l'Italie, par exemple, pour justifier son emploi. En 1533, le rapport entre arc de triomphe et Antiquité est en revanche explicite puisque le livret de l'entrée de la reine Éléonore et du dauphin mentionne :

> « la porte de Bourgneuf, sus laquelle estoit dressé ung magnifique eschauffault a grans pilliers d'artificieuse massonnerie (...) arcuez a l'antique avec corniches & deliniatures »[1776].

Les autres fêtes lyonnaises utilisent le motif de l'arc de triomphe, mais pas avant celle organisée pour la naissance du dauphin en 1518 et dont Jean Richier donne la trame[1777]. Il est probable que

---

[1768] LECUPPRE-DESJARDINS 2004, p. 263 : par exemple à Lille en 1463.

[1769] HURLBUT 1997, p. 138-139.

[1770] LEMERLE 2011, p. 111.

[1771] A. M. Lyon, BB15, f°342v ; on le retrouve également en 1498 : BB24, f°187. SCHNEIDER 1913, p. 92 : l'auteur considère le terme appliqué aux entrées comme apparu pendant le règne de François I[er].

[1772] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°11 et 11v : P. J. n°C-14b. CHARTROU 1928, p. 87, situe cette première apparition en 1515.

[1773] LARDELLIER 2003, p. 113 : l'auteur évoque le parallèle saisissant des entrées lyonnaises de Louis XII en 1507 et 1509, ce qui n'apparaît pourtant pas clairement dans ces cérémonies.

[1774] A. M. Lyon, CC666, f°11v (1515) ; CC658, pièce n°2, f°1 (1518, entrée du duc d'Urbin) ; CC658, pièce n°4, f°2 et 2v (1518, entrée du cardinal Sainte-Marie) et CC773, pièce n°4 (entrée de Renée).

[1775] A. M. Lyon, BB34, f°164. Il s'agit peut-être des accompagnatrices de la duchesse d'Alençon. Cf. P. J. n°C-24a.

[1776] BM Lyon, Rès. 355890, f°14. En 1548, les échafauds sont tous remplacés par des arcs et des architectures feintes : COOPER 1997.

[1777] Cf. Supra, Troisième Partie, chapitre I, B.

les arcs de buis disposés en ville à cette occasion aient servi de modèles à ceux préparés pour la venue du cardinal Sainte-Marie, quelques semaines plus tard[1778]. Ces décors particuliers sont tous confiés au même personnage, Jean Darsillemond, qui réalise triomphes, arcs et autres éléments garnis de buis en 1515, remplacé ensuite par son épouse.

Un autre volet de la référence à la littérature ancienne est l'apparition ponctuelle de personnages issus des *Métamorphoses* d'Ovide. En 1507, le second échafaud dressé pour le retour du roi présente notamment Pluton et Proserpine. Le dieu des enfers avoue que la victoire sur Gênes dépasse de loin ses propres exploits, dont le rapt de Proserpine, comme ceux des empereurs Hannibal et Conrad. Son épouse prend ensuite la parole : figuration de la cité italienne, elle remercie le roi français de l'avoir sauvée du « villain faux voular »[1779]. Le nom de Gênes n'est jamais prononcé mais toutes les saynètes tendent à la glorification de Louis XII par sa comparaison avec les empereurs romains. Aristote est ainsi appelé en appui et le nomme « Puissant Cesar » au troisième échafaud alors que Noble Vouloir et Ardent Désir, dans la première histoire, le comparent à Thésée, Jason et Hercule, qu'il surpasse évidemment[1780]. V. Terrasson de Fougères renonce à voir dans cette entrée, l'une des seules où les échafauds se répondent, des rappels précis de l'Histoire antique ou du triomphe romain[1781] ; il lui dénie également tout caractère de nouveauté. Pourtant, si les thèmes guerriers et antiques sont évidemment largement répandus dans la littérature et l'iconographie[1782], on peine à en trouver la trace dans les entrées françaises précédentes. Le recours à la mythologie et à l'Histoire grecque et romaine n'est certes pas nouveau : de nombreux exemples en parsèment les entrées, notamment *via* les figures d'Hercule ou des Neuf Preux, par exemple[1783]. Ces derniers

---

[1778] A. M. Lyon, BB37, f°153 et suivants : le 3 mars, les consuls apprennent la naissance du dauphin. Le roi leur écrit ensuite pour les prévenir de l'arrivée du duc d'Urbin, qui refuse finalement d'être fêté. C'est finalement le 18 mai que le cardinal Sainte-Marie les encourage à lui préparer une entrée. Pour ces deux cérémonies de 1518, des arcs de triomphes ou des triomphes de buis sont réalisés.

[1779] A. M. Lyon, BB25, f°165 : P. J. n°C-20a.

[1780] A. M. Lyon, BB25, f°164 et 165v : P. J. n°C-20a.

[1781] TERRASSON DE FOUGÈRES 2001, pp. 172-174.

[1782] BLONDEAU et JACOB 2011 et voir particulièrement FERRÉ 2011a pour les éléments antiques utilisés dans le théâtre à la cour de René d'Anjou.

[1783] CHARTROU 1928, p. 44 : l'auteur rappelle que des auteurs comme Aristote, Ovide, Virgile ou Sénèque sont étudiés tout au long du Moyen Âge et que l'influence antique se manifeste tôt ; LECUPPRE-DESJARDINS 2004, p. 190 : E. Lecuppre-Desjardins revient également sur l'apparition d'histoires tirées de l'Antiquité à la fin du XV^{e} siècle. Les exemples peuvent être multipliés à loisir, ainsi pour Paris : BRYANT 1986, p. 129 avec Bacchus, Cérès et Pâris en 1514.

apparaissent d'ailleurs en 1507, dans la strophe d'Ardent Désir[1784]. Il semble toutefois que la personnification des héros d'Ovide ne soit pas si répandue, du moins avant les années 1510. On en rencontre ainsi plusieurs exemples à Rouen en 1517 : Neptune, Vulcain ou encore Persée figurent dans les différents échafauds mis en place pour François Ier, où les références à Virgile abondent également[1785]. La lecture de ces auteurs était dans l'air du temps : l'année même de l'entrée lyonnaise, Humbert Fournier y fait référence dans sa célèbre missive à Symphorien Champier[1786]. En 1533 et 1548, les entrées ont changé de nature et les allusions à l'Antiquité sont foisonnantes, dans la forme et le fond[1787]. Un peu plus tard, dans les années 1550, les fêtes des Italiens de Lyon empruntent aux mêmes sources, reprenant les figures de Pluton et Proserpine[1788].

L'apparition de ce thème en 1507 n'est peut-être pas sans rapport avec l'activité d'imprimerie de la cité. En effet, Étienne Gueynard publie une édition des *Métamorphoses* en 1510, augmentée de gravures réalisées par Guillaume II Le Roy, d'après des modèles italiens datés de 1497 (Venise) et 1505 (Parme)[1789]. Des exemplaires de ces deux éditions devaient donc être connus, peut-être dès 1507[1790], celle de Venise ayant eu un succès considérable[1791].

En outre, l'attention portée aux ruines et aux vestiges plus ou moins anciens se développe à Lyon plus tôt que dans le reste du Royaume. Pierre Sala et Symphorien Champier y font référence dès les premières décennies du XVIe siècle, publiant les inscriptions visibles sur les monuments et en dressant la liste[1792].

Les conducteurs lyonnais semblent donc avoir respecté cette volonté d'innovation professée par les consuls. Certains thèmes sont peu utilisés ailleurs ou dans un second temps, bien que la

---

[1784] A. M. Lyon, BB25, f°164 : « Ny tous les preux tel chose n'entreprirent / A Troies la grant, jamays les Grecz n'acquirent / Ung tel honneur (...) ». Cf. P. J. n°C-20a.

[1785] RICHARDS 1989, pp. 117-122. BEAUNE 1985, p. 319 : la reprise continuelle de l'image du jardin clos, le *locus amœnus*, dans le discours des entrées est également un emprunt à Ovide.

[1786] ALLUT 1972 [1859], pp. 63-66 : « (...) laissant de côté les brillantes peintures d'Ovide, les admirables inventions de Virgile et les autres vanités du même genre, il nous parle de la fragilité des choses terrestres (...) ».

[1787] COOPER 1997, pp. 3-5.

[1788] IACONO et FURONE 1999, p. 64 : Thomas Gadagne aurait fait réaliser des chars portant plusieurs personnages, dont Pluton et Proserpine.

[1789] SABY 2000, pp. 12-15.

[1790] L'identification proposée du Maître de l'Entrée avec Jean Ramel, peintre responsable de l'entrée de 1507, trouve ici un nouvel argument, car il est fort probable que Guillaume II Le Roy ait été son élève. Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre I, A, 4.

[1791] SABY 2000, p. 16.

[1792] LEMERLE 2011, p. 122.

grande majorité des motifs et des histoires retenue s'inscrive dans la tradition des entrées royales françaises de la période. Certaines mises en œuvre sont toutefois spécifiques et les liens de dépendance par rapport aux autres cités du Royaume, et surtout à Paris, sont difficiles à tracer. Un seul exemple, celui de la fontaine mise en place en 1489 par deux particuliers : Barthélemy et Jean Vincent, merciers, sont rémunérés pour une moralité représentant « une fille que gectoit vin blanc et cleret par les deux tetons » et pour d'autres « joyeusetés »[1793]. Ce décor aux significations communes, la fontaine étant un thème répandu, étonne tout de même par son interprétation. Or l'entrée parisienne de Charles VIII, en 1484, avait fait usage de la même image, dans un rapprochement avec la figure de la Charité[1794]. Il faut attendre 1539 et se déplacer dans une autre contrée pour retrouver ce motif[1795], bien que la fontaine distribuant du vin ou de l'eau soit un élément récurrent de ces fêtes. Il est donc possible que, touchés par cet ornement parisien, somme toute peu banal, les deux Lyonnais aient choisi de le faire figurer à leur tour dans la cité.

4. Le discours des artistes : peines, travaux et nouveautés

Les archives comptables relatives aux fêtes, outre les précieuses informations qu'elles fournissent sur l'organisation matérielle et la préparation des histoires, contiennent également plusieurs passages suggestifs. Ce sont des lettres ou plus simplement des billets adressés par certains artistes aux consuls afin de réclamer un paiement. Les plaintes exprimées s'accompagnent souvent de considérations à propos des travaux fournis et de la difficulté qu'ils ont représentée. Ce sont donc de rares documents, inestimables pour appréhender la conception que certains peintres lyonnais se font de leur condition. Leur lecture ne doit pas occulter la partialité presque obligée de ces discours : il s'agit de valoriser son travail afin d'en retirer l'honneur et la richesse qui doivent en découler. Le scribe du Consulat lui-même n'hésite pas à

[1793] A. M. Lyon, CC519, pièce n°15 : P. J. n°C-8c.

[1794] KONIGSON 1975b, p. 64 ; BRYANT 1986, p. 142.

[1795] RIVAUD 1998, p. 283 : pour l'entrée de Charles Quint à Poitiers

souligner les efforts des artistes, avec des formules certes convenues : peines et travaux, vacations, journées de labeur sont inlassablement répétées[1796].

En 1490, après le détail de certains de ses travaux, Jean Prévost semble demander du bout des lèvres une récompense : « Mesieurs, je ne demande que voustre grace, je ne vis que de mon mestier, donnés moy se que vous plaira pour tout ce que j'ey fet ». Cette insistance sur le fait de ne vivre que du métier de peintre est particulièrement frappante, confrontée à la polyvalence de certains artistes, liée pour partie à la nécessité de trouver un salaire convenable[1797]. La réclamation auprès du Consulat est encore timide alors que Jean Perréal ne s'embarrasse pas de pareilles précautions. Il demande son paiement et celui de ces associés car il est menacé par ses créanciers ; il semble par ailleurs bien désabusé : « J'ay mis le lion en estat a mes despens ; je ne say se on m'en sara gré et je croy que non car je le puis congnoistre par ce que on me fait »[1798].

En 1494, la situation a peu évolué : toujours non rémunéré pour l'entrée de 1489, le peintre écrit une assez longue missive pour se plaindre[1799]. Ce faisant, il revient sur l'historique de son recrutement et sur les étapes par lesquelles il est passé pour fournir histoires et décors. Convoqué par les consuls plusieurs fois, il « commenca a chercher, inventer et enquerir pour [fournir] a icelle entree » jusqu'à pouvoir fournir des patrons. Il est ensuite chargé de la conduite de l'entrée, grande affaire qui le fait courir de tous côtés et le rend responsable de vingt-cinq personnes. Perréal affirme qu'il s'est démené pour l'honneur de la ville « car la ou est volenté lucrative, désir d'honneur n'a lieu ». Il demande cependant à être rémunéré pour sa peine et pour divers travaux jamais payés. Le peintre est déçu car, comme l'affirment ses connaissances, il devrait être riche et « luy mesme pensoit que sa science luy donneroit sa vie ». Le peintre insiste sur son activité : il pense, cogite, travaille, besoigne, cherche, invente et s'enquiert, il œuvre de toutes parts le cœur au ventre, pas moins, afin de préparer l'entrée. Il met les échevins dans une position difficile en leur affirmant que les Lyonnais sont honteux du peu de reconnaissance accordée à sa peine. La référence à son métier comme une science, deux fois employée, est particulièrement frappante[1800]. Ses revendications plus tardives quant à la maîtrise des arts

---

[1796] Les mentions relatives à Jean Perréal sont particulièrement intéressantes car elles contiennent souvent ce genre de signalements. Par exemple, en 1490 puis en 1493 et 1494 : A. M. Lyon, CC511, pièce n°3, f°15 (« Dieu scet quel paine ») ; CC509, pièce n°45 (« Ensemble les vacacions et journees aussi peines et travaulx par luy fectes prinses et eues ») ; CC538, pièce n°2, f°8 (« A Jehan de Paris paintre du Roy pour sa poyne d'avoir devisé les misteres »).

[1797] Cf. Supra, Première Partie, chapitre I, C.

[1798] A. M. Lyon, CC511, pièce n°55 : P. J. n°C-9q.

[1799] A. M. Lyon, CC527, pièce n°4 : P. J. n°C-10j. Reproduite dans BANCEL 1885, pp. 40-42.

[1800] Il s'agit manifestement du but que Perréal cherche à atteindre, toucher les consuls par une énumération sans fin des travaux qu'il fournit pour leur honneur, qu'ils ont placé en lui, rappelle-t-il.

libéraux semblent déjà transparaître dans ce document[1801], tel son emploi du latin pour clore sa missive[1802]. Jean Perréal est d'ailleurs le seul peintre à être associé à la rhétorique, en 1490. Le terme relève dans tous les autres cas des fatistes, tels Claude Chevalet, Jean Richier ou Janin de Beaujeu, rémunérés pour avoir rédigé les paroles des personnages[1803].

La lettre adressée par Simon de Phares au procureur du roi entre 1485 et 1490 contient également des éléments d'affirmation[1804]. L'un des plus intéressants est son insistance sur le secret dont ses inventions doivent être entourées. Lorsqu'il énumère les différentes destinations que ses créations pourront avoir, il déclare ainsi « Item l'espee flambloyant servira a chose que je ne vuel ventiller encores ». Il termine son discours en revenant sur ce point :

> « Au regard des choses secretes qui est le principal et le point, moy mesmes les prandray car nul ne les verra jusques au jour, cynon celui ou ceulx qu'il plaira a messeigneurs y comectre en petit nombre »[1805].

Les autres fêtes ne comportent plus de passages rédigés par les peintres eux-mêmes et l'estimation de leur travail ne transparait plus aussi clairement. La place qu'ils occupent par rapport aux autres acteurs des fêtes ne va pas dans le sens d'une autonomie progressivement acquise ou une évolution de leur statut, du moins avant 1533. En effet, les comptes de l'entrée faite cette année par la reine et le dauphin leur accordent une place particulière : les maîtres sont bien distingués de leurs apprentis[1806], les réalisations des uns et des autres sont désormais mieux individualisées.

Les quelques mentions rapportées par les consuls sur leur appréciation du résultat sont pour le moins convenues. Employant sans cesse les mêmes termes, ce sont les décors textiles et le dais qui sont l'objet de leurs éloges : en 1490, les bâtons du paille « furent richement peins et decorez

---

[1801] Cf. Supra, Deuxième Partie, chapitre I, C.

[1802] « *Ut possimus vivere in galo* / *jocunditer sine mallo* ». Jean Perréal avait déjà utilisé cet expédient en 1490 : A. M. Lyon, CC511, pièce n°55, cf. P. J. n°C-9q.

[1803] A. M. Lyon, f°1v et 7 (1498) ; f°12v (1500) ; CC551, pièce n°2, f°3v, CC f°5v et BB24, f°402 (1503).

[1804] Cf. Supra, Troisième Partie, chapitre III, B, 2 : il souligne par exemple la nouveauté de ses trouvailles.

[1805] OBRIST 1982, p. 52 et ss. : ce goût du secret et de la dissimulation n'est pas sans rappeler les procédés employés par les alchimistes dans leurs traités. L'alchimie est par ailleurs souvent associée à l'astrologie : PRÉAUD 1984, pp. 189-191.
L'entrée d'Anne de Bretagne en 1494 est la seule à contenir une recommandation similaire : « faire au mieulx qu'ilz pourront et le plus honnestement et ne doivent communiquer lad. entree a gueres de gens afin que la chose ne soit sceue ». Cf. A. M. Lyon, BB21, f°26v : P. J. n°C-10a.

[1806] A. M. Lyon, CC840, f°14 : « esquelz paintres leur a esté accordé quant aux maistres a raison de dix solz tournois pour jour et aux serviteurs six solz ».

tellement qu'il estoit moult bel a veoir »[1807]. En 1507, ce sont les rues tendues et le pont orné de bannières qui suscitent l'admiration[1808]. La grande compagnie accourue en 1503 pour faire la bienvenue à l'archiduc de Flandre ravit les yeux : « Et a cause desd. assemblees est tant arrivé de gens que c'est belle chose a veoir »[1809]. En 1506 enfin, pour la seule et unique fois, ce sont les quatre histoires qui sont « merveilleusement belles »[1810].

Capter la réception de l'entrée demeure presque impossible, notamment en raison de la rareté des témoignages conservés. Seuls les écrits d'André de la Vigne en 1495 fournissent quelques indications, portées avant tout sur les ornements héraldiques. Un point intéressant reste toutefois le dessein que partage cette relation avec certaines productions contemporaines. Le chroniqueur donne à voir et à entendre[1811] comme Jean Perréal à la suite de l'expédition vénitienne de 1509. Jean Lemaire de Belges rapporte ainsi que les œuvres du peintre font prendre corps aux cités, villes et châteaux conquis. En outre,

> « se le ymaiges et painctures sont muettes, il les fera / parler ou par sa tres elegante escripture, ou par la sienne propre / langue bien exprimant et suaviloquente /; parquoy, (...) en voyant ses belles œuvres ou escoutant sa /vive voix, ferons accroire a nous mesmes avoir esté presens a tout »[1812].

Il s'agit peut-être du même but vers lequel tendent l'artiste et l'historiographe, celui de garder la mémoire de l'événement, de la façon la plus vivante possible.

C. La mémoire de l'entrée, l'écume de la fête

La dimension pérenne de l'entrée s'illustre donc tout d'abord par son incessant rappel des thèmes et des motifs communs aux œuvres picturales et littéraires, ainsi qu'aux autres fêtes. Son caractère essentiellement éphémère trouve un contrepoint dans certains aspects définis pour

---

[1807] A. M. Lyon, BB19, f°176v : P. J. n°C-9a.

[1808] A. M. Lyon, BB25, f°162 : P. J. n°C-20a.

[1809] A. M. Lyon, BB24, f°400 : P. J. n°C-18a.

[1810] A. M. Lyon, BB27, f°33v : on apprend également qu'elles ont été réalisées selon le projet « contenu en ung carnet mis en l'ostel commun », document malheureusement perdu. Cf. P. J. n°C-19a. Au sujet de cette entrée, voir GUIGUE 1902.

[1811] PROVINI 2012, pp. 76-77.

[1812] LEMAIRE [1999], p. 39

durer plus longtemps que la cérémonie elle-même. Les présents offerts aux hôtes - et surtout ceux faits aux rois - comme la relation aux arts visuels en sont deux facettes importantes. La deuxième décennie du XVI^e^ siècle voit en outre la création de documents exceptionnels, les manuscrits d'entrée, dont un exemplaire lyonnais a conservé le souvenir de celle de François I^er^. Les liens que ces réalisations enluminées entretiennent avec l'entrée elle-même, leurs destinataires comme leurs commanditaires sont rarement connus. Les études récentes consacrées aux manuscrits de théâtre permettent une première approche, qu'il faut tenter de dépasser afin d'appréhender le plus finement possible ce témoignage unique d'un événement qui le fut tout autant.

Outre ces témoins directs que sont manuscrits d'entrée et rares vestiges des fêtes, la question des liens entretenus entre œuvres pérennes et éphémères se pose également. Déjà largement abordée depuis le début du XX^e^ siècle et les travaux d'É. Mâle, elle a dernièrement bénéficié d'une approche renouvelée grâce aux recherches de R.-M. Ferré. La distinction entre créateurs pour le théâtre, les retables ou les verrières a déjà été remise en cause par des historiens et historiens d'art[1813]. A la lumière des sources lyonnaises déjà évoquées, elle se révèle effectivement peu pertinente, les thèmes mis en œuvre comme les tâches réalisées relevant de tous les domaines. Pour passer outre ce premier constat, il reste à interroger les documents afin de d'établir des liens plus précis les différents types d'œuvres.

1. Les présents d'orfèvrerie

Le cadeau fait à l'hôte lors de sa venue occupe une place majeure. Il peut s'agir d'argent (Louis XI reçoit par exemple 5000 £ en 1476), de nourriture (confitures, épices) ou même de vin, mais ces deux dernières catégories concernent essentiellement les personnes qui ne sont pas de sang royal. Les souverains, à partir des années 1490, reçoivent prioritairement de l'orfèvrerie, sous une forme qui préoccupe beaucoup les consuls. Ils consacrent énormément de temps et d'argent[1814] au présent qu'ils vont faire au roi dans son logis, généralement le lendemain de l'entrée. Charles VIII reçoit des coupes d'argent doré achetées pour l'occasion. En 1494, les consuls pensent d'abord à un arbre dont les feuilles seraient faites en forme de médailles ornées

[1813] COLLINS 1979, pp. 1-2 ; JOUBERT 2011, p. 122.

[1814] PARADIS et ROY 2007, p. 123 ; FOGEL 2008, p. 65 : à la fin du XVI^e^ siècle, le présent peut mobiliser un tiers des dépenses, soit plus que les décors eux-mêmes et autant que les dépenses d'habillements.

des portraits du roi et de la reine, mais ils sont finalement d'avis que ce serait « de grand coustange et de bien petite beaulté ». Ils décident alors de lui offrir un lion d'or

> « bien fait et bien tiré assiz sus ses fesses, et de ses deux plotes devant tenant une belle coppe d'or a la facon ancienne (...). Et cent belles pieces d'or faictes en façon de metailles comme dit est dedans lad coppe. Et une belle terguete cainte sur son costé d'une belle cainture d'or, es armes de la royne »[1815].

Des médailles doivent donc être frappées aux effigies de Charles VIII et de la duchesse, qui sont confiées à Louis et Jean le Père et à Nicolas de Florence[1816]. C'est encore Jean qui est sollicité en 1500, en collaboration cette fois avec Nicolas Le Clerc et Jean de Saint-Priest, pour réaliser de nouveau une médaille contenant les portraits d'Anne et de Louis XII. Des exemplaires de ces deux médailles sont encore conservés, comme par exemple ceux de la Bibliothèque nationale (série royale 31 pour 1494 et série royale 3160 pour 1500, fig. n°114 et 115). En 1499, le don prend la forme de l'animal emblématique de Louis XII, pour lequel Jean Perréal donne le dessin alors que les orfèvres ne sont pas mentionnés[1817]. Si le motif du cœur est souvent retenu pour les présents royaux[1818], il reste totalement absent des cérémonies lyonnaises, qui lui préfèrent le lion et la médaille[1819]. Le symbole de la cité reste ainsi largement représenté, dans une œuvre certes soustraite aux regards[1820] mais destinée à rester, du moins pendant un temps, en possession du roi.

2. Le devenir des décors et des histoires

La réitération de certains motifs, d'ailleurs non limitée à Lyon, se comprend dans la mesure où les fatistes et les artistes, en plus de partager leur culture, sont recrutés parmi un petit nombre. Mais l'aspect durable des entrées réside également dans l'approche qu'en ont ses concepteurs. Certains artistes n'hésitent pas à revendiquer leurs inventions ; la lettre de Simon de Phares

---

[1815] A. M. Lyon, BB21, f°40 : P. J. n°C-10a.

[1816] RONDOT 1885 ; A. M. Lyon, CC527, pièce n°9, f°14v.

[1817] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°8v : P. J. n°C-14b.

[1818] PARADIS et ROY 2007.

[1819] La présence de marchands et banquiers italiens n'est certainement pas étrangère à cet état de fait.

[1820] PARADIS et ROY 2007, p. 110 : la remise du présent se fait au logis du roi, le lendemain de la fête, en petit comité. Elle est l'occasion pour les consuls de prononcer un discours et de soumettre au souverain leurs souhaits.

éclaire un autre aspect de la question[1821]. L'astrologue y rappelle tout d'abord le temps passé à travailler aux mystères afin d'apporter à la cité tout l'honneur possible et lui permettre de réaliser des économies. Il poursuit en énumérant de quelle façon les éléments de décor prévus pour une entrée pourront servir à une autre « car selon mon gect, ceste cy ne nous viendra que a demy despence ». Ainsi, l'écu du cardinal pourra se transformer en celui du roi, le sagittaire pourra devenir Pégase, pour le cheval, et Charlemagne, pour l'homme. Le char des sept planètes se muera de son côté en sept vertus auxquelles s'ajouteront alors les sept vices. Cette missive, non datée, est adressée au procureur du roi. Elle a certainement été écrite peu après l'entrée du cardinal en 1485 ou vers 1489-1490, au moment des préparatifs pour la venue de Charles VIII. Il reste très difficile de la situer dans le temps car plusieurs des éléments qu'elle évoque se rapportent soit à l'entrée de Charles II de Bourbon soit à celle du souverain : elle pourrait trouver sa place peu après la venue du premier, si le second était attendu dans les semaines consécutives, ce dont les délibérations consulaires ne font aucune mention. Les sept planètes n'étaient pas au programme de l'entrée de 1485 mais l'écu du cardinal ne figurait pas sur le parcours de Charles VIII, cinq ans plus tard. Ces contradictions apparentes ne trouvent pas de résolution, sauf si certains éléments prévus en 1485, mais non réalisés ou non utilisés, sont remployés en 1490, cas non extraordinaire[1822].

Quoiqu'il en soit, ce document peu commun prouve que les histoires et « joyeusetés » pouvaient avoir plusieurs usages ; elle révèle également toute l'inventivité de Simon de Phares, qui prévoit dès l'origine plusieurs destinations à ses conceptions[1823]. On ne retrouve jamais d'indications aussi précises sur la réutilisation des décors, mais quelques indices de remplois apparaissent dans les archives. Ainsi pour un mystère joué en ville en 1500, Clément Trie est chargé de prêter aux acteurs tout ce dont ils auront besoin parmi les pièces faites pour les entrées. Les consuls précisent qu'ils auront bien soin de les rendre, ce qui conforte l'idée que ces éléments étaient utilisés maintes fois[1824]. En 1516, de « vielles faintes » sont apportées, signe sans doute de la récupération d'anciens décors[1825]. Il s'agit peut-être de l'arbre-lis présenté à son époux moins d'un an auparavant car les mentions relatifs au lis ne comprennent jamais sa réalisation, mais

---

[1821] A. M. Lyon, CC556, pièce n°3 : P. J. n°C-7.

[1822] QUARRÉ 1969, p. 330 : à Dijon en 1474, on s'inspire de l'entrée projetée en 1469 pour la venue du duc.

[1823] L'examen des illustrations de l'un des manuscrits ayant appartenu à Simon est particulièrement frappant au regard de cette lettre. Ainsi les folios du Mss. Lat. 7331 (BnF) contiennent des images d'animaux tronqués, de sagitaires et de chevaux ailés, rappelant curieusement ses préconisations concernant les décors.

[1824] A. M. Lyon, BB24, f°258-258v, 30 juin 1500. Cette réutilisation n'est pas sans rappeler les différentes destinations dévolues aux décors dans les grands mystères, par exemple à Mons en 1501. Cf. COHEN 1956, p. 236.

[1825] A. M. Lyon, CC666, f°36 : P. J. n°C-24b.

uniquement son transport et le décor placé derrière lui[1826].

Enfin, quand le décor n'est pas conservé tel quel pour servir à d'autres fêtes civiles, il peut être redistribué. Trois semaines après l'entrée de la reine Claude, les religieux de l'église Saint-Nizier sont autorisés à récupérer le bois de l'un des échafauds, dont ils se serviront à la prochaine fête de leur paroisse[1827].

3. Le manuscrit d'entrée, entre compte-rendu et livret de fête. Le Cod. Extr. 86.4 de l'August Herzog Bibliothek, Wolfenbüttel

Les manuscrits d'entrée sont conservés en petit nombre, quasiment tous réalisés dans les deux premières décennies du XVI[e] siècle, le plus ancien étant celui de l'entrée de Jeanne de Castille à Bruxelles en 1496[1828]. Aucune étude ne s'est intéressée en particulier à ces productions enluminées pourtant exceptionnelles. Les travaux consacrés aux manuscrits de théâtre abordent les premières interrogations relatives à ces œuvres, bien que la méthodologie et la perspective en soient parfois éloignées. Les questions du destinataire, de la raison d'être et des auteurs se posent avec la même acuité dans les deux cas. Les ouvrages illustrés qui conservent des pièces de théâtre du bas Moyen Âge présentent des typologies diverses, bien exposées par E. Lalou et D. Smith puis précisées par G. E. Runnalls[1829] : livres de conduite, rolets des acteurs ou encore exemplaires de luxe en constituent les principales catégories. Les deux premières se justifient aisément dans le cadre de la mise en scène d'une pièce mais la dernière reste plus énigmatique, et a suscité nombre de réflexions[1830]. La plupart des auteurs tendent vers une dimension performative de ce type d'ouvrage, liée aux pratiques du jeu et de la lecture, parfois très éloignées l'une de l'autre[1831]. Le cas des mystères imprimés appelle une approche encore

---

[1826] A. M. Lyon, CC666, f°36 : « Pour porter le jardin et la grant fleur de lys » et f°36v « A Claude Saulvain et Francoys Bachasson pour ung turquin pris derrier le grant fleur de lys ». Il est toutefois étonnant que le fait de porter ce décor soit payé deux fois.

