

Arts et  
Humanisme LYON  
RENAISSANCE

*Catalogue dématérialisé*

Sous la direction de Ludmila Virassamynaïken  
Chargée des éditions scientifiques : Léna Widerkehr

**Avertissement :**

Les fiches techniques de la version imprimée sont reprises ici, enrichies – le cas échéant – de la provenance, de l’historique, de la bibliographie spécifique à l’entrée en question et des expositions. Elles sont accompagnées des notices d’œuvres dématérialisées : lors de l’élaboration de cette partie des corrections et précisions ont pu être intégrées.

Le renvoi aux illustrations figure en gras ; tout renvoi au catalogue papier est introduit par : « Voir Lyon 2015 », suivi du type d’illustration (fig. ou cat.) et du numéro de l’image.

Pour toute notice d’œuvre illustrée dans la version papier, un renvoi de couleur au numéro d’œuvre figure à la fin de la notice technique comme suit : « Voir Lyon 2015, p. xxx, CAT. xxx. »

Dans le corps du texte, le renvoi aux illustrations figure en gras ; tout renvoi au catalogue papier est introduit par : Voir Lyon 2015, suivi du type d’illustration (fig. ou cat.) et du numéro de l’image.

**Rappel des abréviations spécifiques utilisées :**

AML	Archives Municipales de Lyon
ASBLA	Bibliothèque de l’académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon
BML	Bibliothèque municipale de Lyon
BnF	Bibliothèque nationale de France (Paris)
Est.	Département des Estampes (BnF)
Mss.	Département des Manuscrits (BnF)
Rés.	Réserve

---

## SOMMAIRE

3	Auteurs des notices
4	Catalogue dématérialisé
216	Errata
219	Bibliographie
242	Crédits photographiques

---

Nous souhaitons vivement remercier les personnes qui ont rendu possible cette partie dématérialisée du catalogue *Lyon Renaissance, Art et Humanisme* et tout particulièrement, les auteurs qui ont accepté de rédiger les notices d’œuvres, parfois un grand nombre.

**MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON**

Directeur : Sylvie Ramond, conservateur en chef du patrimoine

Ludmila Virassamynäiken, conservateur du patrimoine, chargée des peintures et sculptures anciennes

Éditions scientifiques : Léna Widerkehr

Service images : Henrique Simoes

Chargé du site internet et des nouveaux médias : Stéphane Degroisse

**ÉDITIONS SOMOGY**

Directeur éditorial : Nicolas Neumann

Responsable éditoriale : Stéphanie Méséguer

Conception graphique : Nelly Riedel

Collaboration éditoriale : Chloé Fouquet

Édition : Février 2016

# AUTEURS DES NOTICES

**Stijn Alsteens (S. A.)**

Conservateur au Département of Drawings and Prints, The Metropolitan Museum of Art, New York

**Ilaria Andreoli (I. A.)**

Enseignant-chercheur, docteur en histoire de l'art, chercheur associée à l'équipe « Histoire de l'art » de l'ITEM, CNRS, Paris et enseignant à l'Université de Normandie, Caen.

**Françoise Barbe (F. B.)**

Conservatrice du Patrimoine au département des Objets d'art, collections de la Renaissance : céramiques, verres et émaux, Paris, musée du Louvre

**Muriel Barbier (M. B.)**

Conservatrice du Patrimoine, Musée national de la Renaissance, Écouen

**Agnès Bos (A. B.)**

Docteur en histoire de l'art, conservateur en chef du Patrimoine, au département des Objets d'art, collections de la Renaissance à la première moitié du <sup>xvii</sup> siècle : mobilier sculpté et textiles, responsable de la documentation, Musée du Louvre, Paris

**Federica Carta (F. C.)**

Diplômée de l'Université de Pise (Italie) et de l'École du Louvre

**Cécilie Champy-Vinas (C. C.-V.)**

Conservatrice du Patrimoine, Sculptures, livres Moyen Âge – Renaissance, Musée du Petit Palais, Paris

**David Clot (D. C.)**

Diplômé de l'Université Louis Lumière, Lyon II

**Zoé Courdier (Z. C.)**

Étudiante en Master 2 Métiers de l'archéologie et patrimoine, université Lyon 3

**Thierry Crépin-Leblond (T. C.-L.)**

Conservateur général du Patrimoine, directeur du Musée national de la Renaissance, Écouen

**Sylvie Deswarte-Rosa (S. D.-R.)**

Directeur de recherche émérite au CNRS, Institut d'histoire de la pensée classique (GRAC UMR 5037), École normale supérieure de Lyon

**Christel Dupuy (C. D.)**

Docteur en histoire de l'art

**Maximilien Durand (M. D.)**

Directeur des musées des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon

**Frédéric Elsig (F. E.)**

Professeur associé en histoire de l'art de la période médiévale à l'Université de Genève

**Guillaume Fonkenell (G. F.)**

Conservateur du Patrimoine, Musée national de la Renaissance, Écouen

**Judith Forstel (J. F.)**

Conservateur en chef du Patrimoine, service Patrimoines et Inventaire, Région Ile-de-France

**Claudio A. Galleri (C. A. G.)**

Ancien responsable de la collection d'estampes de la Bibliothèque municipale de Lyon ; responsable du musée Médard, Centre d'interprétation du livre et de l'écrit, Lunel

**Aurélie Gerbier (A. G.)**

Conservatrice du Patrimoine, Musée national de la Renaissance, Écouen

**Jean Guillemain (J. G.)**

Conservateur en chef des Bibliothèques, responsable de la bibliothèque Henri Piéron, Université Paris Descartes, Sorbonne Paris Cité

**Catherine Guillot (C. G.)**

Conservateur en chef du Patrimoine, Conservation régionale des Monuments historiques, DRAC Auvergne-Rhône-Alpes

**Salima Hellal (S. H.)**

Conservateur du Patrimoine, chargée des objets d'art, musée des Beaux-Arts de Lyon

**Maxence Hermant (M. H.)**

Archiviste paléographe, conservateur des Bibliothèques, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, service médiéval

**Alban Horry (A. H.)**

Archéologue-céramologue Inrap, chargé d'études en céramologie médiévale et moderne

**Fabienne Le Bars (F. L. B.)**

Conservatrice des Bibliothèques, Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares

**Antoine Leduc (A. L.)**

Département Artillerie, Musée de l'Armée, Paris

**Maud Lejeune (M. L.)**

Doctorante à l'Université Louis-Lumière Lyon II, assistante qualifiée à la Bibliothèque municipale de Lyon

**Camille Leprince (C. L.)**

Expert auprès de la Chambre nationale des experts spécialisés en objets d'art et de collection et historien de l'art

**Estelle Leutrat (E. L.)**

Maître de conférences, Université Rennes 2

**Tania Lévy (T. L.)**

Docteur en histoire de l'art, chercheuse associée au Laboratoire de médiévistique occidentale de Paris, ATER à l'Université de Bretagne Occidentale - Pôle Pierre-Jakez Hélias, Quimper

**Victor Lopes (V. L.)**

Conservateur-restaurateur au Musée d'Art et d'Histoire, Genève

**Marino Marini (M. M.)**

Conservateur des collections de majolique, d'art islamique et arménien, Museo Nazionale del Bargello, Florence

**Nathalie Mathian (N. M.)**

Docteur en histoire de l'art et de l'architecture, maître de conférence en histoire de l'art à l'université Lumière Lyon2, LARHA UMR 5190

**Thomas Mentrel (T. M.)**

Doctorant à l'Université de Dijon

**Roberta J. M. Olson (R. J. M. O.)**

Conservatrice des dessins à la New-York Historical Society, New York

**Carole Paret (C. P.)**

Conservatrice des antiquités et objets d'art du Rhône, Service de la conservation des antiquités et objets d'art du Rhône, Archives départementales du Rhône

**Alexandre Parnotte (A. P.)**

Doctorant, Université Louis-Lumière Lyon II, Ingénieur d'études, Université de Savoie Mont-Blanc, Chambéry

**Yves Pauwels (Y. P.)**

Professeur d'histoire de l'art, Université François-Rabelais, Tours ; membre de l'Institut universitaire de France

**François Planet (F. P.)**

Chargé du Médailier, musée des Beaux-Arts de Lyon

**Daniel Régnier-Roux (D. R.-R.)**

Ingénieur de recherche CNRS, Institut d'histoire de la pensée classique (GRAC UMR 5037), École normale supérieure de Lyon

**Hughes Savay-Guerraz (H. S.-G.)**

Conservateur en chef, directeur du Musée gallo-romain de Lyon

**Vanessa Selbach (V. S.)**

Conservatrice, responsable de la Réserve des estampes, Paris, Bibliothèque nationale de France

**Ludmila Virassamynäiken (L. V.)**

Conservatrice du Patrimoine, chargée des peintures et sculptures anciennes, musée des Beaux-Arts de Lyon

**Léna Widerkehr (L. W.)**

Docteur en histoire de l'art ; chargée des éditions scientifiques, musée des Beaux-Arts de Lyon





# ENTRE RHÔNE ET SAÔNE, LYON AU CARREFOUR DES ÉCHANGES

## CAT. 1

### *Plan scénographique de Lyon, (1548-1553)*

Vue en perspective cavalière composée de 25 feuilles (dont 7 originaux sont exposés)  
Eau-forte sur papier vergé. Chaque feuille : H. 34 ; l. 44 cm ; assemblées : H. 170 ; l. 220 cm  
Ni signé, ni daté. Inscriptions : dans le cartouche en haut à gauche (planche 8) :  
« Hunc locum colebant imperatores romani / maxime Severus sub quo quam multi /  
martyres quarte et quinte persecutionis / Ecclesie temporibus occubere / vide Historiam  
Ecclesiasticam, libro v<sup>o</sup> » ; dans la même planche « Lyon ».  
Hist. : Académie des sciences, belles lettres et arts de Lyon, entré aux Archives Municipales  
entre 1786 et 1789.  
Lyon, Archives municipales de Lyon, 2 SAT 3

Bibl. : *Le Plan de Lyon* [...], 1990 ; Lyon 1997, n° 3.1.  
Exp. : Lyon 1958.

Voir ici même pl. [p. 4] et Lyon 2015, p. [14], 40-41, CAT. 1

Le grand *Plan scénographique* de la ville de Lyon est la première représentation complète de la ville : les édifices y sont représentés en vue cavalière, les rues et les places – souvent accompagnées par leur nom – sont animées par des scènes de vie quotidienne. Gravé en taille douce, il se compose de vingt-cinq planches portant une numérotation ancienne, à partir d'en haut à gauche. Il a sans doute été imprimé en plusieurs exemplaires, mais celui des Archives Municipales de Lyon est le seul qui soit parvenu jusqu'à nos jours ; il constitue ainsi une source visuelle incontournable pour la connaissance de la ville à la Renaissance. Après son entrée dans les archives de la ville, une copie fidèle réalisée au XIX<sup>e</sup> siècle a permis de le protéger, et une importante restauration a été entreprise en 1990.

Deux cartouches (planche 8) portent le nom et une brève description de la ville, en revanche, les deux autres, situés dans les angles inférieurs de la composition, sont demeurés en réserve : ainsi ni la date ni l'éditeur de ce plan ne peuvent être connus avec certitude. Ce n'est que par comparaison avec les sources écrites – notamment les sources fiscales et les délibérations du Consulat – que Jacques Jules Grisard, en 1891, a pu dater très précisément le moment de la représentation entre 1545 et 1553 (voir *Le Plan de Lyon* [...], p. 19-23).

Le dessin a donc été transféré sur cuivre sous le règne d'Henri II, et le croissant, emblème du souverain, apparaît en effet à plusieurs reprises dans le plan – simple à proximité des cartouches, ou trois entrelacés dans la planche 3.

Puissamment entourée de ses fortifications – en partie encore en construction – la ville s'étend sur la presqu'île formée par le Rhône et la Saône et la rive droite de la Saône. Si les éléments naturels sont représentés de manière quelque peu standardisée, le dessinateur différencie bien plus de quatre mille six cents édifices privés – ce qui correspond à peu près aux décomptes qui ont été faits d'après les *Nommées* de l'époque – en plusieurs catégories : les bâtiments à un seul étage – granges ou ateliers – et ceux à plusieurs étages, dont le rez-de-chaussée, scandé d'arcades, est normalement réservé aux commerces et aux boutiques, les immeubles de prestige se démarquant par la qualité du bâti et la présence de tourelles d'escalier. Le décor des façades, le traitement des portes et des fenêtres, permettent de distinguer la qualité architecturale des édifices, et ainsi d'avoir un aperçu de la caractérisation économique et sociale des différents quartiers de la ville. Dans ce paysage urbain assez homogène, les grands monuments publics – la cathédrale Saint-Jean en tête – se démarquent nettement.

La ville est habitée par une multitude de personnages : on voit par exemple de jeunes danseurs dans les places publiques (planche 6) ou encore des citoyens se promenant dans la rue, seuls, en couple, par petits groupes ou bien accompagnés de leur chien (planche 6), de chevaliers longeant les quais (planche 9 et 10). Les cours d'eau participent également de cette animation : de nombreux navires empruntent la Saône et le Rhône, et on y voit également des moulins à eau et les barques de La Pêcherie. Étonnamment, les commerces et le travail de la soie, qui faisaient la richesse de la ville, ne se retrouvent pas. Également, dans la campagne environnante, de très rares paysans sont représentés au travail, et la majeure partie des hommes sont occupés aux travaux de fortification. Comme Jacques Rossiaud le souligne dans son étude de 1990 (voir *Le Plan de Lyon* [...], p. 29-45), la réalité de la ville est sans doute idéalisée dans ce plan, qui nous la montre riche, bien défendue et très ordonnée.

Ce « portrait » de Lyon resta longtemps le modèle incontournable pour la représentation de la ville, depuis le plan de la Ville de Lyon du *Civitates orbis terrarum* de Georg Braun (cat. 2) jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

F. C.

CAT. 2

D'APRÈS UN DESSIN DE JORIS HOEFNAGEL (1542-1600)

*Lugdunum*

Eau-forte rehaussée à l'aquarelle ; inscriptions au burin. Double-page sur onglet.

H. 37,4 ; l. 46 cm au trait carré

Dans Georg Braun (1541-1622) et Franz Hogenberg (1535-1590), *Theatre des cites du monde* [...], tome V, s. l. [Cologne ?], s. n., [1575 ?], in-fol. (43 cm), f° [n° 19]

Volume doré sur tranche ; reliure XVII<sup>e</sup> s. maroquin clair

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés 5133

Bibl. : Grisard 1891 ; Bruyère 1990, p. 61-80 ; Nuti 1994, p. 105-128, notamment p. 105-106.

Voir Lyon 2015, p. [42-43], CAT. 2

La vue de Lyon est la dixième planche du *Civitates Orbis Terrarum* qui compte plus de 540 planches des villes du monde entier. Cet ouvrage, dont l'édition française porte le titre de *Théâtre des cités du monde*, a paru initialement en latin en six volumes de 1572 à 1617 à Cologne. La publication est dans la lignée de l'atlas d'Abraham Ortelius (1527-1598), *Theatrum Orbis Terrarum* (Anvers, 1570) avec laquelle on la trouve parfois reliée (BML Rés 23566) ; outre la similarité des titres, les deux entreprises éditoriales partagent un même graveur, Franz Hogenberg, auteur des planches avec Simon Neuvel, dit Novellanus (XVI<sup>e</sup> s). Plus d'une centaine d'autres artistes ont collaboré à ce projet, en particulier, le peintre et dessinateur d'origine anversoise, Joris Hoefnagel, qui fournit les dessins pour les planches espagnoles et italiennes ainsi que ceux des vues de Lyon et de Vienne.

Pour la planche de Lyon, Joris Hoefnagel, G. Braun et F. Hogenberg auraient pu s'inspirer de la vue attribuée à Jacques Androuet du Cerceau (ca. 1548, BnF Est., AA5 Rés.) ou de sa copie, en 1550, par Balthasar van den Bosch pour l'éditeur et marchand d'estampes flamand Hieronymus Cock, pourtant ils préfèrent prendre pour modèle, en le réduisant, le plan scénographique de Lyon (cat. 1), moins facile à reproduire, mais correspondant certainement mieux aux exigences esthétiques et « scientifiques » de leur projet éditorial. En effet, le mode de représentation promu par le recueil privilégié un type de vue intermédiaire entre plan et représentation en perspective cavalière haute donnant tout à la fois une vision de *peintre* et de *geometrien*.

Contrairement au titre, *Lugdunum*, les légendes portées sur la planche de la version princeps et des suivantes sont en français. Cette onomastique vernaculaire traduit le souci de produire une vue, meilleure que toutes autres, par son art et surtout sa vérité, *artificio & veritate*. De même, si le cartouche de gauche est un descriptif historique en latin, évoquant Strabon, celui de droite est un poème français : « Lyon. Qui de la France / sers de Force & rempart, / Lyon. Qui de plaisance / Reluis de toute part. / La Riuiere du Rhosne / doucement decoulant / Qui embrasse la Saone / Te rendent opulent ». Le texte, disposé au-dessus du couple, peut être lu comme les paroles d'une poésie chantée par la jeune femme à la mandoline. Est-ce une évocation des poétesses lyonnaises, Louise Labé (voir Lyon 2015, p. 33, fig. 9) ou Pernette du Guillet ? C'est certainement une référence à la figure de la Lyonnaise (voir fig. cat. 2a) du *Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles sauvages, Le tout fait apres le naturel*, de François Desesprez (Paris 1562, BnF RES-G-2671). En effet, Hoefnagel portait particulièrement son attention sur les traditions populaires et costumes des habitants locaux, à la différence de l'intérêt topographique d'un Anton van den Wyngaerde (cat. 207). Il s'inscrit dans la tradition de l'artiste Christoph Weiditz qui publia son *Trachtenbuch* en 1529 et annonce l'intérêt pour la mode et les recueils de costumes d'un Wenceslas Hollar vers 1645.

Tout concourt dans cette représentation de Lyon à dresser un *pourtrait* donnant à voir et à entendre la cité dans sa géographie naturelle et humaine, *Lugdunum ad vivum*.

D. R.-R.



FIG. CAT. 2a :

La Lyonnaise dans François Desesprez, *Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles sauvages, Le tout fait apres le naturel*, Paris 1562, fol. C2. Paris, BnF, RES-G-2671

## CAT. 3

D'APRÈS BERNARD SALOMON (1506-1510 – VERS 1561)

*Antire et Philerme devant une vue de Lyon*

Gravure sur bois d'illustration. Filet : H. 5,1 ; l. 7 cm

Dans Maurice Scève, *Saulsaye, Eglogue, De la vie solitaire*, Lyon,

Jean de Tournes, 1547, in-8°, 32 p., f° 3 r°

Prov. : Fonds J.L.A. Coste

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 355925

Voir Lyon 2015, p. [44], CAT. 3

Cette vignette illustre en tête un poème de Maurice Scève composé sous la forme d'un dialogue où deux bergers confrontent leurs visions respectives du plaisir. Philerme à « la barbe longue, et les cheveux sans ordre » souffre de la perte de sa bien-aimée. Il recherche la sérénité dans un lieu retiré à la campagne, une saulaie où il pourra se consacrer à la contemplation (Clément [2012] à paraître, 16 p.). À l'opposé, Antire lui préfère la vie sociale et urbaine. Par une légère mise en abyme, les deux bergers vus de dos nous invitent à contempler la vue panoramique qui s'étend derrière eux, paysage urbain familier aux Lyonnais. On y reconnaît vraisemblablement, à partir de la rive gauche de la Saône, au sud de Saint-Martin d'Ainay (Sharratt 2005, p. 231), la colline de Fourvière surmontée de la chapelle Notre-Dame, sur son flanc, la villa de Pierre Sala avec ses deux tourelles rondes, le quartier Saint-Georges en contrebas, la cathédrale Saint-Jean et, enfin, les maisons aux portes d'eau, serrées les unes aux autres, au bord de la rivière où naviguent quelques embarcations. Il semble qu'Antire veuille attirer précisément l'attention sur l'Anticaïlle. Un triangle est formé par les axes des regards, des mains mais aussi des bras et des épaules, dont la pointe converge vers la demeure ancienne de Sala, retirée sur les pentes et dédiée à l'étude, et en même temps, lieu de sociabilité en raison du milieu érudit et marchand dont était issu

l'humaniste. La qualité descriptive de ce paysage atteste d'une expérience visuelle : l'illustrateur a travaillé à partir d'un croquis pris sur le vif, ensuite mis au propre. Il a choisi de montrer des monuments urbains significatifs et de mettre en scène la cité sur les bords du fleuve, sans doute pour suggérer l'*Isle gallique* conformément à la mythographie lyonnaise qui chante les origines antiques de la cité, ancienne capitale romaine des Gaules, point de rencontre entre les contrées du Nord et les pays méditerranéens (Rossiaud 2012). Ce tableau-tin est traditionnellement relié au corpus de Bernard Salomon, candidat bienvenu puisqu'il a œuvré comme topographe au service du Consulat. Les archives font état de commandes de dessins de villes voisines en 1550 (AML, BB 71 f. 175). Surtout, on retrouve son faire dans l'expression du paysage, le rendu de l'espace, le traitement de la lumière et le souci du détail (Sharratt 2005, n° 8, p. 276-277). Le « délicat sentiment de nature » (Grangette 1963, p. 89) est présent dans le dessin de ce troupeau de bêtes paissant autour des deux bergers, motif fréquent dans ses suites bibliques. Cette vue reste pionnière en tant que premier document gravé réaliste de la ville. Lui succéderont immédiatement après, des vues, plans et relevés topographiques relativement précis de la cité (Audin 1909, n° 17, p. 3-4 ; Leutrat 2005a, p. 63-83).