[1827] A. M. Lyon, BB34, f°170v (27 mars 1516 : P. J. n°C-24a) ; LECUPPRE-DESJARDINS 2004, p. 190 : les décors des mystères urbains sont recyclés dans les entrées princières ; PROVENCE 2007, pp. 154-155 : après l'entrée de Charles VIII à Troyes en 1484, les décors sont revendus puis en 1564, une vente aux enchères est organisée pour les écouler.

[1828] EICHBERGER 1988, p. 51 ; BLOCKMANS 1994 ; BLANCHARD 2003, p. 504 ; LEGARÉ 2010.

[1829] LALOU et SMITH 1988 ; RUNNALLS 1990 ; SMITH 1998 ; RUNNALLS 1999 ; DRAGOMIRESCU 2010. La réflexion de D. Smith sur l'absence de caractéristiques codicologiques des manuscrits de théâtre doit être étendue aux ouvrages réalisés pour les entrées.

[1830] HÜE 1999 ; CLARK et SHEINGORN 2002 ; SHEINGORN 2008.

[1831] EMMERSON 1999 ; CLARK et SHEINGORN 2002 ; CRUSE et alii 2004.

différente, car il postule un degré supplémentaire dans le rapport entre événement et production écrite. G. A. Runnalls souligne en effet que l'obtention d'un manuscrit est nécessaire à sa transposition en imprimé, et subordonne le premier au second[1832]. Les livrets d'entrée imprimés, apparus au même moment que les manuscrits, ont suscité une abondante littérature, qui peut résoudre en partie les difficultés de cette réflexion. Les articles de W. McAllister Johnson, Ch. Jouhaud et F. Alazard soulignent la prudence avec laquelle ils doivent être abordés[1833].

Les manuscrits d'entrée entrent dans la catégorie des ouvrages de luxe, désignés comme objet de prestige mais non utilitaires[1834]. Le déroulé de la fête, les paroles des personnages y sont reportés, accompagnés de riches enluminures qui, à l'inverse des livres contenant des pièces, sont presque toujours en pleine page et non inserrées dans les colonnes de texte. Des différences apparaissent donc déjà, dans la mise en page mais également dans la conception même de l'objet. En effet, l'événement représenté et rappelé est unique, comme ses composantes, qui ne se répètent jamais de la même façon. En outre, les histoires jouées lors de ces cérémonies mettent rarement en scène une véritable action théâtrale mais plus volontiers des monologues adressés à l'hôte accueilli et dont les paroles ne se répondent pas vraiment. Une lecture performative, qu'elle se fasse dans l'intimité ou à haute voix, semble donc moins plausible. Ces manuscrits sont-ils de fidèles reflets de ce que fut la fête ? Leur discours est-il conforme à celui pensé par les fatistes et reçu par les spectateurs[1835] ?

L'entrée de 1515 est la première et la seule à avoir laissé une trace écrite et illustrée sous la forme d'un manuscrit enluminé, aujourd'hui conservé à la bibliothèque de Wolfenbüttel, le Cod. Extr. 86.4[1836]. Cet ouvrage d'une quarantaine de feuillets contient treize enluminures pleine page représentant les différentes scènes de l'entrée et les Vertus mais jamais le roi, ni le cortège ou la ville. Deux enluminures ont été soustraites au manuscrit, celles de l'échafaud de Saint-Éloi et de celui du Palais. Son histoire est encore peu connue : ni sa date de réalisation, ni le destinataire ni le commanditaire, ni ses possesseurs successifs, malgré quelques marques apposées dans les premières pages, ne sont déterminés.

[1832] RUNNALLS 1999, p. 20.

[1833] McALLISTER 1975 ; JOUHAUD 1987 ; ALAZARD 1998.

[1834] LALOU et SMITH 1988, p. 572.

[1835] Autant de questions posées par les auteurs s'intéressant aux livrets d'entrées imprimés.

[1836] BURIN 2001, pp. 209-211.

a. Le commanditaire et le destinataire

Ce manuscrit, qui éclaire si précieusement les mises en scène complexes, dont les mécanismes et les effets spéciaux sont dissimulés au regard du lecteur[1837], n'est pas entre les mains du roi au moment où il parcourt les rues de Lyon. La date et l'heure exactes sont indiquées au début du manuscrit, de la même encre et de la même main que le reste du texte ; l'ordre des personnes allant faire la révérence et la bienvenue au souverain et l'ordonnance du cortège royal sont également reportés. Ces éléments pouvaient être difficilement connus à l'avance, les souverains retardant parfois leur venue[1838]. Si la réalisation du manuscrit intervient après l'événement, sa conception était certainement prévue bien avant. En effet, il est frappant de constater que les délibérations consulaires ne conservent aucune description précise de l'entrée, ce qui est presque toujours le cas habituellement. En 1507, par exemple, les paroles des personnages et l'agencement des échafauds sont consignés précieusement[1839]. Seule exception de taille, l'entrée de 1499, dont le déroulé n'est pas reporté dans les archives communales : faut-il y voir l'indice de la réalisation d'une œuvre semblable dès cette date, et dont il ne reste rien ?

Le manuscrit a donc été réalisé après l'entrée mais pensé bien en amont. Si ni l'auteur ni le peintre n'en sont connus, ils devaient faire partie de l'équipe recrutée pour l'occasion. Des personnes étrangères à la cérémonie auraient eu des difficultés à connaître les intentions des fatistes en charge des histoires, intentions qui sont clairement exposées dans le texte. Il s'agit donc certainement Jean Yvonnet ou Jean Richier, ou plus vraisemblablement des deux rédigeant ensemble le manuscrit[1840]. Quant à l'enlumineur, le Maître de l'Entrée, E. Burin a voulu reconnaître en lui Jean (ou Antoine) Pingault, rémunéré pour ses travaux d'écrivain[1841]. Une telle identification se heurte à plusieurs difficultés déjà évoquées, dont la qualification de Jean Pingault comme écrivain et enlumineur. Or il est très rare que les enlumineurs participent aux entrées pour des ouvrages de peinture car il semble bien que ce terme désigne les responsables des décorations marginales, qui ne travaillent donc que le parchemin[1842]. Que le Maître de

---

[1837] Comme ils l'étaient au regard du spectateur.

[1838] A. M. Lyon, CC538, pièce n°2, f°13 : en 1499, Louis XII arrive quelques jours après la date prévue, ce qui oblige les consuls à défaire les décors déjà mis en place. Cf. Supra, Troisième Partie, chapitre II, B.

[1839] C'était déjà le cas en 1476 et 1490.

[1840] A. M. Lyon, BB33, f°331 : tous deux cont commis à la conduite des histoires de l'entrée de François Ier. Cf. P. J. n°C-23a.

[1841] BURIN 2001, p. 33. Cf. Supra, Première Partie, chapitre II, C, 1.

[1842] Cf. Supra, Première Partie, chapitre I, B, 2. Jean Bourgoys, en 1499 et peut-être Jean Bonte sont les seules exceptions sur les dix-sept enlumineurs recensés et au sein des vingt entrées.

l'Entrée soit Jean Ramel, comme nous le proposons, est rendu plausible par sa participation à cette fête : il fournit du sinople, travaille vingt-huit jours aux échafauds et endosse même le rôle de l'État du Peuple[1843].

L'éventuelle livraison d'un manuscrit n'est jamais rapportée. Une seule mention, extraite des comptes d'une autre entrée, celle de l'archiduc de Flandre en 1503, peut être l'indice d'une telle commande. Les consuls rémunèrent en effet Jean Richier pour les vers « faiz en rethorique » des personnages et « aussi pour avoir escript et mis par ordre la forme de lad. entree »[1844]. Ce dernier point désigne-t-il la réalisation d'un ouvrage prestigieux, du type de luxe ? Il se réfère sans doute plus probablement à la constitution d'un manuscrit dit de conduite. En 1507, le même Richier est rémunéré pour les histoires et « pour avoir fait les recodz des filles et autres personnaiges qui ont joué a lad. entree. »[1845]. Il demeure impossible de définir avec certitude ce que désigne le terme de « recordz », mais il indique vraisemblablement la composition des rôles des personnages, à la charge du fatiste responsable de l'événement.

La réalisation d'un manuscrit - et non du livret - est en revanche clairement mentionnée dans les comptes de l'entrée de 1533 :

> « A Loys Cheaucy, escripvain, 5 ₤ pour certains escripteaulx que luy avoit ordonnez monseigneur de Montrotier avec ung petit livre fait [...] par led. sire de Monrotier contenant la signifficacion des faitz de l'entree de lad. dame et a elle donnee »[1846].

Le programme est donc annoncé : cet ouvrage (disparu) doit servir à expliquer les histoires de l'entrée de la reine Éléonore et lui est destiné. Peut-être doit-il servir aussi à réaliser la relation imprimée par Gilbert du Plaix. Ce sont donc les consuls qui passent la commande à un écrivain qui participe par ailleurs à la fête.

Aucune adresse ou apostrophe dans le texte de 1515 ne permet de découvrir s'il devait être offert au souverain lui-même, bien que cette destination paraisse la plus évidente. C'est le cas par

[1843] A. M. Lyon, CC666, f°5v, 9v et 18 : P. J. n°C-23c.

[1844] A. M. Lyon, CC556, pièce n°2, f°5v : P. J. n°C-18b.

[1845] A. M. Lyon, CC575, pièce n°3 : P. J. n°C-20d.

[1846] A. M. Lyon, CC273, f°23 : P. J. n°C-28a.

exemple pour les manuscrits d'entrées parisiennes, celui de Marie Tudor en 1514[1847] ou celui de Claude de France, conservé à la BnF (fig. n°116 et 117)[1848]. Un autre ouvrage, plus richement décoré, est conservé pour la fête en l'honneur de la reine en 1517 : C. J. Brown doute qu'il ait été réalisé pour la souveraine[1849]. La raison d'être de ces œuvres enluminées demande à être explorée, tout comme le rapport qu'elles entretiennent avec l'événement en lui-même et le texte qui les accompagne.

b. Le texte, l'image, l'entrée

Aux folios 7v-8 du manuscrit de l'entrée, la double page présente la première histoire placée avant l'arrivée à la porte de la ville, celle de la nef de France emmenée par le cerf blanc ailé (fig. n°118). Il porte autour du cou la ceinture d'espérance et l'écu des Bourbons. Le connétable, arrivé quelques jours auparavant (le 30 juin), avait eu droit à sa propre entrée[1850]. Harnaché de grosses chaînes d'or, l'animal fantastique tire un bateau où se trouvent six personnages précisément décrits et plusieurs belles jeunes filles, dont le nombre et les vêtements ne sont pas détaillés. Quatre feuillets sont dédiés à l'explication de ce seul mystère. Le narrateur rappelle l'histoire de Clovis et conte l'épisode de l'apparition du cerf blanc qui permit au roi et à son armée de passer sans difficulté la rivière le menant aux Allemands, avec lesquels il voulait en découdre. Il s'agit ici de faire allusion à l'entreprise guerrière de François I^{er} allant à la conquête du duché de Milan « usurpée par les Souysses et Alemans sans aucun tiltre de droict »[1851]. Mais le cerf fait également partie de l'emblématique du connétable de France, représenté sur le dos de l'animal et dénommé Guide loyal, reprenant là le rôle déjà joué deux semaines auparavant. Le navire représente l'armée du roi, avec le souverain lui-même à la proue ; les deux jeunes femmes sont la reine Claude et la sœur de cette dernière, Renée, qui sont la cause, explique l'auteur, de l'entreprise royale, par le droit que leur père, Louis XII, avait sur Milan. Le petit personnage qui

---

[1847] READ BASKERVILL 1934 ; BROWN 2005. Le manuscrit est conservé à la British Library, Cotton Vespasian B.II. Les enluminures de cet ouvrage sont attribuées au Maître des entrées parisiennes. Il est intéressant de noter la proximité entre les œuvres de ce Maître et celles du Maître de l'Entrée et de Guillaume II Le Roy. Des différences sont perceptibles dans le traitement des coloris des visages ou certains détails des chevelures et des mains mais les compositions, les traits généraux des personnages sont à rapprocher. Une étude plus poussée sur les productions de ces maîtres, dans le cadre de manuscrits d'entrées et d'obsèques, reste à mener. Sur le Maître des entrées parisiennes, voir DELAUNAY 2008.

[1848] BROWN 2005 : BnF, Mss. Fr. 5750.

[1849] BROWN 2005, p. 76 (Bibliothèque municipale de Nantes, Mss. 1337).

[1850] A. M. Lyon, BB33, f°330v et ss. ; BB34, f°2 et ss. ; CC638, pièce n°33 ; CC666, f°13 et ss. LECOQ 1987, p. 191 : sur l'un des échafauds, il est mis en scène et comparé à saint Jean-Baptiste préparant la voie de la victoire au Christ. Le texte du manuscrit ne fait pas le lien avec ce saint en tant que patron de la cité de Lyon, ce qui devait être apparent aux yeux de tous.

[1851] August Herzog Bibliothek, Cod. Extr. 86.4, f°5.

souffle dans son cornet est désigné comme Zéphirus et l'ange de Dieu tout à la fois. Enfin, le dernier personnage debout à la poupe est le maréchal de France, Jean Jaquez. La vision d'un bateau tiré par un animal comme image de l'entreprise militaire royale est alors répandue dans la littérature contemporaine, par exemple dans les éditions de l'ouvrage d'André de la Vigne contant l'expédition napolitaine de Charles VIII, où toutefois le cygne remplace le cerf[1852].

Seuls les personnages qui prennent la parole sont représentés ; les jeunes filles qui se tiennent sur le bateau ne sont pas figurées et leur signification n'est pas donnée dans le texte[1853]. Les indications du narrateur sont respectées : les vêtements des personnages correspondent à sa description, comme les attributs de chacun et l'ornementation de l'étendard du bateau, où seule l'inscription latine est omise[1854]. Il semble de prime abord que l'illustration corresponde en tous points à ce qui a été réalisé, d'après les informations disponibles dans les comptes. Seul le paysage du fond étonne car le lieu où se situe l'histoire ne peut correspondre à aucun lieu des environs de Lyon[1855]. Le manuscrit se distingue en cela de celui de l'entrée de Jeanne de Castille à Bruxelles en 1496. En effet, l'œuvre nordique montre amplement les échafauds comme le parcours et l'environnement des histoires. Les rideaux, les étais de bois soutenant le plateau ne sont pas dissimulés (fig. n°119). L'approche est donc toute différente car c'est véritablement l'événement qui est documenté par les nombreuses images, d'ailleurs esquissées très rapidement[1856]. A Lyon, le cortège et la ville sont cachés au regard du lecteur : un sol dallé, des tentures damassées limitent presque toujours le fond des enluminures. Les manuscrits parisiens des reines de France masquent également toute référence à la cité ou aux artifices de la mise en scène.

La deuxième histoire, placée porte de Bourgneuf, présente elle des divergences par rapport au texte. En effet, il est dit qu'un arc de triomphe, aux colonnes peintes et aux chapiteaux ornés, forment le premier niveau de l'échafaud, qui en compte deux. Plusieurs inscriptions latines courrent sur l'entablement et les chapiteaux, rappelant la fidélité de la ville aux souverains français. L'enluminure, plutôt maladroite, écrase complètement cet arc, le transformant en un soubassement quelconque. Les deux figures féminines se retrouvent en outre dans le jardin au

[1852] LECOQ 1987, p. 192.

[1853] Elles n'apparaissent pas non plus dans les comptes.

[1854] August Herzog Bibliothek, Cod. Extr. 86.4, f°4v

[1855] L'histoire de la nef se situe hors des murs de la ville, avant l'arrivée à la porte de Bourgneuf.

[1856] BLOCKMANS 1994 ; LEGARÉ 2010.

pied du lis, alors que le texte précise qu'elles sont juchées sur les colonnes. Hormis ce détail, peut-être difficile à rendre dans l'espace d'une page, toutes les caractéristiques rapportées par le texte sont représentées : les quatre branches du lis aux deux fleurs ouvertes et aux deux bourgeons fermés, la fleur sommitale accueillant la figure du roi, les anges sortant des nuées pour le couronner ou encore les deux gardiens du jardin de France, Noble Désir et Franc Vouloir. L'enlumineur a pris quelques libertés avec les inscriptions qui devraient orner les chapiteaux et sont placées sur la voussure et l'entablement de l'arc.

Ces deux exemples suffisent pour souligner la concordance presque parfaite, bien qu'il existe des différences minimes, entre le texte du manuscrit et les enluminures représentant les histoires qu'il décrit. Les quelques divergences peuvent être dues aux contraintes matérielles, ou plus certainement à la maladresse du peintre. La relation entre texte et image a fait l'objet de nombreuses études, dont certaines très récentes[1857]. Dépassant les hiérarchies traditionnellement établies, les deux éléments sont considérés comme pensés ensemble lors de la conception du livre[1858]. La question est peu posée pour les manuscrits de théâtre mais dans le cadre de celui de Wolfenbüttel, elle doit être abordée différemment. En effet, les illustrations ne sont pas conçues au même moment que le texte, qui les précède. Ainsi les paroles des personnages, toutes reportées dans l'ouvrage, ont été rédigées avant même l'événement au sein duquel elles étaient prononcées.

Quel est alors le rapport de ces images à la performance dont elle conserve le souvenir[1859] ? Les indications comptables tirées des archives tendent à infirmer l'adéquation entre image et texte, par exemple pour les costumes. En effet, le manuscrit rapporte que huit piliers richement peints de huit pieds de haut environ soutiennent chacun un grand chapelet de verdure au milieu duquel se tient une belle fille accoutrée de joyaux. Elles tiennent d'une main leur lettre et de l'autre l'attribut correspondant à la vertu qu'elles incarnent. La Foi présente ainsi un calice surmonté d'une hostie, la Justice une balance, etc[1860]. Le vêtement de chacune d'entre

[1857] EMMERSON 1999, p. 250 : la hiérarchie entre image et texte doit être repensée dans le cadre des manuscrits dae théâtre. Les enluminures ne sont pas une illustration du texte qu'elles accompagnent ; PLAISIR ART 2012 : plusieurs articles de ces mélanges abordent la question ; HÉRICHÉ et PÉREZ-SIMON 2013.

[1858] HÉRICHÉ et PÉREZ-SIMON 2013, p. 11.

[1859] BROWN 2005, p. 73 : l'auteur évacue bien vite la question, affirmant que les illustrations garantissent au lecteur « une interprétation fidèle des tableaux quelle qu'en soit la complexité ».

[1860] August Herzog Bibliothek, Cod. Extr. 86.4, f°13, 16, 20, 22, 26, 28, 33 et 37.

elle est connu par les dépenses textiles : comme le veut l'iconographie, la Foi est vêtue de blanc, la Raison de gris ou la Charité de rouge[1861]. Or les vertus portent toutes un costume d'une facture proche, composé de tissus bleus et or, agrémentés pour certaines d'entre elles d'hermine (fig. n °113). Ce léger écart entre la représentation et ce que devait être l'habit des vertus interroge : qu'en est-il alors des autres enluminures[1862] ? Dans l'histoire de la nef royale, les vêtements des personnages présentent également des différences entre ce que rapportent les notations comptables et la façon dont ils sont peints. Le Zéphyr en haut du mât du bateau devait ainsi être vêtu de bleu[1863] alors qu'il apparaît ici sous la forme d'un ange (fig. n°118b). Et le texte du manuscrit précise en effet « Le personnage (...) estoyt nommé Zephirus, lequel figuroyt l'ange de Dieu ». L'artiste a donc décrit non pas l'acteur incarnant Zéphyr, tel qu'il figurait dans la scène, mais ce que le personnage devait incarner, c'est-à-dire un ange, ici figuré nu, blond et ailé[1864]. De même, le bleu des costumes des dames était de la même teinte que celui du Noble Champion tout en étant différent de celui du Zéphyr[1865], autant d'éléments non respectés par l'enluminure.

Les travaux consacrés aux livrets d'entrée de l'époque moderne, dont on trouve un exemple à Lyon pour la première fois en 1533, évoquent ce rapport entre l'entrée et sa représentation imprimée[1866]. Ainsi F. Alazard insiste sur la prudence avec laquelle il faut aborder les livrets pour en déduire ce qu'était la fête[1867]. Il ne s'agit pas en effet d'une relation mais d'une publication à visée politique, cherchant à imposer une conception univoque de l'événement[1868]. Cette fonction est l'une de celles vers laquelle tend le manuscrit de 1515 : les explications délivrées par le texte insistent en effet sur les intentions des fatistes. Les auteurs donnent eux-mêmes l'intention de leur ouvrage : « Affin de donner clerement a entendre le moral et figure des choses predictes et les causes pour quoy ainsy ont esté ordonnees »[1869]. Ainsi le texte déroule l'explication des histoires et la raison de leur représentation. Un seul exemple, très parlant, celui de l'échafaud du

---

[1861] A. M. Lyon, CC666, f°18 : P. J. n°C-23c.

[1862] BROWN 2005, p. 75 : le même phénomène est constaté pour le manuscrit de l'entrée de Claude à Paris en 1517, qui diffère des autres relations de l'événement.

[1863] A. M. Lyon, CC666, f°17.

[1864] Constrastant étonnamment avec la représentation des anges que l'on trouve dans certains enluminures contemporaines, telle celle du Garbeau de l'épicerie, f°1v.

[1865] A. M. Lyon, CC666, f°17 : du taffetas pers pour le roi, Claude et Renée et du taffetas bleu pour Zéphyr.

[1866] MC ALLISTER JOHNSON 1975 ; JOUHAUD 1987 ; ALAZARD 1998.

[1867] ALAZARD 1998, p. 38.

[1868] MC ALLISTER JOHNSON 1975, p. 192 ; JOUHAUD 1987, p. 393.

[1869] August Herzog Bibliothek, Cod. Extr. 86.4, f°4v.

Palais, dont l'enluminure a disparu. L'enceinte de la cité, figurée en bois et peintes aux couleurs du roi, accueillait trois bergers (les états de Marchandise, Église et Peuple) et une bergère (Lyon). Les efforts fournis par les Lyonnais pour bâtir de nouveaux remparts à la demande de Louis XII en 1512-1513 sont largement et longuement rappelés[1870]. Jouant sur l'analogie entre l'arrivée sur le trône de François Ier et celle du Christ, les victoires militaires du souverain français sont présentées comme l'aboutissement des privations consenties pour protéger la ville[1871]. Une telle signification n'était pas évidente à la seule vision de l'échafaud, où les allusions religieuses et contemporaines se mêlaient[1872]. Affirmant donc avec force le discours sous-jacent de l'entrée, le texte du manuscrit délivre l'explication de l'échafaud, la seule qui doive être retenue, rôle parfois endossé par l'expositeur dans les entrées ou les mystères. Ce dessein n'est pas sans rappeler celui qui conditionne l'apparition des écriteaux et des rimes révélateurs lors de la venue de Charles VIII en 1490[1873]. Mais il ne s'agit plus de paroles prononcées pendant l'événement : l'interprétation est désormais destinée à rester, grâce au manuscrit. Toutefois, l'intermédiaire de l'ouvrage enluminé présente une différence fondamentale par rapport aux livrets imprimés. Ces derniers doivent être largement diffusés[1874], une dimension nécessairement absente du manuscrit, surtout s'il est richement enluminé. Ce ne sont donc pas les spectateurs de l'entrée qui doivent bénéficier des éclaircissements des fatistes[1875], mais très certainement le destinataire de l'événement comme de l'œuvre, François Ier. Ainsi la même ambition semble être à l'origine de la création de manuscrits ou de livrets d'entrée, celle de la révélation[1876], mais ses modalités en diffèrent largement.

Ce passage laisse aussi à penser que le manuscrit devait permettre de revenir sur un aspect peut-être un peu occulté de la cérémonie elle-même. Peu visible par le biais des enluminures comme par celui des archives, la glorification de la cité est réaffirmée dans le texte du manuscrit.

[1870] August Herzog Bibliothek, Cod. Extr. 86.4, f°34-35.

[1871] LECOQ 1987, pp. 203-204.

[1872] Le thème de la bergerie associée au parc clos est répété ici et apparaît dans d'autres histoires de la même entrée, comme aux Changes, par exemple.

[1873] A. M. Lyon, BB19, f°169. Cf. Supra, Troisième Partie, chapitre II, B, 3.

[1874] JOUHAUD 1987, p. 393, 395 : le livret permet à ceux qui n'ont pas assisté à l'entrée de voir les histoires ; ALAZARD 1998, p. 39 : l'auteur indique que c'est le livret donne son importance à la fête, en la diffusant et lui donnant du sens.

[1875] JOUHAUD 1987, p. 394-395 : les spectateurs ne comprenaient pas tout, comme l'indique l'avertissement au lecteur du livret de l'entrée de Louis XIII à Paris en 1628.

[1876] BLANCHARD 2003, p. 478 : l'auteur indique justement que les histoires des entrées proposent la révélation d'un mystère.

L'insistance sur le bon vouloir des Lyonnais au moment des demandes de Louis XII relatives aux murailles permet de pallier à un aspect non porté par l'événement lui-même.

L'articulation entre l'artiste qui participe à la préparation des mystères et celui qui les reproduit ensuite en miniatures représente également un point très intéressant. Ce mot - miniature - est employé à dessein car il révèle toute la difficulté de la transposition d'œuvres monumentales, mouvantes, sonores et tridimensionnelles en petites peintures bi-dimensionnelles et surtout frontales. La représentation des échafauds à deux étages perd donc de son ampleur, l'arc de triomphe devenant par exemple un soubassement peu glorieux. Que peut-on déduire alors de ces images sur l'événement en lui-même ? Il semble difficile de s'arrêter aux enluminures pour imaginer ce qu'ont pu être les échafauds, difficulté déjà soulevée pour les livrets[1877]. Les enluminures sont les vecteurs de ce qu'ont pu être les histoires, elles représentent d'ailleurs peut-être le moyen pour le lecteur de se les remémorer. Le manuscrit les introduit toujours par la même formule : « L'ordonnance des choses devant dictes on peult veoir par l'hystoire suyvante ». La dimension illustrative semble être bien assumée ici, les images complétant le texte, le donnant véritablement à voir[1878]. Si l'on examine plus attentivement l'enluminure du baptême de Clovis (f°18, fig. n°120), dont on connaît les détails et surtout la mise en scène, ce rapport entre échafaud et image peut être approfondi. En effet, les effets spéciaux prévus ici consistaient en le passage de l'étage supérieur au niveau inférieur par deux anges, apportant « l'empole et banniere des armes de France »[1879]. Ce mouvement prend place après la tirade de Dieu, comme cela est bien indiqué par une sorte de didascalie qui précise les gestes et la temporalité de la prise de parole. Le peintre a donc choisi de représenter le moment le plus significatif, celui de la remise des attributs de Clovis aux saints Vaast et Remi. La composition est ainsi plus à même de donner à voir la performance, résumant au mieux l'action théâtrale. C'est donc un processus très différent de celui employé dans les manuscrits de théâtre où les images ont pour fonction de permettre une lecture performative, où toutes les ficelles du jeu peuvent et sont largement exploitées[1880].

[1877] MC ALLISTER JOHNSON 1975. L'auteur estime que les manuscrits enluminés sont plus fidèles que les livrets imprimés : il prend pour exemple les ouvrages conservés pour l'entrée de Rouen en 1550 (p. 197).

[1878] Suggérant une relation texte-image bien différente de celle pensée par R. K. Emmerson à propos du manuscrit de Besançon de la pièce du Jour du Jugement : EMMERSON 1999. L'auteur affirme en effet pour ce cas que les images ne sont pas subordonnées au texte.

[1879] August Herzog Bibliothek, Cod. Extr. 86.4, f°17.

[1880] CRUSE et alii 2004, p. 25.

Une telle finalité est peut-être désirée toutefois. En effet, la mise en page du texte révèle des éléments intéressants : les initiales colorées (or sur fond rouge ou bleu) qui alternent dans les descriptions comme dans les dialogues sont de véritables marqueurs de l'action. Chaque lettrine introduit un changement de personnage, un nouveau chapitre de l'explication ou le passage à un moment différent. Si une lecture performative apparaît peu probable pour ce type de manuscrit, le soin avec lequel le texte est scandé interroge.

4. Œuvres pérennes, œuvres éphémères

La relation entre les représentations - le terme n'est pas le fait du hasard - d'épisodes joués durant les mystères ou les farces et les œuvres peintes, a été étudiée dernièrement par R.-M. Ferré[1881], à la suite des travaux fondateurs d'E. Mâle[1882]. Bien connue aussi pour le domaine bourguignon, elle trouve une illustration de choix dans le célèbre exemple de l'entrée de Philippe le Bon à Gand en 1458[1883]. A cette occasion, le retable de l'Agneau mystique est reproduit au sein de l'un des tableaux vivants. Les relations entre œuvres pérennes et décors de fête sont donc étroites[1884] : le fait que les mêmes artistes travaillent aux deux domaines est tout à fait parlant, tout en pointant les difficultés de la recherche. En effet, cette culture commune à laquelle puisent artistes et fatistes leur sert quelle que soit la destination de leur réalisation, gommant les limites entre des domaines intrinsèquement liés.

Les exemples lyonnais sont beaucoup moins évidents que le cas gantois. En 1494, lors des discussions autour du lion d'or à offrir à Anne de Bretagne, les consuls souhaitent que la coupe qu'il tiendra entre ses pattes soit faite « a la facon ancienne telle qu'on la painct est troys roys »[1885]. Il s'agit manifestement d'une référence aux retables représentant l'Adoration des mages. Il est très intéressant que les échevins en appellent à une œuvre peinte et non à une pièce d'orfèvrerie pour le modèle de la coupe. Hormis cette mention explicite, il n'est jamais question de reproduire un retable peint ou sculpté ou un vitrail au sein des échafauds.

[1881] FERRÉ 2011a ; FERRÉ 2012.

[1882] MÂLE 1995. Voir également SCHMITT 1990, pp. 276-278 qui consacre quelques pages au rapport drame liturgique-images, en concluant sur les logiques différentes des deux media.

[1883] EICHBERGER 1988, p. 54.

[1884] EICHBERGER 1988, p. 56 ; Ces liens sont déjà notés par de nombreux historiens.

[1885] A. M. Lyon, BB21, f°40.

Les décors des entrées influencent-ils le décor urbain ou la production picturale ? La trace d'un tel effet ne se retrouve que difficilement dans les manuscrits ou les œuvres pérennes. Les liens entre la publication des *Métamorphoses* d'Ovide, ornées des bois de Guillaume II Le Roy, ont été évoqués, sur un plan purement conceptuel[1886]. Il est possible toutefois que les modèles utilisés par le graveur aient circulé en ville et inspiré les conducteurs de l'entrée de 1507. De même, l'apparition en 1493 du blason royal accompagné du lion à la porte de Bourgneuf est peut-être une réminescence de la fête de 1490, bien que le motif des trois fleurs de lis était représenté aux Changes, soit bien après la porte de la cité.

Ces hypothèses sur le sujet demeurent toutefois bien imprécises. Ainsi l'apparition d'un vitrail orné d'un Arbre de Jessé au couvent des Célestins avant 1501 - et sans doute après 1477[1887] - est-elle redevable de l'entrée de 1476 ? Il s'agit de la seule occurence connue d'une œuvre monumentale lyonnaise sur ce thème, sur lequel se porta justement toute l'attention lors de venue de Louis XI[1888].

[1886] Cf. Supra, Troisième Partie, chapitre III, B, 3.

[1887] GUIGUE 1882 : l'évêque d'Albi, Louis d'Amboise, fait réaliser la verrière de l'arbre de Jessé, qui se trouvait au-dessus du portail, à une date indéterminée, mais certainement après son obtention du titre d'évêque, en 1477 (p. 12). Il participe d'ailleurs au financement des travaux qui doivent permettre de reconstruire le couvent, en 1501 (p. 18).

[1888] Cf. Supra, Troisième Partie, chapitre II, A, 1.

Exaltation du souverain et transformation de la cité comme de ses habitants, la fête qui se joue à chaque nouvelle visite n'est pas anodine. Sur le plan financier comme symbolique, elle occupe une place majeure. Lyon semble en cela être un exemple particulièrement significatif : honorée à ses débuts d'une entrée tardive, sans cesse repoussée, elle devient ensuite la ville aux multiples entrées, celle où l'on célèbre avec faste les victoires italiennes. L'absence de consignes royales explicites laisse aux consuls le choix des thèmes, toujours référencés mais jamais dupliqués. Ainsi cette fête de la répétition, de la permanence d'un pouvoir se double d'une dimension éphémère évidente, du fait même de ses modalités. Pourtant, les inventions continuelles ne sont pas exemptes d'une volonté de rappeler un passé glorieux et légitimant, en utilisant les mêmes motifs, dont la composition et la mise en scène sont modifiées certes, mais qui apparaissent à chaque fois. Les signes les plus marquants de la royauté, lis et blason, sont donc récurrents, comme ceux de la ville, le lion et la personnification, dans un système d'échanges déjà bien décrit par les historiens.

Cette alternance entre symboles communaux et monarchiques ne masque pas cependant la prééminence de ceux du roi ou de l'hôte prestigieux. Et pourtant, ce sont les bourgeois et les consuls de la ville qui en sont les concepteurs, et non les officiers royaux. Ces derniers, présents dans la bonne ville lyonnaise, sont souvent issus des mêmes rangs et des mêmes familles que les conseillers, ils œuvrent avec eux, sans imposer la volonté de la cour. Si le destinataire est donc bien le roi, la reine, le prince ou l'archevêque, le commanditaire reste le Consulat. Il lève l'impôt nécessaire, délègue les tâches, contrôle les travaux et les inventions pour finalement récolter les fruits de cet acte d'allégeance aux aspects parfois à la limite de l'impertinence.

Dans la répétition de cette cérémonie, des éléments familiers ancrent la fête. Le parcours, l'organisation, les motifs et les scènes jouées elles-mêmes sont là pour rappeler la longue litanie des entrées précédentes - et donc des prédécesseurs de la personnalité accueillie. En outre, les consuls se préoccupent également de la pérennité des réalisations : elles sont réutilisées ou revendues, entreposées à l'hôtel commun dans l'espoir de leur donner un nouvel usage. Il est significatif que le discours des échevins s'attarde sur les œuvres créées à ces occasions plus que sur toute autre production artistique. Les délibérations, le volume des comptes dévolus aux événements témoignent de l'importance prise par les entrées dans la vie de la cité. Importance politique mais également financière et évidemment artistique. S'y retrouvent les artistes et poètes

majeurs de Lyon, engagés dans un processus créateur et novateur qui témoigne toutefois d'une culture commune au Royaume, malgré quelques particularités lyonnaises. Les spectacles nautiques sont en effet plus importants sur la Saône que dans toute autre ville française à cette époque.

Les souvenirs que les entrées ont laissés sont rares mais exceptionnels. Le manuscrit de la fête offerte à François I^{er} représente un riche exemple au sein d'une catégorie d'œuvres peu étudiée. De nombreuses interrogations demeurent, qui demandent des investigations plus poussées, notamment sur la relation entre texte et image. La mise en parallèle du texte, des enluminures et des archives a révélé des premières pistes passionnantes qui méritent une comparaison, sur les mêmes bases, avec les autres manuscrits d'entrée français comme étrangers au Royaume.

CONCLUSION

Nous citions en introduction l'assertion d'Henri Zerner sur les lacunes et points d'interrogations inhérents à l'histoire artistique de Lyon. L'analyse minutieuse des nombreuses sources, l'examen attentif des œuvres encore en place, de grande qualité et constituant véritablement un corpus, tout cela a permis d'établir un portrait artistique de la ville dans les dernières décennies du XV^{e} siècle et les trentes premières années du siècle suivant.

Cité foisonnante, peuplée de nombreux artistes, Lyon s'est révélée sous ses divers aspects, souvent paradoxaux. Pas moins de deux cent treize peintres vivent entre Saône et Rhône, dont les caractéristiques ont été établies et mises au jour. Les homonymies et les mauvaises identifications ont été corrigées afin de constituer un véritable dictionnaire des peintres lyonnais actifs entre 1460 et 1530. La création de cet outil prosopographique a dévoilé la présence de plusieurs peintres non connus jusqu'ici, tel Pierre Morel, ou les erreurs d'interprétation de certains documents. Elle a également permis de déterminer la transmission de certains ateliers, tout en soulignant dans le même temps l'absence de dynastie. Jean de Juys fut par exemple le maître de Pierre d'Aubenas, qui occupe une place majeure sur la place lyonnaise dans les années 1480-1500. La dynastie des Duc-Malechar est également apparue, révélant en outre la complexité de la désignation des verriers et leur place au sein de la ville. Thomas Malechar occupe ainsi une charge consulaire ; il est plus certainement issu d'une lignée de marchands verriers que de peintres. Les familles Besson, Bonte, de Crane et Vandermère, les principales fratries de peintres, ressortent d'autant plus dans cette multiplication des praticiens. Les unions

au sein de la même profession restent rares tout comme la perpétuation du métier par un parent, ce qui tranche avec les habitudes corporatives de l'Europe contemporaine.

Les archives de la Charité, légèrement postérieures au champ d'étude, dépeignent un mode d'apprentissage certainement répandu, tout en accentuant encore ce défaut de grandes familles : des orphelins sont en effet largement recrutés comme apprentis. Le voisinage s'affirme alors comme essentiel, ce qui n'est pas propre à Lyon, mais s'y avère capital. On saisit les liens tissés dans les rues et les quartiers par le biais des commandes et des quelques cas de collaborations recensés. La dispersion des peintres dans différents quartiers s'est affirmée, contrastant avec les cités françaises du Royaume, bien qu'une majorité d'entre eux vive dans la rue Mercière, artère principale de Lyon qui accueille aussi quantité de cartiers, d'imprimeurs et de libraires. Les réseaux établis avec ces derniers sont apparus comme solides. Au-delà des relations de voisinage, ce sont de véritables liens familiaux qui se révèlent, notamment entre enlumineurs et cartiers, plus rarement avec des tenants d'autres métiers.

Non limités à leur groupe professionnel, les peintres ne se préoccupent pas de former des associations : elles sont le plus souvent le fait de leurs patrons et dépendent donc de l'œuvre et de sa chronologie. Pourtant, ils réclament des Statuts, obtenus en 1496 mais visiblement peu respectés. Ce texte important qui témoigne des pratiques en vigueur, proches de celles des autres villes, accentue encore les particularités déjà notées. Un apprentissage libre, laissé à l'appréciation des maîtres qui, chose exceptionnelle, ne se préoccupent pas de favoriser leurs fils. La liberté du travail, tant de fois vantée par les historiens, vient conforter l'image d'une cité cosmopolite, ouverte à tous.

Carrefour de routes commerciales, ville de foires, Lyon est fréquemment décrite comme cité d'accueil pour les artistes, notamment venus du sud des Alpes. Les recherches ont démontré que cette vision doit être largement nuancée. La présence numérique des peintres étrangers n'est pas exceptionnelle et même plutôt inférieure à la moyenne des autres villes de l'Europe contemporaine. Des Italiens, considérés souvent comme les premiers artistes arrivés à Lyon dans la suite des rois, il ne reste aucune trace. Le mythe de l'origine florentine de la famille Bonte doit être abandonné, tout comme celui de la présence en nombre des peintres venus de la péninsule pour travailler au service de leurs compatriotes marchands et banquiers. En revanche, les artistes arrivés du Nord, les Flamands, sont les plus nombreux, souvent installés sur de longues années et faisant souche dans la cité : les De Crane et les Vandermère principalement, peut-être originaires

de la même ville, ont occupé une position importante. Pourtant, Lyon ne retient que difficilement les peintres qui, dans l'ensemble, ne semblent pas s'y arrêter.

Saisir les spécificités lyonnaises passe également par l'étude des artistes ayant délaissé leur cité, qui sont toutefois peu nombreux. Le duché de Savoie s'est alors présenté comme une destination attractive, ouvrant tout un pan de recherches prosopographiques comme stylistiques, qui reste à approfondir. Blaise Vazel a par exemple sans doute travaillé dans l'atelier de son parent Pietro au service de Georges de Challant à Aoste. Il a pu y rencontrer Jean Baudichon, aux côtés duquel il se trouve sur le chantier des verrières de Chambéry, presque vingt ans plus tard. Les liens documentaires, encore ténus, sont renforcés par les liens stylistiques unissant plusieurs des vitraux dus à la commande du prieur et de la région lyonnaise. En outre, cette piste a ouvert la voie à une réflexion sur la possible présence d'Antoine de Lonhy dans la ville, hypothèse jamais avancée mais tout à fait plausible. En contrepoint, les relations depuis longtemps affirmées entre Brou et Lyon ont été largement réévaluées. L'atelier mythique d'Antoine Noisin, Jean Orquois et Jean Brachon, qui a certainement existé, ne peut en aucun cas être rattaché par les sources à la cité lyonnaise. Si Jean Perréal a bien eu son rôle auprès de Marguerite d'Autriche, ses concitoyens ne bénéficient pas de la commande de la régente.

Autre cas remarquable, celui de Nicolas Droguet, seul verrier lyonnais identifié dont les œuvres sont conservées. Les magnifiques baies de Saint-Nicolas-de-Port gardent le témoignage d'une production lyonnaise de grande qualité, réalisée par un peintre par ailleurs engagé par contrat avec l'église de Saint-Nizier. Son parcours avant l'épisode lorrain a pu être retracé, comme les raisons probables de son départ. De même, sa veuve est mentionnée en 1529 à Lyon, ce qui confirme certainement un retour du peintre dans sa ville d'origine après 1510.

Révisant l'image répandue de la communauté artistique lyonnaise, cette étude s'est attachée à en saisir les lignes de force. Peu regroupés, peu contraints par leur monde professionnel, organisés en petits ateliers, la sociabilité de voisinage prend toute son importance dans ce milieu non dynastique, où l'apprentissage est peu réglementé. Certaines caractéristiques ont émergé, notamment la particularité du contrat passé avec le chapitre de la cathédrale. Le même procédé est repris à Saint-Nizier comme sans doute dans les grands établissements religieux de la ville, sans que les archives en aient toutefois conservé le souvenir.

Il nous faut partager les conclusions déjà pertinentes de N. Rondot sur le peu de peintres reconnus. Un noyau dur est en charge des tâches les plus importantes auprès des consuls, des

chanoines et des archevêques (comme sans doute des bourgeois), au sein duquel se retrouvent plusieurs des peintres cités dans les Statuts. Si la grande majorité de ceux recensés reste dans l'ombre - bien que leur habitation, leur richesse voire leurs réalisations soient parfois documentées - certains maîtres sont sans cesse sollicités. Jean Prévost, Jean Perréal, Pierre d'Aubenas, Guillaume II Le Roy, Jean Ramel, les familles Besson et Bonte apparaissent ainsi régulièrement. Leurs engagements multiples soulignent une fois de plus cette polyvalence, qui trouve sa source même dans la caractérisation des commanditaires lyonnais, dont l'étude a constitué un biais essentiel à la compréhension de l'activité picturale lyonnaise.

Une telle communauté d'artistes ne pouvait en effet se comprendre sans ceux qui l'ont fait vivre. Si aucun prix-fait passé entre un particulier et un artiste ne subsiste, les commandes de vitraux, d'enluminures et surtout de réalisations éphémères abondent dans la comptabilité communale, mais ces œuvres ont toutes - ou presque - disparu. L'autonomie politique plus ou moins relative de la ville a pour corollaire l'absence de seigneur et de prince, ce qui constitue l'un des points cruciaux de cette étude. Le faste bien visible dans les autres villes du Royaume, à Moulins, à Tours ou encore à Dijon n'a donc pas cours à Lyon. Les peintres lyonnais sont certes en contact avec des personnages issus de rangs très divers : humanistes, hommes de loi, marchands, banquiers, consuls, hommes d'Église et même courtisans. Mais aucun de ces groupes sociaux ne domine réellement et la dynamique de commande reste stable, presque sans relief. Les marchands qui gouvernent la cité, tant sur le plan économique qu'institutionnel - puisqu'ils occupent les fonctions de consuls - sont éminemment pragmatiques. Ils sont finalement peu intéressés par les embellissements qu'ils pourraient apporter à leurs demeures.

Le consulat - et non les consuls - s'affirme alors comme l'entité la plus importante auprès de laquelle les peintres trouvent à travailler. Aucun artiste officiel n'est pourtant désigné, mais les mêmes maîtres sont sans cesse sollicités, quelle que soit la nature des œuvres. La relation entre commande artistique et image voulue par les consuls s'est révélée être un aspect riche de l'étude. La mise en rapport des événements politiques et de l'apparition des signes communaux fait transparaître le mouvement qui sous-tend les réalisations peintes, telle l'apposition de l'écu royal à la porte de Bourgneuf en 1493, au moment d'une entreprise de séduction (en passe de réussir) auprès du souverain pour le retour des deux dernières foires. De même, la multiplication du blason lyonnais au sein de l'hôtel de ville au moment de la Querelle des artisans accompagne et complète la réflexion sur l'emblématique civile et urbaine.

Le réseau de relations unissant les commanditaires est assurément très important. Ainsi il permet de supposer l'identification du Maître de l'Entrée avec Jean Ramel, artiste majeur connu pour ses travaux à Grenoble, sa participation aux entrées comme à l'embellissement de la maison commune. Identifier les personnalités parmi les nombreuses mains qui composent les ateliers d'enlumineurs reste toutefois difficile en dehors de ce cas. La même question se pose évidemment dans le domaine du vitrail, où le corpus, bien que réduit, montre une grande disparité de styles. Les points communs font défaut, pour des réalisations pourtant proches dans le temps et l'espace. Les liens qui ont été relevés sont surtout formels bien qu'ils ne révèlent pas la participation des mêmes artistes, sauf peut-être à Bourg-en-Bresse et Saint-Julien-sur-Suran. Ainsi des liens entre l'Arbresle, Azolette et Saint-Nicolas-de-Port ont pu être réaffirmés, tant dans l'agencement des lancettes que dans le détail de certains traits des personnages. Quelques rapprochements ont pu être faits également entre Moulins et la région lyonnaise, pourtant timides alors que les relations politiques et familiales entre les deux cités sont fortes. Cette diversité est-elle le signe d'une production importante dont la majeure partie est perdue ? La nature des fragments conservés témoigne en tout cas de la très haute qualité atteinte par les peintres-verriers de la région et de l'intérêt d'un corpus qui mériterait des investigations supplémentaires. Une véritable communauté de réalisations se dégage donc, bien que difficilement, de celles conservées. C'est avec la chapelle des Bourbon de la cathédrale, l'un des chantiers lyonnais les plus célèbres et les plus énigmatiques, que le rapprochement le plus intéressant a pu être fait. Une même main a réalisé les fragments lyonnais retrouvés en 1984 et l'une des baies, disparue presque totalement, de l'église parisienne de Saint-Germain-l'Auxerrois. Ces liens inédits ouvrent des perspectives sur les échanges artistiques entre Paris et Lyon, peu abordés et peu documentés. De même, il est évident que la famille des Bourbon a constitué un réseau de relations et d'artistes entre Moulins, Lyon et Paris, où leur hôtel se trouvait justement à quelques pas de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Ces commanditaires situés à Lyon présentent donc dans l'ensemble un visage singulier : pragmatiques, peu attirés par le faste, ils s'adressent peu aux peintres locaux. L'activité picturale que l'on croyait largement tributaire de la présence royale et de celle de la cour n'en dépend nullement, puisque les recherches ont démontré l'attachement de ces derniers aux peintres déjà à leur service.

La figure de Jean Perréal se révèle majeure ; son parcours, sa participation à la vie lyonnaise ont pu être affinés grâce aux nombreuses archives communales. Mais on trouve également sa trace dès 1486 dans les archives de Saint-Nizier, église à laquelle il était très attaché puisqu'il souhaita y être enterré. Sa carrière a ainsi gagné en clarté, bannissant les aspects légendaires attachés à son nom pour s'arrêter sur les points documentés. Son personnage est également capital car il a laissé de nombreux témoignages écrits (comptes, lettres) permettant de saisir une part de la conception que les peintres se font de leur art.

Les commandes passées par les consuls sont essentiellement des décors éphémères : écussons accrochés aux torches lors des funérailles, par exemple, ou décors de fête. Cet aspect avait été souligné par la publication de certaines relations d'entrées, sans faire l'objet d'une étude précise. Pourtant, l'abondance des archives a permis de définir l'ordonnance des fêtes, les thèmes choisis, les fournitures commandées et enfin les peintres qui sont recrutés pour diriger ou travailler aux entrées. Véritable point d'orgue de cette recherche, les entrées royales et solennelles apparaissent finalement comme le moment le plus important du recours aux artistes, et particulièrement aux peintres : vingt entrées ont donné lieu à des décors, dont pas moins de neuf entrées royales - sans compter celles annulées de 1463 et 1509. Le discours des consuls, qui s'y attarde régulièrement, la part énorme des finances et du temps consacré à la préparation de ces cérémonies ; la présence frappante, enfin, des entrées au sein même des Statuts soulignent bien la place qu'elles occupent dans la vie de la cité. La réflexion sur les réels commanditaires de ces cérémonies a démontré le peu d'implication, à nouveau, de la cour et des souverains, qui laissaient toute latitude aux consuls. La passation des peintres aux fatistes se fait progressivement, dès les années 1480 pour atteindre son acmée en 1515, avant les entrées, au visage bien différent, de 1533 puis 1548.
Une fois établies les différentes responsabilités, il restait à étudier le fond. Les liens avec les œuvres des rhétoriqueurs, eux-mêmes bien implantés dans la cité, bien que leurs commandes restent dans l'ombre, apparaissent essentiels à la compréhension des saynètes et des décors. Références antiques et citations théâtrales renvoient sans cesse à la culture visuelle et littéraire partagée par les notables et sans doute par une partie des artistes. Les motifs - le lis, la représentation du roi, les personnifications des vertus, etc. - se répètent en effet inlassablement de ville en ville, malgré la volonté affichée de se démarquer.
Le seul manuscrit d'entrée lyonnais conservé, pour la venue de François I^{er} en 1515, souligne avec force le dialogue incessant entre réalisations éphémères et pérennes, dues aux mêmes

artistes : l'enlumineur a très certainement participé à l'entrée et il travaille à son ouvrage en bonne intelligence avec les fatistes responsables des histoires comme du texte du manuscrit. L'articulation entre les deux réalisations, l'une monumentale et éphémère face à la miniature, pérenne et luxueuse, constitue un point très intéressant de l'étude. Elle reste difficile à définir mais les indices fournis par la comparaison de l'écrit, de l'image et de l'archive révèle déjà un aspect capital. Comme le livret, le manuscrit tend à refléter l'idée du concepteur plutôt que l'événement lui-même ; mais à l'inverse de l'imprimé, cette version de l'entrée - car il s'agit finalement d'une version supplémentaire de la fête - est destinée à un public très restreint, celui sans doute qui a déjà vu les histoires et les décors. Le sujet a été abordé pour la relation entre manuscrits de théâtre et performances mais les modalités en sont différentes. Des comparaisons avec les cas parisiens et nordiques restent à établir, car si l'on connaît les productions enluminées de ces aires géographiques, elles n'ont que peu été confrontées aux archives. De même, la relation texte-image, si féconde et riche de promesses, doit être reprise dans le cadre de ces ouvrages très spécifiques, où la lecture performative a beaucoup moins sa place qu'au sein des manuscrits de héâtre.

L'activité artistique lyonnaise s'articule donc entre plusieurs paradoxes. Cité emplie d'artistes dont seul un petit nombre ressort, au premier rang duquel Jean Perréal, elle n'a laissé que peu d'œuvres, de grande qualité et de mains diverses. Tributaire de commanditaires locaux, peu identifiés, elle révèle tout son lustre au sein de cérémonies royales exceptionnelles et éphémères. Entre l'attitude des consuls, des marchands, hautement pragmatiques dans leur conduite des affaires, qu'elles soient financières ou artistiques, et l'absence d'un seigneur, source de faste et patron d'artistes attitrés, les peintres lyonnais se révèlent eux aussi pragmatiques. Les restrictions imposées par cet état de fait expliquent sans doute l'absence de dynastie, le peu d'enracinement de peintres étrangers comme la recherche de commanditaires divers par les artistes les plus importants, qui n'hésitent pas à se mettre au service de la cathédrale comme des particuliers, des souverains et surtout de la ville.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources imprimées

AUTON [1889]
Auton Jean d', *Chroniques de Louis XII*, édition publiée par R. de Maulde la Clavière, trois tomes, Paris : Librairie Renouard, 1889

CHAMPIER 1531
Champier S., *S'ensuyt ung petit traicté de la noblesse & ancienneté de la ville de Lyon. Ensemble de la rebeine ou rebellion du populaire de la dicte ville contre les conseilliers de la cyté et notables marchans...*, Paris : chez J. Hubert, 1529-1531

CHAMPIER 1537
Champier S., *Galliae celticae antiquitatis Lugdunensis civitati*s, Lyon : G. Treschel, 1537

CHAMPIER [1835]
Champier S., « Les gestes ensemble la vie du noble chevalier Bayard » dans *Archives curieuses de l'Histoire de France*, 1ère série, tome 2, 1835, pp. 89-202

CHOQUE [1970]
Choque P., *Récit des funérailles d'Anne de Bretagne*, publié par Merlet L. et Gombert M. de, Genève : Slatkine Reprints, 1970

COMMYNES 1552
Les mémoires de messire Ph. de Commines, Paris : Galiot du Pré, 1552

COMMYNES 2001
Philippe de Commynes. Lettres. Édition critique par J. Blanchard, Genève : Droz, 2001

LA VIGNE [1981]
Vigne, A. de la, *Le voyage de Naples*, Édition critique avec introduction, notes et glossaire par A. Slerca, Milan : Università Cattolica del Sacro Cuore, 1981

LEMAIRE [1999]
Lemaire de Belges, J., *La légende des Vénitiens*, édition de A. Schoysman, Bruxelles, 1999

LOMAZZO 1585
Lomazzo G. P., *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura*, Milano : P. G. Pontio, 1585

MAILLIARD [1883]
Chronique de Benoît Maillard : grand-prieur de l'abbaye de Savigny en Lyonnois, 1460-1506, publié par Guigue G., Lyon : Imp. A.-L. Perrin, 18883

MOLINET [1827-1828]
Chroniques de Jean Molinet, publiées pour la première fois d'après les manuscrits de la Bibliothèque du roi, par Buchon J.-A., tome 5, Paris : Verdière, 1827-1828

NICOLAY [1881]
Nicolay N. de, *Descriptions générale de la ville de Lyon et des anciennes provinces du Lyonnais et du Beaujolais,* Lyon : Imp. Mougin-Rusand, 1881

PARADIN 1985 [1573]
Paradin G. de, *Mémoires de l'histoire de Lyon*, Lyon : Dioscor Éd., 1985 fac-similé de Lyon : A. Gryphius, 1573

TORY 1973 [1529]
Tory G., *Champ Fleury ou L'art et science de la proportion des lettres*, Genève : Slatkine, 1973

II. Bibliographie générale

ABBÉ JACQUES 1837
Jacques, abbé, *L'église primatiale Saint-Jean et son chapitre*, Lyon : Pélagaud, Lesne et Crozet, 1837

ABOUCAYA 1961
Aboucaya C., *Le testament lyonnais de la fin du XV^e^ siècle au milieu du XVIII^e^ siècle*, Lyon : Annales de l'université de Lyon, 1961

ACCARIE 1992

Accarie M., « Théâtre religieux et théâtre profane au Moyen Âge. Essai de classification » dans *L'ancien théâtre en France et en Pologne*, Varsovie : Centre de civilisation française, Editions de l'Université de Varsovie, 1992, pp. 15-22

AESCHLIMANN et d'ANCONA 1949

Aeschlimann E. et d'Ancona P., *Dictionnaire des miniaturistes du Moyen Âge et de la Renaissance dans les différentes contrées de l'Europe*, Milan : Ulrico Hoepli, 1949

ALAZARD 1998

Alazard F., « Les livrets d'entrées royales ; une source pour l'histoire urbaine » dans Images et imaginaires de la ville à l'époque moderne, C. Petitfrère (dir.), Tours : Maison des Sciences de la Ville, 1998, pp. 35-47

ALEXANDER 1992

Alexander J. J. G., *Medieval Illuminators and their methods of Work*, New Haven ; Londres : Yale University Press, 1992

ALLAIRE 2008

Allaire B., *Crépuscle ultramontains. Marchands italiens et grand commerce à Bordeaux au XVIe siècle*, Bordeaux : PUB, 2008

ALLUT 1851

Allut P., I*nventaire des titres recueillis par Samuel Guichenon. Précédé de la table du Lugdunum sacrophanum de P. Bullioud : publiés d'après les manuscrits de la Bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier et suivis de pièces concernant Lyon*, Lyon : Imp. L. Perrin, 1851

ALLUT 1972 [1859]

Allut P., *Étude biographique et bibliographique sur Symphorien Champier*, Nieuwkoop : B. de Graaf, 1972, réimpression de l'édition de Lyon, 1859

ANTONIOLI 1974

Antonioli R., « Un médecin lecteur du *Timée*, S. Champier » dans *L'humanisme lyonnais au XVI^e^ siècle*, actes de colloque, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1974, pp. 53-62

ALTEROCHE 2002

Alteroche B. d', *De l'étranger à la seigneurie à l'étranger au royaume, XI^e^-XV^e^ siècle*, Paris : Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 2002

ANNÉES RABELAIS 1994

Lyon, les années Rabelais (1532-1548), catalogue d'exposition, Lyon : Archives municipales, 1994

ARCHIVES HISTORIQUES 1827

Archives historiques et statistiques du département du Rhône, tome VII, Lyon : J. M. Barret, 1827

ARLAUD 2000

Arlaud C. (dir.), *Lyon, les dessous de la presqu'île. Bourse - République - Célestins - Terreaux*, en collaboration avec Lurol J.-M., Savay-Guerraz S. et Vérot-Bourrély A., Documents d'Archéologie en Rhône-Alpes n°20, série Lyonnaise n°8, Lyon : DRAC, 2000

ARLAUD et BURNOUF 1994

C. Arlaud et J. Burnouf, « Les chanoines de la cathédrale de Lyon : aspects archéologiques du quartier canonial du XII^e^ au XVIII^e^ siècle », dans *Les prélats, l'Eglise et la société XI^e^-XV^e^ siècles*, *Hommage à Bernard Guillemain*, Bordeaux : Université Michel de Montaigne, 1994, pp. 245-257

ARNAUD d'AGNEL 1908

Arnaud d'Agnel G., *Les comptes du roi René*, Paris : Librairie A. Picard et fils, 1908

ARTI e STORIA

Arti e storia nel Medioevo, Castelnuovo E. et Sergi G. (dir.), trois volumes, vol. I : *Tempi, spazi, istituzioni*, Turin : Einaudi, 2002 ; vol. II : *Del costruire : tecniche, artisti, artigiani, committenti,* Turin : Einaudi, 2003 et vol. III : *Del vedere : pubblici, forme e funzioni*, Turin : Einaud, 2004

ASTROLOGIE et PROPHÉTIE 1994

Astrologie et prophétie, Merveilles sans image. L'appareil iconographique dans la littérature divinatoire française au seizième siècle, catalogue d'exposition, Bibliothèque Nationale, Paris, 1994

AUBAILLY 1985

Aubailly J.-C., « Théâtre et rite : réflexions sur les structures symboliques de la sottie-spectacle » dans *The theatre in the Middle Ages, Mediaevalia Lovaniensia*, série I, studia XIII, Louvain : Leuven University Press, 1985, pp. 207-219

AUBAILLY 1988

Aubailly J.-C. (dir.), *Le théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, actes du 5^e^ colloque de la Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval, Stuttgart : Hans-Dieter heinz, 1988

AUCLAIR 2011

Auclair V., « Viator lecteur d'Alberti. La diffusion subreptice d'un style à l'antique au début du XVI^e siècle » dans Blondeau Ch. et Jacob M. (dir.), *L'Antiquité entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris : PUPO, 2011, pp. 209-230

AUDIN 1921

Audin M., *L'hôtel de ville de Lyon*, Lyon : Imp. A. Rey, 1921

AUDIN et VIAL 1992 [1919]

Audin M. et Vial E., *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, S. l. : Les Éditions provinciales, 1992, fac-similté de l'édition de Paris : Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1919

AUDRY 1927

Audry J., « Simon de Pavie », dans *Lyon médical*, n°7, LIX^e année, tome CXXXIX, 13 février 1927, pp. 188-195

AVRIL 1989

Avril F., « Le Maître des Heures de Saluces : Antoine de Lonhy » dans *Revue de l'Art,* 1989, n°85, pp. 9-34

AVRIL 1990

Avril F. et Gousset M.-T., *Saint Louis, roi de France. Livre des faits de Monseigneur saint Louis*, Paris : Nlles éd. du Chêne, 1990

AVRIL 2007

Avril F., « Les heures de Guyot Le Peley, un chef-d'œuvre retrouvé de l'enlumineur Jean Colombe » dans *L'art de l'enluminure*, n°21, 2007, pp. 2-26

BACCI 2002

Bacci M., « Artisti, corti, comuni » dans *Arti e storia nel Medioevo*, dans Castelnuovo E. et Sergi G. (dir.), tome I : Tempi, spazi, istituzioni, Turin : Einaudi, 2002, pp. 631-699

BACKHOUSE 1983

Backhouse J., « Pierre, Sala Emblesmes et devises d'amour » dans *Renaissance painting in manuscripts, treasures from The British Library*, New York : Hudson Hills Press, 1983, pp. 169-173

BADOIS 2006

Badois A., « Les fragments de vitraux du groupe épiscopal de Lyon » dans *Bulletin de l'Association française pour l'archéologie du verre*, 2006, pp. 38-42

BALMAS 1988

Balmas E., « Librai italiani a Lione » dans *Il rinascimento a Lione*, Actes du congrès international de Macerata (6-11 mai 1985), Possenti A. et Mastrangelo G (dir.), Rome : Ed. dell'Ateneo, 1988, pp. 61-82

BANCEL 1885

Bancel E., *Jehan Perréal dit Jehan de Paris, peintre et valet de chambre des rois Charles VIII, Louis XII et François I^er : recherches sur sa vie et son œuvre*, Paris, 1885

BARASCH 1994

Barasch M., « Le spectateur et l'éloquence de la peinture à la Renaissance » dans *Peinture et rhétorique*. Actes de colloque de l'Académie de France à Rome, 10-11 juin 1993, O. Bonfait (dir), Paris : RMN, 1994, pp. 21-42

BARRAL I ALTET 1990

Barral i Altet X. (dir.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, colloque international CNRS-Université de Rennes-II, 2-6 mai 1983, X. Barral i Altet (dir.), Paris : Picard, 1990, 3 volumes

BASCHET 2008

Baschet J., *L'iconographie médiévale*, Paris : Gallimard, 2008

BASSARD 1909

Bassard A., « La querelle des Consuls et des Artisans à Lyon (1515-1521) » dans *Revue d'Histoire de Lyon,* tome VIII, 1909, fascicule 1 (janvier-février), pp. 1-42

BATANY 1985

Batany J., « Allégorie et typologie : le tiers État dans quelques sotties et moralités » dans *The theatre in the Middle Ages, Mediaevalia Lovaniensia*, série I, studia XIII, Louvain : Leuven University Press, 1985, pp. 220-237

BAUDRIER 1999 [1895-1921]

Baudrier H. et J., *Bibliographie lyonnaise, recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI^e siècle*, Genève : Slatkine reprints, 1999, rééd. de Lyon, 1895-1921

BAUX et BOURILLY 1913

Baux E. et Bourilly V.-L., « François Ier à Lyon en 1516 » dans *Revue d'histoire de Lyon*, tome XII, pp. 116-145

BEAULIEU et BEYER 1992
Beaulieu M. et Beyer V., *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, Paris : Picard, 1992

BEAUNE 1975
Beaune C., « Mourir noblement à la fin du Moyen Âge » dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. 6e congrès*, Strasbourg, 1975, pp. 125-144.