M. L.

## CAT. 4

## PIERRE II WOERIOT DE BOUZEY (1531 OU 1532 – 1599)

*Funérailles chez les Hérules*

Burin et pointe-sèche. Cuvette : H. 7,3 ; l. 11 cm

Signé b. g. : PETRVS / WOERIOT / F, précédé de la croix de Lorraine

Dans Giglio Gregorio Giraldi, *Pinax Iconicus antiquorum ac variorum in sepulturis rituum [...]*,

Lyon, Clément Baudin, 1556, in-12°, H. 11 ; l. 15,5 ; ép. 1,6 cm, 32 f<sup>os</sup> [n.f.], pl. C2 et C3

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 805502

Bibl. : Fontaine 2002, p. 337-349 ; Thomas Mentrel, notice dans Bar-le-Duc 2013,

p. 58-61 ; Choné 2013, p. 335-336.

Exp. : Lyon, 1958 ; Bar-le-Duc 2013.

Voir Lyon 2015, p. [45], CAT. 4

Graveur lorrain déjà aguerri et ambitieux, Pierre Woeiriot séjourne pour la première fois à Lyon entre 1554 et 1555. Dans ce centre tout à la fois berceau de l'imprimerie et point névralgique de diffusion de la gravure sur cuivre, il réalise un élégant recueil de planches au petit format oblong, le *Pinax Iconicus* (1556), enrichi de citations captivantes de la topographie lyonnaise.

Associé à l'imprimeur Clément Baudin et probablement conseillé par le poète Barthélemy Aneau, Woeiriot présente ici les différents rites funéraires des anciennes civilisations en reprenant un ouvrage de l'humaniste italien Lilio Gregorio Giraldi (*De sepulchris et vario sepeliendi ritu*, Bâle, 1539). Avant l'entrée en matière, le graveur se représente en digne *Homo faber* à l'âge de 24 ans, sans omettre ses origines nobles et un cadre à la mode maniériste, attentif au détail physique dans l'ombre de son buste tracée au burin. Cette autopromotion va de pair avec la page suivante, où figure la dédicace au duc Charles III de Lorraine ainsi que l'affirmation d'avoir entièrement conçu les planches, de la fusion des matrices jusqu'à la sortie de presse des épreuves sur papier (Choné 2013).

Quant aux neuf gravures de la suite consacrée aux funérailles, Woeiriot précise que la mise en scène inspirée par Giraldi s'accompagne d'éléments de l'environnement local (Mentrel 2013, p. 58). De plus, les légendes explicatives des planches ne laissent pas de marges de doute sur l'identification des sites représentés, de la colline de Fourvière (pl. 6) à deux bâtiments sur la rive gauche du Rhône, cités avec un hommage appuyé à leurs propriétaires : le château de la Motte tenu par Hugues du Puis (*Funérailles chez les Egyptiens*, pl. 7) et la maison-forte de la Ferrandière de l'officier royal Martin de Troyes (*Funérailles chez les Schytes*, pl. 8). D'après l'historien byzantin Procope, les *Funérailles chez les Hérules* montrent la pratique d'un ancien peuple danubien qui soulageait des souffrances les vieux et les malades par l'immolation et la crémation ; la femme du sacrifié, à droite, est prête à mourir pendue à un arbre devant son tombeau aramique. Si le rapport avec la xylographie de Bernard Salomon (dans le *Saulsaye* de Maurice Scève, 1547 ; voir **cat. 3**) a été plusieurs fois souligné, le graveur lorrain voit plus large et investit ce panorama de son goût d'orfèvre pour la richesse de détails. D'une manière surprenante, Woeiriot

localise la scène à Lyon sur les bords du Rhône, offrant une belle vue panoramique frontale en amont de la confluence, marquée par une dense végétation, et de Fourvière. Le point d'observation choisi se trouve à proximité du château de Béchevelin sur la rive gauche près du pont du Rhône (Coutagne 1893, p. 19). Il s'agit de la motte de Béchevelin, une tour qui dominait les alentours et pouvait permettre à Woeiriot d'égrener les lieux phares de la cité : de gauche à droite, la maison de l'Anticaille de Pierre Sala, la chapelle de Fourvière, la cathédrale Saint-Jean, les églises des Célestins et des Jacobins.

La légende en ouverture de l'ouvrage nous révèle que Woeiriot habitait à Lyon au moment de la conception (l'imparfait « inhabitabat ») – alors qu'il se trouvait en Italie au moment de la parution du *Pinax*. Parfaitement à l'aise dans ces études antiques qui devaient contribuer à l'évolution des cérémonies collectives à la Renaissance, Pierre Woeiriot formule une œuvre originale et puissante, un modèle d'inspiration pour les gravures de l'*Opera omnia* de Giraldi éditée à Leyde en 1696 (Fontaine 2002, p. 340).

C. A. G.

CAT. 5

BERNARD SALOMON (D'APRÈS UN DESSIN ATTRIBUÉ À)

*Pourtraict de la ville, & ancienne Cité de Lyon*

Gravure sur bois. Plan : H. 35,5 ; L. 44 cm

Publié dans François de Belleforest (1530-1583), *La cosmographie vniuerselle de tout le monde*, Paris, Michel Sonnius et Nicolas Chesneau, 1575, p. 314

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Coste 213

Bibl. : Leutrat 2005a, p. 63-83, 169-171.

Voir Lyon 2015, p. [46], CAT. 5

D'après un dessin attribué à Bernard Salomon (J. Baudrier, N. Rondot, A. Cartier et P. Sharrat), la gravure sur bois a initialement illustré deux publications chorographiques de l'imprimeur libraire lyonnais Balthazar Arnoullet : le *Premier livre des figures et pourtraits des villes plus illustres et renommées d'Europe* en 1552 et l'*Epitome de la Corographie d'Europe* en 1553. Après la mort de B. Arnoullet en 1556, le matériel de son officine est dispersé dans les années 1564 suite à la faillite de son successeur, son beau-fils Jean Barbou. Les planches chorographiques sont rachetées par le libraire Jean d'Ogerolles qui les réemploie, en 1564, pour l'édition des *Plantz, povrtraits et descriptions de plvsieurs villes et forteresses, tant de l'Evrope, Asie, & Afrique que des Indes, et terres neuues* [...] d'Antoine du Pinet. Cette édition comprend des bois, ayant certainement appartenus à l'atelier d'Arnoullet, et cela dès 1553, mais qui n'avaient pas été utilisés par ce dernier (Leutrat 2005a).

En 1575, François de Belleforest (1530-1583) donne à Paris une version française, augmentée et enrichie de la *Cosmographie Universelle* de Sebastian Münster, sous le titre de *La cosmographie universelle de tout le monde* [...] ; il fait copier la planche représentant Lyon des éditions de Balthazar Arnoullet et de Jean D'Ogerolles. Un nouvel encadrement portant les monogrammes des libraires-imprimeurs Michel Sonnius et Nicolas Chesneau remplace l'encadrement

à termes et mascarons de 1564 parfois attribué à Pierre Eskrich (voir Selbach, dans Lyon 2015, p. 87). La planche de 1575 diffère de celle de 1553 ou 1564 par de menus détails : « F » inversé, nombre d'oiseaux dans les cieux ou hachures d'ombres non identiques... La lettre de la gravure est identique à celle de 1564, mais pas sa mise en page.

Cette vue d'une grande lisibilité pour sa taille réduite présente Lyon et ses principaux bâtiments légendés par des lettres. Dans une belle perspective prise des hauteurs de la Croix-Rousse, le regard embrasse la ville d'un mouvement fluide qui épouse la sinuosité des deux cours d'eau. Le dynamisme de cette vue cavalière en courbes fuyantes est souligné par la rectitude des puissantes fortifications avec la porte saint Sébastien (N) au premier plan et, au-dessus de l'horizon, par deux anges qui soutiennent les armes de la ville dans une barrière de nuages, protection céleste défendant et glorifiant la puissance de la cité, frontière du royaume.

« Je vis ce beau Lyon, Lyon que tant je prise / Son étroite longueur que la Saône divise », le chant de Du Bellay, tout comme la gravure de Salomon, donne à voir la ville édifiée au long de *la Saone* (F). Sur sa rive droite, s'élève la cité ecclésiastique avec les églises collégiales *saint Jean* (A) et *saint Paul* (B) dominées par la porte *Pierre Scize* (C) et *Foruiere* (D).

Élément essentiel de la circulation, le pont de Saône (E) est le passage de la cité

administrative et religieuse à la ville industrielle de la rive gauche où l'activité s'organise le long de la rue Mercière jusqu'au *pont du Rosne* (K) menant aux terres impériales et vers le Dauphiné. Au loin, à la confluence des fleuves, on devine *L'Abbaye d'Esney* (G). Le clocher de *Saint Nizier* (I), comme ceux de *Des Cordelier* (L) et de *La Platière* (M) rythment l'espace urbain de la presqu'île.

La vue de Bernard Salomon est proche d'une autre estampe, gravée sur cuivre et conçue autour de 1548, que l'on a attribuée à Jacques Androuet du Cerceau (Paris, BnF, RES-G-2671). Cette dernière gravure présente une même perspective et un même point de vue, mais dans un format plus grand et avec un rendu plus fin propre à la gravure sur cuivre.

Par leur réalisme et leur perspective oblique haute, la représentation de Lyon de ces deux estampes diffère de celles données auparavant. La ville y était « pourtraiturée » le plus souvent de front, soit vue de la pointe de la presqu'île comme dans l'illustration de Bernard Salomon, « Antire et Philerme devant une vue de Lyon », dans *La Saulsaye, Eglogue de la vie solitaire* de Maurice Scève paru chez Jean de Tournes en 1547 (cat. 3) soit des berges gauches du Rhône comme dans la vue de Pierre Woeirirot de Bouzey, « Funérailles chez les Hérules », dans le *Pinax iconicus antiquorum* de Giglio Gregorio Giraldi en 1556 paru chez Clément Baudin (cat. 4).

D. R.-R.

## CAT. 6 ET 7

## CAT. 6

*Lettres patentes du roi Louis XI autorisant les quatre foires annuelles de Lyon, 1463*

Encre brune sur parchemin, sceau de cire verte sur lacs de soie  
H. 59,5 ; l. 64,8 cm  
Lyon, Archives municipales de Lyon, HH 274, pièce 6 (réserve)

Voir Lyon 2015, p. [47], CAT. 6

## CAT. 7

*Les Privilèges de foires de Lyon, 1494*

Pierre noire, encre brune, gouache et or sur parchemin. H. 72 ; l. 56 cm  
Lyon, musées Gadagne, inv. 172



CAT. 7

Au confluent des grandes voies fluviales du Rhône et de la Saône, sur les chemins reliant l'Italie, l'Empire et les Pays-Bas, Lyon jouissait d'un emplacement géographique privilégié entre les deux grands pôles du commerce international de l'époque. Ces avantages naturels furent mis à profit, dès les années 1420, grâce à la création de foires, en concurrence directe avec les foires de Genève, par volonté des souverains et pour le « profit et utilité de la chose publique », donnant ainsi un nouvel élan à l'économie de la ville.

Les deux premières foires furent accordées par le Dauphin Charles en 1420, et lui-même – devenu roi sous le nom de Charles VII – accorda en 1444 une troisième foire. Enfin, le 8 mars 1463, Louis XI accorda, avec ses *Lettres patentes* (cat. 6) la quatrième foire. Ainsi, pendant quatre périodes de quinze jours, débutant régulièrement le lundi après la Fête des rois, le lundi de Quasimodo, le lundi après le 4 août, le lundi après la Toussaint, tous les marchands, sauf les Anglais, pouvaient fréquenter ces foires sans craindre « marque, présailles ou repré-sailles », bénéficiant de la franchise de toutes impositions pour leurs marchandises

– notamment biens de luxe, tels les soieries provenant d'Italie, les épices d'Orient, mais également les produits de l'agriculture et de l'artisanat français qui trouvaient ainsi un plus large débouché commercial – et échanger librement leur monnaie sous la protection du souverain et sous la juridiction du Sénéchal de la Ville avec « privilèges, libertés et franchises ». Grâce à ces conditions très favorables, nombre de marchands-banquiers installèrent leur filiale à Lyon, quittant parfois Genève, et c'est dans les années 1460-1470 que l'économie lyonnaise prit son véritable essor.

Ces privilèges étaient toutefois jaloués par d'autres villes du royaume, qui contestaient notamment le grand rôle réservé aux marchands étrangers sur la place lyonnaise. Aux États généraux de Tours, le 8 mars 1484, les foires de Lyon sont supprimées et le 12 août Bourges se voit octroyer deux foires, à Pâques et à la Toussaint, pour une durée de cinq ans. Deux ans plus tard, deux foires annuelles sont également accordées à la ville de Troyes et, en 1488, ce fut le tour de Montpellier. Il ne s'agit toutefois que de succès éphémères : les privilèges royaux ne suffirent pas à attirer les marchands,

désormais implantés à Lyon, dans les autres villes. Alors que les deux foires accordées à Bourges sont supprimées et rendues à Lyon par lettres de mai 1487, celles de Montpellier et de Troyes restent en place, bien qu'avec un rayonnement à l'échelle régionale.

Le rétablissement des quatre foires et le triomphe définitif de Lyon sur ses concurrentes françaises avait suivi le séjour entre Rhône et Saône de Charles VIII, lors des préparatifs de sa campagne d'Italie. Le souverain devait en effet trouver auprès des Lyonnais et des banquiers étrangers résidant à Lyon les financements nécessaires à son expédition, et les fortunes des créanciers du roi dépendaient en grande partie des foires lyonnaises. En juin 1494, le roi rétablit les quatre foires et les confirma à perpétuité le 29 juillet suivant contre le paiement de dix mille livres, justifiant son choix par la commodité de l'emplacement de la ville et la fréquentation des marchands étrangers. L'économie lyonnaise, véritable plaque tournante du réseau du Grand Commerce européen, était ainsi étayée à nouveau, et pour longtemps, sur des bases juridiques solides.

F. C.

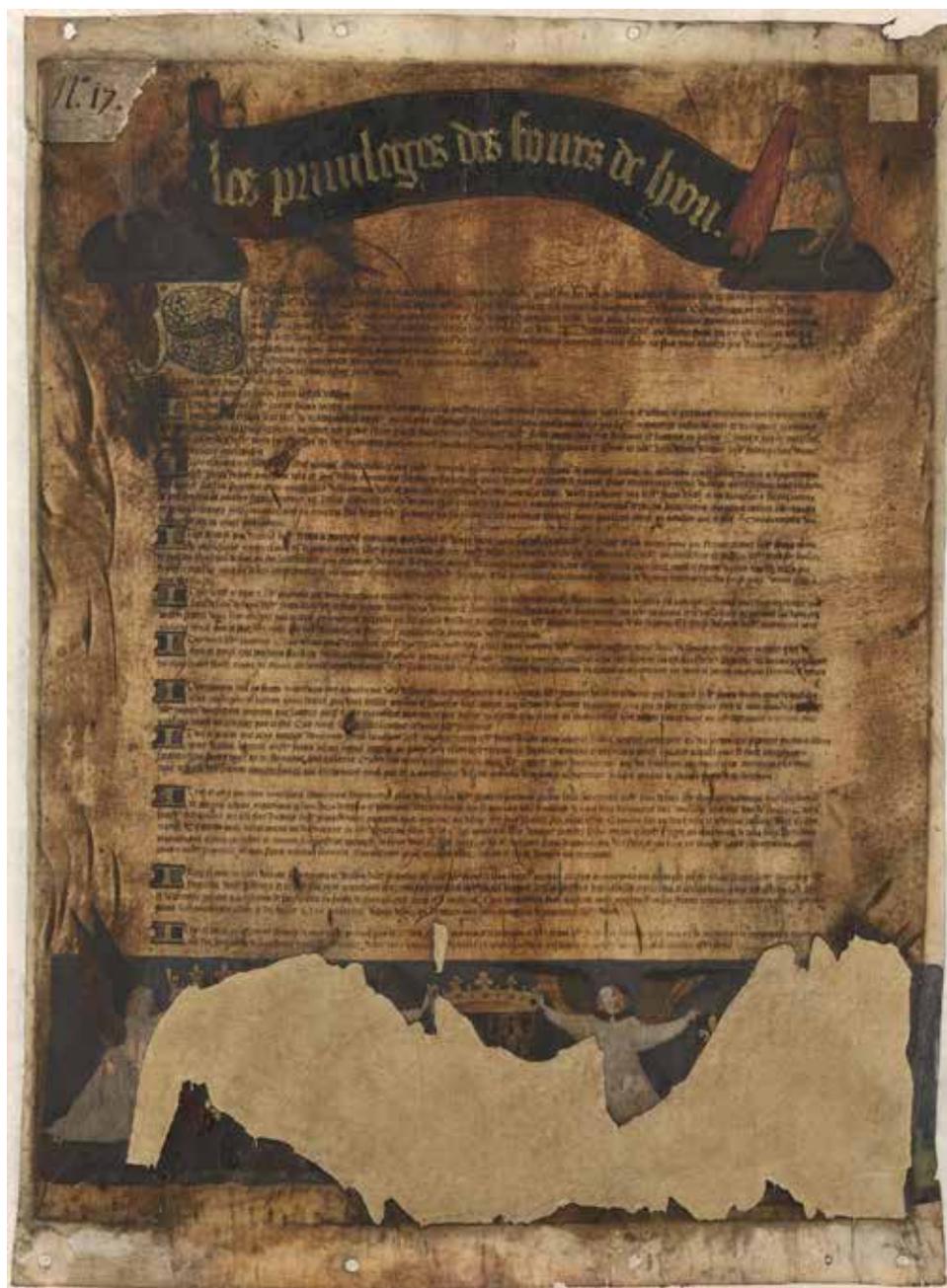


FIG. CAT. 7

CAT. 8

*Armes de la ville de Lyon*

Lyon, XVI<sup>e</sup> siècle

Médaille biface

Bronze coulé. D. 4,7 cm

Avers : Anépigraphe. Écu carré aux armes de la Ville de Lyon

Revers : Semblable à l'avvers, mais d'un dessin plus sommaire

Prov. : découverte en 1882 dans les fondations d'une ancienne maison à Saint-Étienne le Molard (Loire)

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. E 114

Bibl. : Tricou 22

Voir Lyon 2015, p. [47], CAT. 8

## CAT. 9

## GUILLAUME II LEROY (CONNU DE 1498 À 1528)

*Le Garbeau de l'épicerie, 1519*

À gauche : armes du royaume de France et écu lyonnais. À droite : une séance du Consulat lyonnais accompagnée d'une inscription sur le phylactère de la bordure : *Les ordonnances de la ville de Lion baillées par messieurs les conceillers à Guillaume Gautheret, marchand appotticair de la dicte ville.*

Enluminure gouache et or sur parchemin. Feuille : H. 33,4 ; l. 23,8 cm

Dans *Les Ordonnances du garbeau de l'épicerie*, manuscrit sur parchemin, f<sup>os</sup> 1 v<sup>o</sup> – 2 r<sup>o</sup>  
Lyon, Archives municipales de Lyon, CC 4292

Voir Lyon 2015, p. [48-49], CAT. 9

En 1519, le marchand Guillaume Gautheret est nommé receveur du garbeau de l'épicerie par le consulat de la ville. C'est sans doute peu de temps après qu'il fait réaliser une copie au propre du registre de l'année, composée de 45 folios (dont 27 seulement sont écrits) et ornée de deux enluminures célébrant son accès à cette charge de premier plan. Les marchandises échangées à Lyon étaient entre autres soumises au droit de garbeau, qui prend une certaine importance à partir du règne de Louis XI. Cela peut expliquer le souhait du commanditaire, Guillaume Gautheret, issu d'une famille de marchands apothicaires bien installée en ville, de perpétuer la mémoire de son accession à cet office.

On ne trouve aucun renseignement dans les comptes municipaux sur ces peintures, certainement car il s'agit de la commande d'un particulier. Ce type de décor reste exceptionnel ; les registres municipaux ne sont que très rarement ornés de miniatures.

Les folios 1v et 2 portent deux peintures en pleine page attribuées à Guillaume II Leroy, peintre et graveur lyonnais d'origine flamande. La première enluminure représente, en deux registres séparés par un encadrement, les armes royales soutenues par un lion, entourées du collier de l'ordre de Saint-Michel et encadrées de deux anges et, au registre inférieur, l'écu lyonnais, accroché à un arbre et présenté par deux jeunes femmes. Ce dernier est accompagné d'un écriteau portant l'inscription suivante : « Datum est de super ». Au deuxième folio, le peintre a représenté une séance du

consulat, très certainement celle de l'élection. La bordure de cette peinture est animée de petits animaux sur fond bleu placés entre les entrelacs d'un phylactère qui porte l'inscription suivante : « Les ordonnances de la ville de Lion baillées par messieurs les conceillers à Guillaume Gautheret, marchand appotticair de la dicte ville. ».