BEAUNE 1985
Beaune C., *Naissance de la nation France*, Paris : Gallimard, 1985

BEAUNE 1989
Beaune C., *Le Miroir du pouvoir*, Paris : Hervas, 1990

BÉCOUSSE 1973
Bécousse G., *Recherches sur la population de Lyon aux XIVe et XVe siècles, d'après les rôles de tailles*, Thèse de doctorat sous la direction de R. Fédou, Lyon III, 1973

BEDOS 1980
Bedos B., *Corpus des sceaux français du Moyen Âge*, tome I : *Les sceaux de ville*, Paris : Seuil, 1980.

BÉGHAIN 2009
Béghain P., Benoît B., Corneloup G. et alii, *Dictionnaire historique de Lyon*, Lyon : S. Bachès, 2009

BÉGHAIN 2011
Béghain P., *Une histoire de la peinture à Lyon : de 1482 à nos jours*, Lyon : S. Bachès, 2011

BÉGHAIN et alii 2012
Béghain P., Gillmann D. et Privat-Savigny M.-A., *Voyages officiels à Lyon : des entrées royales aux voyages présidentiels*. Exposition-découverte, Musées Gadagne, Lyon : EMCC, 2012

BÉGULE 1880
Bégule L., *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon : Imp. de Mougin-Rusand, 1880

BÉGULE 1911
Bégule L., *Les vitraux du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris : H. Laurens, 1911

BÉGULE 1925
Bégule L., *Antiquités et richesses d'art du département du Rhône*, Lyon : A. Rey, 1925

BELHOMME 1847
Belhomme G., « Des vitraux. Statuts des peintres verriers de Toulouse au XVIe siècle » dans *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, tome V, 1847, pp. 161-186

BÉNÉZIT 1999
Bénézit E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris : Gründ, 1999

BELMON 1924
Belmon C., *Le bienheureux François d'Estaing, évêque de Rodez (1460-1529)*, Albi : Imp. des Orphelins-apprentis, 1924

BENOÎT et LARDIN 1997
Benoît P. et Lardin Ph., « Les élites artisanables au service de la ville. Les cas de Paris et de Rouen à la fin du Moyen Âge » dans *Les élites urbaines au Moyen Âge*, XXVIIe Congrès de la S.H.M.E.S., Paris : Publications de la Sorbonne, 1997, pp. 287-304

BERDIEL 2006 [1920]
Berdiel F., *La baronnie de Rochefort-en-Lyonnais, des origines à 1789. Notes et documents concernant Saint-Martin-en-Haut, Duerne, Rontalon et Thurins*, Paris : Le Livre d'Histoire, 2006, fac-similé de l'édition de 1920

BERENS 2003
Berens R., *Die Beziehung des Hofmalers Jean Perreal zu Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande. Ein lyrischer Dialog*, Trier : s. n., 2003

BERLIOZ 1941
Berlioz P. B., *Les chartes de mariage en pays lyonnais*, Lyon : Imp. audinienne, 1941

BERNARD 1855
Bernard A., « Le diocèse de Lyon (2e partie) » dans *Revue du Lyonnais*, tome X, 1855, p. 11-40

BÉROUJON 2009
Béroujon A., *Les écrits à Lyon au XVIIe siècle*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2009

BERRY 2011

Berry C., *Les Luxembourg-Ligny, un grand lignage noble de la fin du Moyen Âge*, thèse de doctorat sous la direction de J. Paviot, Université Paris Est-Créteil, 2011

BERTRAND 1998

Bertrand P.-F., « La tenture de l'*Histoire de saint Étienne* de la cathédrale de Toulouse et la peinture dans la capitale du Languedoc vers 1530-1540 » dans *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1998, pp. 139-160

BESANÇON 1909

Besançon A., « Les vitraux et les verriers de Notre-Dame des Marais » dans *Bulletin de la Société des sciences et arts du Beaujolais*, 10e année, 1909, pp. 131-143

BEYSSAC 1899

Beyssac J., *Notes pour servir à l'histoire de l'Église de Lyon. Georges de Challant, chanoine-comte de Lyon*, Lyon : Mougin-Rusand, 1899

BEYSSAC 1907

Beyssac J., *Notes pour servir à l'histoire de l'Église de Lyon. Les listes des chanoines de Lyon,* Lyon : Impr. E. Vitte, 1907

BEYSSAC 1909

Beyssac J., *Notes pour servir à l'histoire de l'Église de Lyon. Les prieurs de Notre-Dame-de-Confort,* Lyon : Imp. E. Vitte, 1909

BEYSSAC 1910

Beyssac J., *Notes pour servir à l'histoire de l'Église de Lyon. Corévêques, suffragants et auxiliaires de Lyon*, Montbrison : E. Brassart, 1910

BIVER 1913

Biver P., « Modes d'emploi des cartons par les peintres-verriers du XVIe siècle » dans *Bulletin monumental*, tome 77, 1913, pp. 101-125

BLANADET 1960

Blanadet C., *Le bienheureux François d'Estaing, évêque de Rodez, 1460-1529*, Rodez : Imp. P. Carrière, 1960

BLANCHARD 1984

Blanchard J., « Une entrée royale » dans *Le temps de la réflexion*, 1984, pp. 353-374

BLANCHARD 1986

Blanchard J., « L'entrée du poète dans le champ politique au XVe siècle » dans *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 41e année, n°1, 1986

BLANCHARD 1993

Blanchard J., *Commynes et les Italiens. Lettres inédites du mémorialiste*, s. l. : Klinsieck, 1993

BLANCHARD 2003

Blanchard J., « Le spectacle du rite : les entrées royales » dans *Revue Historique*, n°627, tome CCCV/03, 2003, pp. 475-519

BLETON 1885

Bleton P. A., *Rapport sur les anciennes corporations et confréries lyonnaises*, Lyon : Imp. L. Bourgeon, 1885

BLOCH 1974

Bloch M., *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien*, Paris : Armand Colin, 1974

BLOCKMANS 1994

Blockmans W., « Le dialogue imaginaire entre princes et sujets : les joyeuses entrées en Brabant en 1494 et 1496 », dans *Fêtes et cérémonies aux XIVe-XVIe siècles*. Rencontres de Lausanne, publications du centre européen d'études bourguignonnes (XIVe-XVIe s.), n°34, 1994, J.-M. Cauchies (dir.), pp. 37-53

BLOEM 1992

Bloem H. M., « The processions and decorations at the royal funeral of Anne of Brittany » dans *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, tome LIV, n°1, 1992, pp.131-160

BLONDEAU 2012

Blondeau C., *Recherches sur le milieu des peintres verriers à Rouen à la fin du Moyen Âge : l'atelier des Barbe*, thèse de doctorat sous la direction de Joubert F., Paris-Sorbonne, 2012

BLONDEAU et JACOB 2011

Blondeau Ch. et Jacob M. (dir.), *L'Antiquité entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris : PUPO, 2011

BLUMENSCHINE 1990

Blumenshine G. B., « Le vitrail du Triomphe de la Vierge d'Evreux et Louis XI. Le patronage artistique des Valois dans la Normandie du 15e siècle » dans *Annales de Normandie*, vol. 40, n °40-3-4, 1990, pp. 177-214

BLUNT 1983
Blunt A., *Art et architecture en France, 1500-1700*, Paris : Macula, 1983
BOCCADOR 1974
Boccador J., *Statuaire médiévale en France de 1400 à 1530*, Neuilly : Sodibel, 1974
BOCK 2003
Bock N., « *Fideles regis*. Héraldique et comportement public à la fin du Moyen Âge », dans *À l'ombre du pouvoir. Les entourages princiers au Moyen Âge*, A. Marchandisse et J.-L. Kupper (éd.), Genève : Droz, 2003, pp. 203-234
BOCK 2011
Bock N., « Médailles et Humanisme. René d'Anjou et la diplomatie artistique en Italie » dans *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, F. Bouchet (dir.), Turnhout : Brepols, 2011, pp. 159-177
BOISSEUIL 2002
Boisseuil D., « Quelques aspects des chantiers des ponts médiévaux français, les exemples de Lyon et de Tours », dans *I ponti delle capitali d'Europa*, D. Calabi et C. Conforti (dir.), Milan : Electa, 2002, pp.143-149
BOITEL 1838
Boitel L., *Lyon ancien et moderne*, Lyon : L. Boitel, 1838, 2 volumes
BOMBOURG 1675
Bomboug J. de, *Recherche curieuse de la vie de Raphaël Sansio d'Urbin... Et un petit recueil des olus beaux tableaux qui se voyent dans plusieurs églises de Lyon*, Lyon : A. Olyer, 1675
BONICEL et LAVÉANT 2010
Bonicel M. et Lavéant K., « Le théâtre dans la ville : pour une histoire sociale des représentation dramatiques » dans *Théâtres du Moyen Âge. Textes, images et performances*. *Médiévales*, n°59, 2010, pp. 91-106
BOONE 1994
Boone M., « Les métiers dans les villes flamandes au bas Moyen Âge (XIVe-XVIe siècles) : images normatives, réalités socio-politiques et économiques » dans *Les métiers au Moyen Âge. Aspects économiques et sociaux*. Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, 7-9 octobre 1993, P. Lambrechts et Sosson J.-P. (éd.), Louvain-la-Neuve : Institut d'Études Médiévales de l'Université Catholique de Louvain, 1994 pp. 1-21
BORA 2003
Bora G., « Léonard de Vinci et les léonardesques lombards : les difficultés d'une conquête du naturel » dans *Léonard de Vinci, dessins et manuscrits*, catalogue d'exposition, Paris : RMN, 2003, pp. 311-383
BORDIER 1999
J.-P. Bordier (éd.), *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la 2e rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, Paris : H. Champion, 1999
BOSIO 2011
Bosio S. de, « Maestri vetrai nei cantieri di Giorgio di Challant e nella cattedrale di Aosta » dans *Georges de Challant priore illuminato, atti delle giornate di celebrazione del V centenario della morte, 1509-2009*, Aosta : Regione autonoma Valle d'Aosta, 2011, pp. 199-217
BOTTINEAU-FUCHS 2006
Bottineau-Fuchs Y., *Peindre en France au XVe siècle*, Paris : Actes Sud, 2006
BOUCHER 1994
Boucher J., *Présence italienne à Lyon à la Renaissance*, Lyon : Éd. LUGD, 1994
BOUCHOT 1904
Bouchot H., *Les primitifs français (1292-1500). Complément documentaire au catalogue officiel de l'exposition*, Paris : Librairie d'art ancien et moderne, 1904
BOUDET 1990
Boudet J.-P., « Simon de Phares et les rapports entre astrologie et prophétie à la fin du Moyen Âge » in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Âge*, vol. 102, n°102-2, 1990, pp. 617-648
BOUDET 1994
Boudet J.-P., *Lire dans le ciel. La bibliothèque de Simon de Phares, astrologue du XVe siècle*, Bruxelles : Centre d'études des manuscrits, 1994
BOUDET 2006
Boudet J.-P., *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XIIe-XVe siècle)*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2006
BOUHAÏK-GIRONÈS 2007

Bouhaïk-Gironès M., *Les clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris : Honoré Champion, 2007

BOUHAÏK-GIRONÈS 2008

Bouhaïk-Gironès M., « La sottie de l'astrologue (Paris, 1499 ?) : contextes et polémiques autour de la figure de l'astrologue à Paris à la fin du Moyen Âge » dans *Le Théâtre polémique français 1450-1550*, Bouhaïk-Gironès M., Koopmans J. et Lavéant K. (dir.), Rennes : PUR, 2008, pp. 65-75

BOUHAÏK-GIRONÈS et DOUDET 2013

Bouhaïk-Gironès M. et Doudet E., « L'auteur comme praxis. Un dialogue disciplinaire sur la fabrique du théâtre » dans *Perspectives médiévales*, n°35, 2013 (à paraître).

BOUILLET 1910

Bouillet C., *Histoire du prieuré de Saint-Martin d'Ambierle*, Roanne : Imp. M. Souchier, 1910

BOULIEU 1903

Boulieu J.-R., « Louis XI à Lyon (1475) » dans *Revue d'histoire de Lyon*, juillet-août 1903, pp. 325-336, septembre-octobre 1903, pp. 395-412 et novembre-décembre 1903, pp. 484-502

BOUREAU 1988

Boureau A., *Le Simple Corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français, XV^e^-XVIII^e^ siècle*, Paris : Les Éditions de Paris, 1988

BOUSQUET 1986

Bousquet J., « Les rapports entre le sculpteur Jacques Morel et le roi René », dans *Actes du colloque international*, Avignon, 1981, *Annales Universitaires d'Avignon*, n° spécial 1 et 2, 1986, pp. 21-33

BOUSQUET-LABOUÉRIE 1998

Bousquet-Labouérie Ch., « L'image de la ville dans les Grandes Chroniques de France : miroir du prince ou du pouvoir urbain ? » dans *La ville au Moyen Âge*. Tome II : *Sociétés et pouvoirs dans la ville,* Coulet N. et Guyotjannin O. (dir.), Paris : Editions du CTHS, 1998 pp.2 47-260

BOUVET 1969

Bouvet D., *Etude des fortunes lyonnaises d'après les nommées de 1446 et selon les catégories socio-professionnelles*, mémoire de maîtrise sous la direction de R. Fédou, Lyon III, 1969

BRÉGHOT DU LUT 1839

Bréghot du Lut C. et Péricaud A., Biographie lyonnaise : catalogue des Lyonnais dignes de mémoire, Paris : Techener, 1839

BRESC-BAUTIER 1990

Bresc-Bautier G., « Artistes et société à Palerme (1300-1460) » dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Colloque international CNRS-Université de Rennes II, 2-6 mai 1983, Barral i Altet X. (dir.), 3 volumes, Paris : Picard, 1990, pp. 73-84

BREUILLAC 1949

Breuillac G., *Lyon en 1500*, thèse de l'École des Chartes, Paris, 1949

BRIAT 1947

Briat M. « Un primitif méconnu au Musée des Beaux Arts de Lyon » dans *Arts*, n°109, avril 1947

BRISAC 1977

Brisac C., *Les vitraux de l'étage inférieur du chœur de la primatiale Saint-Jean de Lyon*, thèse de doctorat sous la direction de Grodecki L., Paris, 1977

BRISAC 1982

Brisac C., « Annonciation et anges de Saint-Jean de Lyon » dans la *Revue de l'art*, n°58, 1982, pp. 73-76

BRISAC 1990

Brisac C., *Le vitrail*, Paris : Cerf, 1990

BRYANT 1986

Bryant L. M., *The king and the city in the parisian royal entry ceremony*, Genève : Droz, 1986

BRYANT 2010

Bryant L. M., *Ritual, ceremony and the changing monarchy in France, 1350-1789*, Farnham : Ashgate Publishing Limited, 2010

BRYANT et FALQUEVERT 1986

Bryant L. M. et Falquevert J., « La cérémonie de l'entrée à Paris au Moyen Âge » dans *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 41e année, n°3 (mai-juin 1986), pp. 513-542

BROSSARD 2008

Brossard J., *La co-cathédrale de Notre-Dame de 1391 à 2002. Répertoire détaillé des fonds d'archives, ville de Bourg-en-Bresse*, Bourg-en-Bresse : Ville de Bourg-en-Bresse, 2008

BROSSETTE 1711

Brossette, *Éloge historique de la ville de Lion*, Lyon : J.-B. Girin, 1711

BROU 2007

Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance, Actes du colloque de Brou, 13-14 octobre 2006, Paris : Éd. du Patrimoine, 2007

BROWN et O'CONNOR 1992

Brown S. et O'Connor D., *Les peintres verriers*, Turnhout : Brepols, 1992

BROWN 1981

Brown C. M., « ″Una immagine de Nostra Donna″, Lorenzo's Costa Holy Family for Anne of Britain » dans *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo*, Venise : Corbo e Fiore, 1981

BROWN 1985

Brown C. J., *The Shaping of History and Poetry in Late Medieval France : Propaganda and Artistic Expression in the Works of the Rhétoriqueurs*, Birmingham : Summa Publications, 1985

BROWN 1997

Brown C. J., « Pierre Gringore : acteur, auteur, éditeur » dans *Grands Rhétoriqueurs*, Cahiers V.-L. Saulnier n°14, 1997, Paris : PUPS, pp. 145-163

BROWN 2002

Brown E., « Refreshment of the Dead », dans *Les funérailles à la Renaissance, XII^e colloque international de la Société Française d'Étude du Seizième Siècle*, 1999, Balsamo J. (éd.), Genève : Droz, 2002, pp. 113-130

BROWN 2005

Brown C. J., *Les entrées royales à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517)*, Genève : Droz, 2005

BRUAND 2001

Bruand T., « Le château ducal de Moulins » dans *Le duché de Bourbon, des origines au Connétable*, Actes du colloque des 5-6 octobre 2000, Musée Anne de Beaujeu, Moulins, Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu Autour, 2001, pp. 55-63

BRUCHET 1927

Bruchet M., *Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie*, Lille : L. Danel, 1927

BRUEL 1998a

Bruel J.-T. et M.-E., « Deux témoignages de l'art de Jean Perréal en Bourbonnais : la Pietà d'Autry-Issards et le portrait Petitdé » dans le *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais,* 2ème trimestre, 1998, pp. 138-151

BRUEL 1998b

Bruel J.-T. et M.-E., « Complément à l'article sur la pietà d'Autry-Issards et le portrait Petitdé » dans le *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, 3ème trimestre, 1998, pp. 225-231

BRUEL 2003

Bruel J.-T., « Découverte à Moulins d'un fragment de vitrail peint par Jean Perréal » dans *Études bourbonnaises*, n°297, 2003, pp. 130-137

BUFFET 1997

Buffet C.-A., *Registres consulaires de la ville de Lyon, 4 janvier 1450 – 16 décembre 1459, Transcription, indexation, introduction critique*, mémoire de maîtrise sous la direction de J. Rossiaud, 1997, Lyon I

BULTÉ 2012

Bulté C., *Images dans la ville. Décor monumental et identité urbaine en France à la fin du Moyen Âge*, thèse de doctorat sous la direction de Joubert F., Paris, 2012

BURIN 1988

Burin E., « Pierre Sala's Pre-Emblematic Manuscripts » dans *Emblematica*, vol. 3, n°1, 1988, pp. 1-30

BURIN 1996

Burin E., « Jean Machard and Guichard de Rovedis: clerical patrons and their manuscripts in Lyons around 1500 » dans *Viator*, vol. 27, 1996, pp. 189-214

BURIN 2001

Burin E., *Manuscript illumination in Lyons (1473-1530)*, Turnhout : Brepols, 2001

BURIN 2002

Burin E., « Le clergé et les beaux livres. Manuscrits et mécènes ecclésiastiques à Lyon vers l'an 1500 » dans *Gryphe*, n°5, 2002, pp. 12-16

BURIN 2003

Burin E., « Les livres enluminés lyonnais à la fin du Moyen Âge » dans *Manuscrits médiévaux, de l'usage au trésor*, catalogue d'exposition, Lyon 21 septembre-4 janvier 2002, Lyon : Bibliothèque Municipale, 2003, pp. 29-47

BURKE 2006

Burke J., « Meaning and Crisis in the Early Sixteenth Century: Interpreting Leonardo's Lion » dans *Oxford Art Journal*, n°29, 2006, pp. 1-15

BURNOUFF et alii 1991

Burnouf J., Guilhot J.-O. et Mandy M.-O., *Le pont de la Guillotière : franchir le Rhône à Lyon. Approche interdisciplinaire*, Lyon : Circonscription des antiquités historiques de Rhône-Alpes, 1991

CAILLET 1909a

Caillet L., « Lyon et les Lucquois au XV^e^ siècle » dans *Revue d'histoire de Lyon*, tome VIII, 1909, pp. 302-312

CAILLET 1909b

Caillet L., *Étude sur les relations de la commune de Lyon avec Charles VII et Louis XI : 1417-1483*, Lyon : A. Rey ; Paris : A. Picard et fils, 1909

CALDERA 2006

Caldera M., « Antoine de Lonhy » dans *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Pagella E., Rossetti Brezzi E. et Castelnuovo E. (dir.), Milan : Skira, 2006, pp. 333-336

CALVI 1925

Calvi G., *I manoscritti di Leonardo da Vinci*, Bologne, 1925

CAMPBELL 1991

Campbell L., *Portraits de la Renaissance*, Paris : Hazan, 1991

CAPPA [2013]

Cappa E. L., « La cattedrale di Aosta » notice en ligne : http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/Vaosta/Aosta/0cattedrale.htm (consultée le 25 février 2013)

CASSAGNES-BROUQUET 2003

Cassagnes-Brouquet S., *La passion du livre au Moyen Âge*, Rennes : Éd. Ouest-France, 2003

CASSAGNES-BROUQUET 2005

Cassagnes-Brouquet S., *L'art en famille : les milieux artistiques à Londres à la fin du Moyen Âge (1350-1530)*, Turnhout : Brepols, 2005

CASSAGNES-BROUQUET 2007

Cassagnes-Brouquet S., *Louis XI ou le mécénat bien tempéré*, Rennes : PUR, 2007

CASSANDRO 1989

Cassandro M., « I forestieri a Lione nel '400 e '500 : la nazione fiorentina » dans *Dentrò la città, Stranieri e realtà urbane nell'Europa dei secoli XII-XVI*, Rossetti G. (dir.), Naples : Liguori Editore, 1989, pp. 151-162

CASSANDRO 1994

Cassandro M., « Le élites internazionali a Ginevra e Lione nei secoli XV-XVI » dans *Sistema di rapporti ed élites economiche in Europea (secoli XII-XVII)*, Treppo M. del (dir.), Napoli : Liguori Editore, 1994, pp. 231-247

CASTELNUOVO 2004

Castelnuovo E. (dir.), *Artifex bonus, il mondo dell'artista medievale*, Rome : Ed. Laterza, 2004

CATTIN 1985

Cattin P., « Les Vitraux de l'Ain » dans *Art et archéologie dans l'Ain et Rhône-Alpes. Cahiers René de Lucinge*, n°1, 1985, pp. 5-16

CATTIN 2005

Cattin P., *Mille ans d'art religieux dans l'Ain*. Tome II : *De la Renaissace à nos jours*, Châtillon-sur-Chalaronne : La Taillandière, 2005.

CAVARD 1978

Cavard P., *La cathédrale Saint-Maurice de Vienne*, Vienne : Blanchard Frères, 1978

CHAGNY 1935a

Chagny A., *Une grande abbaye lyonnaise. La basilique Saint-Martin d'Ainay et ses annexes*, Lyon : P. Masson, 1935

CHAGNY 1935b

Chagny A., « Bourg-en-Bresse. Eglise Notre-Dame » dans *Actes du congrès archéologique*, Lyon-Mâcon, s.l., 1935

CHAINTRON 1980

Chaintron H., *Les entrées royales et princières à Lyon*, mémoire de maîtrise sous la direction de R. Fédou, Lyon III, 1980

CHALABI 2000

Chalabi M., *Orfèvrerie de Lyon et de Trévoux du XV^e au XX^e siècle*, Paris : Cahiers du patrimoine, 2000

CHAMPDOR 1986

Champdor A., *Les rois de France à Lyon*, Lyon : A. Guillot, 1986

CHARPIN-FEUGEROLLES 1889

Charpin-Feugerolles comte de, « Les Florentins à Lyon », discours de réception à l'Académie des Sciences, belles-Lettres et arts de Lyon, séance du 25 juin 1889, pp. 4-40

CHARPIN-FEUGEROLLES 1894

Charpin-Feugerolles comte de, *Les Florentins à Lyon*, Lyon : Librairie ancienne de Louis Brun, 1894

CHARRON 2012

Charron P., « La peinture à Tours après Jean Fouquet » dans *Tours 1500, capitale des arts*, catalogue d'exposition, Paris : Somogy, pp. 233-242

CHARTROU 1928

Chartrou J., *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1511)*, Paris : Les Presses Universitaires, 1928

CHARVET 1874

Charvet L., *Biographies d'architectes. Jehan Perréal, Clément Trie et Édouard Grand*, Lyon : Glairon-Mondet, 1874

CHATELAIN 1944

Chatelain A., « Les ponts du Rhône. Etude de géographie humaine » dans *Les Études rhodaniennes*, volume 19, n°3, 1944, pp. 109-139

CHÂTELET 1962

Châtelet A., « A plea for the Master of Moulins » dans *The Burlington Magazine*, n°104, 1962, pp. 517-524

CHÂTELET 1984

Châtelet A., « Au temps des Jean : l'énigme du Maître de Moulins » dans *Anne de Beaujeu et ses énigmes*, actes du colloque du 28 mai 1983, Villefranche-sur-Saône : Éd. de l'académie de Villefranche-en-Beaujolais, 1984, pp. 110-123

CHÂTELET 2001a

Châtelet A., *Jean Prévost. Le Maître de Moulins*, Paris, 2001

CHÂTELET 2001b

Châtelet A., « Les Bourbons et les peintres » dans *Le duché de Bourbon, des origines au Connétable*, Actes du colloque des 5-6 octobre 2000, Musée Anne de Beaujeu, Moulins, Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu Autour, 2001, pp. 145-151

CHÂTELET 2003

Châtelet A., « Non, Jean Hey n'est pas le Maître de Moulins » dans *Bulletin Monumental*, vol. 161, n°4, pp. 353-355

CHÂTELET et THUILLIER 1963

Châtelet A. et Thuillier J., *La peinture française, de Fouquet à Poussin*, Genève, Paris : Skira, 1963

CHAUDONNERET 2007

Marie-Claude Chaudonneret (éd.), *Les artistes étrangers à Paris, de la fin du Moyen Âge aux années 1920*, Bern : Peter Lang, 2007

CHÉDEAU 1999

Chédeau C., *Les arts à Dijon au XVI^e siècle : les débuts de la Renaissance, 1494-1551*, Aix-en-Provence : PUP, 1999

CHEVALIER 1877

Chevalier U., *Répertoire des sources historiques du Moyen Âge*, Paris : Bureau de la Société bibliographique, 1877

CHEVALIER 1881

Chevalier U., « Les deux entrées et séjours du trés-chrétien roi de France Charkes VIII en la cité de Vienne les années 1491 et 1494, publiés d'après les mss. de Grenoble, de Montpellier et de Vienne » dans *Revue du Dauphiné et du Vivarais*, vol. 5, 1881, pp. 25-39

CHEVALIER 1980

Chevalier B., « Le paysage urbain à la fin du Moyen Âge : imaginations et réalités » dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 11e congrès, Lyon, 1980, pp. 7-21

CHEVALIER 2012

Chevalier B., « Tours en 1500, une capitale inachevée » dans *Tours 1500, capitale des arts*, catalogue d'exposition, Paris : Somogy, pp. 21-36

CHEVALIER et GIRAUD 1887

Chevalier U. et Giraud P.-E., *Le mystère des trois doms joué à Romans en 1509, publié d'après le manuscrit original*, Lyon : Librarie d'A. Brun, 1887

CHOCHEYRAS 1971

Chocheyras J., *Le théâtre religieux en Savoie au XVIe siècle*, Genève : Droz, 1971

CIFARELLI 2010

Cifarelli P. « Pierre Sala et le Petit Livre d'Amour (manuscrit Londres, BL, Stowe MS 955) » dans *Le recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, Van Hemelryck T. et Marzano S. (dir.), Turnhout : Brepols, 2010, pp. 61-78

CIMBER 1835

Cimber L. et Danjou F., *Archives curieuses de l'histoire de France, depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII*, 1e série, tome II, Paris : Beauvais, 1835

CLARK et SHEINGORN 2002

R. L. A. Clark R. L. A. et Sheingorn P., « Performative reading: the illustrated manuscripts of Gréban's *Mystère de la Passion* » dans *European Medieval Drama* 6 (2002), p. 129-154

CLAPASSON 1741

Clapasson A., *Description de la ville de Lyon, avec des recherches sur les hommes célèbres qu'elle a produits*, Lyon : Imp. de A. Delaroche, 1741

CLAUDIN 1893

Claudin A., *Les enlumineurs, les relieurs, les libraires et les imprimeurs de Toulouse aux XVe et XVIe siècles (1473-1530)*, Paris : A. Claudin, 1893

CLAVIÈRES et REBOUL 1990

Clavières C. de et Reboul E., *Index des mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon : répertoire des auteurs et des thèmes*, Lyon : Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, 1990

CLAYTON et PHILO 2012

Clayton M. et Philo R., *Leonardo da Vinci Anatomist*, catalogue d'exposition, Londres : Royal Collection Publications, 2012

CLER-GARCON 1933

Cler-Garçon P., « Bourg-en-Bresse. Etude urbaine » dans *Les Études rhodaniennes*, vol. 9, n°9-3, 1933, pp. 161-224.

COHEN 1906

Cohen G., « Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du Moyen Âge » dans *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques et classe des Beaux-Arts, tome I, fascicule VI, Bruxelles : Hayez, 1906

COHEN 1956

Cohen G., *Études d'histoire du théâtre en France au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1956, 6e édition

COHEN 1974 [1925]

Cohen G., Le *livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Genève : Slatkine Reprints, réédition de Paris, 1925

COLLARD 1992

Collard F., « Fête du prince ou Fête de Reims : l'entrée de Charles VIII à Reims le 29 mai 1484 » dans *Fêtes et politique en Champagne à travers les siècles*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1992, p. 59-71

COLLINS 1979

Collins P. J., *The N-Town Plays and medieval picture cycles*, Kalamazoo : Medieval Institute Publications, (Early drama, art and music, Monograph Series, 2), 1979

COLLOMBET 1839

Collombet F.-Z., *Études sur les historiens du Lyonnais*, Lyon : Sauvignet et Cie, 1839

COLLOMBET 1847

Collombet F.-Z., *Histoire de la sainte Église de Vienne depuis les premiers temps du christianisme jusqu'à la suppression du siège en 1801*, Lyon : A. Mothon, 1847

COLNAGHI 1928
Colnaghi D. E., *A dictionnary of Florentine painters from the 13th to the 17th centuries*, Londres : J. Lane, 1928
COLONIA 1707
Colonia P. de, « Remarques sur une inscriptions du temps de Charles VIII, nouvellement découverte à Lyon » dans *Mémoires de Trévoux*, 1707, note n°2164
CONTAMINE 1994
Contamine Ph., « Les pairs de France au sacre des rois (XV^e siècle). Nature et portée d'un programme iconographique », dans *De Jeanne d'Arc aux guerres d'Italie. Figures, images et problèmes du XV^e siècle*, Ph. Contamine, Orléans : Paradigme, 1994, pp. 111-138
COOPER 1988
Cooper R., « Humanistes et antiquaires à Lyon » dans *Il rinascimento a Lione*, Actes du congrès international de Macerata (6-11 mai 1985), Possenti A. et Mastrangelo G (dir.), Rome : Ed. dell'Ateneo, 1988, pp. 159-174
COOPER 1997
Cooper R. (éd.), *Maurice Scève, the entry of Henri II into Lyon, september 1548*, fac-similé, Tempe : Medieval & Renaissance texts and studies, 1997
CORNILLIAT et MÜHLETHALER 2001
Cornilliat F. et Mühlethaler J.-C., « Poésie, peinture et musique au XV^e siècle » dans *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, P. Galand-Hallyn et F. Hallyn (dir.), Genève : Librairie Droz, 2001, pp. 575-596
CORPUS VITREARUM 1986
Les vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes, vol. III du Corpus Vitrearum, Paris : Éd. du CNRS, 1986
PAGELLA et alii 2006
Pagella E., Rossetti Brezzi E. et Castelnuovo E. (dir.) *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Milan : Skira, 2006
COTTIN 2002
Cottin F.-R., « Les Archimbaud, mandeurs du Consulat de la ville de Lyon, XV^e-XVI^e siècles » dans *Bulletin de la Société historique, archéologique et littéraire de Lyon*, tome XXXII, 2002, pp. 379-384
COTTIN 1996
Cottin V., *Les rituels civiques à Lyon de 1380 à 1436, d'après les délibérations consulaires et les registres comptables de la commune*, mémoire de maîtrise, sous la direction de J. Rossiaud, Lyon II, 1996
COULET 1994
Coulet N., « Les confréries de métier à Aix au bas Moyen Âge » dans *Les métiers au Moyen Âge. Aspects économiques et sociaux*. Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, 7-9 octobre 1993, Lambrechts P. et Sosson J.-P. (éd.), Louvain-la-Neuve : Institut d'Études Médiévales de l'Université Catholique de Louvain, 1994, pp. 55-73
COURBIS 1900
Courbis E., *La Municipalité sous l'Ancien Régime*, Lyon : Mougin-Rusand, 1900
COXE 1854
Coxe H. O., *Catalogi codicum manuscriptorum Bibliothecæ Bodleianæ pars tertia codices Græcos et Latinos Canonicianos complectens*, Oxford, 1854
CROWE et CAVALCASELLE 1872
Crowe J. A. et Cavalcaselle G. B., *Lives of the Early Flemish painters, with notices of their works*, Londres : Murray, 1872
CRUSE et alii 2004
Cruse M., Parussa G. et Ragnard I., « The Aix Jeu de Robin et Marion: Image, Text, Music » dans *Studies in Iconography*, vol. 25, 2004, pp. 1-46
DAY 2002
Day V. P., « Portrait of a Provincial Artist: Jehan Gillemer, Poitevin Illuminator » dans *Gesta*, vol. 41, n°1, 2002, pp. 39-49
DEBOMBOURG 1867
Debombourg G., *Lettre à M. Guillaume Bonnet, statuaire, au sujet des armoiries de la ville de Lyon*, s.l., s.n., 1867
DÉCHELETTE 1891

Déchelette J., « Prix-fait pour la construction d'une chapelle dans l'église Saint-Martin-d'Estréaux » dans *Bulletin de la Diana*, tome VI, 1891, pp. 74-77

DÉCHELETTE 1897

Déchelette J., « Les vitraux de Saint-André d'Apchon » dans *Bulletin de la Diana*, janvier-mars 1897, pp. 148-167

DECU TEODORESCU 2010

Decu Teodorescu C., « La tenture de la Dame à la licorne. Nouvelle lecture des armoiries » dans *Bulletin monumental*, n°168-4, 2010, pp. 355-367

DEFAUX 1990

Defaux G. (éd.), *Œuvres poétiques complètes de Clément Marot.* Tome I : *l'Adolescence clémentine, la Suite de l'Adolescence clémentine*, Paris : Bordas, 1990

DE LA MURE 1671

De la Mure J.-M., *Histoire ecclésiastique du diocèse de Lyon, traitée par la suite chronologique des vies des révérendissimes archevêques comtes de Lyon et primats de France*, Lyon : chez Marcelin Gautherin, 1671

DELAUNAY 2000

Delaunay I., *Échanges artistiques entre livres d'heures manuscrits et imprimés produits à Paris (vers 1480-1500)*, thèse de doctorat sous la direction de Joubert F., Paris-Sorbonne, 2000.

DELAUNAY 2008

Delaunay I., « Le maître des entrées parisiennes » dans *L'art de l'enluminure*, n°26, 2008, pp. 52-61

DELAUNAY 2009

Delaunay I., « Jean Perréal » dans *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Charron P. et Guillouët J.-M. (dir.), Paris : Robert Laffon, 2009, p. 496

DELDICQUE 2012

Deldicque M., *Entre Moyen Âge et Renaissance ? La commande artistique de l'amiral Louis Malet de Graville (v. 1440-1516)*, thèse de l'École des Chartes, 2012

DELOMIER et MACABÉO 2006

Delomier Ch. et Macabéo G., *Rapport de diagnostic, janvier 2006, Maison du Chamarier, 37 rue Saint-Jean, Lyon*. Dossier de la DRAC-Rhône-Alpes n°8850 RAP LY. 120

DELORME 1983

Delorme M.-O., *Épisodes de la vie en Lyonnais, d'après la chronique de Benoist Mailliard, grand-prieur de l'abbaye de Savigny, 1460-1506*, Mémoire de maîtrise sous la direction de R. Fédou, Lyon III, 1983

DEMOTZ et alii 2011

Demotz B., Jeanblanc H., Sommervogel C. et Chevrier J.-P., *Les gouverneurs de Lyon, 1310-2010*, Lyon : Éd. lyonnaises d'art et d'histoire, 2011

DESCHAUX 2005

Deschaux R., « Progrès, science et raison dans le Champion des Dames de Martin Le Franc » dans *Par les mots et les textes. Mélanges de langue, de littérature et d'histoire des sciences médiévales offerts à Claude Thomasset*, D. James-Raoul et O. Soutet (dir.), Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, pp. 211-220

DESORMEAUX 1782

Desormeaux J.-L., *Histoire de la maison de Bourbon*, Paris : Imprimerie royale, 1782, tome III

DESVERNAY 1898

Desvernay F., « Documents pour servir à l'histoire des Célestins de Lyon, 1407-1786 » dans Mémoires de la Société historique, archéologique et littéraire de Lyon, 1898, pp. 185-204

DESVERNAY 1914

Desvernay F., *Lyon artistique et pittoresque*, Lyon : A. Rey, 1914

DEUFFIC 2009

Deuffic J.-L., « Le livre d'heures de Richard d'Espinay, chambellan du duc de Bretagne. Les Espinay : une dynastie d'élites » dans *Pecia, notes de bibliologie. Livres d'heures et manuscrits du Moyen Âge identifiés (XIV^{e}-XVI^{e} siècles)*, vol.7, Turnhout : Brepols, 2009, pp. 105-120

DEVILLE 1850

Deville A., *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, Paris : Imp. nationale, 1850

DIETL 2001

Dietl C., « A Corpus Christi Play as Part of the Habsburg Monarchy's Politics » dans *Actes du X^e colloque du SITM* : http://www.sitm.info/history/Groningen/dietl.htm (consulté le 2 septembre 2011)

DIMIER 1925

Dimier L., *Histoire de la peinture française, des origines au retour de Vouet (1300-1627)*, Paris ; Bruxelles : G. van Oest, 1925

DOCKÈS 1971

Dockès N., « Justice et pouvoir politique à Lyon du X^e au XVI^e siècle » dans *Annales de la faculté de droit et des sciences économiques*, Université de Lyon-II, n°1, 1971, pp. 107-129

DOLINO 2001

Dolino E., « Le vetrate » dans *Sant'Orso d'Aosta. Il complesso monumentale*, vol. I, Orlandoni B. et Rossetti Brezzi E. (dir.), Aosta : Tiografia valdostana, 2001

DOREZ 1919

Dorez L., « Léonard de Vinci et Jean Perréal (conjectures) » dans *Nouvelle Revue d'Italie*, Rome, 1919, pp. 67-86

DRAGOMIRESCU 2010

Dragomirescu C., « Vers une typologie des images du théâtre médiéval » dans *Médiévales*, vol. 59, 2010, pp. 63-76

DUBUIS 1974

Dubuis R., « Symphorien Champier, pédagogue, moraliste et poète » dans *L'humanisme lyonnais au XVI^e siècle*, actes de colloque, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1974, pp. 23-40

DUBOIS 2012

Dubois J., « La désignation des artistes toulousais à la fin du Moyen Âge dans les sources manuscrites : cas des arts de la couleur, du bois et de la pierre » dans *Le plaisir de l'art au Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à X. Barral i Altet*, Paris : Picard, 2012, pp. 274-282

DUBOIS de GROËR 1996

Dubois de Groër A., *Corneille de la Haye dit de Lyon*, Paris : Arthena, 1996

DUBY 1980

Duby G., *Histoire de la France urbaine*, Paris : Seuil, 1980

DUFAY 1879

Dufay C., *Notice sur l'église de Brou, suivie des observations sur la correspondance de Jehan Perréal dit Jean de Paris avec Marguerite d'Autriche*, Bourg : s. n., 1879

DUFAY 1864

Dufay C., *Essai biographique sur Jehan Perréal dit Jehan de Paris*, Lyon : A. Brun, 1864

DUFOUR et RABUT 1970

Dufour A. et Rabut F., *Notes pour servir à l'histoire des Savoyards de divers états. Les peintres et les peintures en Savoie du XIII^e au XIX^e siècle*, Chambéry : Imprimerie d'Albert Bottero, 1870

DUHAMEL 1889

Duhamel L., « Le passage de César Borgia à Avignon » dans *Bulletin du CTHS*, 1889, n°1-2

DUMONS 2011

Dumons B., « La primatie des Gaules » dans *Lyon. La Grâce d'une cathédrale*, Strasbourg : La Nuée Bleue, 2011, pp. 411-413

DUMONT 2005

Dumont B., *Guillaume II Leroy au service de Jean Lemaire de Belges*, mémoire de maîtrise sous la direction de S. Deswarte-Rosa, Lyon III, 2003

DUMONT 2006

Dumont B., *Guillaume II Leroy, graveur et enlumineur à Lyon au début du XVI^e siècle*, mémoire de master II sous la direction de S. Deswarte-Rosa, Lyon III, 2005

DUPIEUX 1946

Dupieux P., *Les artistes de la cour ducale des Bourbons. Les Maîtres de Moulins*, Moulins, 1946

DUPIEUX 1980

Dupieux P., *Peuples et princes en Bourbonnais*, Moulins : Editions Ipomée, 1980

DUPONT 1963

Dupont J., « Jean Prévost, peintre de la cour de Moulins » dans *Art de France*, n°3, 1963, pp. 76-88

DURRIEU 1919

Durrieu P., *Les relations de Léonard de Vinci avec le peintre français Jean Perréal*, Paris : E. Leroux, 1919

DUTOUR 2003

Dutour T., *La ville médiévale : origine et triomphe de l'Europe urbaine*, Paris : O. Jacob, 2003

DUVAL 2011

Duval F., « Petite enquête lexicologique sur l'Antiquité » dans *L'Antiquité entre Moyen Âge et Renaissance*, Blondeau Ch. et Jacob M. (dir.), Paris : PUPO, 2011, pp. 19-44

DUVENAUD 1994

Duvenaud Ch., *La rue Mercière à la fin du Moyen Âge (XIVe - XVe siècles)*, mémoire de maîtrise sous la direction de Gonthier N., Lyon III, 1994

EICHBERGER 1988

Eichberger D., « The Tableau Vivant - an Ephemeral Art Form in Burgundian Civic Festivities » dans *Parergon*, n°6A, 1988, pp. 37-64

ELSIG 2002

Elsig F., « La peinture en Savoie et en Franche-Comté durant la première moitié du XVIe siècle » dans *La Renaissance en Savoie : les arts au temps du duc Charles II (1504-1553)*, Genève : Musée d'art et d'histoire, 2002, pp. 77-94

ELSIG 2004

Elsig F., *La peinture en France au XVe siècle*, Milan : Electa, 2004

ELSIG 2006

Elsig F., « La peinture en Savoie » dans *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Pagella E., Rossetti Brezzi E. et Castelnuovo E. (dir.), Milan : Skira, 2006, pp. 359-367

ELSIG 2007a

Elsig F., « Dossier lyonnais » dans *Quand la peinture était dans les livres : mélanges en l'honneur de François Avril*, Paris : BnF, 2007, pp. 88-97

ELSIG 2007b

Elsig F., « Les limites de la notion d'école : le cas de la peinture en Bourgogne aux XVe et XVIe siècles », dans *La notion d'école*, Peltre Ch. et Lorentz Ph. (études rassemblées par), Strasbourg : P. U. S., 2007, pp. 43-57

ELSIG 2011

Elsig F. (dir.), *Peindre en France à la Renaissance*. Tome I : *Les courants styilistiques au temps de Louis XII et de François Ier*, Milan : Silvana, 2011

EMMERSON 1999

Emmerson R. K., « Visualizing performance: the Miniatures of the Besançon MS 579 Jour du Jugement » dans *Exemplaria*, vol. XI, n°2, 1999, pp. 245-284

ESQUIEU et PESEZ 1998

Esquieu Y. et Pesez J.-M. (dir.), *Cent maisons médiévales en France (du XIIe au milieu du XVIe siècle). Un corpus et une esquisse*, Paris : C.N.R.S. Editions, 1998

ÉTIENNEY 1999

Étienney J.-H., *Ordre et désordre dans une cité de la Renaissance, Lyon et le Consulat lyonnais (vers 1520-vers 1555)*, Villeneuve d'Ascq : s. n., 1999

FABIA 1934

Fabia P., *Pierre sala, sa vie et son œuvre,* Lyon : s. n., 1934

FABVIER 1846

Fabvier, *Histoire de Lyon et des anciennes provinces du Lyonnais, du Forez et du Beaujolais*, Lyon : Girard et Guyet, 1846

FAIVRE 1988

Faivre B., « La piété et la fête (des origines à 1548) dans *Le théâtre en France*, Jomaron J. de (dir.), Paris : Armand Colin, 1988, tome I, pp. 13-85

FARGEIX 2005

Fargeix C., *Les élites lyonnaises au miroir de leur langage*, thèse de doctorat sous la direction de Bériou N., Lyon II, 2005

FARGEIX 2011

Fargeix C., « De la difficulté à s'inventer des origines : le cas de Lyon (XVe-XVIe siècle) » dans *Ab urbe condita...Fonder et refonder la ville : récits et représentations (second Moyen Âge-premier XVIe siècle)*, V. Lamazou-Duplan (dir.), actes du colloque international de Pau (14-15-16 mai 2009), Pau : Presses Universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2011, pp. 515-525.

FAU et alii 2003

Fau G., Saksik S., Smouts M. et Tisserand S., « L'imprimerie à Lyon au XVe siècle : un état des lieux » dans *Revue française d'histoire du livre*, n°118-121, 2003, pp. 191-208.

FAVIER 2001

Favier J., *Louis XI*, Paris : Fayard, 2001

FÉDOU 1964
Fédou R., *Les hommes de loi lyonnais à la fin du Moyen Âge, étude sur les origines de la classe de robe*, Paris : Les belles lettres, 1964
FÉDOU 1974
Fédou R., « Le legs du Moyen Âge à l'humanisme lyonnais » dans *L'humanisme lyonnais au XVI^e siècle*, actes de colloque, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1974, pp. 9-21
FÉDOU 1987
Fédou R., « La constitution du Lyon médiéval » dans *Ville, principauté, État*, Actes du colloque du Centre d'histoire et d'analyse politique, Lyon III, Lyon, 1987, pp. 14-24
FERRÉ 2007
Ferré R.-M., « Le poète et le prince : Jean du Prier, créateur polyvalent à la cour de René d'Anjou. L'exemple du *Mystère du Roy Advenir* » dans *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, Cassagnes-Brouquet S., Nore G. et Yvernault M. (éd.), Limoges : Pulim, 2007, pp.373-393
FERRÉ 2011a
Ferré R.-M., « Arts éphémères et Antiquité à la cour de René d'Anjou » dans *L'Antiquité entre Moyen Âge et Renaissance*, Blondeau Ch. et Jacob M. (dir.), Paris : PUPO, 2011, pp. 383-405
FERRÉ 2011b
Ferré R.-M., « Pour une lecture performative de l'œuvre de René d'Anjou ? Le dialogue des arts dans le Livre du Cuer d'Amour espris de Paris : écriture, peinture, spectacle (autour des tapisseries de Vénus) » dans *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, F. Bouchet (dir.), Turnhout : Brepols, 2011, pp. 135-157
FIORIO 1997
Fiorio M.-T., « Leonardo, Boltraffio e Jean Perréal », dans *Raccolta Vinciana*, XVII, 1997, pp. 325-355
FIORIO 2006
Fiorio M.-T., « La « cassetta de' colori » di Jean Perréal » dans *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci*, P. C. Marani, F. Viatte et V. Forcione, actes du colloque (Paris, Musée du Louvre, 2003), Florence : Giunti Editore, 2006, pp. 17-36
FOCCROULLE et alii 2005
Foccroulle B., Legros R. et Todorov T., *La naissance de l'indivu dans l'art*, Paris : Grasset, 2005
FOGEL 2008
Fogel M., « Les entrées royales au prisme de l'échange » dans *@nalyses*, vol. 3, n°1, 2008, pp. 64-73 : https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/529/429?id=982 (consulté le 23 janvier 2013)
FONTAINE 1988a
Fontaine M.-M., « Banalisation de l'alchimie à Lyon au milieu du XVIe siècle et contre-attaque parisienne », dans *Il rinascimento a Lione, Actes du congrès international*, Macerata 6-11 mai 1985, Possenti A. et Mastrangelo G. (dir.), Rome : Ed. dell'Ateneo, 1988, pp. 261-322
FONTAINE 1988b
Fontaine M.-M., « L'alchimie à Lyon au milieu du XVI^e siècle » dans *Lyon, cité de savants, Actes du 112^e congrès national des sociétés savantes*, Paris : Éd. du CTHS, 1988, pp. 43-54
FONTAINE 1997
Fontaine M., « Dédicaces lyonnaises aux Guises-Lorraines (1517-1570) » dans *Le mécénat et l'influence des Guise*. Actes du colloque de Joinville, 31 mai-4 juin 1994, Y. Bellenger (dir.), Paris : Honoré Champion, 1997, pp. 39-79
FOY 1988
Foy D., *Le verre médiéval et son artisanat en France méditerranéenne*, Paris : Éd. du CNRS, 1988
FOY 1990
Foy D. et Sennequier G. (dir.), *À travers le verre du Moyen Âge à la Renaissance*, catalogue d'exposition Rouen : Musées et monuments départementaux de la Seine-Maritime, 1990
FOY 2000
Foy D., « Technologie, géographie, économie. Les ateliers de verriers primaires et secondaires en Occident, esquisse d'une évolution de l'Antiquité au Moyen Âge », dans *La route du verre. Ateliers primaires et secondaires du second millénaire av. J.-C. au Moyen Âge*, Nenna M.-D. (éd.), Lyon : Maison de l'Orient méditerranéen, 2000, pp. 147-169
FRANCASTEL 1990
Francastel P., *Histoire de la peinture française*, Paris : Denoël, 1990, rééd. de Bruxelles, 1955
FRANCE 1500

France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance, catalogue d'exposition, Paris : RMN, 2010

FRANÇOIS 1974

François A., Histoire de la carte à jouer, Paris : Fréal, 1974

FRANK 1954

Frank G., *The medieval french drama*, Oxford : Clarendon Press, 1954

FRAPPIER

Frappier L., « Le motif de la fleur de lis dans les entrées royales françaises (XV^e^-XVII^e^ siècles) » dans *Vérité et fiction dans les entrées solennelles à la Renaissance et à l'Âge classique*, Nassichuk J. (éd.), Paris : Hermann, 2012, pp. 209-229

FREUND 2006

Freund P., *Stage by stage. Dramatis personae. The rise of medieval and renaissance theatre*, Londres : Peter Owen, 2006

GADILLE 1983

Gadille J. (dir.), *Histoire du diocèse de Lyon*, Paris : Beauchesne, 1983

GALLAND-HALLYN 2001

Galland-Hallyn P., « Les arts plastiques dans la poésie latine en France au début de la Renaissance » dans *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe siècle*, Galand-Hallyn P. et Hallyn F. (dir.), Genève : Librairie Droz, 2001, pp. 610-624

GALLIA CHRISTIANA 1970

Gallia christiana. 4, Archiepiscopatus Lugdunensis, Famborough : Gregg, 1970

GARDES 1980

Garges G., *Le palais archiépiscopal de Lyon, Palais Saint-Jean et le Château d'Oullins, Collège St Thomas d'Aquin : maison de ville et maison de campagne des archevêques de Lyon*, catalogue d'exposition, Lyon : Conseil d'architecture, d'urbanisme et d'environnement du Département du Rhône, 1980

GARDES 1988

Gardes G., *Lyon, l'art et la ville*, Paris : Éd. du CNRS, 1988, 2 volumes

GARDET 1969

Gardet C., *De la peinture du Moyen Âge en Savoie*, Annecy : Gardet, 1969

GARDET 1978

Gardet C., « Princes et artistes dans les états de Savoie au XV^e^ siècle », dans *Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance*, Paris : H. Champion ; Genève : Librairie Slatkine, 1978, pp. 135-141

GARRIC 2007

Garric H., *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentaiton urbaine dans les discours contemporains*, Paris : Honoré Champion, 2007

GASCON 1958

Gascon R., « Les Italiens dans la renaissance économique lyonaise au XVI^e^ siècle », dans *Revue des études italiennes*, vol. V, pp. 167-181

GASCON 1962

Gascon R., « Lyon, marché de l'industrie des Pays-Bas au XVI^e^ siècle, et les activités commerciales de la maison Panse (1481-1580) » dans *Cahiers d'Histoire*, 1962, tome 7, n°4 pp. 493-536

GASCON 1971

Gascon R., *Grand commerce et vie urbaine au XVI^e^ siècle. Lyon et ses marchands (environs de 1520-environs de 1580)*, Paris ; La Haye : Mouton, 1971

GATOUILLAT et LAUTIER 1993

Gatouillat F. et Lautier C., « La première Renaissance » dans *Vitraux parisiens de la renaissance*, Leproux G.-M. (dir.), Paris : Délégation artistique de la ville de Paris, 1993, pp. 52-61

GATOUILLAT et LEPROUX 1993

Gatouillat F. et Leproux G.-M., « La collection de vitraux anciens du musée Carnavalet » dans *Vitraux parisiens de la renaissance*, Leproux G.-M. (dir.), Paris : Délégation artistique de la ville de Paris, 1993, pp. 185-190

GAUDE-FERRAGU 2005

Gaude-Ferragu M., *D'or et de cendres. La mort et les funérailles des princes dans le royaume de France au bas Moyen Âge*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2005

GENÈSE ÉTAT 1984

Culture et idéologie dans la genèse de l'Etat moderne, Actes de la table ronde, Rome 15-17 octobre 1984, Rome : Ecole française de Rome, 1984

GENTIL-PERRET 1993

Gentil-Perret K., *Le patriciat lyonnais au XV^e siècle*, mémoire de maîtrise sous la direction de Riche M., Lyon III, 1993

GEREMEK 1968

Geremek B., *Le salariat dans l'artisanat parisien aux XIII^e-XV^e siècles. Etude sur le marché de la main-d'oeuvre au Moyen Âge*, Paris ; La Haye : Mouton & Co, 1968

GERMAIN 1910

Germain A., *Les artistes lyonnais des origines à nos jours*, Lyon : L. Lardanchet, 1910

GERMAIN 1999

Germain R., *La France centrale médiévale*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999

GERTSMAN 2008

Gertsman E. (éd.), *Visualizing Medieval Performance. Perspectives, Histories, Contexts*, Aldershot : Ashgate, 2008

GIESEY 1960

Giesey R., *The royal funeral ceremony in Renaissance France*, Genève : Droz, 1960.