Peintre et graveur lyonnais dont on peut suivre la trace dans les archives du début des années 1490 jusque vers 1528, Guillaume II Leroy est le fils de Guillaume I. Ce dernier fut le premier imprimeur installé à Lyon. Guillaume II vit dans la maison de son père, près de la rue Mercière où il apparaît seul à partir de 1503. Désigné comme peintre, il est également enlumineur (voir Lyon 2015, **figs. 5, 82, 85, 96**) et graveur : il est ainsi identifié comme le Maître au Nombril (Joly 1963). Il est en contact avec de nombreux érudits tels que Jean Lemaire de Belges, Pierre Sala, Symphorien Champier et les imprimeurs Étienne Gueynard et Simon Vincent, auxquels il fournit des gravures.

La première enluminure présente des éléments stylistiques caractéristiques de l'art de Guillaume II Leroy et des motifs courants de ce type de représentation. Les anges vêtus de longues robes blanches sont par exemple récurrents dans l'enluminure française de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, et notamment à Lyon (comme par exemple dans le *Lectionnaire du cardinal de Bourbon*, c. 1480, BnF, Grec 55, f<sup>o</sup>1). La figuration de jeunes filles présentant les armes de la ville devient ensuite un motif récurrent, que l'on retrouve par exemple dans le livret de l'entrée de 1533 (voir Lyon

2015, **cat. 118**). L'écu accroché à un arbre est quant à lui un motif répandu à la fin du Moyen Âge. Héritage des Pas d'armes, au cours desquels les chevaliers accrochaient leurs armes à un arbre, on le retrouve régulièrement, enluminé et gravé.

La figure du lion, bien qu'habituelle, est ici utilisée de façon originale : représenté de face, un peu maladroitement, il soutient véritablement l'écu royal, dans une image parlante du rapport entre cité et roi. Cette page est presque entièrement consacrée à la gloire du souverain mais affirme aussi l'importance de la cité lyonnaise, par la présentation conjointe de ses armes avec celles royales.

La deuxième enluminure est exceptionnelle. Le peintre y présente une séance du Consulat. Plus d'une vingtaine de personnages se pressent autour de la table recouverte d'un tissu vert et sur laquelle sont peints quelques outils d'écriture. Une balustrade en bois sépare cet espace du premier plan où cinq personnages discutent entre eux. Au plus près du bureau, trois personnages sont placés, le « président », sous le dais, un homme en rouge tenant une baguette (le mandeur) et un homme en violet, qui tourne le dos au spectateur, position unique. Ce dernier – le seul qui se trouve face au « président » – est interprété comme la représentation de Guillaume Gautheret (Guigue 1903). Le président quant à lui tient un livre ouvert et semble faire un geste de désignation. Il s'agit là de l'élection même de Guillaume, figuration tout à fait originale de l'administration communale.

T. L.

# LYON LA CATHOLIQUE, LYON LA RÉFORMÉE

## CAT. IO ET II

### CAT. IO

*Charte de mariage de Jehan de Rivery et Fluvie de la Rivery,*  
Lyon, 1572

Daté dans le texte de la charte : « faitz le xxv fevrier 1572 [...] »  
Enluminure sur parchemin, rehauts d'or et or au pinceau., H. 27 ; l. 32 cm  
Acquis par la Société des Amis de Gadagne, 1937 (vente Côte, cat. n° 20)  
Lyon, musées Gadagne, inv. 37.65

Voir Lyon 2015, p. [50], CAT. IO

Attestée dans la région lyonnaise depuis le milieu du XV<sup>e</sup> jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la charte de mariage était remise par l'époux à sa femme pendant la célébration du sacrement. Dans la formulation d'un texte resté à peu près identique à travers les siècles, il est toujours question de transmettre des « biens faits et aumônes » afin de garantir le principe du douaire, une dotation pour l'épouse en cas de décès de son mari. Comme le prouve le grand nombre de chartes conservé dans les archives de l'hôpital de la Charité (Lyon, musée des Hospices Civils), ce document était aussi indispensable pour prouver la légitimité des orphelins destinés à l'adoption (Berlioz 1941, p. 1-26 ; Sophie Gayet dans Christin 2003, p. 13-15, 33-41).

À l'instar de l'anneau, la charte était chargée d'une forte valeur symbolique dans le rituel, incluant une double bénédiction de l'objet et sa transmission entre les mains des époux. Par conséquent, une attention particulière était accordée à la forme matérielle de l'objet et sa fabrication était confiée aux soins d'ateliers spécialisés. Si le XVII<sup>e</sup> siècle apporta une démocratisation de la charte de mariage dans la société lyonnaise, les exemplaires les plus anciens restent liés aux classes aisées et présentent une écriture manuscrite, encadrée par des motifs végétaux enluminés et surmontée par une

croix de bénédiction. Vers le dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, la composition se complexifie avec un encadrement de plus en plus riche en figures et scènes religieuses.

La charte de 1572 du musée Gadagne (cat. 10) fournit un exemple de ce développement et permet de constater son imbrication dans le contexte artistique et figuratif lyonnais. Entièrement manuscrite et enluminée sur parchemin, elle présente une iconographie assez élaborée autour du thème des noces et des relations entre l'entité divine et l'homme : une « Trinité triandrique » (les trois Personnes sous forme humaine, dont témoigne aussi symboliquement le triangle inversé), l'Annonciation (union entre Dieu et la nature humaine) et son complément : la Visitation de la Vierge à sa cousine Elisabeth. Aux coins, il y a le concert divin de quatre anges musiciens. Assez maladroit dans le rendu des proportions et volumes, l'auteur de la charte montre néanmoins son vif intérêt pour les contrastes maniéristes, comme dans la contorsion de l'archange Gabriel portant le rouleau avec le message pour Marie. Plusieurs indices orientent vers la verve expressive des illustrations gravées de Pierre Eskrich : le groupe de la Visitation dans les *Figures du Nouveau Testament* (édition de Guillaume Renville, 1570), et certaines figures des emblèmes d'André Alciati pour les puissants anges musiciens de la

### CAT. II

*Charte de mariage de George Lamgloys-et de Jane Mersier,*  
Lyon, 21 mai 1587

Daté dans le texte de la charte : « A lyon en l'eglise perochiale  
Saint Roumain le xxi jour du moys de May, 1587 »  
Gravure sur bois enluminée sur parchemin, rehauts d'or et or au pinceau.  
H. 27,2 ; l. 34,2 cm  
Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms Coste 343-1

Bibl. : Berlioz 1941, p. 83-84, 94.

Voir Lyon 2015, p. [50], cat. II, voir p. 37, FIG. II

charte (voir la statue de Bacchus, p. 31 de l'édition de Macé Bonhomme et Guillaume Renville, 1550).

La gravure a été d'ailleurs la technique privilégiée dans la diffusion des chartes de mariage, selon des typologies qui perpétuent une mise en couleur plus ou moins raffinée. Celle du fonds Coste de la Bibliothèque municipale (cat. 11), datée de 1587, nous montre un modèle encore utilisé et copié pendant le XVII<sup>e</sup> siècle, qui met en exergue les piliers de l'Église (saint Pierre et saint Paul, les quatre évangélistes) et les thèmes pertinents de l'Annonciation et du *Mariage de la Vierge*. Il s'agit d'une gravure sur bois destinée à être modifiée selon son usage, la partie imprimée étant complétée à la main par l'enluminure et l'insertion du texte et des armoiries (ici restées muettes). Quant aux figures gravées, en plusieurs blocs interchangeable, leur qualité nous autorise à soupçonner un lien direct avec Bernard Salomon : l'articulation de la main droite de saint Jean semble correspondre à celle du saint Mathieu de l'artiste lyonnais (*Figures du Nouveau Testament*, 1556), tandis que la tête et l'auréole de saint Paul sont très proches du Saint Antoine enluminé du fonds des archives des hospices civils aux archives municipales (voir cat. 227).

C. A. G.

## CAT. 12 ET 13

JEHAN DE LABARRE (LYON, CONNU DE 1544 À 1564) ?

*Paire de coupes de communion*

Argent repoussé en partie doré ; décor ciselé. H. 14,5 ; D. coupe 25 cm

Commandée par la ville de Lausanne à Lyon en 1544

Poinçon deux fois sur le rebord des coupes, Jehan de Labarre ? : un mufle de lion, une fleur de lis et une couronne (voir fig. cat. 13a)

Armes de la ville de Lausanne gravées au fond des coupes

Lausanne, Musée historique, inv. AA.47.B.8 et inv. AA.47.B.7

Bibl. : Rondot 1888b, p. 66 ; Godefroy 1965, p. 19 et Pl. XI ; Chalabi et Jazé-Charvolin 2000, p. 208.

Voir Lyon 2015, p. [51], CAT. 12

Les coupes, à la face interne unie et dorée, adoptent une forme et un décor similaires ; au fond de chacune d'elles, sont gravées les armes de la ville de Lausanne.

La base s'évase pour s'achever en un pied circulaire bordé d'une frise de palmettes et de rubans. La coupe repose sur une tige cylindrique rompue par une bague dorée finement ciselée de rinceaux. Deux poinçons se distinguent très nettement sur chacune des coupes. Ce poinçon – mufle de lion, fleur de lys et couronne – est celui de l'orfèvre (voir **fig. cat. 13a**).

Les comptes de syndics de l'année 1544 précisent le règlement, par la ville de Lausanne à un orfèvre lyonnais, de quatre coupes destinées au culte réformé. Si ces deux coupes font bien partie de cette commande, Gisèle Godefroy émet alors l'hypothèse qu'il pourrait s'agir de l'œuvre du lyonnais Jehan de Labarre, dit *du lion*, l'un des plus importants maîtres orfèvres de la ville. Député des orfèvres à plusieurs reprises, l'homme, très actif, jouissait d'une réputation telle que Bernard Salomon, peintre, dessinateur et graveur lyonnais, lui confia la réalisation d'après ses modèles de « deux ystoires en or ». En 1548, elles furent offertes à Henri II et Catherine de Médicis lors de leur entrée dans la ville. À cette occasion, Jehan de Labarre, superbement vêtu, se trouvait en tête de la « bande des orpheuvres ».

C. P.



FIG. CAT. 13a



CAT. 13

---

CAT. 14

LYON, ORFÈVRE NON IDENTIFIÉ

*Reliquaire-monstrance*, 1<sup>re</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècle  
(réaménagement de la cavité)

Cuivre argenté ciselé ; velours. H. 33,6 ; l. 14,7 ; pr. 13,1 cm ; édicule : H. 21 ; l. 10,6 cm

M. H. : inscription en date du 11 mars 2015

Église du Rhône

Bibl. : Véronique Notin et Bernadette Barrière dans Limoges 1996 ; Chalabi et Jazé-Charvolin 2000, p. 209 ; Bernard Berthod dans Lyon 2014.

Service de la conservation des antiquités et objets d'art : dossier objet

Les reliquaires sont apparus dès les premiers temps chrétiens. Le modèle présenté date du XVI<sup>e</sup> siècle et montre un réaménagement postérieur de la cavité destinée à accueillir les reliques. En effet, pour ce type d'objets, rares sont les reliques contemporaines de la création de l'œuvre ayant survécu à l'épreuve du temps. Comme c'est le cas ici, les cavités ont été très souvent réaménagées au XIX<sup>e</sup> siècle. Plusieurs exemples assez similaires sont répertoriés dans le département du Rhône, de même que sur le territoire national.

Ce reliquaire affecte une forme architecturée, dotée de façades terminées par des pinacles. L'ensemble est fixé sur une tige de section hexagonale interrompue par un nœud à cabochons ciselés de quatre-feuilles. Le pied, octogonal, est bordé par une frise en dents de scie. Identiques, les deux faces du reliquaire sont composées d'une plaque argentée ajourée d'un carré central ; elles sont gravées et ornées d'un

décor de damier alternant zones lisses et zigzags. Ce décor est utilisé dès le XV<sup>e</sup> et jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Seule la partie haute des cavités est ornée d'une frise de fleurs de lys. Les façades sont fixées par un système de charnières et de goupilles à plaque argentée repliée sur elle-même et soudée, formant le toit, les côtés et le plancher du reliquaire, dont le motif reste celui du damier. Les quatre extrémités sont sommées par des pinacles. La partie supérieure est surmontée d'un toit en forme de cône allongé et couronné d'une croix. Les reliques sont visibles de chaque côté ; sur la face antérieure (**cat. 14**), S. FR. D'ASSISE / S<sup>TE</sup> COLOMBE / S<sup>TE</sup> COLETTE / S<sup>TE</sup> CLAIRE D'ASSISE / M. S<sup>TE</sup> VIERGE / CRECHE DE N. S. / S. DENIS L'AEROP. / S. JOSEPH EP. et sur la face postérieure (**fig. cat. 14a**), S. JUST M. / S. VITAL M. / B. MARG. ALAC. / S<sup>TE</sup> CHANTAL / S<sup>T</sup> PAUL. AP. / S<sup>T</sup> PIERRE. AP. / S. PAULIN. EV. / S. FR. DE SALES.

C. P.



CAT. 14 : face antérieure



FIG. CAT. 14a : face postérieure

---

CAT. 15

LYON, ORFÈVRE NON IDENTIFIÉ

*Reliquaire-monstrance*, XVI<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècle (réaménagement de la cavité)

Cuivre argenté ciselé ; velours et pierres semi-précieuses. H. 30 ; D. 13,5 cm ;  
édicule : H. 18 ; l. 10,6 ; pr. 6 cm

M. H. : inscription en date du 13 avril 1992

Église du Rhône

Bibl. : Véronique Notin et Bernadette Barrière dans Limoges 1996 ; Chalabi et Jazé-Charvolin 2000, p. 208-209 ; Bernard Berthod dans Lyon 2014.

Service de la conservation des antiquités et objets d'art : dossier objet

Les reliquaires sont apparus dès les premiers temps chrétiens. Le modèle présenté date du XVI<sup>e</sup> siècle et montre un réaménagement postérieur de la cavité destinée à accueillir les reliques (voir ci-dessus, **cat. 14**).

Ce reliquaire affecte une forme architecturée, dotée de façades terminées par des pinacles. L'ensemble est fixé sur une tige de section hexagonale, interrompue par un nœud et reposant sur une base à six lobes. Ces derniers, plats et sans décor, se rejoignent sur un degré circulaire formant six pans. La tige hexagonale est interrompue par un nœud aplati orné de boutons ciselés de quatre-feuilles. Identiques, les deux faces du reliquaire sont composées d'une plaque argentée ajourée d'un carré central ; elles sont gravées et ornées d'un damier alternant zones lisses et zigzags. Ce décor est utilisé dès le XV<sup>e</sup> et jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Les parties hautes et

basses des faces sont ornées d'une frise de fleurs de lys. Les façades sont fixées par un système de charnières et de goupilles à plaque argentée repliée sur elle-même et soudée. Elle forme le toit, les côtés, et le plancher du reliquaire dont le motif reste celui du damier. Les quatre extrémités sont sommées par des pinacles. La partie supérieure est surmontée d'un toit en forme de cône allongé sommé d'une croix. Les reliques sont visibles de chaque côté ; sur la face antérieure, S. JUSTINUS. M. / S. VENERANDA M. / S. BASILEUS M. / S. CLEMENTIA M. et sur la face postérieure, S. FRAN. SALESIUS / S. VINC. A PAULO / S. MARTINI EP. T. / S. PROSPER M.

Ces reliques ont bien été placées au XIX<sup>e</sup> siècle comme l'atteste la présence de l'authentique encore cachetée par un sceau de l'archevêché de Lyon.

C. P.



---

CAT. 16

LYON, ORFÈVRE NON IDENTIFIÉ

*Croix de procession*, fin du XV<sup>e</sup> ou début du XVI<sup>e</sup> siècle

Tôles d'argent assemblées par soudure sans âme de bois, rehauts de dorure ;  
statuettes en argent repoussé, ciselé et partiellement doré ; douille et nœud  
en alliage cuivreux doré au mercure. H. 57,5 ; l. 36 ; pr. 9 cm

Poinçon insculpé au bas de la branche inférieure : I, un coq (non identifié)

M. H. : classement en date du 27 janvier 1938

Église de la Loire

Bibl. : Chalabi et Jazé-Charvolin 2000, p. 206-207 ; Pommiers-en-Forez 2004, p. 129  
Stéphane Crevat, rapport d'intervention, mai 2004.

Voir Lyon 2015, p. [52], CAT. 16

La croix est dite de type écoté. En effet, des écots en forme de cylindres tronqués sont soudés sur les bras de la croix s'ornant aux extrémités d'une bague torsadée terminée par une boule légèrement aplatie. À l'avant, la statuette du Christ dévoile une musculature bien marquée avec des bras tendus et un périzonium noué sur les hanches. Ceint d'une couronne torsadée, le visage du Christ, baissé, est surmonté par un *titulus* portant les initiales ·I·N·R·I·, *Jesus Nazarenus, Rex Iudaeorum* signifiant *Jésus le Nazaréen, roi des Juifs*. La statuette de saint Loup en costume d'évêque est présente au revers. Il tient sa crosse ainsi qu'un livre ouvert. Ses pieds reposent sur un animal, probablement un loup, lequel est placé sur une console feuillagée terminée par une boule. Orné de rayons, le nimbe du saint se présente sous la forme d'une torsade. La fixation des statuettes et du *titulus* est homogène : les clavettes sont glissées dans des étrilles à l'intérieur de la croix.

Le nœud aplati, plus tardif, s'agrémente de grosses gouttes ondoyantes.

Lors de la restauration de cette œuvre en 2004, des traces de polychromie ont été mises au jour. Ainsi, le dos du Christ présente des restes de couleur chair, et la couronne d'épines des traces vertes ; le visage, le cou et le costume de l'évêque possèdent eux aussi des marques de polychromie.

Cette œuvre a subi plusieurs réparations, ce qui rend aléatoire l'assurance d'une polychromie d'origine : elle pourrait être plus tardive. De même, la statuette de saint Loup offre une facture plus récente que celle du Christ.

Au bas de la branche inférieure, on remarque un poinçon, représentant un I et un coq, qui n'a pas pour l'instant livré ses secrets.

Cet objet est à mettre en relation avec une croix de procession très proche stylistiquement, elle aussi conservée dans le département de la Loire.

C. P.

## CAT. 17

## LYON, ORFÈVRE NON IDENTIFIÉ

*Bras-reliquaire de sainte Ursule, 1509*

Argent repoussé, ciselé ; bronze et laiton doré ; émaux. H. 60 ; D. 11 cm  
 Inscription sur la base : ·SANCTA·URSULA·ORA·PRO·NOBIS·1509·  
 M. H. : classement en date du 24 octobre 1995  
 Église du Rhône

Bibl. : Chalabi et Jazé-Charvolin 2000, p. 207 ; Méras 1991.  
 Service de la conservation des antiquités et objets d'art : dossier objet

Voir Lyon 2015, p. [53], CAT. 17

Ce bras-reliquaire abrite la relique de sainte Ursule qui est au centre de la légende des onze mille vierges et dont le culte fut très répandu à la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'un avant bras droit qui se termine par une main en argent.

Il a été réalisé pour le conseiller de la ville de Lyon, Claude de Laurencin, et Sybille Bullioud son épouse. À gauche, l'écu émaillé parti aux armes des de Laurencin, « Parti de sable au chevron d'or, accompagné de trois étoiles d'argent », et des Bullioud, « Tranché d'argent et d'azur à six besants et tourteaux en orle de l'un en l'autre ». La relique, frappée d'une fleur de lys, aurait pu être donnée par Anne de Bretagne, qui avait choisi sainte Ursule comme seconde patronne, à Sybille Bullioud qui fut sa dame d'honneur. Claude de Laurencin, baron de Riverie de 1513 jusqu'en 1532, date de son décès, offrit certainement le bras reliquaire à son église paroissiale à cette époque.

Quant au sens du second écu, il est moins évident à percevoir ; il pourrait s'agir d'un monogramme avec deux lignes sinueuses, affectant un M oncial entourant un P et un A, surmonté d'une croix. Il n'y a aucune

certitude au sujet de la signification de cet écu.

La base est composée de trois registres. Au plus bas, il s'agit d'une frise de guirlandes alternant avec des têtes de putti. Au-dessus, c'est une frise ajourée qui parcourt la pièce. Enfin, au dernier registre, dont le profil est en cavet renversé, se trouve gravée l'inscription « ·SANCTA·URSULA·ORA·PRO·NOBIS· », qui signifie « sainte Ursule, priez pour nous », avec mention de la date « 1509 ».

Le bras en laiton doré affecte la forme d'une manche. Une frise ornée de rinceaux bordée de personnages, d'un rang de perles et d'une torsade imite un galon fermant le poignet. L'os présumé de la sainte est visible à travers une fenêtre oblongue pratiquée sur la face interne du bras ; une large moulure à décor de perles, festons et torsades ceint l'ouverture vitrée entourée par les deux écus décrits précédemment.

L'ensemble se termine par une main ouverte en un geste de bénédiction.

Le bras-reliquaire de sainte Ursule est un témoignage rare de l'orfèvrerie religieuse du XVI<sup>e</sup> siècle conservé en Lyonnais.