GILLI 1997

Gilli P., *Au miroir de l'humanisme. Les représentations de la France dans la culture savante italienne à la fin du Moyen Âge*, Rome : École française de Rome, 1997

GIRAUD et REYMOND 1897

Giraud C. et Reymond M., *Le palais de justice de Grenoble. Étude sur Martin Claustre et les sculpteurs grenoblois du XVI^e siècle*, Grenoble : Imp. de Breynat, 1897

GIRAULT et HAMON 2003

Girault P.-G. et Hamon É., « Nouveaux documents sur le peintre Jean Hey et ses clients Charles de Bourbon et Jean Cueillette » in *Bulletin Monumental*, vol.161, n°2, 2003, pp. 117-125

GIRAULT 2012

Girault P.-G., « Organisation professionnelle et réseaux d'artistes à Tours vers 1500 » dans *Tours 1500, capitale des arts*, catalogue d'exposition, Paris : Somogy, 2012, pp. 121-131

GIRY-DELOISON 1987

Giry-Deloison Ch., « Le personnel diplomatique au début du XVI^e siècle. L'exemple des relations franco-anglaises de l'avènement de Henry VII au Camp du drap d'or (1485-1520) » dans *Journal des savants*, vol. 3, n°3-4, 1987, pp. 205-253

GODEFROY 1965 [1880-1895]

Godefroy F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Vaduz : Kraus Reprint LTD., 1965, réimpression de l'édition de Paris, 1880-1895

GONON 1841

Gonon P. M., *Séjours des rois Charles VIII et Louis XII à Lyon sur le Rosne ; jouxte la copie des faicts, gestes et victoires des roys Charles VIII et Louis XII*, Lyon : Charvin et Nigon, 1841

GONON 1967

Gonon M., « Étude sur un groupe des testaments lyonnais des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles », dans *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 111, n°2, 1967, pp. 254-262

GONON 1968

Gonon M., « Métiers lyonnais du XIV^e au XVI^e siècle d'après les testaments » dans Cahiers d'histoire, tome XIII, n°3, 1968, pp. 285-302

GONON 1969

Gonon M., *La vie quotidienne en Lyonnais*, Paris : Les belles lettres, 1969

GONON 1993

Gonon M., « Artisans d'art lyonnais, XIV^e-XVI^e siècle » dans *Études sur Étienne Dolet - le théâtre au XVI^e siècle*, Genève : Librairie Droz, 1993, pp. 223-227

GONTHIER 1981

Gonthier N., « Une esquisse du paysage urbain lyonnais aux XIV^e et XV^e siècles » dans *Le paysage urbain au Moyen Age*, actes du XI^e Congrès des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1981 pp. 253-277

GONTHIER 1985

Gonthier N., *Sites et monuments historiques de Lyon*, Lyon : l'Hermès, 1985

GONTHIER 1987

Gonthier N., « L'image du roi en Lyonnais d'après la pratique judiciaire » dans *Ville, principauté, État*, Actes du colloque du Centre d'histoire et d'analyse politique, Lyon III, Lyon, 1987, pp. 129-136

GONTHIER 1993

Gonthier N., *Délinquance, justice et société dans le Lyonnais médiéval de la fin du XIII^e^ siècle au début du XVI^e^ siècle*, Paris : Editions Arguments, 1993

GRÂCE CATHÉDRALE 2011

Lyon. La Grâce d'une cathédrale, Strasbourg : La Nuée Bleue, 2011

GRAHAM 1974

Graham V. E., « L'humanisme lyonnais à travers les entrées triomphales au XVI^e^ siècle » dans *L'humanisme lyonnais au XVI^e^ siècle*, actes de colloque, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1974, pp. 185-199

GRANDJEAN 2002

Grandjean M., « Remarques sur le renouveau flamboyant et la Renaissance dans l'architecture entre Saône et Alpes » dans *La Renaissance en Savoie : les arts au temps du duc Charles II (1504-1553)*, catalogue d'exposition, Genève : MAH, 2002, pp. 27-51

GRECI 2003

Greci R., « I cantieri : le corporazioni » dans *Arti e storia nel Medioevo*, Castelnuovo E. et Sergi G. (dir.), tome II : *Del costruire : tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Turin : Einaudi, 2003, pp. 69-106

GRENOUILLER 1998

Grenouiller J.-F., « Échanges artistiques entre Lyon et Vienne, notes de lecture » dans *Bulletin de la Société des amis de Vienne*, n°93, fascicule n°1, 1998, pp. 27-29

GRODECKI 1978

Grodecki L. , Perrot F. et Taralon J., *Les vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, Paris : Éd. du CNRS, 1978

GRÜNBERG DRÖGE 1993

Grünberg Dröge M., « Pierre Sala, antiquaire, humaniste et homme de lettres lyonnais du XVI^e^ siècle » dans *Aspects du XVI^e^ siècle à Lyon*, Travaux de l'Institut d'histoire de l'art à Lyon, cahier n °16, 1993, pp. 3-33

GUENÉE et LEHOUX 1968

Guenée B. et Lehoux F., *Les Entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris : Ed. du CNRS, 1968

GUICHENON 1650

Guichenon S., *Histoire de Bresse et de Bugey*, Lyon : chez A. Huguetan et M. A. Ravaud, 1650

GUIDINI-RAYBAUD 2003

Guidini-Raybaud J., *« Pictor et veyrerius » : le vitrail en Provence occidentale, XII^e^-XVII^e^ siècles*, Paris : PUPS, 2003

GUIFFREY 1879

Guiffrey J. J., « Jean Perréal et François Clouet. Obsèques de Louis XII, de François I^er^ et de Henri II (1515-1569) » dans *Nouvelles archives de l'art français*, 2^e^ série, t. I, 1879, pp. 11-32.

GUIGUE 1857

Guigue M.-C., « Chartes relatives à l'Église de Lyon » dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, vol. 18, 1857, pp. 370-376

GUIGUE 1874-1875

Guigue M.-C., « Notre-Dame de Lyon » dans Mémoire de la société littéraire, historique et archéologique de Lyon, 1874-1875

GUIGUE 1881

Guigue G., « Épisode de l'entrée du Roi Charles VII à Lyon en 1434 » dans *Revue Lyonnaise*, n°2, 1881, pp.473-474

GUIGUE 1882

Guigue G. (texte original édité par), *La fundation du monastère des Célestins de Lyon depuis l'an 1407 jusqu'en 1537, par frère Claude Berchier*, Lyon : H. Georg, 1882

GUIGUE 1884

Guigue G. (publié par), *Le livre d'amitié dédié à Jehan de Paris par l'escuyer Pierre Sala*, Lyon : Librairie générale Henri Georg, 1884

GUIGUE 1885a

Guigue G., *Entrée de Louis XII à Lyon, le 17 juillet 1507*, Lyon : H. Georg, 1885

GUIGUE 1885b

Guigue G., « Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et des artistes à Lyon du XIIIe au XIXe siècle » dans *Lyon-Revue*, mars 1885

GUIGUE 1886

Guigue G. et M.-C., Bibliothèque historique du Lyonnais. Mémoires, notes et documents pour servir à l'histoire de cette ancienne province, Lyon : Vitte et Perrussel, 1886

GUIGUE 1888

Guigue, « Les limites de la France d'après Louis XI et les consuls lyonnais » dans *Bibliothèque historique du Lyonnais*, t. I, n°6, 1888, pp. 440-451

GUIGUE 1898a

Guigue G., *Le Livre des confrères de la Trinité de Lyon (1306-1792)*, Lyon : Librairie générale Henri Georg, 1898

GUIGUE 1898b

Guigue, *Le livre d'amitié de Pierre Sala*, Lyon : H. Georg, 1898

GUIGUE 1899a

Guigue G., *L'entrée de François Premier, roy de France, en la cité de Lyon le 12 juillet 1515*, Lyon : Société des bibliophiles lyonnais, 1899

GUIGUE 1899b

Guigue G., *Inventaire du trésor de Saint-Nizier* (1365-1373), Lyon : s. n., 1899

GUIGUE 1902a

Guigue, *Notes sur la liste des doyens de l'église de Lyon*, s. l. : s. n., 1902

GUIGUE 1902b

Guigue G., « Entrée à Lyon de l'archevêque François de Rohan » dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome 63, 1902, pp. 338-351

GUIGUE 1903

Guigue G., « Une miniature lyonnaise, la salle du consulat au XVIe siècle », *Revue d'histoire de Lyon*, 1903, mars-avril, pp. 139-141

GUIGUE et KLEINCLAUSZ 1913

Guigue G. et Kleinclausz A., « La commune de Lyon » dans *Lyon et la région lyonnaise depuis les origines jusqu'à nos jours*, Lyon : Société des études locales dans l'enseignement public, 1913, pp. 35-60.

GUIGUE 1918

Guigue G., « Inventaire du mobilier de la chapelle Notre-Dame de Grâce à Saint-Paul de Lyon, 1519 » dans *Bulletin du CTHS*, 1918, pp. 91-108

GUIGUE et alii 1924

Guigue G., Kleinclausz A. et Focillon H., *Les dessins d'élèves et notes de comptabilité de Jérôme Durand, peintre et verrier lyonnais 1555-1605*, Lyon : M. Audin et Cie, 1924

GUIGUE 1926

Guigue G., *Recueil des visites pastorales du diocèse de Lyon aux XVIIe et XVIIIe siècles*, tome I, Lyon : Archives départementales, 1926

GUILLOUËT 2005

Guillouët J.-M., « Les peintres et verriers de Nantes au début de l'époque moderne et leurs statuts (1574) » dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 164, 2006, pp. 203-226

GUILLOUËT 2007

Guillouët J.-M., « Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge. Un essai de problématisation » dans *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, Cassagnes-Brouquet S., Nore G. et Yvernault M. (éd.), Limoges : Pulim, 2007, pp. 25-35

GUILLOUET 2012

Guillouët J.-M., « Michel Colombe » dans *Tours 1500, capitale des arts,* catalogue d'exposition, Paris : Somogy, 2012, pp. 186-191

GUILLOUET 2013

Guillouët J.-M., « Le tombeau de François II et Marguerite de Foix » dans *Nantes. La grâce d'une cathédrale*, Strasbourg : Éd. Nuée Bleue, 2013, à paraître

GUYAZ 1884

Guyaz M., *Histoire des institutions municipales de Lyon avant 1789*, Paris : E. Dentu ; Lyon : Librairie Henri Georg, 1884

HAMON 2001

Hamon É., « Les architectes des ducs de Bourbon (vers 1480-1510) : les chantiers et les hommes » dans *Le duché de Bourbon, des origines au Connétable*, Actes du colloque des 5-6 octobre 2000, Musée Anne de Beaujeu, Moulins, Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu Autour, 2001, pp. 121-144

HAMON 2008
Hamon E., *Documents du minutier central des notaires de Paris. Art et architecture avant 1515*, Paris : Archives nationales, 2008
HAMON 2011
Hamon E., *Une capitale flamboyante. La création monumentale à Paris autour de 1500*, Paris : Picard, 2011
HAUSER 1899
Hauser H., *Ouvriers du temps passé (XV^e^ et XVI^e^ siècles)*, Paris : F. Alcan, 1899
HAUSER 1906
Hauser H., *Les sources de l'Histoire de France, seizième siècle (1494-1610)*. Tome I : *Les premières guerres d'Italie. Charles VIII et Louis XII (1494-1515)*, Paris : A. Picard, 1906
HEERS 1990
Heers J., *La ville au Moyen Age en Occident*, Paris : Fayard, 1990
HENNEZEL 1914
Hennezel H. d', *Lyon*, Paris : H. Laurens, 1914
HÉRICHÉ et PÉREZ-SIMON 2013
Hériché-Pradeau S. et Pérez-Simon M., « Du texte à l'image et de l'image au texte : en pratique et en théorie » dans *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, S. Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon (éd.), Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 11-40
HERNOUD 2011
Hernoud A., *Yzeron, son histoire*, Yzeron : Commune d'Yzeron, 2011
HÉROLD 1993
Hérold M., *Les vitraux de Saint-Nicolas-de-Port*, vol. VIII/I du Corpus Vitrearum, Paris : Éd. du CNRS, 1993
HÉROLD et GATOUILLAT 1994
Hérold M. et Gatouillat F., *Les vitraux de Lorraine et d'Alsace*, vol. V du Corpus Vitrearum, Paris : CNRS Éd., 1994
HÉROLD 2001
Hérold M., « La commande artistique à la cour des ducs René II et Antoine de Lorraine (1473-1544) : une politique raisonnée », dans *L'artiste et les commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIII^e^-XVI^e^ siècles)*, Joubert F. (dir.), Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, pp. 289-311
HIGOUNET-NADAL 1983
Higounet-Nadal A., *Familles patriciennes de Périgueux à la fin du Moyen Âge*, Bordeaux : CNRS, 1983
HOCHNER 2001
Hochner N., « Pierre Gringore : Une satire à la solde du pouvoir ? » dans *Fifteenth-Century Studies*, vol. 26, 2001, pp. 102-120
HOCHNER 2003
Hochner N., « Le trône vacant du roi Louis XII. Significations politiques de la mise en scène royale en Milanais » dans *Louis XII en Milanais. XLI^e^ colloque international d'études humanistes*, Paris : Champion, 2003, pp. 227-244
HOCHNER 2006
Hochner N., *Louis XII. Les dérèglements de l'image royale (1498-1515)*, Seyssel : Champ Vallon 2006
HOFFMANN 1984
Hoffmann P.T., *Church and community in the diocese of Lyon 1500-1789*, New Haven: Yale University Press, 1984
HOURS 1969
Hours H., *Présence de la Renaissance*, Lyon : Éd. Réalisation, 1969
HOURS 1972
Hours H., « La Renaissance à Lyon » dans *Le siècle d'or de l'imprimerie lyonnaise*, Paris : Éd. du Chêne, 1972, pp. 15-34
HOURS 1996
Hours H., *Histoire du pont de Saône*, Lyon : Jacques André, 1996
HOZIER 1741
Hozier L. P. d', *Armorial général de France*, Paris : Prault père, 1741
HÜE 1999

D. Hüe, « *Griseldis* et sa mise en scène » dans *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la 2e rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, J.-P. Bordier (éd.), Paris : H. Champion, 1999 pp. 141-165

HUILLET 1948

Huillet M., *Considérations sur Jean Perréal, Jean Bourdichon, Jean Clouet, Corneille de Lyon, Hans Holbein. Caractères spécifiques du réalisme français dans l'art gothique des origines à la Renaissance*, thèse, Paris, 1948.

HUILLET d'ISTRIA 1948

Huillet d'Istria M., « Corneille de Lyon, successeur de Jean Perréal », dans *Arts*, décembre 1948

HUILLET D'ISTRIA 1949

Huillet d'Istria M., « Jean Perréal », dans *La Gazette des Beaux Arts*, VIème série, tome XXXV, mai 1949, pp. 313-344

HUILLET d'ISTRIA 1952

Huillet d'Istria M., « Au sujet d'articles récents sur Jean Perréal le maître aux pieds-bots », dans *La Gazette des Beaux Arts*, juillet-août 1952.

HUILLET d'ISTRIA 1961

Huillet d'Istria M., *La peinture française de la fin du Moyen Âge, le Maître de Moulins*, Paris : PUF, 1961

HUILLET d'ISTRIA 1971

Huillet d'Istria M., *Précision et structure au XVIe siècle de Jean Perréal à Hans Bol (Les Heures de duc d'Alençon)*, Paris : F. de Nolsèle, 1971

HULIN DE LOO 1902

Hulin de Loo G., *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles : catalogue critique*, Grand : A. Siffer, 1902

HULIN DE LOO 1932

Hulin de Loo G., « L'exposition de l'art français à Londres en 1932 », dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-arts de l'Académie royale de Belgique*, tome XIV, 1932, pp. 57-67

HURLBUT 1997

Hurlbut J. D., « Immobilier et Cérémonie Urbaine : Les Joyeuses Entrées Françaises à la fin du Moyen Âge » dans *Civic Ritual and Drama*, Amserdam ; Atlanta : Rodopi, 1997, pp. 125-142

HURLBUT 2003

Hurlbut J., « The Illuminations of Le Jeu de Robin et Marion in Aix-en-Provence » dans *European medieval drama*, n°6, 2003, pp. 114-121

HÜSKEN 2010

Hüsken W., « Royal entries in Flanders (1356-1515) » dans *Women at the Burgundian court: Presence and Influence. Femmes à la cour de Bourgogne : Présence et Influence*, Eichberger D., Legaré A.-M. et Hüsken W. (éd.), Turbhout : Brepols, 2010, pp. 37-42

IACONO et FURONE 1999

Iacono G. et Furone S. E., *Les marchands banquiers florentins et l'architecture à Lyon au XVIe siècle*, s. l. : Publisud, 1999

INTELLECTUAL LIFE 1993

Intellectual life in Renaissance Lyon, actes du colloque de Cambridge, 14-16 avril 1991, Ford P. et Jondorf G. (éd.), Cambridge : Cambridge University Press, 1993

JACOB 2007

Jacob M., « Les faits des Romains, un autre manuscrit aux armes Le Peley enluminé par Jean Colombe » dans *L'art de l'enluminure*, n°21, juillet-août 2007 pp. 62-67

JACOB 2012

Jacob M., *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500)*, Rennes : PUR, 2012

JACOBSEN 2001

Jacobsen W., *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, Munich, Berlin : Dt Kunstverl, 2001, plan n°15

JACQUEMIN 1987

Jacquemin L., *Lyon, palais et édifices publics*, Montrevel-en-Bresse : Éd. de la Taillanderie, 1987

JACQUOT 1963

Jacquot J. (dir.), *La vie théâtrale au temps de la Renaissance*, catalogue d'exposition, mars-mai 1963, Institut Pédagogique National, Paris

JACQUOT 1973

Jacquot J., « Joyeuse et triomphante entrée » dans *Les fêtes de la Renaissance*, Jacquot J. (dir.), tome I, Paris : Éd. du CNRS, 1973, pp. 9-19

JAL 1872
Jal A., *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris : H. Plon, 1872
JAMOT 1906
Jamot C., *Inventaire général du Vieux Lyon : maisons, sculptures, inscriptions*, Lyon : A. Rey, 1906
JARRIN 1888
Jarrin C., *Brou : sa construction, ses architectes, sa valeur comme œuvre d'art*, Bourg : V. Authier, 1888
JESTAZ 1988
Jestaz B., « Le tombeau de François II de Bretagne à Nantes » dans *303. La revue des pays de la Loire*, n°18, 1988, pp. 46-55
JESTAZ 1998
Jestaz B., « Les rapports des Français avec l'art et les artistes lombards : quelques traces » dans *Louis XII en Milanais, XLIe colloque international d'études humanistes,* Contamine Ph. et Guillaume J. (dir.), Paris : Honoré Champion, 1998, pp. 273-303
JOCTEUR MONTROZIER 1984
Jocteur Montrozier Y., « Lyon dans les premières années de la régence des Beaujeu » dans *Anne de Beaujeu et ses énigmes*, actes du colloque du 28 mai 1983, Villefranche-sur-Saône : Éd. de l'académie de Villefranche-en-Beaujolais, 1984, pp. 61-72
JODOGNE 1964
Jodogne O., « Le théâtre médiéval et sa transmission par le livre » dans *Research Studies*, vol. 32, n °1, 1964, pp. 63-75
JOLY 1962
Joly A., *Inventaire numérique des archives communales antérieures à 1790*, Lyon : Archives communales, 1992
JOLY 1963
Joly A. et H., « À la recherche de Guillaume Leroy, 'le peintre' » dans *Gazette des Beaux Arts*, VIe période, tome 61, 1963, pp. 279-292
JOUBERT 1997
Joubert F., « Les peintres du Vœu du Faisan », dans *Le banquet du Faisan*, textes réunis par Caron M. -T. et Clauzel D., Arras : Artois Presses Université, 1997, pp. 187-200
JOUBERT 2001
Joubert F. (dir.), *L'artiste et les commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001
JOUBERT 2006
Joubert F. (dir.), *L'artiste et le clerc*, Paris : PUPS, 2006
JOUBERT 2011
Joubert F., « Les tableaux vivants et l'Église » dans *Le Théâtre de l'Église (XIIe – XVIe siècles)*, Paris : LAMOP, 2011. Première édition en ligne 2011 : http://lamop.univ-paris1.fr/IMG/pdf/FJoubert.pdf.
JOUBERT 2012
Joubert F., « Le mariage de Charles le Téméraire et Marguerite d'York et ses implications artistiques » dans *Kunst und Kulturtransfer zur Zeit Karls des Kühnen*, Actes du colloque international, université de Berne, 18-19 juillet 2008, Gramaccini N. et Schurr M. C. (dir.) , Berne : Peter Lang, 2012, p. 111-126
JOUHAUD 1987
Jouhaud Ch., « Imprimer l'événement. La Rochelle à Paris » dans *Les usages de l'imprimé (XVe-XIXe siècle)*, R. Chartier (dir.), Paris : Fayard, 1987, pp. 381-431
JULLIAN 1958
Jullian R., « Lyon et l'Italie au Moyen Age », dans *Revue des Etudes Italiennes*, nouvelle série, tome V, 1958, pp. 133-146
JULLIAN 1960a
Jullian R., *Lyon*, Paris : Renouard, 1960
JULLIAN 1960b
Jullian R., « Lyon et les arts plastiques » dans *Cahiers d'histoire*, tome V, n°2, 1960, pp. 131-139
JULLIEN DE COURCELLES 1826
Jullien de Courcelles J. B. P., *Histoire généalogique et héraldique des pairs de France*, Paris, 1826
JUSSIEU 1868
Jussieu A., *La Sainte Chapelle du château de Chambéry*, Chambéry : Perrin, 1868
KANTOROWICZ 1944

Kantorowicz E. H., « The 'king's advent' and the enigmatic panels in the doors of Santa Sabina » dans *The Art Bulletin*, vol. 26, 1944, pp. 207-231

KANTOROWICZ 2004

Kantorowicz E. H., *Laudes Regiae. Une étude des acclamations liturgiques et du culte du souverain au Moyen Âge*, Paris : Fayard, 2004

KEMP 2012

Kemp W., « L'entrée de François Ier à Angers le dimanche 6 juin 1518 : éditions et récits » dans *Vérité et fiction dans les entrées solennelles à la Renaissance et à l'Âge classique*, Nassichuk J. (éd.), Paris : Hermann, 2012, pp. 87-106

KIPLING 1985

Kipling G., « Richard II's 'Somptuous pageants' and the idea of the civic triumph » dans *Pageantry in the Shakespearean theater*, Bergeron D. M. (éd.), Athens : The University of Georgia Press, 1985, pp. 83-103

KIPLING 1990

Kipling G., *The Receyt of the Ladie Kateryne*, Oxford : Oxford University press, 1990

KIPLING 1997

Kipling G., « 'He that saw it would nos believe it' : Anne Boleyn's Royal Entry into London » dans *Civic Ritual and Drama*, Amserdam ; Atlanta : Rodopi, 1997, pp. 39-79

KIPLING 2010

Kipling G., « Artists, Committees, Carpenters - and Drama ? The Design and Construction of Royal Entries in the Late Middle Ages » dans Actes du colloque du SITM, Giessen, 2010 : http://www.uni-giessen.de/~g91159/dokumente/SITM%20Kipling.pdf (consulté le 10 février 2013)

KLAPISH-ZUBER 1993

Klapish-Zuber Ch., « La genèse de l'arbre généalogique » dans *L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge*, Cahiers du Léopard d'Or, n°2, 1993, pp. 41-81

KLEINCLAUSZ 1913-1914

Kleinclausz A. (dir.), *Lyon et la région lyonnaise des origines jusqu'à nos jours*, Lyon : Société des études locales dans l'enseignement public, 1913-1914

KLEINCLAUSZ 1925

Kleinclausz A., *Lyon. Des origines à nos jours. La formation de la cité*, Lyon : Pierre Masson éditeur, 1925

KONIGSON 1975a

Konigson E., *L'espace théâtral médiéval*, Paris : Éd. du CNRS, 1975

KONIGSON 1975b

Konigson E., « La cité et le prince : premières entrées de Charles VIII (1484-1486) » dans *Les fêtes de la Renaissance*, Jacquot J. (dir.), Paris : Éd. du CNRS, 1975, tome III, pp. 55-69.

KOOPMANS et SMITH 2010

Koopmans J. et Smith D., « Un théâtre français du Moyen Âge ? » dans *Théâtre du Moyen Âge. Textes, images et performances*, *Médiévales*, n°59, 2010, pp. 5-16

KURMANN-SCHWARTZ 1991

Kurmann-Schwartz B., « Les vitraux de la cathédrale de Moulins » dans *Congrès archéologique de France, 146e session : le Bourbonnais*, Paris : Soc. Fr. d'archéologie 1988

KURMANN-SCHWARTZ 2001

Kurmann-Schwartz B., « Les vitraux commandités par les ducs de Bourbon au XVe siècle » dans *Le duché de Bourbon, des origines au Connétable*, Actes du colloque des 5-6 octobre 2000, Musée Anne de Beaujeu, Moulins, Saint-Pourçain-sur-Sioule : Bleu Autour, 2001 pp. 137-144

KURMANN-SCHWARTZ 2006

Kurmann-Schwartz B., Notice n°53 dans *Raconte moi le vitrail*, Romont : VitroMusée, 2006, p. 67

LABANDE 1920

Labande L.-H., *Avignon au XVe siècle, la légation de Charles de Bourbon et Julien de la Rovère*, Paris : Picard, 1920

LABANDE-MAILFERT 1975

Labande-Mailfert Y., *Charles VIII et son milieu : 1470-1498, la jeunesse au pouvoir*, Paris : C. Klincksieck, 1975

LABANDE-MAILFERT 1986

Labande-Mailfert Y., *Charles VIII*, Paris : Fayard, 1986

LABORDE 1850

Laborde L. de, *La Renaissance des arts à la cour de France*, Paris : L. Potier, 1850

LA BRASCA [2012]
La Brasca F., « Une 'Italie Française' ? Quelques considérations sur le premier voyage de Cellini en France (1537) » : http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web15/LaBrascaweb15.pdf (consulté le 9 septembre 2012)
LACLOTTE 1964
Laclotte M., *Les primitifs français*, Paris : Hachette, 1964
LAFAYE 1871
Lafaye P., *Mémoire au sujet des vitraux anciens, état où ils se trouvent après le siège dans les églises de Paris*, Paris : A. Pougin, 1871
LAFOND 1911
Lafond J., « Études sur l'art du vitrail en Normandie. Arnoult de la Pointe, peintre et verrier de Nimègue, et les artistes étrangers à Rouen aux XV^e^ et XVI^e^ siècles » dans *Bull. de la Société des Amis des monuments rouennais*, 1911, pp. 141-172
LALOU et SMITH 1988
Lalou E. et Smith D., « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », dans *Le théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, actes du 5^e^ colloque de la Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval, J.-C. Aubailly (dir.), Stuttgart : Hans-Dieter Heinz, 1988, pp. 569-579
LAMBRECHT et SOSSON 1994
Lambrechts P. et Sosson J.-P. (éd.), *Les métiers au Moyen Âge. Aspects économiques et sociaux*. Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, 7-9 octobre 1993, Louvain-la-Neuve : Institut d'Études Médiévales de l'Université Catholique de Louvain, 1994
LAPEYRE et SCHEURER 1978
Lapeyre A. et Scheurer R., *Les notaires et secrétaires du roi sous les règnes de Louis XI, Charles VIII et Louis XII (1461-1515), notices personnelles et généalogies,* 2 tomes, Paris : Bibliothèque Nationale, 1978
LARDELLIER 1994
Lardellier P., « Sur deux gravures d'entrées royales lyonnaises » dans Nouvelles de l'Estampe, n °135, 1994, pp. 47-53
LARDELLIER 1999
Lardellier P., « Monuments éphémères : les entrées royales » dans *Cahiers de médiologie*, n°7, 1999, pp. 239-245
LARDELLIER 2003
Lardellier P., *Les miroirs du paon*, Paris : Honoré Champion, 2003
LATREILLE 1975
Latreille A. (dir.), *Histoire de Lyon et du Lyonnais*, Toulouse : Privat, 1975
LAVEDAN 1926
Lavedan P., *Histoire de l'urbanisme : Antiquité, Moyen Âge*, Paris : H. Laurens, 1926
LAVERRIÈRE 1858
Laverrière S., *Monographie des vitraux de l'église de Villefranche (Rhône)*, Villefranche : Imp. L. Pinet, 1858
LAVIGNE 1983
Lavigne M., « Lyon, le quartier Saint-Jean » dans *La maison de ville à la Renaissance. Recherches sur l'habitat urbain en Europe aux XV^e^ et XVI^e^ siècles,* Guillaume J. (dir.), Paris : Picard, 1983, pp. 37-42
LEBLOND 2006
Leblond N., « Le chanoine Pierre Odin, commanditaire de la peinture murale des Arts libéraux pour la bibliothèque capitulaire de la cathédrale du Puy-en-Velay, N. Leblond » dans *L'artiste et le clerc*, Joubert F. (dir.), Paris : PUPS, 2006 (pp.371-388)
LE CLECH-CHARTON 1988
Le Clech-Charton S., « Les notaires et secrétaires du roi et la commande artistique officielle : service du roi, des grands et de la ville » dans *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, vol.146, n°2, 1988, pp. 307-335
LE LABOUREUR 1997 [1665]
Le Laboureur C., *Les masures de l'Ile-Barbe*, nouvelle édition avec suppléments et table par M.-C. et G. Guigue, Lyon : Editions René Georges, 1997 réimpression de l'édition de 1887, réédition de Lyon : Imp. C. Galbit, 1665, 6 tomes
LECOQ 1976
Lecoq A.-M., « La città festeggiante » dans la *Revue de l'art*, n°33, 1976, pp. 83-102
LECOQ 1987

Lecoq A.-M., *François Ier imaginaire*, Paris : Macula, 1987

LECUPPRE-DESJARDINS 2004

Lecuppre-Desjardins E., *La ville des cérémonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons*, Turnhout : Brepols, 2004

LEDUC-GUEYE 2007

Leduc-Gueye Ch., « Les décors peints des demeures angevines au XVe siècle » dans *Actes des journées d'études Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge*, 15-16 novembre 2007, consultable en ligne : http://www.cg49.fr/culture/peintures_murales/journees_etudes/journees_etudes.asp (consulté le 13 décembre 2011)

LEFEBVRES-TAILLARD 1970

Lefebvres-Taillard A., « Une institution inconnue : le conseil archiépiscopal de Lyon » dans *Revue historique de droit français et étranger*, 48e année, n°2, 1970, pp. 226-251

LEGARÉ 2010

Legaré A.-M., « L'entrée de Jeanne de Castille à Bruxelles : un programme iconographique au féminin » dans *Women at the Burgundian court: Presence and Influence. Femmes à la cour de Bourgogne : Présence et Influence*, Eichberger D., Legaré A.-M. et Hüsken W. (éd.), Turbhout : Brepols, 2010, pp. 43-55

LE GOFF 1972

Le Goff J., « Les métiers et l'organisation du travail dans la France médiévale » dans *La France et les Français*, François M. (dir.), Paris : Gallimard, 1972, pp. 296-347

LE GOFF 1986

Le Goff J., *Histoire et mémoire*, Paris : Gallimard, 1986

LEGUAY 1994

Leguay J.-P., « Les métiers de l'artisanat dans les villes du duché de Bretagne aux XIVe et XVe siècles » dans *Les métiers au Moyen Âge. Aspects économiques et sociaux*. Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, 7-9 octobre 1993, Lambrechts P. et Sosson J.-P. (éd.), Louvain-la-Neuve : Institut d'Études Médiévales de l'Université Catholique de Louvain, 1994, pp. 157-204

LEMAÎTRE 1969

Lemaître J.-L., *Ussel, une ville de consulat, du XIIIe au XVe siècle*, Tulle : Impr. du Corrézien, 1969

LEMAÎTRE 1985

Lemaître J.-L., *Manuscrits du chapître et de l'évêché de Rodez : manuscrits conservés aux Archives départementales et à l'évêché*, Rodez : Archives départementales de l'Aveyron, 1985

LEMERLE 2011

Lemerle F., « Premiers témoignages sur les antiquités de la Gaule (1494-1520), des voyageurs d'Europe du Nord aux diplomates et marchands italiens » dans *L'Antiquité entre Moyen Âge et Renaissance*, Blondeau Ch. et Jacob M. (dir.), Paris : PUPO, 2011, pp. 111-125

LEPAPE 2004

Lepape S., *Etude iconographique de l'Arbre de Jessé en France du Nord du XIVe siècle au XVIIe siècle*, position de thèse de l'Ecole des Chartes, 2004 : http://theses.enc.sorbonne.fr/2004/lepape (consulté le 15 février 2013)

LEPROUX 1988

Leproux G.-M., *Recherches sur les peintres-verriers parisiens de la Renaissance*, Genève : Droz, 1988

LEPROUX 1993

Leproux G.-M. (dir.), *Vitraux parisiens de la renaissance*, Paris : Délégation artistique de la ville de Paris, 1993

LEPROUX 2001

Leproux G.-M., *La peinture à Paris sous le règne de François Ier*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001

LEPROUX et PILLET 2008

Leproux G.-M. et Pillet É., *Saint-Germain-l'Auxerrois*, Paris : Ardea, 2008

LEUTRAT 2007

Leutrat E., *Les débuts de la gravure sur cuivre en France : Lyon (1520-1565)*, Genève : Librairie Droz, 2007

LEVASSEUR 1900

Levasseur E., *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France avant 1789*, Paris : A. Rousseur éditeur, 1900.

LÉVY 2005

Lévy T., *Jean Perréal (vers 1460-1530) : la question italienne*, mémoire de maîtrise sous la direction de Roseau C., Paris-I, 2005

LÉVY 2008

Lévy T., *Les peintres et les peintres-verriers de Lyon de 1461-1529*, mémoire de Master II, sous la direction de Joubert F., Paris-IV, 2008

LÉVY 2012

Lévy T., « Les 'saintes scènes' dans les entrées royales lyonnaises, de Louis XII à François Ier » dans *Saintes scènes. Théâtre et sainteté à la croisée du Moyen Âge et de la Modernité*, Selmeci Castioni B. et Uhlig M. (dir.), Berlin : Frank et Timme, 2012, pp. 171-188

LIGNEREUX 2003

Lignereux Y., Lyon et le roi. *De la « bonne ville » à l'absolutisme municipal (1594-1654)*, Seyssel : Champ Vallon, 2003

LINOSSIER 1969

Linossier M.-C., « L'artisanat lyonnais de la fin du XIVe au milieu du XVe siècle » dans *Colloque franco-suisse d'histoire économique et sociale*, Genève : Librairie de l'Université Georg et Cie, 1969, pp. 9-18

LORCIN 1974

Lorcin M.-Th., *Les campagnes de la région lyonnaise aux XIVe et XVe siècles*, Lyon : Bosc, 1974

LORCIN 1979

Lorcin M.-Th., « Des commandes pour les orfèvres. La visite pastorale de Lyon en 1469 » dans *Cahiers d'histoire*, tome XXIV, n°3, 1979, pp. 21-48

LORCIN 1981

Lorcin M.-Th., *Vivre et mourir en Lyonnais à la fin du Moyen Âge*, Paris : Éd. du CNRS, 1981

LORCIN 2007

Lorcin M.-Th., *« D'abord il dit et ordonna» : testaments et société en Lyonnais et Forez à la fin du Moyen Âge*, Lyon : PUL, 2007

LORENTZ 2005

Lorentz Ph., « Une œuvre retrouvée d'Antoine de Lonhy et le séjour à Toulouse du peintre bourguignon (1454-1460) » dans *Revue de l'Art*, 2005, n°147/2005-1, pp. 9-28

LORENTZ 2007

Lorentz Ph., « L'étude de la peinture médiévale : quelques cas d'écoles », dans *La notion d'école*, Ch. Peltre et Ph. Lorentz (études rassemblées par), Strasbourg : P. U. S., 2007, pp. 191-201

LORENTZ 2009a

Lorentz Ph., « Jean Hey » dans *Dictionnaire de l'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Charron P. et Guillouët J.-M. (dir.), Paris : Robert Laffon, 2009, pp. 491-492

LORENTZ 2009b

Lorentz Ph., « La place du peintre dans les arts visuels en France au XVe siècle » dans *Renaissance en France, renaissance française ?*, Zerner H. (dir.), Paris : Somogy, 2009, pp. 21-35

LORENTZ 2011a

Lorentz Ph., « Histoire de l'art du Moyen Âge occidental », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques*, n°142, 2001. Mis en ligne le 26 juillet 2011 : http://ashp.revues.org/index1172.html (consulté le 2 mars 2012)

LORENTZ 2011b

Lorentz Ph., « Jean Hey et le vitrail. Une œuvre méconnue du peintre des Bourbons à la cathédrale de Moulins » dans *Peindre en France à la Renaissance.* tome I : *Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François Ier*, Elsig F. (dir.), Milan : Silvana Ed., 2011, pp. 179-194

LUCENET 1981

Lucenet M., *Lyon malade de la peste*, Palaiseau : Sofédir, 1981

LYON 1562

Lyon 1562, capitale protestante, catalogue d'exposition, Lyon : Éd. Olivétan, 2009

MACABÉO et REVEYRON 2011

Macabéo G. et Reveyron N., « Un chantier médiéval à étapes. XIIe-XVe siècles » dans *Lyon. La Grâce d'une cathédrale*, Strasbourg : La Nuée Bleue, 2011, pp. 44-69

MACÉ 1941

Macé A. (abbé), *La chapelle des Bourbons à la cathédrale Saint-Jean de Lyon : une merveille de l'art gothique*, Lyon, 1941

MADERO 2004

Madero M., *Tabula picta. la peinture et l'écrit dans le droit médiéval*, Paris : E.H.E.S.S., 2004

MAIGNIEN 1887

Maignien E., *Les artistes grenoblois*, Grenoble : X. Drivet, 1887

MAISONNEUVE 2012

Maisonneuve C., *Peindre à Florence dans le quartier de l'Oltrarno entre Gothique tardif et première Renaissance*, Paris : CTHS, 2012

MÂLE 1995

Mâle É., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris : Armand Colin, 7e édition, 1995

MANTZ 1887

Mantz P., « Une tournée en Auvergne » dans *Gazette des Beaux Arts*, tome XXXV, pp. 109-124

MARTIN 1950

Martin D., « La grande rue de la Guillotière. Etude géographique d'une voie lyonnaise » dans *Revue de géographie jointe au Bulletin de la Société de géographie de Lyon et de la région lyonnaise*, volume 25, n°3, 1950, pp. 169-214

MARTIN 1970

Martin H.-J., *Entrées royales et fêtes populaires à Lyon du XVe au XVIIIe siècle*, catalogue d'exposition, Lyon : BML, 1970

MARTIN 2004

Martin F.-R., « Les Primitifs français au XIXe siècle. De l'érudition dispersée aux synthèses conflictuelles » dans *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre 27 février-17 mai 2004, Paris : RMN, 2004, pp. 47-58

MARTIN-DAUSSIGNY 1866

Martin-Daussigny E.-C., *A propos des armoiries de la ville de Lyon*, s.l., s.n., 1866

MARTIN SAINT-LÉON 1941

Martin Saint-Léon E., *Histoire des corporations de métiers depuis leurs origines jusqu'à leur suppression en 1791*, Paris : P. U. F., 1941

MARTINUZZI et MATHIAN 2006

Martinuzzi F. et Mathian N., « Les 'maisons de plaisir' lyonnaises » dans *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance,* actes des premières rencontres d'architecture européenne, Château de Maisons, 10-13 juin 2003, Châtenet M. (études réunies par), Paris : Picard, 2006, pp. 219-234

MASI 1941

Masi G., *Statuti delle colonie fiorentine all'estero (secc. XV-XVI)*, Milano : A. Giuffrè Editore, 1941

MATHOREZ 1918

Mathorez J., « Notes sur les Italiens en France du XIIIe siècle jusqu'au règne de Charles VIII » dans *Bulletin italien de la Faculté de Bordeaux*, tomes XVII et XVIII, 1918, pp. 1-63

MATTÉONI 1998

Mattéoni O., *Servir le prince. Les officiers de Bourbon à la fin du Moyen Âge (1356-1523)*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1998

MAULDE 1896

Maulde de la Clavière R., *Jean Perréal dit Jean de Paris*, Paris : Leroux, 1896

MAULDE 1902

Maulde de la Clavière R., « Le portrait de Philibert de la Platière à Chantilly » dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, 3e série, tome XXVIII, pp. 223-226

MAZOUER 2002

Mazouer Ch., *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris : Honoré Champion, 2002

McALLISTER 1975

McAllister Johnson W.,« Essai de critique interne des livres d'entrées français au XVIe siècle » dans *Les fêtes de la Renaissance*, J. Jacquot (dir.), Paris : éditions du CNRS, 1973-1975, tome II, pp. 187-200

MEILLER 1999

Meiller A.-M., *Les cartes à jouer lyonnaises du XVe au XVIIIe siècle et le milieu des cartiers lyonnais*, mémoire de maîtrise sous la direction de M.-F. Pérez, Lyon II, 1999

MÉNESTRIER 1669a

Ménestrier C.-F., *Éloge historique de la ville de Lyon et sa grandeur consulaire sous les Romains et sous nos jours*, Lyon : B. Coral, 1669

MÉNESTRIER 1669b

Ménestrier C.-F., *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon : J. Muguet, 1669

MENJOT et PINOL 1996

Menjot D. et Pinol J.-L. (éd.), *Les immigrants et la ville : insertion, intégration, discrimination, XII^e-XX^e siècles*, Paris : Ed. L'Harmattan, 1996

MÉRAS 1984

Méras M., « Les vitraux de la chapelle des Bourbon à la cathédrale de Lyon », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984, pp. 11-14

MÉRAS 1984-1985

Méras M. « Note sur le tombeau du cardinal Charles de Bourbon à la primatiale Saint-Jean-de-Lyon » dans Bulletin archéologique du CTHS, n°20-21, pp. 225-231

MÉRAS 1990

Méras M., « Le trésor de la nation des Florentins aux Jacobins de Lyon », dans *Mélanges d'histoire lyonnaise offerts par ses amis à M. Henri Hours*, Lyon : Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 1990, p. 263-266

MERAS 1997

Méras M., « Les vitraux du choeur de l'église de l'Arbresle » dans *Actes des Journées d'Etudes, L'Arbresle et sa région, vol. XIII*, 1996, Lyon : Archives départementales du Rhône, 1997, pp. 31-41

MÉRINDOL 1990

Mérindol Ch. de, « Mouvements sociaux et troubles politiques à la fin du Moyen Âge. Essai sur la symbolique des villes » dans *Violence et contestation au Moyen Âge*, actes du 114e congrès national des Sociétés savantes, Paris, 1989, Paris : CTHS, 1990, pp. 267-302

MÉRINDOL 1997

Mérindol Ch. de, « Recueils d'armoiries et décors monumentaux peints et armoriés à la fin de l'époque médiévale » dans *Les armoriaux médiévaux, actes du colloque international*, Holtz L., Pastoureau M. et Loyau H. (dir.), Paris : Le léopard d'or, 1997, pp. 291-331

MÉRINDOL 1998

Mérindol Ch. de, « Représentations du pouvoir urbain : sceaux, décors monumentaux ; bibliothèque d'échevinage » dans *La ville au Moyen Âge*. Tome II : *Sociétés et pouvoirs dans la ville*, Paris : Ed. du CTHS, 1998, pp. 261-276

MEYNIS 1868

Meynis D., *Les anciennes confréries de Lyon*, Lyon : J. B. Pélagaud, 1868

MEYNIS 1886

Meynis D., *Grands souvenirs de l'Église de Lyon*, Lyon : Vitte et Perrussel, 1886

MICHIELS 1877

Michiels A., *L'art flamand dans l'est et le midi de la France*, Paris : Librairie Renouard, 1877

MIGNEAULT 2003

Migneault F., « Bon vouloir et affection : dont et réciprocité dans les entrées rouennaises du XVIe siècle », Université de Concordia, publication en ligne : http://gres.concordia.ca/publications2/articles_pdf/migneault.pdf (consultée le 15 avril 2013)

MINOIS 2005

Minois D., *Le vitrail à Troyes : les chantiers et les hommes, 1480-1560*, Paris : PUPS, 2005

MITCHELL 1983

Mitchell B., « Firenze illustrissima : l'immagine della patria negli apparati delle Nazione fiorentine per le feste di Lione del 1548 e di Anversa del 1549 » dans *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, L. Olschki (éd.), vol. 3, Florence : L. Olschi éditeur, 1983, pp. 995-1004

MITCHELL 1986

Mitchell B., *The Majesty of the State*, Florence : L. Olschki, 1986

MOAL 2008

Moal L., *L'étranger en Bretagne au Moyen Âge. Présence, attitudes, perceptions*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008

MONFALCON 1866

Monfalcon J.-B., *Histoire monumentale de la ville de Lyon*, Paris : Typographie Firmin Didot, 1866

MONIER 1988

Monier Ch., *Les enluminures de l'antiphonaire dit de François d'Estaing*, mémoire de DEA, Toulouse-le-Mirail, 1988

MOREL 2007

Morel M., « Jean Boachon, un peintre-verrier bressan au début du 16e siècle », dans *Histoire de l'art,* n°61, 2007, pp. 17-26

MOREL DE VOLEINE 1855

Morel de Voleine, « Des armoiries de la ville de Lyon » dans *Revue du Lyonnais*, série 2, n°11, 1855, pp.374-388

MORNEX, DUCOURET ET FAURE 2003

Mornex R., Ducouret B. et Faure O., *L'Antiquaille de Lyon, histoire d'un hôpital*, Lyon : Lieux Dits, 2003

MOUYSSET 2000

Mouysset S., *Le pouvoir dans la bonne ville : les consuls de Rodez sous l'Ancien régime*, Toulouse, CNRS, 2000

MUIR 1986

Muir L. R., « The Saint Play in Medieval France », dans *The Saint Play in Medieval Europe*, Davidson C. (éd.), Kalamazoo : Medieval Institute Publications, 1986, pp. 123-180

MULAS 1998

Mulas P.-L., « Les manuscrits lombards enluminés offerts aux Français » dans *Louis XII en Milanais, XLI^e colloque international d'études humanistes,* Contamine Ph. et Guillaume J. (dir.), Paris : Honoré Champion, 1998, pp. 305-321

NAEGLE 2007

Naegle G., « A la recherche d'une parenté difficile : miroirs des princes et écrits de réforme (France médiévale et Empire) » dans *Le prince au miroir de la littérature politique de l'Antiquité aux Lumières*, 2007, pp. 259-275

NASH 2010

Nash S., « 'Pour couleurs et autres choses prise de lui...' : The Supply, Acquisition, Cost and Employment of Painters' Materials at the Burgundian Court, c.1375-1419 », dans *Trade in artists' materials. Markets and commerce in Europe to 1700*, J. Kirby, Nash S. & Cannon J. (éd.), Londres : Archetype Publications, 2010, pp. 97-182

NATALE 2002

Natale M., « La sculpture dans un duché frontière » dans *La Renaissance en Savoie : les arts au temps du duc Charles II (1504-1553)*, catalogue d'exposition, Genève : MAH, 2002, pp. 53-76

NÉE DE LA ROCHELLE 1827

Née de la Rochelle J.-B., *Mémoires pour servir à l'histoire civile, politique et littéraire, à la géographie, et à la statistique...de la Nièvre. Continués par Pierre Gillet*, Bourges : J.-B.-C. Souchois, 1827

NEES 1992

Nees L., « The originality of early medieval artists » dans *Literacy, politics and artistic innovation in the early medieval west*, Lanham : University Press of America, 1992, pp. 77-109

NEYRET 1995

Neyret R., Vieux Lyon : trente ans de secteur sauvegardé, Lyon : Archives municipales, 1995

NEYRET 2001

Neyret R., *Vingt-cinq siècles de confluence*, Paris : Imp. Nationale, 2001

NIEPCE 1875

Niepce L., *Les archives de Lyon*, Lyon : Imp. A Vingtrinier, 1875

NIEPCE 1881

Niepce L., *Les monuments d'art de la primatiale de Lyon*, Lyon : H. Georg, 1881

NIEPCE 1882

Niepce L., « Les chambres de merveilles, ou cabinets d'antiquités de Lyon, depuis la Renaissance » dans *Revue lyonnaise*, n°4, 1882, pp. 300-317

NODET 1927

Nodet V., *L'église de Brou*, Paris : H. Laurens, 1918

NORTH 2002

North M., « Les marchés de l'art » dans *Le siècle de Van Eyck 1430-1530, Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, Borchert T.-H. (dir.), Gand : Ludion, 2002, pp. 52-58

OBJECTIF VITRAIL 1983

Objectif vitrail, catalogue d'exposition, palais Saint-Jean, Lyon : Inventaire général, 1983

OBRIST 1982

Obrist B., *Les débuts de l'imagerie alchimique, XIV^e-XV^e s.*, Paris : Le Sycomore, 1982

OCCHIPINTI 2003

Occhipinto C., *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Florence : Studio per edizioni scelte, 2003

OCCHIPINTI 2008

Occhipinti C., « I letterari francesi e il disegno tra Fouquet, Perréal e Leonardo » dans *Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, Deramaix M., Galland-Hallyn P., Vagenheim G. et Vignes J. (éd.), Genève : Droz, 2008, pp. 477-492

OLARIU 2009

Olariu D. (dir.), *Le portrait individuel : réflecions autour d'une forme de représentation, XIII^e^-XV^e^ siècles*, Bern, Berlin, Bruxelles : P. Lang, 2009

OLIVIER-MARTIN 1938

Olivier-Martin F., *L'organisation corporative de la France d'ancien régime*, Paris : Librairie du Recueil Sirey, 1938

OMONT 1901

Omont H., « Catalogue des manuscrits Ashburnam-Barrois récemment acquis par la Bibliothèque nationale » in *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, vol. 62, 1901, pp. 555-610

ORLANDONI 1998

Orlandoni B., *Artigiani e artisti in Valle d'Aosta, dal XIII secolo all'epoca napoleonica*, Ivrea : Priuli e Verlucca editori, 1998

ORLANDONI 2006

Orlandoni B., « 'Et per tutto il suo nome era celebre' : Giorgio di Challant » dans Pagella E., Rossetti Brezzi E. et Castelnuovo E. (dir.), *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Milan : Skira, 2006, pp. 423-440

ORNATO 1985

Ornato E., « Les conditions de production et de diffusion du livre médiéval (XIII^e^-XV^e^ siècles). Quelques considérations générales » dans *Culture et idéologie dans la genèse de l'Etat moderne, Actes de la table ronde*, Rome, 15-17 octobre 1984, Rome : École française de Rome, pp. 57-84

OULMONT 1913

Oulmont C., « Pierre Gringore et l'entrée de la reine Anne en 1504 » dans *Mélanges offerts à Emile Picot,* tome II*,* Paris : Librairie Damascène Morgand, 1913, pp. 385-392

PAGENOT 2103

Pagenot S., « Le recours au texte pour la création iconographique profane au XIVe siècle : le cas d'un traité de chasse (Livre du roy Modus et de la royne Ration de Henri de Ferrières) » dans *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, S. Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon (éd.), Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 271-282

PAILLARD 2010

Paillard Ph., *Histoire des institutions lyonnaises. Et extraits de l'ouvrage Emile Perret de la Menue et l'album des pennonages d'Ernest Pariset*, *Lyon, 1906*, Lyon : EMCC, 2010

PAOLI 2006

Paoli M., « Fortune et infortune critique d'Alberti en France » dans *Alberti : humaniste et architecte*, F. Choay et M. Paoli (éd.), Paris : Musée du Louvre, 2006, pp. 63-89

PARADIS et ROY 2007

Paradis B. et Roy L., « 'Le cueur craintif est de tout danger seur, puisque Titan en ce pays arrive'. Le don dans les entrées solennelles en France aux XV^e^ et XVI^e^ siècles » dans *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e^ au XVII^e^ siècle*, Wagner M.-F., Frappier L. et Latraverse C. (éd.), Paris : H. Champion, 2007, pp. 105-140

PARISET 1873

Pariset E., *Les beaux-arts à Lyon*, Lyon : Imp. A Vingtrinier, 1873

PARISET 1897

Pariset E., « Entrées des souverains à Lyon, de 1496 à 1896 » dans Revue du Lyonnais, 5^e^ série, n °133, 1897, janvier (pp. 5-36), février (pp. 97-140), mars (pp. 189-207), avril (pp. 297-321) et mai (pp. 368-392)

PARISET 1898

Pariset E., « Souvenirs lyonnais de 1496 à 1896. Les entrées solennelles et les embellissements successifs de la ville » dans *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon*, 3^e^ série, tome V, 1898, pp. 41-181

PASSION MANUSCRITS 1991

La passion des manuscrits enluminés. Bibliophiles français : 1280-1580, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France, Paris : BnF, 1991

PASTOUREAU 1985

Pastoureau M., « L'état et son image emblématique » dans *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Actes de la table ronde tenue à l'École Française de Rome, 15-17 octobre 1984, Rome : École Française de Rome, 1985, pp. 145-153

PASTOUREAU 1988
Pastoureau M., « Stratégies héraldiques et changements d'armoiries chez les magnats florentins du XIVe siècle » dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 43, n°5, 1988, pp. 1241-1256

PASTOUREAU 2003
Pastoureau M., *Traité d'héraldique*, Paris : Picard, 2003 (4e édition).

PAVY 1835
Pavy A., *Les grands Cordeliers de Lyon ou l'église et le couvent de Saint-Bonaventure*, Lyon : Librairie ecclésiastique de Sauvignet et Cie, 1835

PELLETIER et ROSSIAUD 2007
Pelletier A. et Rossiaud J., *Histoire de Lyon des origines à nos jours*, Lyon : Éd. lyonnaises d'art et d'histoire, 2007

PELTRE et LORENTZ 2007
Peltre Ch. et Lorentz Ph. (études rassemblées par), *La notion d'école*, Strasbourg : P. U. S., 2007

PÉREZ 1977
Pérez M.-F., « L'art vu par les académiciens lyonnais du XVIIIe siècle. Catalogue des communications et mémoires présentés à l'Académie (1736-1793) » dans *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, tome 31, 1977, pp. 71-127

PÉREZ 1992
Pérez M.-F. (dir.), *Le palais Saint-Jean*, catalogue d'exposition, Lyon : Archives municipales, 1992

PÉRICAUD 1838-1867
Péricaud A. l'Aîné, *Notes et documents pour servir à l'histoire de Lyon*, Lyon : Pélagaud, Lesné et Crozet, 1838-1867, 13 volumes

PÉRICAUD 1840
Péricaud A., *Les Célestins de Lyon*, Lyon : Impr. L. Boiter, 1840

PÉRICAUD 1854a
Péricaud A., *Notice sur André d'Espinay*, Lyon : A. Brun ; Paris : J.-F. Delion 1854

PÉRICAUD 1854b
Péricaud A., *Notice sur François de Rohan*, Lyon : Impr. A. Vingtrinier, 1854

PÉRICAUD 1855a
Péricaud A., « Notice sur Charles de Bourbon » dans *Revue du Lyonnais*, nouvelle série, tome X, 1855, pp. 349-371

PÉRICAUD 1855b
Péricaud A., « Notice sur Charles de Bourbon, cardinal archevêque de Lyon » dans *Revue du Lyonnais*, tome XI, 1855, pp. 37-49

PÉRICAUD 1862
Péricaud A., *Recueil des chevauchées de l'asne faites à Lyon en 1566 et 1578, augmenté d'une complainte inédite du temps sur les maris battus par leurs femmes, précédé d'un avant-propos sur les fêtes populaires en France*, Lyon : Scheuring, 1862

PERNETTI 1757
Pernetti J., *Recherches pour servir à l'histoire de Lyon, ou les Lyonnois dignes de mémoire*, Lyon : les frères Duplain, 1757

PERRAT 1926
Perrat Ch., *Les institutions municipales de Lyon à la fin du XVe siècle (1461-1495)*, position de thèse de l'École des chartes, 1926

PERRET 2001
Perret D., « The meaning of the mystery : from *tableaux* to theatre in the french royal entry » dans *Moving subjects. Processional performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Ashley K. et Hüsken W. (éd.), Amsterdam; Atlanta : Rodopi, 2001 pp. 187-211

PERRIER1887
Perrier J., *Histoire des évêques et archevêques de Lyon*, Lons-le-Saunier : Impr. J. Mayet et Cie, 1887

PERRIER 1905
Perrier E., *La Croix de Jérusalem dans le blason, étude héraldique et historique*, Valence : Imp. valentinoise, 1905

PERRIN 1900
Perrin A., *Histoire de Savoie des origines à 1860*, Chambéry : A. Perrin, 1900

PERROT 1974
Perrot F., « La signature des peintres-verriers » dans la *Revue de l'Art*, n°26, 1974, pp. 40-43

PERROT 1999

Perrot F., « Le vitrail au XVe siècle » dans *Art et société en France au XVe siècle*, Prigent Ch. (dir.), Paris : Maisonneuve et Larose, 1999, pp. 341-359

PERROT 2001

Perrot F., *Espérance : le mécénat religieux des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Âge*, catalogue d'exposition, Souvigny : s. n., 2001

PETRUCCI 1984

Petrucci A., « Potere, spazi urbani, scritture esposte : proposte ed esempi » dans *Culture et idéologie dans la genèse de l'Etat moderne*, Actes de la table ronde, Rome, 15-17 octobre 1984, pp. 85-97

PICOT 1913

Picot É., *Heures manuscrites de Jacques Le Lieur*, Rouen : A. Lainé, 1913

PICOT 1995 [1918]

Picot E., *Les Italiens en France au XVIe siècle*, Rome : Vecchiarelli, 1995, réédition de Bordeaux, 1918

PILLET 2010

Pillet É., *Le vitrail à Paris au XIXe siècle*, Rennes : PUR, 2010

PILOT 1855

Pilot J. J. A., *Boiseries et anciens vitraux de l'ancienne chambre des comptes à Grenoble*, Grenoble : Maisonville, 1855

PILOT 1977

Pilot J. J. A., *Usages, fêtes et coutumes en Dauphiné*, Marseille : Laffitte Reprints, 1977, tomes I et II, rééd. de Grenoble, s. d.

PLAISIR ART 2012

Le plaisir de l'art au Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à X. Barral i Altet, Paris : Picard, 2012

PLUMMER 1982

Plummer J., *The last flowering, French painting in manuscripts 1420-1530*, New York : The Pierpont Morgan Library, Londres : Oxford University Press, 1982

PLUSQUELLEC 1996

Plusquellec V., *Les rituels civiques de 1437 à 1490, d'après les délibérations consulaires et les registres comptables de la commune*, mémoire de maîtrise sous la direction de J. Rossiaud, Lyon II, 1996

POIRET et NIVIÈRE 1990

Poiret M.-F. et Nivière, *Brou, Bourg-en-Bresse*, Paris : CNMHS, 1990

POIRET 1994

Poiret M.-F., *Le monastère de Brou*, Paris : CNRS Éditions, 1994

POIRET 2010a

Poiret M.-F., *Le monastère royal de Brou*, Paris : CMN, 2010

POIRET 2010b

Poiret M.-F., « Le vitrail de l'histoire de Suzanne dans l'église de Brou » dans *Women at the Burgundian court: Presence and Influence. Femmes à la cour de Bourgogne : Présence et Influence*, D. Eichberger, Legaré A.-M. et Hüsken W. (éd.), Turbhout : Brepols, 2010, pp. 97-106

POULLIN de LUMINA 1770

Poullin de Lumina M., *Histoire de l'église de Lyon*, Lyon : J.-L. Berthoud, 1770

PRADEL 1953

Pradel P., *Michel Colombe, le dernier imagier gothique*, Paris : Éd. d'histoire et d'art, 1953

PRADEL 1963

Pradel P., « Les autographes de Jean Perréal » dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, tome 121, 1963, pp. 132-186

PRÉAUD 1984

Préaud M., *Les astrologues à la fin du Moyen Âge*, Paris : J.-C. Lattès, 1984

PRIGENT 1999

Prigent Ch. (dir.), *Art et société en France au XVe siècle*, Paris : Maisonneuve & Larose, 1999

PRIMITIFS 2004

Primitifs français. Découvertes et redécouvertes, catalogue d'exposition, Musée du Louvre 27 février-17 mai 2004, Paris : RMN, 2004

PROVENCE 2007

Provence J., « La comptabilité de l'éphémère : l'exemple des entrées troyennes » dans *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, Wagner M.-F., Frappier L. et Latraverse C. (éd.), Paris : H. Champion, 2007, pp. 141-164

PROVINI 2012

Provini S. « Les entrées de Charles VIII à Chieri et à Florence en 1494 vues par André de la Vigne » dans *Vérité et fiction dans les entrées solennelles à la Renaissance et à l'Âge classique*, Nassichuk J. (éd.), Paris : Hermann, 2012, pp. 63-86

QUARRÉ 1969

Quarré P., « La 'joyeuse entrée' de Charles le Téméraire à Dijon en 1474 » dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, n°51, 1969, pp. 326-340

QUÉRUEL 2001

Quéruel D., « 'Hystoires' et 'personnages' : quand la rue devient théâtre à la fin du Moyen Âge » dans Les arts du spectacle dans la ville (1404-1721), M.-F. Wagner et C. Le Brun-Gouanvic (éd.), Paris : Honoré Champion, 2001, pp.37-60

RACINE 1994

Racine P., « Fêtes à la cour de Ludovic Le More » dans *Fêtes et cérémonies aux XIV^e-XVI^e siècles*. Rencontres de Lausanne, publications du centre européen d'études bourguignonnes (XIV^e-XVI^e s.), n°34, 1994, Cauchies J.-M. (dir.), pp. 203-219

RANC 1972

Ranc R. (dir.), *Le siècle d'or de l'imprimerie lyonnaise*, Paris : Éd. du Chêne, 1972

RAYNAUD 1993

Raynaud Ch., *Images et pouvoirs*, Paris : Le Léopard d'Or, 1993

READ BASKERVILL 1934

Read Baskervill Ch. (éd.), *Pierre Gringore's Pageants for the Entry of Mary Tudor in Paris*, Chicago : the University of Chicago Press, 1934

RÉAU 1939

Réau L., *L'art gothique en France*, Paris : G. Le Prat, 1939

RENOUVIER et RICARD 1850

Renouvier J. et Ricard A., « Des maîtres de pierre et autres artistes gothiques de Montpellier » dans *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, tome II, 1850, Montpellier : Imp. Jean Martel Aîné, pp. 135-350

RENOUVIER 1861

Renouvier J., *Jehan de Paris, varlet de chambre et peintre ordinaire des rois Charles VIII et Louis XII*, Paris : A. Aubry, 1863

REPACI-COURTOIS 1992

Repaci-Courtois G., «'Art mécanique' ou 'état contemplatif' ? Les humanistes français du XVI^e siècle et le statut des arts visuels » dans *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, tome LIV, n °1, 1992, pp. 43-62

REURE 1888

Reure O., *Histoire du château et des seigneurs de Chateaumorand*, Roanne : Chorgnon, 1888

REURE 1889

Reure O., *Un petit problème de l'histoire du Forez et du Bourbonnais. Les exempts de Danières*, Roanne : Chorgnon et Bardiot, 1889

REVEYRON 1994

Reveyron N., « Taille de la pierre et statut du décor dans la tour nord de Saint-Nizier à Lyon » dans *Pages d'archéologie médiévale en Rhône-Alpes*, n°1, 1994, pp. 99-106

REVEYRON 2007

Reveyron N., « La cathédrale Saint-Jean-Baptiste, de la Renaissance du XII^e siècle à l'épanouissement du style gothique tradif à Lyon » dans *Medioevo : l'Europa delle cattedrali*, Quintavalle A. C. (dir.), Milan : Electa, 2007, pp. 435-454

REY 1913

Rey A., « Comte de ce que a cousté a faire la chappelle de monseigneur maistre Loys de Ponchier, tresorier de France, séant en l'esglise monseigneur sainct Germain l'Auxerrois a Paris » dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1913, pp. 85-92

REYNAUD 19..