C. P.

CAT. 18 À 22

RELEVÉS DES VITRAUX DE LA CHAPELLE DES  
BOURBONS À LA CATHÉDRALE SAINT-JEAN

CAT. 18 À 22

Lucien Bégule (1848-1935)

*Les vitraux du Moyen âge et de la Renaissance dans la région Lyonnaise, et spécialement dans l'ancien diocèse de Lyon*, imprimerie A. Rey, Lyon, 1911.

Phototypies Berthaud d'après deux dessins de Lucien Bégule

CAT 18

Pl. VI : Baie 26

CAT 19

Pl. VII : Baie 28

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, 6900 X9 BEG

Voir Lyon 2015, p. [54], CAT. 18-19

Lucien Bégule, peintre-verrier, érudit et photographe du patrimoine régional, a laissé un témoignage essentiel en dessinant les tympanes des verrières de la chapelle des Bourbons, ainsi que des détails, l'ange porteur du blason héraldique de la famille des Bourbons et les génies ailés tenant des guirlandes de fruits de la baie 26, nous permettant de connaître la disposition originelle des figures. Ces dessins, publiés en 1880, ont été réutilisés par Pierre Bourdeix lors du petit concours d'archéologie organisé en 1924 par la Société académique d'architecture de Lyon (SAAL *Annales* 1924-1925, p. 17, 18, 19, 115 ; SAAL, concours d'archéologie, fonds A.3 – V.3 ; SAAL *Bulletin* février 2006, planches 30A et B), un des très rares exemples où l'Académie propose parmi les sujets un relevé de vitraux, à choisir dans la région. Sous le pseudonyme de «Croix blanche», Bourdeix, âgé de 18 ans, remporte le concours. Des photographies des vitraux, comprenant les lancettes dues à Maréchal, sont publiées plus tardivement

par Macé (Macé 1941, planches p. 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143).

Les dessins de Bégule sont accompagnés d'une description littéraire originale, précisant les nuances colorées des vitraux, qu'il est intéressant de mettre en relation avec les «relevés» de Bourdeix, seuls documents figurés montrant les teintes du tympan (baie 28). Le texte de Bégule témoigne d'une vision romantique de la Renaissance, vectrice de progrès aussi bien techniques qu'intellectuels. D'une toute autre génération que Bégule, Bourdeix, premier prix du concours pour l'embellissement du Vieux Lyon en 1938, est, parallèlement à une carrière d'architecte, d'urbaniste et d'enseignant, architecte en chef des bâtiments civils à partir de 1937 et architecte du département du Rhône.

Ainsi, ces trois médiums, dessins gravés en noir et blanc, «relevés» dessinés et photographiés, se complètent et restituent une image assez fidèle des tympanes des lancettes de la chapelle, ainsi que de la rose

située à l'ouest. Les plombs de casse sont généralement dessinés mais l'altération des grisailles visible sur les photographies publiées par Macé a cependant été omise. Bourdeix a également géométrisé les formes, comme les plumes de la poitrine des séraphins stylisées en petits cercles, et n'a pas cherché à détailler les visages. Même si le fond bleu dominait et que s'imposait le rouge des séraphins confronté à la blancheur des chérubins, les vitraux bénéficiaient d'une subtilité de coloris mise en valeur par la description de Bégule et les dessins de Bourdeix : ailes vertes et pourpres des anges en résonance avec les variations de tons des coquilles, polychromie des guirlandes de fruits, des oiseaux et des dauphins, chevelures traitées au jaune d'argent... Le raffinement des coloris s'alliait à la délicatesse des visages et de l'ornementation, dans le cadre sculpté et architecturé de la chapelle.

C. G.

CAT. 20 ET 22

PIERRE BOURDEIX (1906-1987)

*Trois relevés des vitraux de la chapelle des Bourbons, baie 28, 1924*

Gouache, encre, sur papier teinté gris

CAT. 20

*Vue d'ensemble du tympan*

H. 47,5 ; l. 39,7 cm

CAT. 21

*Pinnacle avec petits enfants, chutes de feuillages, oiseaux et dauphins*

H. 48,3 ; l. 30,6 cm

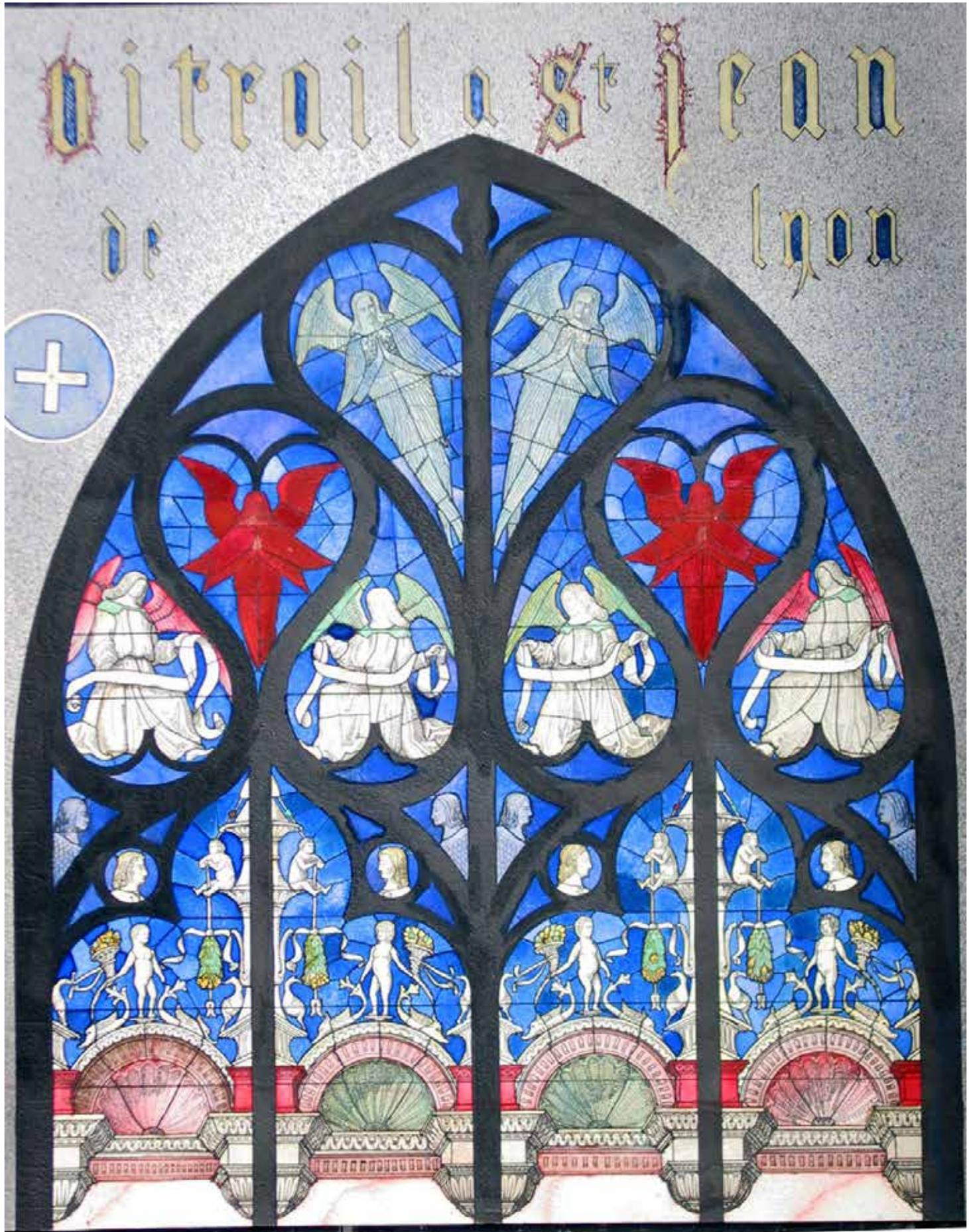
CAT. 22

*Détail d'un ange tenant un phylactère*

H. 49,3 ; l. 30,4 cm

Lyon, Société académique d'architecture de Lyon, fonds A.3 – V.3, respectivement 3 SA 22<sup>1</sup>, 3 SA 22<sup>3</sup>, 3 SA 22<sup>2</sup>

Bibl. : SAAL *Annales* 1924-1925, p. 17, 18, 19, 115 ; SAAL *Bulletin* février 2006, p. 13, planches 30A et B, p. 49 et 50.



CAT. 20



CAT. 21



---

CAT. 23 À 32

Dix éléments de vitraux provenant de la chapelle du Saint-Sacrement,  
dite des Bourbons, à la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon  
(baies 26 et 28), avant 1508

Verre transparent (coloré) : peint, grisaille sur verre, jaune d'argent ; plomb (réseau)

BAIE 26

CAT. 23

*Ange*

H. 29,5 ; l. 45 cm

CAT. 27

*Ange*

H. 40,5 ; l. 26,7 cm

BAIE 28

CAT. 30

*Séraphin*

H. 69 ; l. 31 cm

CAT. 24

*Ange*

H. 31,5 ; l. 46 cm

CAT. 28

*Ange*

H. 44 ; l. 27,3 cm

CAT. 31

*Séraphin*

H. 58,3 ; l. 48 cm

CAT. 25

*Ange*

H. 47,8 ; l. 27 cm

CAT. 29

*Tête d'ange portant un phylactère*

H. 19,5 ; l. 12,5 cm

CAT. 32

*Séraphin*

H. 60 ; l. 55 cm

CAT. 26

*Ange*

H. 43,1 ; l. 26 cm

Classés au titre immeuble par liste (1862) ; classés au titre objet par arrêté  
en date du 3 octobre 1997

Un chérubin restauré en 2010 ; les autres fragments restaurés en 2015  
(atelier J.-J. Fanjat)

Lyon, Trésor de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste

Bibl. : Bégule 1880, p. 100, 155, 156, planche entre les p. 156 et 157 ; Rondot  
1897a, p. 15, 16, 26 ; Bégule 1911, p. 64-66, pl. V-VII ; SAAL *Annales* 1924-  
1925, p. 17, 18, 19, 115 ; Macé 1941, planches p. 131, 133, 135, 137, 139, 141,  
143, p. 147-148 ; Méras 1984, p. 11-14 ; *Corpus Vitrearum Rhône-Alpes* 1986,  
p. 236, 239, 294, 301 ; SAAL *Bulletin* février 2006, p. 13, pl. 30A et B p. 49  
et 50.

Exp. : Lyon 1986, n° 88, p. 42 ; Paris 2010-2011, p. 114, cat. n° 36.

Voir Lyon 2015, p. [55], CAT. 29, 31, 32



CAT. 23



CAT. 24



CAT. 25



CAT. 26



CAT. 27

En 1449, Jean de Bourbon, évêque du Puy, demande aux chanoines-comtes de la cathédrale de Lyon l'autorisation d'ériger une chapelle dédiée au Saint-Sacrement pour le salut de sa famille (Macé 1941, p. 75). Charles de Bourbon, archevêque de Lyon, renouvelle en 1486 cette requête et débute les travaux afin d'y abriter son tombeau. Suite à son décès en 1488, son frère Pierre, duc de Bourbon et comte de Forez, époux d'Anne de Beaujeu, poursuit ce chantier et fait achever cette chapelle funéraire en 1508 (Bégule 1880, p. 20, 83 ; Macé 1941, p. 75-81 ; Souvigny 2001, p. 72). Ainsi datables de la toute fin du XV<sup>e</sup> siècle ou du début du XVI<sup>e</sup> siècle, les verrières dévolues à la glorification du Saint-Sacrement surplombaient le monument sculpté (détruit en 1562).



CAT. 28

Elles ont été attribuées à Pierre de Paix ou d'Aubenas, le maître-verrier de la cathédrale actif à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup> siècle, par Rondot (Archives du Rhône, 10 G 1611 comptes de Saint-Jean, armoire David, vol. VII, n°5 ; Rondot 1897a, p. 15, 16, 26). Cette attribution a été reprise par Lucien Bégule et plus récemment par Albert Châtelet, qui donne également à Pierre de Paix les *Heures de Comeau* (Châtelet 1994, p. 224, commentant : Avril et Reynaud 1983, n°195), ainsi que les verrières de l'église paroissiale Saint-Jean-Baptiste de L'Arbresle (Rhône).

Les œuvres de ce verrier connues par les sources (vitraux de l'hôtel de ville de Lyon de 1498, voir Rondot 1897a, p. 26) étant perdues, il est impossible de confirmer par analyse stylistique cette hypothèse, ou de rattacher ces verrières à l'œuvre de Pierre Bonte, son

successeur à partir de 1503 (Michel Hérold dans Paris 2010-2011). Comme le rappelle M. Hérold, le verrier attiré d'un édifice n'est pas forcément celui à qui l'on s'adresse pour une telle commande.

En revanche, la tête d'ange isolée, dotée d'une chevelure au jaune d'argent, provenant de la baie 28, peut être rapprochée sous l'angle stylistique d'un fragment issu de la collégiale Notre-Dame-des-Marais à Villefranche-sur-Saône reproduit par Bégule (Bégule 1911, p. 69, fig. 77).

Ni la date de destruction des lancettes d'origine (probablement 1562 comme celle du tombeau), ni leur iconographie ne sont connues. Les deux baies ne sont documentées que par leur état entre 1844 et 1944, grâce aux dessins et aux photographies (médiathèque du patrimoine, références MH0074771 et



CAT. 30

MH0074772) de Bégule (**cat. 18-19**), ainsi que par les «relevés» de P. Bourdeix (**cat. 20-22**) et les photographies publiées par Macé (Macé 1941, p. 131 et 139). Les tympanes semblent alors comporter beaucoup de plombs de casse.

Lors de sa restauration en 1816, la chapelle fut consacrée à saint Louis (Macé 1941, p. 57). Entre 1844 et 1944, les lancettes ont abrité des créations de Maréchal de Metz, partiellement en lien avec ce nouveau vocable. Contrairement aux autres vitraux antérieurs à la Révolution, ceux de la chapelle des Bourbons n'ont pas été mis à l'abri lors de la Seconde Guerre mondiale et ont subi de profonds dommages lors de la destruction des ponts de Lyon le 2 septembre 1944. Dans les années 1960, la disparition des parties hautes des baies est parachevée. Entre décembre

1973 et avril 1974 (voir Documentation de la conservation des antiquités et objets d'art) sont mises en place les compositions actuelles dues à l'atelier de J. Simon sur des cartons de Ch. Marcq. Enfin, en 1984 sont découverts dans une cagette ces fragments de vitraux dont M. Méras, le conservateur des antiquités et objets d'art, restitue la provenance (Méras 1984, p. 11-14).

Hormis la tête d'un ange tenant un phylactère (**cat. 29**), ces éléments étaient placés dans des écoinçons ou des mouchettes qui ont résisté au souffle des explosions ; ainsi que l'a analysé M. Méras (Méras 1984, p. 12-13), ils proviennent des deux baies.

Comme le décor sculpté de la chapelle, l'iconographie des vitraux faisait naturellement référence aux emblèmes de la famille des Bourbons par la présence des chérubins, de

la devise *Espérance* et des armes du cardinal de Bourbon. Dans la partie médiane, les anges agenouillés chantaient en l'honneur du Saint-Sacrement des strophes inscrites sur les banderoles qu'ils tenaient à la main (voir **cat. 18-19** et Bégule 1880, p. 64-65 ; Macé 1941, p. 147-148). Le vocabulaire utilisé dans la partie inférieure des tympanes est caractéristique de la Renaissance : des niches à coquille surmontées de petits génies ailés nus tenant des guirlandes ou de petits enfants associés à des dauphins et des chutes de feuillages dans une mise en espace illusionniste ; des médaillons abritaient des figures de profil. Les visages conservés ont une forte présence et sont nettement individualisés ; ils sont mis en valeur par le travail d'enlèvement réalisé sur les boucles des chevelures.

C. G

CAT. 33a ET 33b

JEAN PERRISSIN (CONNU A LYON DE 1561 À 1617)

*Le Temple de Paradis*, vers 1564

Une grande feuille de papier vergé sans filigrane pliée en deux dans sa largeur dont le quart inférieur gauche a été rogné présente sur le recto de la moitié droite une vue intérieure du Temple de Paradis.

Au verso du quart gauche supérieur de la feuille, le dessin de la vue extérieure du bâtiment

CAT. 33A : recto : Vue intérieure : pierre noire, plume et encre brune, lavis gris

CAT. 33B : verso : Vue extérieure : pierre noire

Feuille : H. 36,5 ; l. 51,5 cm ; dessin de la vue intérieure : H. 36,5 ; l. 26 cm ; dessin de la vue extérieure : H. 16,8 ; l. 25,1 cm

Signé à la plume et encre brune au verso de la vue extérieure : *JPerrissin*. Au recto de la vue extérieure, dans la partie inférieure, contremarque de la signature du verso de la vue intérieure

Signé à la plume et encre brune au verso de la vue intérieure : *JPerrissin*

Lyon, Archives municipales de Lyon, 3 GG 86, p. 1 (réserve)

Bibl. : Guigue 1891, p. 434-436 ; Rondot 1902, p. 300-301 ; Benedict 2007, p. 55, 57 ; Reymond 2009 ; Elsig 2014a, p. 37-38, 40 ; Petrella 2014, p. 132.

Voir Lyon 2015, p. [56-57], CAT. 33a ET 33b

Le dessin nous est parvenu dans un bon état de conservation. Il présente l'intérieur d'un temple protestant. Celui-ci, peuplé d'une dizaine de figures, adopte un plan centré qui, mis en évidence dans les typologies proposées par Jacques Androuet du Cerceau au milieu du *xvi*<sup>e</sup> siècle, rappelle les temples antiques, aussi bien païens (le Panthéon) que chrétiens (le Saint-Sépulcre de Jérusalem). Tenu par une solide structure charpentée, il présente des banquettes disposées en gradins sur le parterre, une chaire placée dans le fond à mi-hauteur et une galerie, au-dessus de laquelle apparaît, dans l'axe, un blason (avec l'emblème du roi Charles IX), flanqué de deux socles (ornés de vases et d'inscriptions) et de deux baies ovales (contenant des vitraux héraldiques). Comme l'a bien noté Natalis Rondot (1902), il doit correspondre au Temple de paradis, dont une représentation peinte (**cat. 34**), munie de l'inscription « TEMPLE DE LYON, NOMMÉ PARADIS », dépend directement du dessin et dont le verso de la feuille représente la vue extérieure.

Le Temple de Paradis est construit au centre de Lyon, sur la presqu'île, rue des Estableries, sur une parcelle nommée « Paradis » et achetée en mai 1564 par Barthélemy de Gabiano et François Desgouttes, qui ont réuni une somme d'argent pour que les « bourgeois,

manants et habitants de ceste ville de Lyon qui fon profession de la Religion réformée » puissent « bâtir ung Temple et y faire exercice de leur religion » (Reymond 1999 et 2009). Il est en usage jusqu'en septembre 1567, date à laquelle il est détruit. Les deux dessins peuvent en être considérés comme des projets et se situer ainsi en mai 1564 ou peu après. Ils comportent tous deux, au verso, la signature « J. Perrissin » interprétée aujourd'hui comme celle de Jean Perrissin (et non Jacques, prénom qui lui est souvent associé par erreur).

Attesté à Lyon dès 1561 et jusqu'en 1617, Jean Perrissin est proche du milieu réformé et se réfugie à Genève, où, en avril 1569, il est qualifié de « peintre » et s'engage à « pourtraire », c'est-à-dire reproduire les « histoires » fournies par les éditeurs flamands probablement sous la forme d'un recueil de dessins au lavis, qu'il se chargera, trois mois plus tard, de graver en collaboration avec son compatriote Jacques Tortorel. Les *Quarante tableaux*, qui comportent à plusieurs reprises sa signature mais pas son « *invenit* », ne sauraient ainsi donner une idée précise de son art. En revanche, les deux dessins signés peuvent servir de points de départ pour reconstituer la personnalité du peintre.

F. E.

## CAT. 34

JEAN PERRISSIN (CONNU À LYON DE 1561 À 1617)

*Le Temple de Paradis*, 1569-1570

Huile sur toile. H. 123 ; l. 125,4 cm

Prov. : Don du professeur Picot à la Bibliothèque de Genève, 1827

Genève, Bibliothèque de Genève, inv. 179 (en dépôt au Musée international de la Réforme, Genève)

Bibl. : Rondot 1902, p. 300-301 ; Benedict 2007, p. 55 ; Reymond 2009 ; Elsig 2014a, p. 7, 37-40 ; Petrella 2014, p. 136-137.

Voir Lyon 2015, p. [58-59], CAT. 34

Le tableau a été donné en 1827 à la bibliothèque de Genève par le professeur Picot (Archives de la bibliothèque, Ac 4, séance du 29 décembre 1827, p. 19) ; probablement s'agit-il de Jean Picot-Mallet de Tournes (1777-1864). Ce dernier a pu en hériter ou l'acheter soit à Lyon, où il assume des fonctions politiques en 1802, soit plus vraisemblablement à Genève. Composée de deux lés cousus horizontalement (42,5-43,8 cm du bord supérieur), la toile a conservé ses bords non peints, ce qui indique que son format n'a pas été altéré. Appliquée sur une impression ocre rouge, la couche picturale se caractérise par une matière couvrante, sans aucune mise en réserve : l'architecture a été entièrement peinte avant la réalisation des personnages.

Le tableau représente un mariage dans un temple protestant, désigné par une inscription qui, apposée sur une sorte de parapet, a été d'abord incisée dans la matière picturale encore fraîche avant d'être mise au propre au pinceau avec un léger décalage, ce qui prouve son caractère original : « TEMPLE DE LYON, NOMMÉ PARADIS » (les lettres « DE L », en correspondance d'une déchirure de la toile, ont été repeintes). Au centre, le pasteur s'adresse directement au couple, accompagné par les femmes (au centre) et les hommes (sur le pourtour), vêtus à la mode autour de 1570. Au niveau de la

galerie, un blason contenant l'emblème du roi Charles IX (les deux colonnes entrelacées de la piété et de la justice) est flanqué de deux vases sur des socles comportant un verset de l'évangile de Matthieu (XXII, 37 et 39 : « Tu aimeras le Seigneur, ton Dieu, de tout ton cœur [...] et ton prochain comme Toy Mesme ») et par des baies ovales avec des vitraux aux armes du roi de France, de Lyon (gauche) et probablement (mais de manière imprécise) de Jacques de Savoie, duc de Nemours et gouverneur du Lyonnais entre 1562 et 1571 (droite).

Comme l'a bien noté Natalis Rondot (1902), le tableau est étroitement lié au dessin conservé aux Archives municipales de Lyon (**cat. 33**) et qui en fournit le nom de l'auteur : Jean Perrissin. Il en reprend non seulement la disposition de l'architecture, mais aussi la morphologie des figures dont le nombre a été multiplié. Il révèle par ailleurs un repentir au niveau de la chaire, prévue au départ circulaire comme dans le dessin. À en juger par la nature de l'inscription qui insiste sur la localisation lyonnaise du temple, il a dû être réalisé hors de Lyon et, selon toute probabilité, à Genève. Cette hypothèse renforce l'attribution à Jean Perrissin, qui trouve refuge dans la Cité de Calvin dès avril 1569, en emportant certainement avec lui le dessin préparatoire.

F. E. et V. L.

## CAT. 35

## PEINTRE ACTIF À LYON ?

*Le Sac de Lyon par les Réformés*, vers 1565

Huile sur bois. H. 98,4 ; l. 130,6 ; ép. max. 1,5 cm

Inscription : ni signé, ni daté. Deux inscriptions qui paraissent prises dans la matière « IMPIA CALVINI QUOD FURTO ET SA[N]GUINE CONSTE[N]T / DOGMATA, LUGDUNI PICTA RUINA DOCET » (« Que le dogme impie de Calvin se fortifie par le vol et le sang / la peinture des ruines de Lyon l'enseigne ») ; « DUM SACRA LUGDUNI CALVINUS IVRA REVELLIT, / TEMPLORUM AC URBIS TALIS IMAGO FUIT. » (« Pendant que Calvin détruisait les droits sacrés de Lyon, une telle image des églises et de la ville a existé. »)

Prov. : [Hypothèse : peut-être le tableau représentant la « profanation des vases sacrés par les protestants » que détenait, avant la Révolution, le Père Joseph Aldeboeuf dit Janin (1717-1794), prieur des augustins de Lyon, d'après le témoignage de François Artaud (1767-1838), note sans date (ASBLA, Ms. 101, vol. 2, fol. 57) ; Lyon (?), collection Mme de Salemand, jusqu'en 1896 ; achat à cette dernière par l'intermédiaire de J. Groboz (peut-être le peintre Joannès Groboz), 1896 ; dépôt au musée de Gadagne, 1935 (musée de Gadagne, inv. N 3818). Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. B 561 (en dépôt aux musées Gadagne, inv. N 3818)

Bibl. (sélective) : Ehrmann 1945, p. 197, pl. 48a (anonyme) ; Paris 1972-1973, p. 72, 114, n° 383 ; Christin 1991, p. 107-108, pl. 3 (atelier d'Antoine Caron) ; Christin 1992, p. 139-150 ; Christin 1995, p. 107 ; Christin 2001, p. 65-66, fig. 14 ; Wanegffelen 2002, p. 68-70 ; Wanegffelen 2008, p. 4-6 ; Wirth 2013, p. 30-31 ; Elsig 2014b, p. 69-71 ; Elsig 2014d, p. 91-93, cat. 24.

Voir Lyon 2015, p. 35, fig. 10 et p. [58], CAT. 35

Ce panneau est l'un des deux seuls tableaux d'histoire connus qui soient directement rattachés au milieu lyonnais : tous deux, réalisés vers 1565-1570, sont liés à la religion protestante et se trouvent présentés dans l'exposition (**voir cat. 34**). L'intérêt particulier de cette œuvre réside dans son iconographie, qui décrit des agissements iconoclastes dans un décor synoptique pas explicitement lyonnais, contrairement à la virulence des illustrations de la chronique *De tristibus Galliae Carmen*, 1577 (**cat. 37** ; voir aussi Lyon 2015, p. 39, fig. 14).

Toutefois, en quoi ce panneau serait-il lyonnais ? Par son style au mouvement iconique et son décor synoptique, il suggère plutôt des rapprochements avec les panneaux des *Massacres du triumvirat* d'Antoine Caron et de son entourage (Ehrmann 1945), tel celui de l'Istituto Lino Bo et P. M. Bardi à São Paulo (voir Elsig 2014d, p. 92, fig. 24.4), et

atteste en premier lieu – comme l'analyse Frédéric Elsig (voir Elsig 2014b, p. 69) – une perméabilité au milieu bellifontain décelable dès 1560, soit en pleine période des guerres de religions. D'un point de vue stylistique, Frédéric Elsig (2014b) propose de rapprocher la dominante vert turquoise de la palette du Maître JG, telle que celle de *L'Adoration des bergers* du Louvre (**cat. 240**) ou celle du trésor de la cathédrale de Chambéry (Elsig 2014b, pl. 5).

Il existe trop peu de témoignages avérés de la peinture lyonnaise pour définir avec précision un style pictural propre au foyer lyonnais dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Le lien tangible avec Lyon provient des inscriptions dans la composition, qui condamnent clairement les agissements du sac de Lyon perpétrés par les troupes calvinistes du baron des Adrets dès le 2 mai 1562. L'origine de cette inscription probablement contemporaine

de la réalisation du panneau a donné lieu à nombre de commentaires : émane-t-elle d'une revendication du milieu protestant (Christin 1991 et 1995, puis Wanegffelen 2002 et 2008) ou de la propagande ultra-catholique (Wirth 2013, Elsig 2014b, p. 70) ? La réalisation du panneau vers 1565 pourrait, comme le propose F. Elsig, correspondre au retour des catholiques en 1565 à la tête du consulat de la ville.

Si la composition dérive d'un modèle décliné par Antoine Caron et son entourage, la colline de Fourvière surmontée de la chapelle Notre-Dame peut avoir été inspirée par le plan de Lyon attribué à Salomon et publié d'abord par Arnoullet dès 1552, puis par Bellefontaine en 1575 (voir **cat. 5**). De même, la coupole ainsi que l'arcade latérale de l'église, sur le point de fuite désaxé de la perspective par rapport au centre du panneau peuvent puiser leur source dans



FIG. CAT. 35a

École française du XVI<sup>e</sup> siècle, *Le Sac de Lyon par les Réformés*, après 1565.

Huile, trace de pierre noire, sur panneau de noyer (une planche, non parqueté). H. 45,5 ; L. 60 cm. Collection particulière

la composition de *La loge du Change* de Serlio (cat. 198) ; la perspective accentuée serait inspirée des modèles de perspectives architecturées diffusées par la gravure, qu'il s'agisse des *Illustrations d'une scène de théâtre*, conçues par le peintre Bernard Salomon et publiées à Lyon en 1557 dans *Pourtraits divers* par Jean de Tournes (voir cat. 228), ou des *Petites vues de perspective architecturale* éditées en 1562 par Hieronymus Cock à Anvers d'après des dessins de Hans Vredeman de Vries. D'un point de vue iconographique, la convergence des principales lignes de fuite sur le portail central béant de l'édifice pris d'assaut par les réformés, qui ont jeté le crucifix sur le brasier au pied des marches, tandis que deux iconoclastes s'affairent à détacher la croix sommitale et la cloche du campanile,

complétée par deux points secondaires correspondent aux actions latérales – à gauche la mise aux enchères de biens du clergés, à droite, l'inventorisation des saisies d'orfèvrerie – viennent souligner le parti pris d'une vive réprobation catholique.

En décembre 2014, une copie fidèle de ce panneau (fig. cat. 35a), provenant de la collection Defer-Dumesnil (vente : Paris 1900, p. 13, n° 30), est apparue sur le marché de l'art lyonnais (voir vente : Lyon 2014, p. 5). D'apparence plus sommaire – du fait de l'état de conservation ? (l'inscription sur l'étendard hugenot marqué de « Pour servir Dieu et le Roi » en référence à Philippe Duplessis-Mornay (1549-1623) autour duquel un groupe d'homme armés prêtent serment au centre de la composition originale est illisible, le crucifix sur le buché a disparu dans les flammes,

un moine à gauche s'est mu en femme) –, elle revêt un caractère plus descriptif et bucolique dans la campagne, notamment la silhouette garnie d'arbres de la colline suggérant Fourvière, telle qu'elle apparaît dans l'estampe de Woeiriot *Funérailles chez les Hérules* (cat. 4) éditée en 1556. S'agit-il du tableau brièvement mentionné dans la notice du catalogue de l'exposition Coligny (Paris 1972-1973) ? Il serait intéressant de savoir s'il y eut d'autres copies et quelle fut la destination de tels panneaux. Un lieu public ? – dans une salle du consulat, comme pour rappeler cette période de trouble et prévenir tout débordement ? – ou dans un couvent, si l'on suit la supposition émise dans l'historique du tableau (G. Bruyère dans Elsig 2014d, p. 91, cat. 24).

L. W.



## CAT. 36

*Petit canon d'ornement*

Fin du XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle, modifications fin XVIII<sup>e</sup> siècle  
 Fer forgé, laiton ou bronze ; L. 66 ; l. 15,8 ; pr. 5,3 cm  
 Inscription ponçonnée sur le renfort : MOYNAT A LYON  
 Prov. : Achat sur le marché de l'art, 1873  
 Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. X 842-2

Cette bouche à feu est composée d'un tube en fer forgé – probablement un ancien tube ou canon d'arquebuse – sur lequel ont été rapportés ultérieurement une bague du même métal porteuse de deux tourillons, un bouton de culasse et une tulipe de bouche en forme de tête d'animal en bronze ou en laiton.

La morphologie du tube – renfort taillé à pans et volée entièrement lisse – est assez courante depuis la fin du XV<sup>e</sup> jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle et des traces de gravure caractéristique de cette période subsistent sur les trois pans supérieurs [Il subsiste également la marque d'un poinçon, difficilement lisible, sur l'un des pans inférieurs gauche, près du tonnerre]. En revanche les lettres poinçonnées « MOYNAT A LYON » renvoient à un type d'inscription datant du XVIII<sup>e</sup> ou XIX<sup>e</sup> siècle. On trouve d'ailleurs la trace d'un « sieur Moynat », armurier de la ville de Lyon en 1778 [*Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon et des provinces de lyonnais*, Lyon, 1778, Chez Amé de la Roche, p. 136], auteur vraisemblable des modifications apportées à ce canon. Moynat se serait livré à l'adjonction du cul-de-lampe (les canons d'arquebuse en sont dépourvus pour permettre leur insertion dans le bois de la monture) ainsi, peut-être, qu'à celle de la tulipe de bouche sculptée en tête de lion. Il aurait enfin ajouté la bague munie de deux tourillons, qui couvre la jonction entre le renfort et

la volée. Cet ajout témoigne d'un réemploi de cet ancien canon, après transformation.

De très rares exemplaires de ce type de pièces composites sont répertoriés [Un petit canon assez similaire est conservé au musée de l'Armée (Po 141), peut-être d'origine espagnole (ancienne collection Estruch ?)]. Une série de sept pièces en fonte de fer et à tulipe de bouche en bronze se trouve à l'hôtel de ville de Saint-Jean-de-Losne, enfin, il existe à Venise, au palais des Doges, une petite pièce sur affût (P 12) réalisée en fonte de fer, qui comporte également une tulipe de bouche sculptée en tête de monstre cornu]. Il reste à définir dans quel cadre a pu être utilisée cette pièce assez singulière. Sur ce point, nous en sommes réduits aux hypothèses. Les modifications qu'a subies ce petit canon sont de deux types : décoratives et utilitaires. Les ajouts décoratifs sont destinés à modifier l'esthétique de la pièce, alors que l'ajout de la bague portant les tourillons est fonctionnel : cette bouche à feu a été montée sur un support différent du support d'origine. Dans son état actuel, ce petit canon doit être analysé comme un objet de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En raison du caractère de ces modifications, on peut légitimement évoquer une fonction ornementale pour la « seconde vie » de cet objet. Moynat fut officier de la ville de Lyon, peut-être a-t-il refourbi ce canon pour qu'il

puisse être utilisé pour des tirs à blanc ou des salves d'honneur au cours de cérémonies municipales [Ce qui semble être le cas de la série de pièces conservée à Saint-Jean-de-Losne]. Dans un registre assez similaire, il convient d'évoquer la possible utilisation de ce petit canon en tant qu'accessoire de théâtre. Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, les escamoteurs de foire, « professeurs de physique amusante », commencent à se produire sur la scène des théâtres et leur répertoire comporte couramment des effets pyrotechniques. Citons, à titre d'exemple, le Genevois Jean Chalon (1779 – 1823) qui se produisait sur la scène du théâtre de l'Odéon à Paris. Il fut renvoyé après l'incendie du théâtre dans les décombres duquel on aurait retrouvé un canon fondu... Quelques mois plus tard, en 1818, Jean Chalon revient sur la scène du Cirque Olympique avec une nouvelle expérience qui fit grand bruit : il parait de sa main gantée un boulet tiré... par un petit canon [Je remercie Pierre Taillefer qui m'a signalé cette anecdote, à paraître dans son *Guide magique de Paris*].

Des recherches dans les archives municipales de Lyon permettraient peut-être de découvrir des éléments complémentaires sur l'histoire de cette curieuse petite bouche à feu.

A. L.

## CAT. 37

Notice et illustration, voir p. 36-37

## CAT. 38

*Les Huguenots attaquant un lion et un Christ en Croix*

Gravure sur bois. Feuille : H. 16,7 ; l. 10,8 cm

Dans Gabriel de Saconay (15[...]-1580), *Généalogie et la fin des huguenaux et découverte du Calvinisme où est sommairement descrite l'histoire des troubles excitez en France par lesdits Huguenaux jusques à present*, Lyon, Benoist Rigaud, 1572, in-8°, 156 f<sup>rs</sup>, f<sup>o</sup> 9 r<sup>o</sup>

Reliure de maroquin rouge à filets dorés, XVIII<sup>e</sup> siècle (Derôme)

Paris, musée du Petit Palais, collection Dutuit, inv. LDUT00677

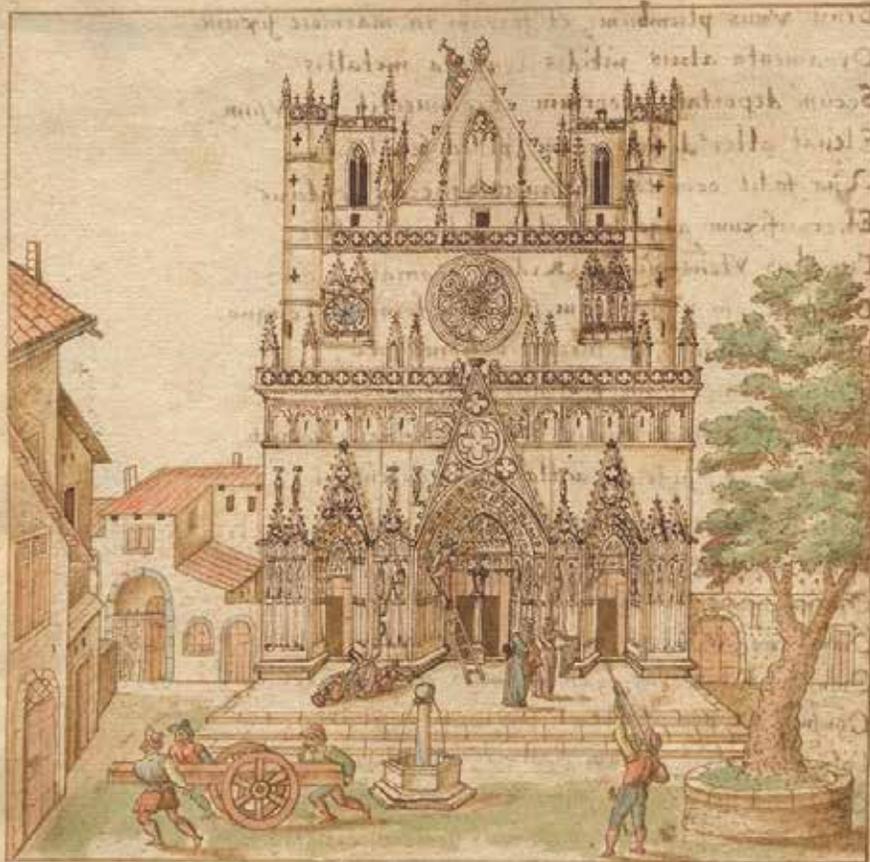


Connue des bibliophiles pour ses illustrations satiriques anti-protestantes, la *Généalogie et la fin des huguenaux* témoigne des violentes controverses qui ont agité la ville de Lyon pendant les guerres de religion. Son auteur, Gabriel de Saconay, chanoine de la cathédrale Saint-Jean de Lyon, se montre partisan d'une répression féroce à l'égard des protestants (voir la notice consacrée à Gabriel de Saconay dans Béghain *et al.* 2009, p. 1162). L'ouvrage, dédié au roi Charles IX, paraît quelques mois après les massacres de la Saint-Barthélemy. Gabriel de Saconay a alors déjà écrit plusieurs textes violemment hostiles à la Réforme, ce qui lui a valu, en 1561, d'être pris à parti par Jean Calvin. Dans la *Généalogie*, il fait l'apologie du meurtre des protestants, identifiés à des singes appelés « guenaux » d'où proviendrait le terme de « huguenots ». L'ouvrage est publié par Benoît Rigaud :

imprimeur catholique militant, le libraire bâtit sa fortune sur le commerce des pamphlets, des actes officiels et des « canards ». La *Généalogie des huguenots* est un bon exemple des publications « bon marché » qui ont fait sa prospérité. Trois gravures sur bois anonymes illustrent l'ouvrage : elles représentent, sans doute pour la première fois, les protestants sous les traits de singes. La première montre des singes s'en prenant à un lion, symbole du roi de France, et au Christ en croix. Il s'agit d'une reprise de la gravure qui illustre le *Discours des premiers troubles advenus à Lyon*, du même auteur, édité en 1569 par Michel Jouve. Ces illustrations ont été largement diffusées à Lyon à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (Leutrat 2007, p. 186 et p. 192-193). Un manuscrit conservé à la bibliothèque municipale de Lyon, *De tristibus Galliae* (ms 156 ; cat. 37), comporte ainsi des enluminures figurant

les protestants sous les traits de singes (f. 12) qui attaquent un lion et un Christ (f. 1) [voir reproductions en ligne]. Réputée d'une grande rareté, la *Généalogie* est recherchée par les bibliophiles dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'exemplaire du Petit Palais provient des frères Eugène et Auguste Dutuit dont la remarquable collection d'objets d'art, de gravures et de livres a été léguée au Petit Palais en 1902. Les frères Dutuit ont eux-mêmes acquis l'ouvrage lors de la vente de la collection du vicomte d'Auteuil en 1864 (n° 418).

C. C.-V.



Clamarent utinam lapides per templa, per Urbes.  
 In quibus hæretici tantas fecere cruas,  
 Quis Lugdunum? panem vitæ spreuit iniquus,  
 Infandum scelus: omnia tum bona vendita sacra  
 Reliquos sancta cremandis ignibus atq;  
 Exposita, cœnx Christi concubata per ipsos,  
 Euclesq; domus plures, Vacuaq; relicta  
 Multa alia, manibus transitis ante rapinis.  
 Si quis rem propteriam saluam desiderat esse  
 His nummos numerat, ceumenas implet et horum.  
 De sede Iohannis diui deletum omne decorum,  
 Nil manet in templis, rapit impius omnia in ipsis  
 Destruit, evectit, loca polluit omnia sancta



L'eglise prima  
 nilla de st john  
 de Lyon dont on  
 voit icy le front  
 paroit fort  
 en dommage par  
 ces impietez, lequel  
 apres avoir eue  
 des exees incroyables  
 dans la ville et hors  
 julle et saccege  
 sans parement des  
 biens et revenus des  
 eglises et des maisons  
 d'icelles, brulerent  
 toutes les reliques  
 qu'ils purent trouver  
 briserent toutes les  
 figures des saints,  
 dont la face de cette  
 illustre eglise de

## CAT. 37

JEAN PERRISSIN

*Protestants détruisant le portail de la cathédrale Saint-Jean*

Encre brune, aquarelle, sur papier. Feuille : H. 34,6 ; l. 24,5 cm

Dans *De tristibus Galliae Carmen*, 1577, manuscrit, 51 f<sup>os</sup>, f<sup>o</sup> 3

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 156

Bibl. : Colonia 1730, p. 648-663 ; Cailhava 1840 ; Rondot 1902, p. 296- 297 ; Christin 1992, p. 142-143 ; Christin 2001, p. 59 ; Lavieille 2006 ; Benedict 2007, p. 151- 169 ; Petrella 2014.  
Exp. : Lyon 2009-2010, p. 161, 169, 292-299 ; Genève 2013-2014, p. 42-43, cat. 8.