Reynaud C., *Charles de Bourbon, cardinal-archevêque de Lyon, 1434-1488*, thèse de l'École des Chartes, Paris, 19..

REYNAUD 1960

Reynaud « Architecture civile lyonnaise au XVe siècle », dans *Bulletin des Musées et Monuments lyonnais*, 1960, pp. 47-52

REYNAUD 1970

Reynaud C., « Le cardinal Charles de Bourbon, archevêque de Lyon (1434-1488) » dans *Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion 1970*, 1970, pp. 193-204

RHÉTORIQUEURS 1985

Les Grands Rhétoriqueurs. Actes du Ve Colloque international sur le Moyen Français, Milan, 6-8 mai 1985, vol. I, Milan : Università cattolica del Sacro Cuore, 1985

RIBAULT 1994

Ribault J.-Y., « Le retable des Antonites de Chambéry et l'atelier de Jean et Jacquelin de Montluçon, peintres de Bourges » dans *Savoie et Région alpine, Actes du 116e congrès des sociétés savantes*, Chambéry 1991, Paris : CTHS, 1994, pp. 285-301

RIBON 1989

Ribon M., « Bayard et Symphorien Champier en Lorraine », communication présentée à la séance du 27 mai 1989 de la Société Française d'Histoire de la Médecine, en ligne : www.biusante.parisdescartes.fr/sfhm/hsm/HSMx1989x023x003x0189.pdf (consultée le 15 décembre 2012)

RICHARDS 1989

Richards P., « Rouen and the golden age : the entry of Francis I, 2 august 1517 » dans *Power, culture and religion in France, c.1350-c.1550*, Allmand C. (éd.), Woodbridge : Boydell Press, 1989, pp. 117-130

RINALDI 1996

Rinaldi R., « Il teatro volgare nell'Italia del secondo '400 » dans *European Theatre 1470-1600. Traditions and transformations*, Gosman M. et Walthaus R. (éd.), Groninge : Egbert Forsten, 1996, pp. 43-58

RING 1949

Ring G., *A century of french painting 1400-1500*, Londres : Phaidon, 1949

RING 1950

Ring G., « An attempt to reconstruct Perréal », dans *Burlington Magazine*, vol. XCII, septembre 1950, pp. 255-261

RIOU 2011

Riou Ch., « Itinéraire d'un commanditaire » dans *Une histoire toulousaine vers 1500. Les sculptures des Récollets*, catalogue d'exposition, Toulouse : Musée des Augustins, 2011, pp. 153-164

RIQUET 1990

Riquet J., *Le chevalier des dames du Dolent fortuné*, éd. critique, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1990

RIVAUD 1998

Rivaud D., « Les entrées royales dans les 'bonnes villes' du Centre-Ouest aux XVe et XVIe siècles : théâtre et décors historiés » dans *La ville au Moyen Âge*. Tome II : *Sociétés et pouvoirs dans la ville*, Coulet N. et Guyotjannin O. (dir.), Paris : Editions du CTHS, 1998 pp. 277-294

ROBERT 1973

Robert F., *Société et mentalité à Lyon de 1476 à 1483*, Mémoire de maîtrise sous la direction de R. Fédou, 1973

ROBIN 1985

Robin F., *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris : Picard, 1985

ROCH 1992

Roch J.-L., « Le roi, le peuple et l'âge d'or : la figure de Bon Temps entre le théâtre, la fête et la politique » dans *Médiévales* 22-23, printemps 1992, pp. 187-206

ROCHAT 2003

Rochat B., « Lyon en 1494 » dans *Du gothique à la Renaissance : architecture et décor en France, 1470-1550*, Esquieu Y. (dir.), actes du colloque de Viviers, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2003, pp. 71-87

ROGER 1974

Roger J., « La situation d'Aristote dans l'œuvre de Symphorien Champier » dans *L'humanisme lyonnais au XVIe siècle*, actes de colloque, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1974, pp. 41-51

ROIS DE FRANCE 1987

Les rois de France et Lyon, catalogue d'exposition, Musées Gadagne, Lyon : Musée historique, 1987

ROLLE 1861
Rolle F., « Jean Perréal, peintre et valet de chambre des rois Charles VIII, Louis XII et François Ier. Documents sur les travaux de cet artiste pour la ville de Lyon (1483-1528) » dans *Archives de l'art français*, 2e série, tome I, pp. 15-142

ROLLE 1865
Rolle F., *Inventaire-sommaire des Archives communales antérieures à 1790, ville de Lyon, séries AA et BB*, Paris : Impr. P. Dupont, 1865

ROLLE 1875
Rolle F., *Inventaire-sommaire des archives hospitalières antérieures à 1790. La Charité ou Aumône générale,* tome II, Lyon : L. Brun, 1875

ROMIER 1949
Romier L., « Lyon et le cosmopolitisme au début de la Renaissance française » dans *Bibliothèque de l'Humanisme et de la Renaissance*, vol. 11, 1949, pp. 28-42

ROMIER 1969
Romier L., « Lyons and Cosmopolitanism at the Beginning of the french Renaissance » dans *French Humanism (1470-1600)*, Gundersheimer W. L. (éd. par), Glasgow : The University Press, 1969, pp. 90-109

RONDOT 1882a
Rondot N., *Les artistes et les maîtres de métier à Lyon au quatorzième siècle*, Lyon : Pitrat, 1882

RONDOT 1882b
Rondot N., « Jean Prévost, peintre et verrier à Lyon, employé par Charles VIII (1470-1503) » dans *Nouvelles archives de l'art français*, série 2, tome III, pp. 53-60

RONDOT 1883
Rondot N., *Les Artistes et les maîtres de métiers étrangers ayant travaillé à Lyon*, Paris : A. Quantin, 1883

RONDOT 1884
Rondot N., *Les sculpteurs de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle*, Lyon : Impr. de Pitrat aîné, 1884

RONDOT 1885
Rondot N., *La médaille d'Anne de Bretagne et ses auteurs Louis Lepère, Nicolas de Florence et Jean Lepère. 1494*, Lyon : Pitrat ; Paris : Charavay, 1885

RONDOT 1888
Rondot N., *Les peintres de Lyon, du quatorsième au dix-huitème siècle*, Paris : E. Plon, 1888

RONDOT 1889
Rondot N., *Jacques Morel : sculpteur lyonnais, 1417-1459*, Paris : Plon, 1889

RONDOT 1896
Rondot N., *Les médailleurs lyonnais*, Lyon : Imp. de Mougin-Rusand, 1896

RONDOT 1897a
Rondot N., *Les peintres sur verre à Lyon du XIVe au XVIe siècle*, Paris : G. Rapilly, 1897

RONDOT 1897b
Rondot N., *L'ancien régime du travail à Lyon (du XIVe au XVIIe siècle)*, Lyon : A. Rey, 1897

RONDOT 1900
Rondot N., *Un peintre lyonnais de la fin du XVe siècle*, Lyon : Bernoux et Cumin, 1900

RONDOT 1902
Rondot N., *L'Art et les artistes à Lyon du XIVe au XVIIIe siècle*, Lyon : Bernoux, Cumin et Masson, 1902

ROQUES 1961
Roques M., *Les peintures murales du Sud Est de la France*, Paris : A. et J. Picard, 1961

ROQUES 1963
Roques M., *Apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est*, Bordeaux : Union française d'impression, 1963

ROSE-VILLEQUEY 1970
Rose-Villequey G., *Verre et verriers de Lorraine au début des Temps modernes*, Nancy : Imp. Bialec, 1970

ROSSETTI BREZZI 1989
Rossetti Brezzi E., *La pittura in valle d'Aosta tra la fine del 1300 e il primo quarto del 1500*, Florence : Le Lettere, 1989

ROSSIAUD 1964

Rossiaud J., « Problèmes fiscaux urbains de la fin du Moyen Âge, vaillants et nommées de Lyon, la restitution des sources » dans *Cahiers d'Histoire*, tome IX, n°4, 1964, pp. 325-354

ROSSIAUD 1994

Rossiaud J., « Les rituels de la fête civique à Lyon, XII^e^-XVI^e^ siècles » dans *Riti e rituali nelle società medievali*, actes du colloque, Chiffoleau J., Martines L. et Paravicini Bagliani A. (dir.), Spoleto : 1994, pp.285-307

ROSSIAUD 2007

Rossiaud J., *Le Rhône au Moyen Âge, histoire et représentation d'un fleuve européen*, Paris : Flammarion, 2007

ROSSIAUD 2012

Rossiaud J., *Lyon 1250-1550. Réalités et imaginaires d'une métropole*, Seyssel : Champ Vallon, 2012

ROUCHE 1997

Rouche M., *Le Baptême de Clovis, son écho à travers l'histoire*, Paris : Presses de la Sorbonne, 1997

ROUDIÉ

Roudié P., *L'activité artistique à Bordeaux, en Bordelais et en Bazadais, de 1453 à 1550*, Bordeaux : Centre régional de documentation pédagogique, 1975

ROY 1910

Roy M., *Jean Perréal. Témoignages authentiques sur la date de sa mort*, Paris : s. l., 1910

RUNNALLS 1990

Runnalls G. A.,« Towards a Typology of Medieval French Play Manuscripts », dans *The Editor and the Text,* Bennett Ph. E. et Runnalls G. A. (éd.), Edinbourgh: Edinburgh University Press, 1990, pp. 96-113

RUNNALLS 1998

Runnalls G. A., *Etudes sur les mystères. Un recueil de 22 études sur les mystères français*, Paris : Honoré Champion, 1998

RUNNALLS 1999

Runnalls G. A., « Le commerce des mystères imprimés : le cas du *mystère de l'Assomption* », in *Le jeu théâtral, ses marges, ses frontières. Actes de la 2^e^ rencontre sur l'ancien théâtre européen de 1997*, Bordier J.-P. (éd.), Paris : H. Champion, 1999, pp. 179-191

RYMER 1741

Rymer T., *Foedera, conventiones, literae, et cujuscunque generis acta publica...*, Londres : J. Tonson, 1741, tome VI

SABY 2000

Saby F., « L'illustration des *Métamorphoses* d'Ovide à Lyon (1510-1512) » dans *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, tome 158, 2000, pp. 11-26

SACHET 1914

Sachet A., *Le pardon annuel de la saint Jean et de la Saint-Pierre à Saint-Jean de Lyon (1392-1790)*, Lyon : Imp. P. Grange et C^ie^, 1914

SAINT-AUBIN 1666

Saint-Aubin J. de, *Histoire de la ville de Lyon, ancienne & moderne, avec les figures de toutes ses veues*, Lyon : B. Coral, 1666

SAINTE-MARIE 1728

Sainte-Marie A. de, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France*, Paris : la compagnie des libraires, 1728

SANDRON 1998

Sandron D., « Le jeu de l'amour et des échecs : une scène courtoise dans le vitrail lyonnais du XV^e^ siècle », dans *Revue du Louvre*, n°1, 1998, pp. 35-45

SANDRON 1999

Sandron D., « À propos du vitrail lyonnais au milieu du XV^e^ siècle » dans *Vitrail et arts graphiques, XV^e^-XVI^e^ siècles*, Hérold M. et Mignot C. (dir.), Cahiers de l'École nationale du Patrimoine, n°4, 1999, pp. 40-47

SAULNIER 1948

Saulnier V.-L., *Maurice Scève, le prince de la Renaissance lyonnaise, initiateur de la Pléiade. Les milieux, la carrière, la destinée*, thèse de doctorat, Paris : Librairie C. Klincksieck, 1948

SAULNIER 1952

Saulnier V.-L., « Documents nouveaux sur Jeanne Gaillarde et ses amis : Clément Marot, Jacques Colin et Germain Colin » dans *Bulletin de la Société historique de Lyon*, tome XVIII, 1952, pp. 79-100

SCALLIÉREZ 2001

Scalliérez C., « La manière française. De François Ier à Henri IV : une peinture savante » dans *La peinture française*, Rosenberg P. (dir.), Paris : Mengès, 2001, pp. 168-237

SCHANDEL 2001

Schandel P., « Les peintres lillois et la commande échevinale » dans *L'artiste et les commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècles)*, Joubert F. (dir.), Paris : PUPS, 2001, pp. 167-189

SCHELLER 1981-1982

Scheller R. W., « Imperial themes in art and literature of the early French Renaissance : the period of Charles VIII » dans *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol.12, n°1, 1981-1982, pp. 5-69

SCHELLER 1983

Scheller R. W., « Ensigns of Authority : French Royal Symbolism in the Age of Louis XII » dans *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 13, n°2, 1983, pp. 75-141

SCHMITT 1990

Schmitt J.-C., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris : Gallimard, 1990.

SCHMITT 2001

Schmitt J.-C., *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris : Gallimard, 2001

SCHNEIDER 1913

Schneider R., « Le thème du triomphe dans les entrées solennelles en France à la Renaissance » dans *Gazette des Beaux Arts*, 1913, 4e série, tome IX, pp. 85-106

SHEINGORN 2008

Sheingorn P., « Performing the illustarted manuscript: great reckonings in little books » dans *Visualizing Medieval Performance. Perspectives, Histories, Contexts*, E. Gertsman (éd.), Aldershot : Ashgate, 2008, pp. 57-82

SHERMAN 1978

Sherman M., « Pomp and circumstances: pageantry, Politics and Propaganda in France during the Reign of Louis XII, 1498-1515 » dans *Sixteen Century Journal*, vol. 9, n°4, pp. 13-32

SMITH 1988

Smith M., « Lyon vu par les voyageurs italiens au XVIe siècle » dans *Beaujeu et sa région, Actes des journées d'étude*, Beaujeu, 1988, pp. 85-98

SOSSON 1970

Sosson J.-P., « Une approche des structures économiques d'un métier d'art : La corporation des Peintres et Selliers de Bruges (XVe-XVIe siècles) » dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, n°3, 1970, pp. 91-110

SOULTRAIT 1857

Soultrait G. de, « Entrée de la reine Anne de Bretagne à Lyon en 1500 » dans *Revue du Lyonnais*, série 2, n°15, pp. 105-129

SPAAK 1975 [1926]

Spaak J., *Jean Lemaire de Belges*, Genève : Slatkine Reprints, 1975, réédition de Paris, 1926

SPENCER 1976

Spencer E. P., « Le lectionnaire du cardinal Charles II de Bourbon » dans *Dossiers de l'archéologie*, n°16, 1976, pp. 124-129

SPON 1673

Spon J., *Recherche des antiquité et curiosités de la ville de Lyon, avec un Mémoire des principaux antiquaires et curieurs de l'Europe*, Lyon : J. Faeton, 1673

STERLING 1938

Ch. Sterling, *La peinture française, les primitifs français*, Paris : Librairie Floury, 1938

STERLING 1963

Sterling Ch., « Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée » dans *L'Œil*, n°103-104, 1963, pp. 2-15 et 64-65

STERLING 1968

Sterling Ch., « Jean Hey, le Maître de Moulins » dans la *Revue de l'art*, n°1-2, 1968, pp. 26-33

STERLING 1972

Sterling Ch., « Études savoyardes II. Le Maître de la Trinité de Turin » dans *L'Œil*, n°215, 1972, pp. 14-27

STERLING 1978

Sterling Ch., « Carnet savoyard » dans *Revue du Louvre*, n°5/6, 1978, pp. 333-342

STEYERT 1860

Steyert A., *Armorial général du Lyonnais, Forez et Beaujolais*, Lyon : A. Brun, 1860

STEYERT 1892

Steyert A., *Armorial général de Lyonnais, Forez, Beaujolais, Franc-Lyonnais et Dombes*, Lyon : L. Brun, 1892

STEYERT 1897

Steyert A., *Nouvelle histoire de Lyon et des provinces de Lyonnais, Forez, Beaujolais, Franc-Lyonnais et Dombes*, Lyon : Bernoux et Cumin, 1897

STRONG 1991

Strong R., *Les fêtes de la Renaissance (1450-1650). Art et pouvoir*, Arles : Éd. Solin, 1991

TABURET-DELAHAYE 2012

Taburet-Delahaye E., « Vertu antique et allégorie. Quelques réflexions à propos des tapisseries de la mouvance des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne » dans *Le plaisir de l'art au Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à X. Barral i Altet*, Paris : Picard, 2012, pp. 718-726

TALMANT 1997

Talmant P., « Iconologie politique. Le soleil, le Christ et le roi très chrétient : une figure du pouvoir au XIV^{e} siècle » dans *Histoire de l'art*, n°37/38, 1997, pp. 25-40

TEISSEYRE 1977

Teisseyre Ch., « Le prince chrétien aux XV^{e} et XVI^{e} siècle, à travers les représentations de Charlemagne et de Saint Louis » in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 8^{e} congrès*, Tours, 1977, pp. 409-414

TERRASSON DE FOUGÈRES 2001

Terrasson de Fougères V., *La royauté idéale. Images des rois Charles VIII et Louis XII à travers le spectacle des entrées royales et guerres d'Italie (1484-1515)*, thèse de doctorat sous la direction de Olsen M., Université de Roskilde, 2001

TERRASSON DE FOUGÈRES 2007

Terrasson de Fougères V.,« Le retour d'Astrée et de l'âge d'or sous le règne de Louis XII » dans *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^{e} au XVII^{e} siècle*, Wagner M.-F., Frappier L. et Latraverse C. (éd.), Paris : H. Champion, 2007, pp. 167-187

TESTAVERDE 1996

Testaverde A. M., « Episodi di architettura effimera e stereotipi iconograpfici di Firenze tra i secoli XVI-XVIII » dans *Iconographie et arts du spectacle. Actes du Séminaire du CNRS, Paris, 1992*, De La Gorce J. (éd.), Paris : Klincksieck, 1996, pp. 29-58

THIÉBAUT 1992

Thiébaut D., « Un artiste florentin au service du cardinal de Tournon : Giovanni Capassini » dans *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, Munchen, 1992, pp. 176-185

THIÉBAUT 1994

Thiébaut D., « Josse Lieferinxe et son influence en Provence : quelques nouvelles propositions » dans *Hommage à Michel Laclotte*, Milan : Electa et Paris : RMN, 1994, pp. 194-214

THIÉBAUT 2001

Thiébaut D., « Entre gothique et Renaissance. De 1435 à 1500 : la suprématie des peintres » dans *La peinture française*, Rosenberg P. (dir.), Milan : Electa et Paris : Mengès, 2001, pp. 102-167

TODOROV 2004

Todorov T., *Éloge de l'individu : essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris : Seuil, 2004

TOUBERT 1998

Toubert P., « Tout est document » dans *L'ogre historien. Autour de Jacques Le Goff*, Revel J. et Schmitt J.-C. (textes rassemblés par), Paris : Gallimard, 1998, pp. 85-106

TOURS 1500

Tours 1500, capitale des arts, catalogue d'exposition, Musée des Beaux Arts de Tours, Paris : Somogy, 2012

TRACHTENBERG 1993

Trachtenberg M., « Scénographie urbaine et identité civique. Réflexion sur la Florence du Trecento » dans la *Revue de l'art*, 1968, pp. 11-31

TRÉSORS des ARCHIVES 1990
Trésors des archives, catalogue d'exposition, palais Saint-Jean, Lyon : s. n., 1990
TRICOU 1926
Tricou G., « Le jour et feste saint Thomas apostre », discours de réception, *Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon*, 29 juin 1926
TRICOU 1944
Tricou J., *Les Valentin*, Lyon : Lib. Badiou-Amant, 1944
TRICOU 1950-1951
Tricou J., « La restauration de la chapelle des Bourbons à Saint-Jean de Lyon, 1816-1818 » dans *Bulletin de la Société historique, archéologique et littéraire de Lyon*, tome XVIII, 1950-1951, pp. 101-108
TRICOU 1956
Tricou J., « Le testament de Symphorien Champier » dans *Bulletin d'Humanisme et Renaissance*, XVIII, 1956, pp. 101-109
TURREL 1999
Turrel D., « La 'livrée de distinction' : les costumes des magistrats municipaux dans les entrées royales des XVI^e^ et XVII^e^ siècles » dans *Construction, reproduction et représentation des patriciats urbains de l'Antiquité au XX^e^ siècle*, textes réunis et présentés par C. Petitfrère, actes du colloque des 7-9 septembre 1998, Tours : CEHVI (Université François-Rabelais), 1999, pp. 469-486
VACHET 1895
Vachet A., *Les anciens couvents de Lyon*, Lyon : Librairie et Imprimerie E. Vitte, 1895
VACHET 1897
Vachet A., *Les anciens chanoines-comtes de Lyon*, Lyon : Imprimerie E. Vitte, 1897
VACHET 1899
Vachet A., *Les paroisses du diocèse de Lyon, archives et antiquités*, Abbaye de Lérins : Imprimerie A. Bernard, 1899
VAILLANCOURT 2007
Vaillancourt D., « Prestige et urbanité : le luxe dans la rue » dans *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e^ au XVII^e^ siècle*, Wagner M.-F., Frappier L. et Latraverse C. (éd.), Paris : H. Champion, 2007, pp. 47-65
VAGNON 1994
Vagnon A., « Être consul à Lyon au XVe siècle : privilège ou travail d'Hercule ? » dans *Cahiers d'Histoire*, tome XXXIX, n°2, 1994, pp. 95-118
VALOUS 1992 [1862]
Valous V. de, *Les anciens hôtels de ville ou maisons communes de Lyon*, Nîmes : Praxis-Lacour, 1992, réimpression de l'édition de 1862
VALOUS 1880
Valous V. de, *La chapelle Saint-Jacquême*, Lyon : Librairie ancienne d'A. Brun, 1881
VALOUS 1973
Valous G. de, *Le patriciat lyonnais aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris : A. et J. Picard, 1973
VAN BEMDEN 2006
Van Bemden Y., « Les vitraux de Brou et le mécénat de Marguerite d'Autriche dans le domaine du vitrail » dans *Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance*, Actes du colloque de Brou, 13-14 octobre 2006, Paris : Éd. du Patrimoine, 2007, édition en ligne.
VAN DE CASTEELE
Van de Casteele D., *Keuren 1441-1774, livre d'admission 1453-1574 et autres documents inédits*, Bruges : Imp. de Vandecasteele-Werbrouck, 1867
VANDEN HAUTE 1911
Vanden Haute C., *La corporation des peintres de Bruges*, Courtrait : Flandria, 1911
VAN DER HAEGHEN 1906
Van der Haeghen V., *La corporation des peintres et des sculpteurs de Gand*, Bruxelles : Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, 1906
VANEL 1912
Vanel J.-B., *L'archevêché de Lyon*, Lyon : Vitte, 1912
VASARI 1839
Vasari G., Vite
VARILLE 1923

Varille M., « Les antiquaires lyonnais de la Renaissance » dans *Revue du Lyonnais*, 1923, série n°6, n°9, pp. 423-469

VECCE 1997

Vecce C., « Piglia di Gian di Paris », dans *Achademia Leonardi Vinci*, vol. X, 1997, pp. 208-213.

VECCE 2003

Vecce C.,

VEENSTRA 1998

Veenstra J. R., *Magic and divination at the courts of Burgundy and France : text and context of Laurens Pignon's Contre les devineurs (1411)*, Cologne : Brill, 1998

VERCHÈRE 2008

Verchère C., *Tristan de Pierre Sala*, édition critique, Paris : Honoré Champion éditeur, 2008

VERMOREL 1879

Vermorel B., *Historique des rues de la ville de Lyon*, Lyon : Imp. rue de Condé, 1879

VERNET 1943

Vernet A., « Jean Perréal, poète et alchimiste » dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome III, Paris : Librairie Droz, 1943, pp. 214-252

VIAL 1903

Vial E., *Institutions et coutumes lyonnaises*, Lyon : L. Brun, 1903

VIAL 1904

Vial E., *Catalogue illustré de l'exposition rétrospective des artistes lyonnais peintres et sculpteurs*, Lyon : A. Rey et Cie, 1904

VIDAL 1990

Vidal M.-H., « Les ateliers de peinture à Hambourg et à Lunebourg à la fin du XVe siècle » dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, colloque international CNRS-Université de Rennes-II, 2-6 mai 1983, X. Barral i Altet (dir.), Paris : Picard, 1990, vol. I, pp. 407-412

VINGTRINIER 1911

Vingtrinier E., *Vieilles pierres lyonnaises*, Lyon, 1911

VISSIÈRE 1998

Vissière L., « Louis II de la Trémoille et le Marquis de Mantoue », dans *Louis XII en Milanais, XLI^e colloque international d'études humanistes,* Contamine Ph. et Guillaume J. (dir.), Paris : Honoré Champion, 1998, pp. 149-171

VITALE BROVARONE 1984

Vitale-Brovarone A., *Il quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo*, Alessandria : Ed. dell'orso, 1984

VITRAIL LORRAINE 1983

Le vitrail en Lorraine du XII^e au XX^e siècle, Metz : Éd. Serpenoise, 1983

WADSWORTH 1962

Wadsworth J., *Lyons 1473-1503, the beginnings of cosmopolitanisme*, Cambridge : Mediaeval Academy of America, 1962

WAGNER 2007

Wagner M. -F., Frappier L. et Latraverse C. (éd.) *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, Paris : H. Champion, 2007

WALDMAN 1997

Waldman L. A., « A document for Andrea del Sarto's 'Panciatichi Assumption' » dans *The Burlington Magazine*, vol. 139, n°1132, 1997.

WATANABE-O'KELLY 2004

Watanabe-O'Kelly H., « The early modern Festival Book: Function and Form » dans *Europa triumphans. Civic festivals in Eraly Modern Europe*, Mulryne J. R., Watanabe-O'Kelly H. et Shewring M. (dir.), Aldershot : Ashgate Pub., 2004, vol. I, pp. 3-17

WOLFF 2010a

Wolff M., Notices n°33 à 35 dans *France 1500*, catalogue d'exposition du Grand Palais, Paris : RMN, 2010

WOLFF 2010b

Wolff M. (dir.), *Kings, Queens and courtyards. Art in early renaissance France*, Yale : Yale University Press, 2010

YARDENI 1996

Yardeni M. « Le christianisme de Clovis aux XVI^e et XVII^e siècles » dans *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 1996, t. 154, livraison 1, pp. 153-172

YATES 1973

Yates F. A., « Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571 » dans *Les fêtes de la Renaissance*, Jacquot J. (dir.), t. I, Paris : Éd. du CNRS, 1973, pp. 61-84

ZANARDI 1999

Zanardi B., « Projet dessiné et 'patrons' dans le chantier de la peinture murale au Moyen Âge » dans la *Revue de l'Art,* n°124, 1999, pp. 43-55

ZANDER 1993

Zander A., « La rue Mercière à Lyon, histoire urbaine et sociale du XV^e^ siècle à nos jours » dans *Aspects du XVI^e^ siècle à Lyon, Travaux de l'institut d'histoire de l'art de Lyon*, n°16, 1993, pp. 91-128

ZELLER 1888

Zeller B., *Anne de Beaujeu. Les états de 1484*, Paris : Hachette, 1888

ZEMON DAVIS 1979

Zemon Davis N., *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au 16^e^ siècle*, Paris : Aubier Montaigne, 1979

ZEMON DAVIS 1980

Zemon Davis N., « Le milieu social de Corneille de la Haye (Lyon, 1533-1575) » dans *Revue de l'Art*, n°47, 1980, pp. 21-28.

ZEMON DAVIS 1986

Zemon Davis N., « Women in the Crafts in the Sixteenth-Century Lyon » dans *Women and work in preindustrial Europe*, Hanawalt B. A. (éd. par), Bloomington : Indiana University Press, 1986, pp. 167-197

ZEMON DAVIS 2003

Zemon-Davis N., *Essai sur le don dans la France du XVI^e^ siècle*, Paris : Ed. du Seuil, 2003

ZERNER 1996

Zerner H., *L'art de la Renaissance en France*, Paris : Flammarion, 1996

ZERNER 2004

Zerner H., « Looking for the unknowable: the visual experience of Renaissance festivals » dans *Europa triumphans. Civic festivals in Eraly Modern Europe*, Mulryne J. R., Watanabe-O'Kelly H. et Shewring M. (dir.), Aldershot : Ashgate Pub., 2004, vol. I, pp. 75-98

ZERNER 2009

Zerner H. (dir.), *Renaissance en France, Renaissance française ?*, Paris : Somogy, 2009

ZUMTHOR 1987

Zumthor P., *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris : Seuil, 1987