Selon Dominique de Colonia (1730), le manuscrit aurait été redécouvert par « l'abbé Michel, chanoine de l'église collégiale d'Aisnay ». En 1840, il fait l'objet d'une version imprimée, éditée par Léon Cailhava et qui lui assure une certaine célébrité. Composé d'environ 3000 vers latins et de quarante illustrations à la plume et au lavis (dont une arrachée), il relate les événements liés aux Guerres de religion dans le royaume de France et, plus particulièrement, à Lyon dès 1562. Dans un mémoire universitaire de 2006, Géraldine Lavieille en a précisé la date de réalisation, en observant que le dernier épisode évoqué par le poème concerne la mort du duc d'Anjou et que la reprise de la guerre n'est pas mentionnée, ce qui resserre la fourchette entre juin 1584 et mars 1585. Par ailleurs, elle a replacé le manuscrit de manière convaincante dans le contexte de la Ligue lyonnaise.

Les illustrations soulignent avec virulence les exactions commises par les huguenots, assimilés à des singes pour en révéler toute la bestialité, en se fondant sur un jeu de mots (« huguenots » et « guenons »), utilisé dans la *Genealogie* de Gabriel de Saconay en 1572 (**cat. 38**). C'est au frontispice du même ouvrage qu'est empruntée la composition du premier folio : un prédicateur incite ses fidèles à exploiter les richesses de Lyon (symbolisée par le lion), à piller les églises et à blasphémer, en tirant à l'arquebuse contre le crucifix. Le troisième folio met en scène la vague d'iconoclasme perpétrée à Lyon par les troupes du baron des Adrets au printemps 1562 (Christin 1992 et 2001). Les iconoclastes s'en prennent aux statues sur la façade de la cathédrale Saint-Jean : deux singes tentent de les faire descendre à l'aide d'une corde, qui se brise ; un

troisième, monté sur une échelle, s'attaque aux voussures du portail à l'aide d'un marteau ; un quatrième s'est hissé au sommet du pignon pour en détruire l'ornement ; un dernier se sert de son arquebuse.

À l'instar des *Quarante tableaux*, les illustrations auraient pu être conçues dans l'idée de servir de modèles à des estampes, jamais produites. Leur style alerte, caractérisé par des contours peu définis, n'est pas sans évoquer celui du *Temple de Paradis* (Genève, Musée international de la Réforme ; **cat. 34**) et suggère une attribution, hypothétique, à Jean Perrissin. Ce dernier, tout comme Eskrich avant lui, aurait ainsi servi aussi bien la propagande des ultra-catholiques que celle des calvinistes.

F. E.

## CAT. 38

Notice et illustration, voir p. 35



---

# HUMANISMES LYONNAIS

Jean Naze, *Astrolabe planisphérique*, 1553  
(CAT. 104, détail)

# LYON, CAPITALE DE L'IMPRIMERIE

## CAT. 39 À 41

### CAT. 39

#### *Marque à la salamandre de la famille Senneton, 1552*

Gravure sur bois, impression en deux couleurs. Feuille : H. 11 ; l. 14 cm

Prov. : Fonds Ambroise Firmin-Didot

Lyon, musée de l'Imprimerie et de la Communication graphique, inv. 1840

Voir Lyon 2015, p. [98], CAT. 39

### CAT. 40

#### GRAVEUR LYONNAIS (?)

#### *Portrait de Sébastien Gryphe et marque au griffon, 1556*

Burin et eau-forte. Feuille (à la limite de la cuvette) : H. 16 ; l. 11 cm

Inscription [signature partiellement déchiffrable ?] apparaît sous les tailles dans angle inférieur gauche : « ... Fec »

Provenance : Soliman-Lieutaud (1795-1879) [Au dos, inscription manuscrite à la plume : Soliman Lieutaud 1835. Don André Jammes]

Lyon, musée de l'Imprimerie et de la Communication graphique, inv. 382

Voir Lyon 2015, p. [98], cat. 40 ; voir p. 29, FIG. 7

### CAT. 41

#### *Emblème de Jean de Tournes : claveau sculpté Aux deux vipères, vers 1555 [?]*

Calcaire de Couzon avec traces de polychromie. H. 36 ; l. 43 ; pr. 35 cm

Lyon, musées Gadagne, inv. 39.282

Voir Lyon 2015, p. [99], CAT. 41

Sébastien Gryphe (vers 1492-1556) est un célèbre imprimeur humaniste, originaire d'Allemagne. Formé dans l'atelier de son père, puis à Venise, il choisit d'établir un atelier à son compte à Lyon en 1536. Il édite les œuvres de Rabelais et celles du poète Nicolas Bourbon (voir Lyon 2015, p. 163, **fig. 61**) notamment ses *Nugae* (1538), choisissant pour enseigne le griffon, animal fantastique évoquant son patronyme, que l'on retrouve inséré dans l'ornementation d'encadrement des pages de titre de ses livres (Mouren 2008). C'est dans le milieu des frères Trechsel et de Sébastien Gryphe que s'est formé au début des années 1530, Jean I de Tournes (v. 1504-1564), avant de s'établir à son compte en qualité de « mestre imprimeur » en 1542. À partir de 1548, il utilise comme

marque typographique l'emblème dit *Aux deux vipères* pour orner et caractériser ses éditions, parmi six autres types de marques qu'il emploiera au cours de sa carrière : *Le senestrochère*, *Le semeur*, *Le prisme*, *Le lac d'amour*, *L'ange*, *Les chimères* (voir le classement d'Alfred Cartier dans Cartier 1937-1938, t. 1, p. 33-47). Cet emblème représente deux vipères entrelacées dont l'une est en train de mettre bas. Cet animal fascinant est ambivalent, il symbolise traditionnellement le Mal tentateur dans la Genèse, mais il est aussi symbole de fertilité et de perpétuité de la lignée. Il est accompagné de la devise : *Quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris* (= *Ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas que l'on te fasse*). Rappelons que Jean de Tournes s'était, quatre ans auparavant, adressé à

ses confrères libraires afin d'inviter chacun à respecter les nouvelles œuvres publiées, sans contrefaire le travail d'autrui et le priver du profit de son labeur (Des Périers 1544, *L'imprimeur aux imprimeurs*). Cet emblème est sculpté sur un claveau ancien que l'on pense être celui qui a orné la maison et l'atelier de Jean de Tournes, sis aux numéros 7 et 9 de l'ancienne rue Raisin (Lyon 1998, p. 59). À l'enseigne de *La salamandre*, exercent les frères Senneton, libraires actifs à Lyon entre 1544 et 1575 (Tamet 2011). Emblème commun au roi François I<sup>er</sup>, cet animal couronné est réputé se baigner dans le feu. Baudrier en recense jusqu'à neuf représentations distinctes au sein des éditions des Senneton (Baudrier 1895-1921, t. 7, p. 367-448).

M. L.

---

## LA RELIURE LYONNAISE



---

CAT. 42

MARTIAL

*Epigrammaton libri XIII*

Lyon, Sébastien Gryphe, 1546

Livre imprimé, in-16, H. 13 ; l. 8,33 ; ép. 4 cm, 398 p. ; ex. réglé

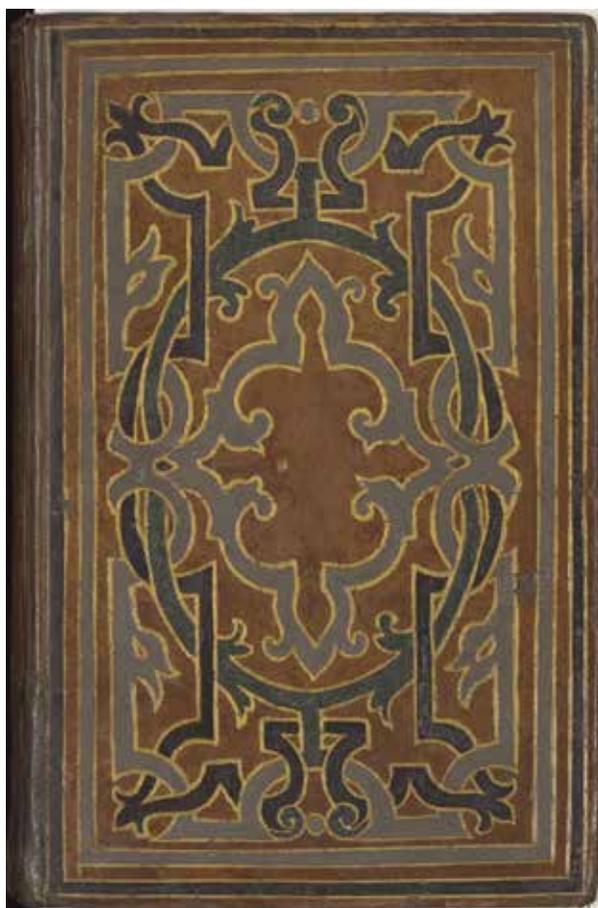
[relié avec : Lucain, *De Bello civili libri decem*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1546, livre imprimé, in-16, 288 p.]

Reliure en veau roux à décor d'entrelacs géométriques dorés et peints, Lyon, atelier non identifié, vers 1546-1550

Prov. : Augustin Baurr... ; entré probablement par confiscation révolutionnaire

Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, Rés. p. Yc. 858 (1-2)

Voir notice CAT. 48-49



CAT. 43 ET 44

CAT. 43

ANDRÉ ALCIAT (1492-1550)

*Emblèmes de nouveau translatez en françois*

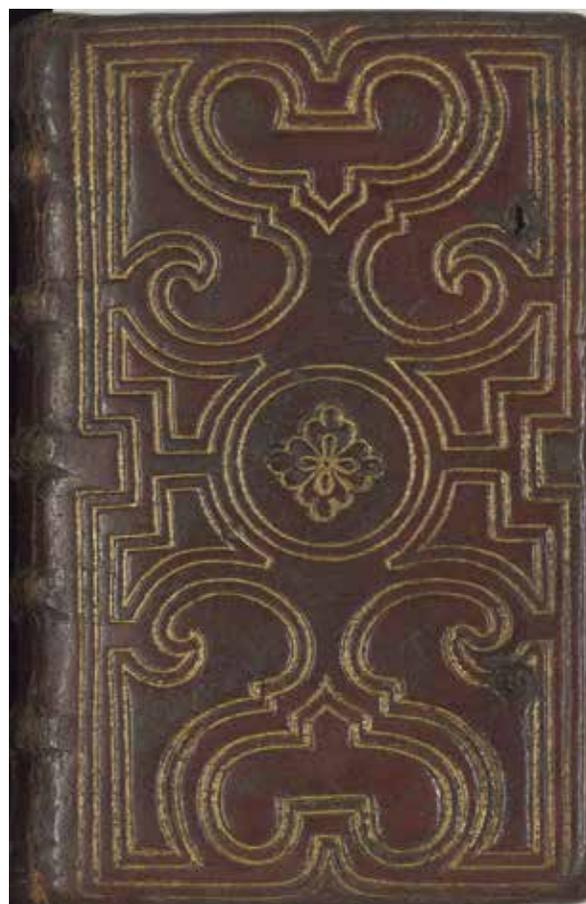
Lyon, chez Guillaume Rouillé, 1549

Livre imprimé, in-8°, H. 19,2 ; l. 12,6 ; ép. 2,5 cm, 272 p. ; ex. réglé

Reliure en veau roux à décor d'entrelacs courbes dorés et peints, Lyon, atelier non identifié, vers 1550

Prov. : présent à la bibliothèque royale à la fin du XVIIe siècle  
Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares,  
Rés. Z. 2528

Les décors d'entrelacs des reliures lyonnaises proposent généralement des schémas plus simples que les modèles parisiens dont ils s'inspirent, comme ici sur ce volume de format in-octavo où le jeu des rubans colorés, décliné aussi au dos, se suffit à lui-même. Au demeurant, le souci commercial manifesté par bon nombre d'éditeurs lyonnais de rendre leurs publications très rapidement et à moindre coût disponibles sur



CAT. 44

PLATON

*Operum. Tomus quartus*

Lyon, Jean de Tournes, 1550

Livre imprimé, in-16, H. 12,5 ; l. 8,2 ; ép. 5,7 cm, 1 020 p. ; ex. réglé et rubriqué

[relié avec : Platon, *Dialogi sex*, Lyon, Jean de Tournes, 1550, livre imprimé, in-16, 88 p.]

Reliure en maroquin rouge à décor de plaque dorée (entrelacs courbes), Lyon, atelier non identifié, vers 1550-1560

Prov. : G. Bretagne ; Congrégation de Notre-Dame des Feuillants, Paris ; entré par confiscation révolutionnaire  
Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares,  
Rés. R. 2581 (1-2)

Bibl. : Toulet 1972, p. 151, fig. 137.

le marché comme de les rendre attractives et accessibles à toutes les clientèles favorise la création de plaques ornementales empruntant leurs dessins aux décors à la mode, pratique qui devient caractéristique de la production lyonnaise. La plaque à entrelacs courbes qui orne ici le recueil de Platon, enrichie d'un fleuron central évidé, a ainsi été conçue pour s'adapter exactement aux plats de petits in-seize, comme il

apparaît sur les trois autres reliures où elle est répertoriée. L'une d'elle a appartenu à l'amateur lyonnais Benoît Le Court, qui l'a personnalisée en faisant dorer ses armes dans le cercle central, procédant de même sur un second volume orné d'une plaque développant un schéma analogue, probablement issue du même atelier.

F. L. B.

## CAT. 45 ET 46

## PLINE L'ANCIEN

*Naturalis Historiae prima [-tertia] pars*

Venise, Paolo Manuzio, 1535-1538

Livre imprimé, 2 vol. in-8° ; (t. 1) H. 16,3 ;

l. 10,7 ; ép. 6,1 cm, 712 p. et 504 p., et

(t. 2) H. 16,3, L. 10,8 ; ép. 7,4 cm, 606 et 390 p.

Reliures en maroquin olive (t. 1) et vert (t. 2) à

décor de fers dorés, Lyon, atelier non identifié,

vers 1550

Prov. : Claude Rabot ; collègue de la Sainte-

Trinité de la Compagnie de Jésus, Lyon (1675) ;

entré par confiscation révolutionnaire

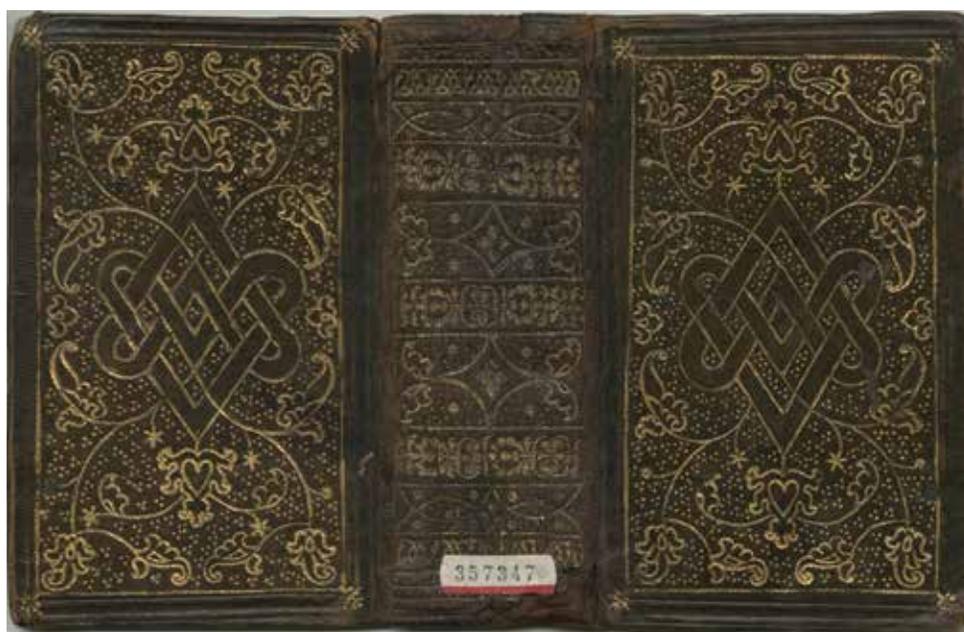
Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon,

Rés. 357347 (1-2)

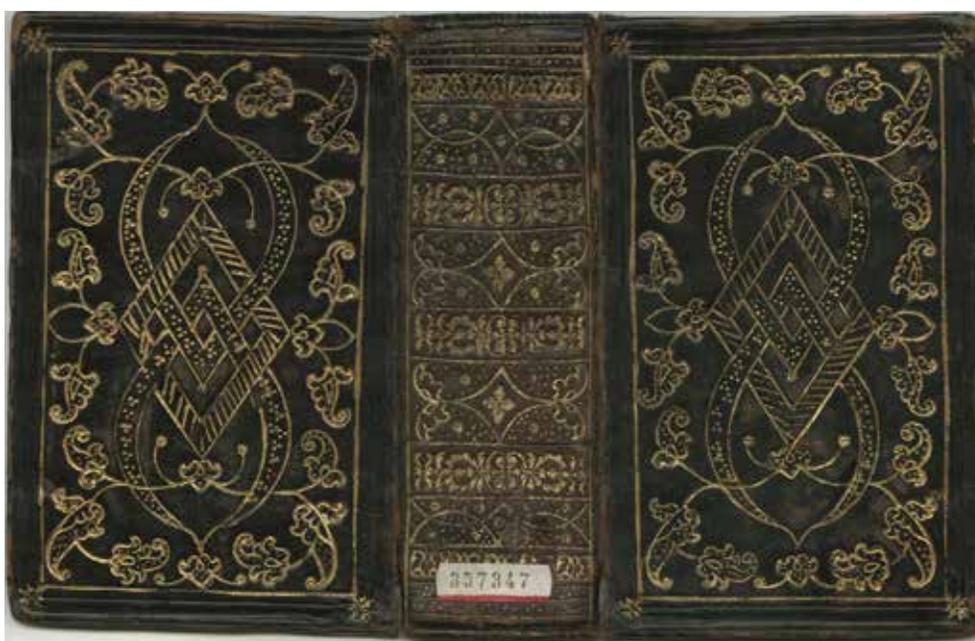
Bibl. : Lyon 1925, n° 51 et pl. XIV (t. 2).

Ce luxueux exemplaire de la deuxième édition aldine des *Naturalis Historiae* de Pline l'Ancien a été relié en deux volumes : le premier réunit l'index suivi de la première partie, respectivement imprimés en 1536 et 1538, tandis que le second comprend la deuxième et la troisième parties, imprimées en 1535. Ces deux reliures proposent le même parti pris décoratif initial, reposant sur une figure centrale d'entrelacs (d'une géométrie classique sur le premier, plus inhabituelle sur le second) qui distribue un court réseau de filets courbes simples agrémentés de fleurons évidés aux dessins imités de modèles parisiens, les pointillés dorés couvrant la surface des plats sur le premier volume ne garnissant sur le second que les fers et rubans. Les dos longs compartimentés présentent en revanche le même plein décor de petits fers dorés sur fond pointillé et les tranches dorées sont toutes ciselées de rinceaux à rehauts peints.

Faute d'autres pièces comparables, l'attribution de ces reliures à un atelier lyonnais est proposée d'après la provenance de l'exemplaire, qui porte l'ex-libris manuscrit de Claude Rabot (15[...] - 1564 ?), seigneur de Bussières, maître ordinaire à la Chambre des comptes du Dauphiné, à Grenoble. On connaît de la bibliothèque de ce personnage lettré, dont le frère Laurent était lié aux cercles érudits lyonnais, cinq autres volumes ; trois sont encore dans leur reliure d'origine en maroquin vert à décor doré, dont deux comportent un fer au dauphin, possible référence au Dauphiné natal du possesseur (Hobson 1990, p. 141-142).



CAT. 45 : tome I



CAT. 46 : tome 2

F. L. B.



## CAT. 47

ANDREAS ALTHAMER (vers 1500 – 1539)

*Commentaria Germaniae in P. Cornelii Taciti*

Nuremberg, Johann Petreius, 1536

Livre imprimé, in-4°, H. 22,2 ; l. 16,6 ; ép. 4 cm, 196 f.

Reliure de veau roux aux armes de Benoît Le Court, décor de roulette estampée à froid et fers dorés,

Lyon, atelier Au Compas, vers 1540

Prov. : Benoît Le Court ; père Alexandre ; couvent des Grands Carmes de Lyon ; entré par confiscation révolutionnaire

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 317087

Le juriste lyonnais Benoît Le Court (14[.]-1559), également connu pour ses talents de poète et son commentaire des *Aresta amorum* de Martial d'Auvergne (Lyon, 1533), avait réuni de 1530 à 1550 environ dans le château de Pluvy, près de Saint-Symphorien-le-Château et de sa cure de Coise, une importante bibliothèque, dont l'étude est en cours. De la centaine de volumes aujourd'hui recensés de cet ensemble tôt dispersé après la mort de Le Court, le corpus le plus important se trouve à la bibliothèque municipale de Lyon, où ont été repérés à ce jour vingt-quatre volumes correspondant à trente-quatre textes ; les recueils sont en effet fréquents dans cette collection, qui révèle le goût de

son érudit propriétaire pour la littérature classique et courtoise, le théâtre, l'étude de l'Antiquité, l'histoire de l'église et des idées religieuses ou encore l'astronomie et la divination (Hulvey 2015).

Ces volumes sont identifiables grâce à leurs reliures de veau brun ou roux, aux plats façonnés d'ais ou de cartons et aux nerfs bien marqués, dont Benoît Le Court avait pris l'habitude de noter le coût, généralement entre cinq et quinze sols, à côté du prix d'achat du livre, comme d'y faire pousser ses armes, « d'azur à trois molettes d'or », choix délibéré conférant à l'ensemble une remarquable homogénéité (Toulet 1972, p. 147-148). Les plus modestes de ces reliures proposent, autour du blason doré ou argenté,

souvent entouré d'une couronne de lauriers ou de fers et inscrits dans des cercles concentriques estampés à froid, un simple encadrement de filets marqués aux angles de fleurons dorés ou argentés, redoublé sur les plus grands formats. Les décors plus élaborés y ajoutent, combinés ou non, des encadrements composés d'une roulette ornée estampée à froid (de style Renaissance ou à motif d'entrelacs), des jeux d'accolades agrémentés de fers pleins ou azurés aux dessins inspirés de fers parisiens, ou encore des figures et entrecroisements de filets inédits. En revanche, les archétypes supposés de la production lyonnaise, tels que décors d'entrelacs dorés et peints ou plaques commerciales, y restent rares.

F. L. B.

## CAT. 48 ET 49

CICÉRON

*Rhetoricorum ad C. Herennium libri quatuor*

Lyon, Sébastien Gryphe, 1546

Livre imprimé, 2 vol. in-16, (t. 1) H. 12,6 ; l. 8 ;

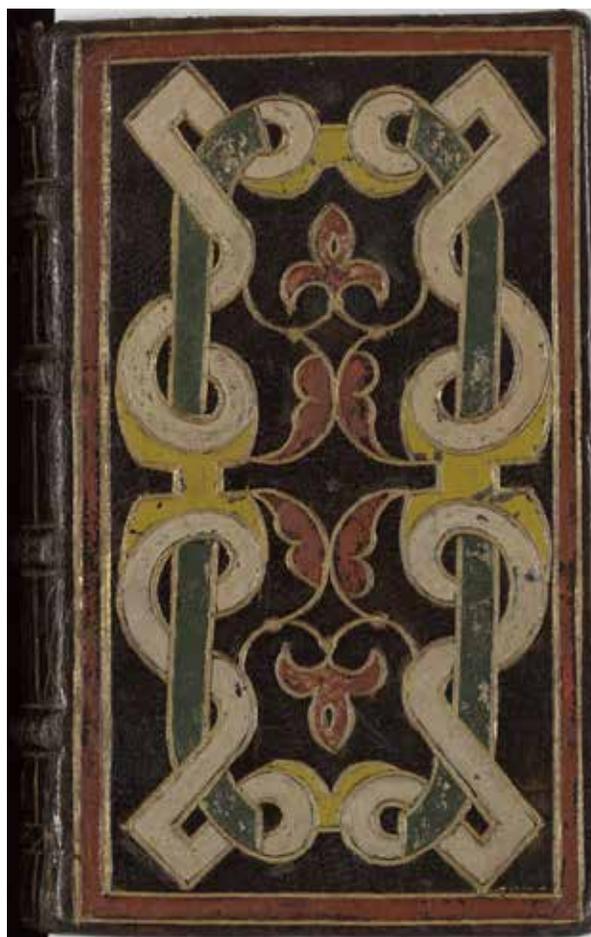
ép. 2,4 cm, 344 p., et (t. 2) H. 12,5 ; l. 7,8 ; ép. 3,6 cm,  
632 p. ; ex. régléReliures en maroquin noir à décor d'entrelacs  
géométriques dorés et peints, Lyon, atelier non  
identifié, vers 1546-1550Prov. : congrégation de Notre-Dame des feuillants,  
Paris ; entré par confiscation révolutionnaire  
Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des  
livres rares, Rés. X. 2246 (bis-ter)

Bibl. : Toulet 1972, fig. 129-130.

Voir Lyon 2015, p. [100], CAT. 49 [tome 2] ;  
voir aussi CAT. 42

Ce petit ensemble (voir CAT. 42) est très caractéristique des réalisations que l'on a coutume d'attacher à la production des reliures lyonnaises au milieu du <sup>xvi</sup> siècle : des reliures de demi luxe exécutées en maroquin ou en veau, à décor d'entrelacs géométriques dorés polychromes, majoritairement portées sur des éditions lyonnaises de très petit format (Toulet 1972, p. 148-149). La mise en couleurs des bandes constitutives de ces entrelacs, exécutées soit par la mise bout à bout de petits fers courbes soit par l'impression d'une plaque, est faite au moyen d'une substance pâteuse vernissée plus ou moins épaisse, technique qui est à l'origine des expressions « reliures à la cire » ou encore « reliures à mastics » retenues parfois pour désigner ces pièces. Les dos sont à nerfs et ornés d'un petit fer ou longs à décor doré en continu ou compartimenté ; les tranches sont le plus souvent dorées et ciselées de rinceaux. Il n'est pas exclu de voir dans ces pièces de qualité inégale des reliures commerciales, dont la réalisation était confiée par des éditeurs, tels Jean de Tournes et surtout Sébastien Gryphe, à quelques relieurs de confiance.

F. L. B.



CAT. 48 : tome I

## CAT. 50 ET 51

## CAT. 51

*Horae in laudem Beatissimae Virginis Mariae ad usum Romanum*

Paris, Regnault et Claude Chaudière, 1549

Livre imprimé, in-4°, H. 23,5 ; l. 18 ; ép. 3 cm, 352 p. ; ex. réglé

Reliure en veau roux à décor de plaque dorée avec rehauts peints, Lyon (Paris ?),

atelier non identifié, vers 1550-1555

Prov. : Marie-Catherine de Pierre-Vive ; entré par confiscation révolutionnaire (?)

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 357302

Bibl. : Lyon 1925, n° 56, pl. XII ; Lyon 1958, n° 246 ; Toulet 1972, p. 152, fig. 144.

## CAT. 50

## MARGUERITE D'ANGOULÊME (1492-1549)

*L'Heptaméron ou Histoire des amans fortunez*

Paris, pour Michel de Roigny, 1571

Livre imprimé, in-16°, H. 12,5 ; l. 8,5 ; ép. 3,5 cm, 730 p. ; ex. réglé et enluminé

Reliure en vélin souple à décor doré, Genève, atelier non identifié,

vers 1575-1585

Prov. : Anne Spon ; Jacques-Antoine Lambert ; legs de ce dernier en 1850

à la bibliothèque de la ville de Lyon

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 804947

Bibl. : Lyon 1925, no 63 ; Toulet 1972, p. 151, fig. 136.

Ces deux reliures très différentes sont liées chacune à une femme ayant vécu à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle. La première (**cat. 51**), en veau roux orné d'une plaque dorée rehaussée de polychromie, porte l'ex-libris « A Madame / Du Peron », *alias* Marie-Catherine de Pierrevive (15[.]-1570), épouse d'Antoine II de Gondi, banquier lyonnais d'origine florentine et seigneur du Perron. Femme lettrée proche des poètes humanistes lyonnais devenue dame de compagnie de Catherine de Médicis, elle quitte Lyon pour Paris en 1544, rejointe en 1556 par son mari (Béghain *et al.* 2009, p. 1006-1007). Il n'est ainsi pas exclu que cette reliure soit en fait une pièce parisienne, réalisée à l'initiative des éditeurs, comme l'atteste un second exemplaire de ces *Horae* relié à l'identique.

La seconde reliure (**cat. 50**), en vélin à rabat que la grammaire de son décor doré désigne plutôt comme genevoise, comporte une bordure dorée de trois devises, « Amour, force », « Souffrir ef [sic] souvenir » et « Plus penser que dire », associées au nom d'une certaine Anne Spon (v. 1560 ? - v. 1616), membre de la petite communauté luthérienne originaire d'Ulm, installée à Genève et à Lyon. L'acquisition de ce volume, où figure aussi son ex-libris manuscrit sur une garde ornée, pourrait coïncider avec son mariage avec le marchand zurichois Vincent Clée, établi à Lyon.

F. L. B.



CAT. 50



CAT. 51

## CAT. 52

JEAN CRESPIN (1520-1572)

*Actes des martyrs* [...]

Genève, Jean Crespin, 1565

Livre imprimé, in-2°, H. 33,5 ; l. 21 ; ép. 6,5 cm, 1104 p. ; ex. réglé

Reliure en maroquin brun à panneau central de veau blanc, décor de fers

dorés, Genève, atelier du relieur genevois du roi, vers 1565-1570

Prov. : entré à la Bibliothèque royale entre 1735 et 1782

Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, Rés. H 153

Bibl. : Toulet 1972, p. 157, fig. 148 ; Le Bars 2009, p. 53.

Voir Lyon 2015, p. [101], CAT. 52

Avec plus de deux cent cinquante éditions répertoriées de 1550 à sa mort en 1572, Jean Crespin est l'un des plus importants éditeurs-imprimeurs réformés installés à Genève dans la seconde moitié du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Aussi diverse soit-elle, sa production reste dominée par les préoccupations religieuses, avec en point d'orgue la publication dès 1554 du *Livre des martyrs*, recueil commémoratif des réformés morts pour leur foi dont Crespin est tout à la fois l'auteur, l'éditeur et l'imprimeur et qu'il n'a eu de cesse, au gré des quinze éditions successives, d'enrichir et d'amender.

Le présent exemplaire, appartenant à la première édition in-folio de ce célèbre martyrologe (Gilmont 1981, p. 168-169, n° 64.4c), est dans une reliure très spectaculaire dont les caractéristiques décoratives et structurelles bien identifiées permettent de la rattacher à un groupe homogène de reliures attribuées à un atelier genevois, actif de 1560 environ jusque vers 1615, nommé par convention l'atelier du « relieur genevois du roi », d'après deux de ses reliures aux armes d'Henri III et d'Henri IV (Foot 1978, p. 207-213). La principale singularité de cet ensemble tient à la présence presque systématique d'un panneau central en creux, le plus souvent rectangulaire, garni d'un veau blanc orné de

compositions dorées de filets courbes et fers azurés, auxquels se mêlent souvent des fers figuratifs (ici, deux petites chèvres affrontées) ou grotesques. Ce caisson clair offre un double contraste de niveau et de couleur avec la bordure de cuir sombre qui l'encadre toujours, ici un maroquin brun à décor doré et rehauts peints. Les dos sont toujours longs et dorés en continu de décor d'entrelacs ou de fers incluant parfois des éléments fantaisistes (ici un monstre marin inscrit dans un réseau d'arabesques où se glissent quatre petits lapins), et les tranches dorées et ciselées de rinceaux généralement mis en couleurs. Le façonnage de ces reliures, enfin, s'apparente souvent comme ici à un emboîtement, avec une réalisation en deux temps de la couverture des plats et du dos, celui-ci fixé par collage du cuir entre les deux cartons contrecollés constitutifs des plats.

La plupart de ces reliures sont portées sur des impressions lyonnaises ou genevoises et souvent liées aux milieux réformés, ce qui laisse ouverte la question des liens entretenus entre les relieurs des deux cités, l'origine exacte de ces pièces particulières pouvant tout aussi bien être mise au crédit de relieurs lyonnais que de relieurs formés à Lyon exerçant à Genève.

F. L. B.

## CAT. 53

PAOLO GIOVO (1483-1552)

*Histoires sur les choses faites et avenues de son temps, tome I*

Lyon, Guillaume Rouillé, 1558

Livre imprimé, in-2°, H. 35 ; l. 23 ; ép. 5 cm, 604 p. ; ex. réglé

Reliure en veau roux aux armes peintes et au nom de Denonville, à décor de plaquettes et fers dorés à rehauts peints, Lyon, atelier non identifié, vers 1558

Prov. : Pierre de Brisay de Denonville ; Claude Robichon ; de Saineville ;

Jean-Baptiste Guyon de Sardière ; acquis en 1760 à la vente de ce dernier

Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, Rés. K. 16

Bibl. : Toulet 1972, p. 151-152, fig. 128 ; Hobson 1989, p. 240-241 (n° 97-g).

Voir Lyon 2015, p. [101], CAT. 53

L'école de reliure lyonnaise se distingue au milieu des années 1550 par la production de reliures dont les décors dorés très denses reposent sur des compositions de fers azurés à rehauts colorés dorés sur fond de semés et qui ont la particularité d'inclure des plaquettes, autrement dit des empreintes rondes ou ovales dont les sujets enlevés sur fond plein or sont empruntés à des monnaies ou des médailles. Inventé au xv<sup>e</sup> siècle dans le milieu des humanistes padouans, le genre a connu une remarquable fortune en Italie jusqu'au début du xvi<sup>e</sup> siècle et on recense, dans les années 1535-1540, un premier corpus lyonnais d'une dizaine de reliures ornées de plaquettes italiennes, réalisées pour un amateur inconnu.

Les deux plaquettes répétées ici dans les angles des plats des deux tomes des *Histoires* de Paolo Giovo (tome I seul exposé) sont françaises. Elles reprennent l'iconographie et les légendes de la médaille commémorative frappée en 1552 par l'orfèvre et médailleur Étienne Delaune (Bimbenet-Privat 2009, p. 647-651) pour célébrer les succès militaires remportés par Henri II cette même année : à l'avant, le buste de profil d'Henri II en armure, couronné de laurier et portant le collier de l'ordre de Saint-Michel, et, au revers, une

allégorie de la Victoire et de la Prospérité assises dans un quadriga conduit par la Renommée debout, soufflant dans une trompette à bannière fleurdelisée (revers). Ces deux plaquettes sont dorées sur le premier tome conservé d'un second exemplaire encore plus richement orné, pour Louis de Sainte-Maure, marquis de Nesle. Elles figurent aussi sur trois exemplaires de la *Biblia sacra* (Hobson 1994, p. 33) et deux de *La Sainte Bible* publiées par Jean de Tournes respectivement en 1556 et 1557, et encore sur deux exemplaires de la *Cosmographie* de Sébastien Munster (Bâle, 1556), le cas échéant associées à une seconde plaquette au profil d'Henri II, dérivée de la médaille gravée par Jacques II Rouaire pour commémorer le rachat de Boulogne en 1550 (Hobson 1989, p. 243, n° 107) ou à une plaquette au profil d'Holopherne. La cohérence de l'ensemble accrédite l'hypothèse selon laquelle Guillaume Rouillé et Jean de Tournes, tous deux éditeurs de livres de portraits, seraient en 1556, année de la signature de la trêve de Vaucelles (15 février), les initiateurs de ce programme commercial au caractère patriotique, sans lien avec une quelconque provenance royale.

F. L. B.

## CAT. 54 ET 55

## CAT. 54 ET 55

PIERRE ESKRICH (vers 1520 – après 1590)

*La Marche des Hébreux*, vers 1560-1580

CAT. 54 : Bois gravé. H. 19,6 ; l. 16,3 ; ép. 2,2 cm

CAT. 55 : Gravure sur bois. Épreuve (feuille) : H. 32 ; l. 24 cm

Signé b.g. sur le bois : « P. Eskricheus / inuentor »

Lyon, musée de l'Imprimerie et de la Communication graphique, inv. 644 595 et 2410

Bibl. : Audin 1967 ; Selbach 2008

Voir Lyon 2015, p. [102-103], CAT. 54-55

Cette planche, signée en bas, à gauche, *P. Eskricheus inuentor* (« de l'invention de Pierre Eskrich »), est la plus grande de la collection de six cents bois gravés bibliques du musée de l'imprimerie de Lyon, dont le cœur est constitué de bois de l'atelier du libraire lyonnais Barthélémy Honorat (155[.]1589). Elle représente l'ordre de marche tenu par les tribus d'Israël lors de leur exode à travers le désert vers la Terre promise, telle qu'elle figure dans le livre des Nombres. Ce bois apparaît dans la *Sainte Bible* in-folio qu'Honorat publie à Lyon en 1585 (tome I, p. 185). Son illustration à vocation archéologique et descriptive pour aider à la compréhension des textes, est dans la tradition des recherches humanistes sur les antiquités hébraïques qui aboutit aux modèles de bois conçus pour la Vulgate de Robert Estienne à Paris en 1540, avec les reconstitutions qui se voulaient « archéologiques » de l'Arche de Noé, l'Arche d'alliance, le Tabernacle et son mobilier, le Temple, et l'habillement du grand prêtre. Ce type d'illustration est copié dans les bibles protestantes genevoises et les bibles lyonnaises de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. La bible d'Honorat de 1585 comporte en outre cinq autres cartes : deux autres par Eskrich, *Le partage de Chanan fait aux enfants d'Israël*, signée et datée de 1566, et la carte et plan de *La terre de Chanan départie aux 12 tribus*

*d'Israël*, signée et datée de 1568, ainsi qu'une *Description des pays et lieux mentionnés aux livres des Actes* signé par Antoine du Pinet, en 1564, la *Description de la Terre sainte et lieux mentionnés aux Evangiles*, et enfin la *Disposition du camp d'Israël*.

Ce bois est copié par Jacques Du Puys, libraire parisien lié aux imprimeurs genevois Conrad Badius et Robert Estienne dont il était le beau-frère, dans sa bible aux illustrations archéologiques parue à Paris en 1587. La planche est encore utilisée avec l'ancienne collection de bois d'Honorat passée chez des libraires parisiens au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans *L'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Paris, chez Jean-Thomas Hérissant, en 1771.

Le dessin souple et vigoureux permet de dater la planche des années 1560-1580. De l'énumération scrupuleuse des tribus d'Israël Eskrich fait une description dynamique, soucieuse de mise en scène et de perspective, où chaque groupe est bien enlevé sur le fond des rochers découpés, chaque figure individualisée et solidement campée. Le travail de gravure sur bois est remarquable et d'une extrême finesse. Le jeu des tailles croisées notamment, technique minutieuse à réaliser en taille d'épargne, rivalise ici avec succès avec l'art raffiné de la taille-douce.

V. S.



CAT. 56 ET 57

---

PIERRE ESKRICH

CAT. 56 : *La Création du monde*

CAT. 57 : *L'ivresse de Noé*

Bois dessinés. Chacun : H. 6,5 ; l. 9 ; ép. 2,2 cm

Lyon, musée de l'Imprimerie et de la Communication graphique, inv. 0644 02 et 0644 596

Voir Lyon 2015, p. [104], CAT. 56

## CAT. 58 ET 59

PIERRE ESKRICH

CAT. 58 : *Saint Paul circonçit Timothée*CAT. 59 : *Saint Paul travaille de ses mains*

Bois gravé. Chacun : H. 6 ; l. 8 ; ép. 2,2 cm

Lyon, musée de l'Imprimerie et de la Communication graphique,  
inv. 644 268 et 644 282

Le musée de l'imprimerie et de la communication graphique de Lyon possède une exceptionnelle collection, très cohérente, de près de six cents bois gravés de sujets bibliques dont on peut suivre le destin collectif du XVI<sup>e</sup> siècle à Lyon jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle en Bretagne. Il s'agit de séries quasi complètes, un peu moins de quatre cents bois du XVI<sup>e</sup> siècle, complétés dans un souci d'harmonisation par un peu plus de deux cents bois au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Des éditeurs successifs les ont réunis pour illustrer des bibles et des figures de la Bible de 1569 à 1802.

Le premier emploi des bois du XVI<sup>e</sup> siècle remonte à 1569, quand cent-trente-et-un d'entre eux, copiant les célèbres compositions de Bernard Salomon relatives à l'Ancien Testament pour les bibles de Jean de Tournes (voir **cat. 224-226**), illustrent une *Histoire de Flavius Josèphe* imprimée à Lyon par Pierre Roussin pour l'officine des héritiers de Jacques Junte, que dirigeait alors Philippe Tinghi. En 1578, Tinghi vend les bois à l'éditeur Barthélémy Honorat, qui fait compléter d'une soixantaine de vignettes la série de l'Ancien Testament, et commande cent-cinquante bois se rapportant aux Actes des apôtres, un livre biblique généralement assez peu illustré. Le style de ces derniers bois trahit sans aucun doute possible la main de Pierre Eskrich, « peintre ingénieux », auquel Honorat rend hommage sans le nommer dans la préface des *Figures de la Bible déclarées par stances* de Gabriel Chappuys en 1582, où paraissent ces vignettes. Il s'agit

de l'édition biblique la plus illustrée du XVI<sup>e</sup> siècle lyonnais, totalisant quatre-cent-trente-deux bois, conservés aujourd'hui au musée de l'imprimerie, à l'exception de ceux du Nouveau Testament, perdus.

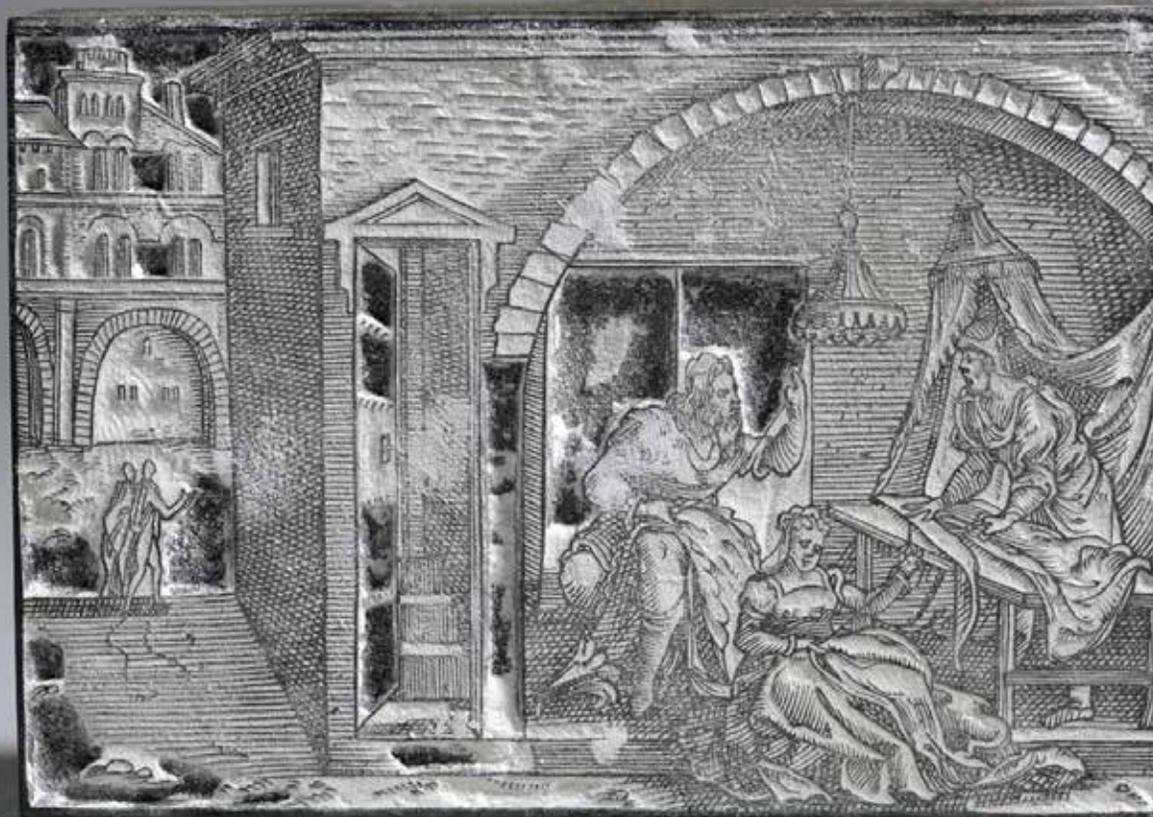
Parmi ces bois de Pierre Eskrich, la rare figuration de *Saint Paul travaillant de ses mains* (**cat. 59**), « brodant » des tentes chez Aquilas à Corinthe (Actes, XVIII, 1-3), semble un évident clin d'œil au métier d'Eskrich, brodeur de formation. Le XVI<sup>e</sup> siècle n'a pas reculé devant des illustrations violentes ou connotées sexuellement. Certaines scènes furent jugées indécentes ultérieurement et les bois modifiés. *Saint Paul circonçit Timothée* (Actes, XVI, 1-3) ici présentée (**cat. 58**) a ainsi été corrigée par une cheville de bois au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le musée de l'imprimerie possède également quatorze bois dessinés par Pierre Eskrich, illustrant l'Ancien Testament, qui ne furent jamais gravés, variantes des compositions qu'Eskrich a conçues pour les bibles de Guillaume Rouillé dans les années 1560, comme si l'artiste de plaisait à moduler le traitement d'un même sujet. *L'Ivresse de Noé* (Genèse, IX ; **cat. 57**) se révèle en tout cas tout aussi explicitement indécente ici, dans le bois dessiné, que dans le bois gravé des bibles de Rouillé. Dans *La Création de l'homme* (**cat. 56**), Eskrich s'amuse à détailler la variété de la création animale, mais représente Dieu sous forme du tétragramme, alors que dans les bibles de Rouillé c'est la forme anthropomorphe qui fut retenue. Eskrich a dessiné à main

levée à la plume sur le bois recouvert d'une préparation blanche, qui sera ensuite gravé en respectant le trait pour produire un vrai fac-simile du dessin d'origine. Technique sans doute habituellement pratiquée à Lyon (sans calque de report), expliquant qu'il est souvent possible d'identifier les mains des illustrations lyonnaises du XVI<sup>e</sup> siècle.

Les bois furent employés dans des bibles lyonnaises de 1581 à 1614 puis disparurent jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle où ils entrèrent en possession de Jacques Collombat, imprimeur du roi à Paris. Il fit compléter le Nouveau Testament par des vignettes de Pierre et Nicolas Lesueur, copiant Eskrich ou l'aquafortiste du XVII<sup>e</sup> siècle Sébastien Leclerc. Mais c'est seulement en 1771 que ces bois sont à nouveau imprimés par Jean-Thomas Hérissant, héritier des Collombat, dans une *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament* destinée à la jeunesse. Après la Révolution, la veuve Hérissant vendit les bois qui trouvèrent un dernier emploi en Bretagne, dans une bible en breton à Vannes chez Jean-Marc Galles et avec un usage parfois fautif dans une *Histoire du Vieux et du Nouveau Testament* chez Louis Jean Prud'homme à Saint-Brieux en 1802. La collection dormit ensuite pendant un siècle et demi dans les réserves de la maison Prud'homme jusqu'à ce que ses derniers héritiers la vendissent au tout nouveau musée de l'imprimerie en 1963, lui permettant de revenir dans la capitale des Gaules qui l'avait vu naître.

V. S.





CAT. 61

## CAT. 60 ET 61

## CAT. 60

GEORGES REVERDY (connu en 1529 – vers 1564-1565)

*Léda debout*

Burin. H. 27,8 ; l. 19,4 cm

Signé en bas à gauche : *GEReuerdinus f.*

Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Ec 33a rés. Fol

Voir Lyon 2015, p. [105], CAT. 60

Les œuvres signées *Reverdinus*, la forme latinisée du nom de Reverdy appartiennent toutes à la dernière période d'activité du graveur, après 1550. C'est donc postérieurement à cette date qu'il exécute deux représentations de Léda et le cygne, l'une dans un format horizontal, l'autre vertical. Dans cette dernière (**cat. 60**), la nymphe, telle une statue marmoréenne, repousse avec nonchalance le cou que l'animal, Zeus métamorphosé, tend vers elle. Un décor de ruines à l'antique les environne, le buste de Léda se détachant sur une niche ornée de draperies qui accentue son allure sculpturale. L'inscription latine à ses côtés semble empruntée au célèbre manuel du mythographe Lilio Gregorio Giraldi, le *De deis gentium varia et multiplex historia* dont la première édition date de 1548 à Bâle. Le modèle originel utilisé par le graveur n'est actuellement pas connu, mais pourrait être d'origine italienne. La courbe sinueuse que forme le corps de Léda n'est pas sans rappeler celui de la nymphe du tableau, aujourd'hui perdu, de Léonard de

## CAT. 61

GEORGES REVERDY

*Léda allongée, 2<sup>e</sup> état*

Burin. H. 15,1 ; l. 26 cm

Signé dans la composition, en bas au centre-gauche : *GEReuerdinus fécit.*

Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Ec 33a rés. Fol

Bibl. : Leutrat 2007, GR31 et GR30.

Vinci, et sa présentation devant une niche sombre qui permet à l'ovale de son visage de se détacher avec éclat, évoque une composition de Giulio Bonasone (Massari 17). La seconde Léda gravée par Georges Reverdy est tout autre, (**cat. 61**) hormis le profil de la nymphe et son regard baissé. Désormais allongée, elle attire vers elle le cou de l'animal aux ailes déployées. Reverdy substitue au décor de ruines un paysage naturel, densément boisé derrière Léda, puis s'ouvrant sur des édifices bordant un fleuve ou une mer. Comme précédemment, le fruit de l'union de la jeune femme avec Zeus apparaît sur le devant de la composition : deux enfants déjà sortis de la coquille s'activent, tandis qu'un troisième s'extrait de l'œuf. Reverdy prend soin de ne représenter que les trois enfants qui, selon la plupart des traditions, seraient nés du dieu de l'Olympe, c'est-à-dire les Dioscures et Hélène. La citation latine est extraite des *Métamorphoses* d'Ovide (VI, 109). Le modèle de l'estampe, encore inconnu, semble davantage se

rapprocher de compositions allemandes, comme celle qu'a gravée Hans Sebald Beham de l'épisode en 1548 (Hollstein German, 114). Le thème de Léda bénéficie au XVI<sup>e</sup> siècle d'un vif engouement à la suite de deux réalisations majeures, aujourd'hui disparues, qui ont bénéficié d'un large écho et ont été abondamment copiées, celle de Léonard de Vinci présentant la jeune nymphe debout et celle de Michel-Ange, la représentant allongée. Cette dernière était tout particulièrement célèbre à Lyon où l'un des élèves du maître, Antonio Mini, qui la transportait d'Italie vers Paris pour la vendre au roi, s'arrêta à l'hiver 1531. Même si Reverdy ne s'en inspire pas directement, ses œuvres ont été créées dans ce moment particulier. Enfin, ses deux Léda aux corps sensuels s'inscrivent peut-être avant tout dans le contexte d'une France de l'école de Fontainebleau où les thèmes des amours voluptueuses des dieux exaltent la beauté féminine.

E. L.

## CAT. 62 À 64

## CAT. 62

MAÎTRE JG (CONNU À LYON VERS 1520)

*Le Massacre des Innocents*

Plume, encre brune, lavis brun. H. 21 ; l. 32 cm

Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. B6a

Voir Lyon 2015, p. [106], CAT. 62

## CAT. 63

MAÎTRE JG

*Le Massacre des Innocents*

Burin. H. 15,2 ; l. 21,4 cm

Monogrammé en bas à droite sur la colonne : JG

Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Rés. Ed4c

Bibl. : Leutrat 2007, JG3

Voir Lyon 2015, p. [107], CAT. 63

## CAT. 64

MAÎTRE CC (CONNU À LYON VERS 1520)

*Le Massacre des Innocents*

Burin. D. 20,6 cm

Monogrammé en bas au centre : CC

Londres, The British Museum, inv. 1858,0417.1433

Bibl. : Leutrat 2007, CCI

Voir Lyon 2015, p. [107], CAT. 64

Le Maître JG, contrairement à Georges Reverdy ou au Maître CC qui, pour l'essentiel, interprètent des modèles plus anciens, est un dessinateur habile et l'inventeur de ses compositions. Plus précisément, il crée des architectures impressionnantes par leur organisation spatiale labyrinthique, et dispose à l'intérieur de fines silhouettes, personnages issus de la fable ou, comme ici, de l'histoire biblique, dont les formes proviennent souvent de modèles allemands ou italiens. Dans ce dessin conservé à la Bibliothèque nationale de France (**cat. 62**), certaines figures ne sont pas sans rappeler la manière de Raphaël et de Giulio Romano, en particulier celle du soldat courbé, à gauche de l'image, que l'on peut rapprocher de celui présent dans un dessin de Romano conservé à la Bibliothèque royale de Turin. On ne connaît aujourd'hui aucune gravure du Maître JG reprenant précisément cette composition dessinée. L'artiste est bien l'auteur

d'une estampe représentant l'épisode du *Massacre des Innocents* (**cat. 63**), mais les personnages diffèrent de ceux du dessin, même si leur disposition plus ou moins en frise est similaire et même si plusieurs enfants morts gisent au sol à proximité d'Hérode. Seule la partie centrale de l'architecture est semblable dans les deux compositions. En revanche, le dessin a de toute évidence en partie servi de modèle à une estampe du Maître CC datée de 1550 environ (**cat. 64**). Alors que chez le Maître JG, l'architecture est entièrement profane – hormis deux petites têtes de *putti* – et s'apparente à la cour d'un palais imaginaire, chez le Maître CC, son interprète, les hautes constructions évoquent davantage une église de fantaisie au fond de laquelle prendrait place un autel. Cette transformation du lieu s'accorde avec la citation de Matthieu autour de la composition circulaire.

E. L.

## LE MILIEU ANTIQUAIRE

### CAT. 65

*La Table claudienne*, art romain, après 48 après J.-C.

Moitié inférieure d'une table divisée en deux colonnes de texte, brisée en deux morceaux, d'où l'appellation erronée de « Tables claudiennes »

Fonte à cire perdue, reprise à froid au burin. H. 139 ; l. 193 (moitié g. : 93 cm ; moitié dr. : 100 cm) ; ép. 0,8 ; H. lettres : 2 cm

Prov. : Découverte sur les pentes de la colline de la Croix-Rousse en 1528

Lyon, Musée gallo-romain de Lyon Fourvière, inv. AD 12

Bibl. : Grisard 1896 ; Hirschfeld, CIL XIII, 1898, n° 1668 ; Fabia 1929 ; Allix 1939 ; Bruyère 1993, p. 100 ; Cooper 1993, p. 107 ; Badoud 2002 ; Cooper 2003, p. 267 ; Bérard 2005 ; Chomer 2007, p. 110, 304-306.

Voir Lyon 2015, p. [108], CAT. 65

Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'histoire de Lyon fut marquée par la découverte de la Table claudienne. En novembre 1528, le drapier lyonnais Roland Gribaud découvrit « deux grandes tables dareyn ou cuyvre antiques et toutes escriptes », en fait une seule table brisée, dans sa vigne, non loin de la côte Saint-Sébastien, à l'emplacement du sanctuaire fédéral des Trois-Gaules. L'antiquaire Claude Bellièvre, aussitôt alerté, parvint en sa qualité d'échevin, à faire acheter la table de bronze par le Consulat et à la faire placer dans la cour de l'hôtel commun, alors sur la rue Longue. On peut lire les mots vibrants de son allocution devant le Consulat le 12 mars 1529 (Lyon, AML, BB 46, f. 68) : « Ce sont antiquailles aussi belles que guieres se treuvent, et qui sont dignes destre par la Ville retirees pour estre affigees en quelque lyeu a perpetuelle memoire[...] ». Bellièvre aurait pu citer à l'appui l'exemple des villes italiennes, Rome, Brescia, Gubbio, où l'on exposait, en bonne vue, sur les murs du *Municipio*, des inscriptions, preuves de leur antiquité.

La découverte frappa les esprits et inspira à Rabelais dans son *Gargantua* en 1534 (chap. 57) la trouvaille dans les fondations de l'abbaye de Thélème d'une « grande lame de bronze » où était gravé « un enigme en prophétie ». La Table de bronze exposée à l'« hôtel commun » attira les amateurs d'antiquailles et d'épigraphie de Lyon et d'ailleurs. L'on menait volontiers les hôtes de passage la voir, tel Guillaume du Choul accompagnant André Thevet en 1553 (Cooper 2003). Les uns et les autres en donnèrent la transcription. Après Bellièvre dans son *Lugdunum Priscum*, qui fut le premier à le faire, le Suisse Aegidius Tschudi, à Lyon en 1536 à l'occasion de la campagne militaire de Provence, en fit le relevé (Badoud 2002). Puis ce fut Guillaume du Choul en 1538 dans le manuscrit *Des Antiquités Romaines* (ff. 80v-81v), se fondant sur Bellièvre, et Gabriel Symeoni, en capitales, en 1559 dans

son manuscrit de *L'origine et antiquité de la ville de Lyon* (ff. 36-40). Le relevé manuscrit circula, figurant ainsi dans l'une des miscellanées de Jean Matal (Vat. Lat. 6034, ff. 3-4v ; Cooper 1993). Bientôt la Table claudienne fut largement diffusée grâce à l'imprimerie, d'abord en 1537 par Symphorien Champier dans *De monarchia Gallorum* [...], puis plus correctement transcrite en capitales par Guillaume Paradin dans ses *Mémoires de l'Histoire de Lyon* (1573), qui devint ainsi l'ouvrage de référence.

Quant à l'identification de la table comme claudienne, déjà Aegidius Tschudi en 1536 et Guillaume du Choul en 1538 l'avaient reconnue comme telle. Mais ce fut Vertranius Maurus dans ses commentaires aux *Annales* de Tacite (Lyon, Antoine Gryphe, 1569, p. 123) qui fit connaître définitivement le contenu de la Table : la reproduction du discours de l'empereur Claude prononcé en 48 devant le Sénat de Rome pour accéder à la prière des chefs des nations gauloises, soucieux d'acquiescer l'éligibilité aux magistratures romaines et au Sénat (*Annales*, XI, 33). Ainsi, Lugdunum, colonie romaine, n'était pas concerné. « La Table n'est pas comme on l'a trop souvent dit un monument d'histoire lyonnaise ; c'est un monument lyonnais d'histoire romaine et gallo-romaine » (Allix 1939).

Surtout analysée pour son contenu historique, la table claudienne l'a en revanche moins été comme monument épigraphique et modèle d'écriture antique. On a peu mesuré l'impact de ce « beau spécimen d'écriture actuaire sur bronze » (Fabia) sur le dessin des caractères à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle, certainement fort, car « l'œuvre des lapicides et celle des calligraphes ne peuvent être étudiées l'une sans l'autres » (Henri-Jean Martin 2000). À Lyon, haut lieu de l'imprimerie où l'on crée de nouveaux caractères dans le nouveau style à l'antique, cette *lamina* dut être regardée de près

pour la beauté de ses lettres, à commencer par Claude Bellièvre, qui possédait *L'Opera del modo di fare le littere maiuscole antique*, de Francesco Tornielo da Novara (Milan, Gotardo da Ponte, 1517 ; Auvray 1913). Il a sans doute pris ce goût déjà à Lyon en regardant les inscriptions antiques, puis à Rome, lors de son travail à la Bibliothèque Vaticane où il consulte le célèbre *Vergilius Vaticanus* (Vat. lat. 3225), manuscrit enluminé du V<sup>e</sup> siècle, écrit en *Capitalis Rustica*. Dans ses *Noctes Romanae*, il écrit : « *His codex majusculis scriptus est litteris, cum hystoria picta ubique* » (ce manuscrit est écrit en lettres majuscules et avec, partout, des scènes peintes ; Perrat 1956, n° 5). De retour à Lyon, il continua l'étude de l'écriture en capitales dans les manuscrits carolingiens de la bibliothèque capitulaire de la cathédrale Saint-Jean, aujourd'hui à la Bibliothèque Municipale de Lyon.

On peut voir une imitation évidente de la Table claudienne dans l'immédiat voisinage de l'hôtel commun, dans les inscriptions bibliques en capitales romaines gravées sur les orthostates incurvées du porche de l'église Saint-Nizier, avec d'un côté les Dix Commandements (Exode, 20) et de l'autre l'Évangile selon Saint Marc au chapitre 12. C'est la partie la plus ancienne de la façade, remontant aux années 1538-1543, façade qui fut seulement achevée à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, suite aux Guerres de Religion. Parmi les notables de la Fabrique de Saint-Nizier, il y avait le marchand libraire Hugues de la Porte, échevin également, qui apporta son concours financier pour l'achat de la Table claudienne. Certains détails dans le dessin des capitales ne trompent pas, en particulier le Q à longue queue, si remarquable dans la Table claudienne, « seule lettre entre toutes les autres qui sort hors de ligne », et embrasse de sa queue le V, note Geoffroy Tory dans son *Champfleury* (Paris, 1529).

S. D.-R.

## PIERRE SALA

## CAT. 66

*Épithaphe de Claudius Rufinus*, I<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> siècle après J.-C.

Autel, calcaire dur. H. 90 ; l. 40 ; ép. 43 cm

Lyon, Musée gallo-romain de Lyon Fourvière, inv. AD 290

Bibl. : Hirschfeld, CIL XIII, 2014 ; Allmer et Dissard 1890, n° 290, p. 224-227.

Voir Lyon 2015, p. [107], CAT. 66 et p. 73, FIG. 24, le dessin de Pierre Sala dans *Antiquités de Lyon*.

« Aux dieux Mânes, au repos éternel de Lucius Claudius Rufinus. Claudius Rufinus ai, de mon vivant, gravé cette épithaphe afin que, lorsque mon âme goûtera le repos parmi les Ombres, habitantes des bords du Styx, et que mon corps, subissant la loi du Destin, aura pris gîte dans cette maison faite d'un bloc de pierre, elle soit un témoin survivant de mon existence, et que ma voix, conservée par ces lignes confiées au marbre, revive par ta voix, qui que tu sois, passant, qui t'arrêteras pour les lire ».

[Les huit dernières lignes mentionnent les noms des autres défunts et de la personne qui a réalisé le tombeau.]

(Traduction Allmer et Dissard)

Cette inscription est signalée au début du XVI<sup>e</sup> siècle dans un des tout premiers recueils d'épithaphe romaines de Lyon, dû à Pierre Sala (*Antiquités de Lyon*, manuscrit conservé à la BNF, folio 64 ; voir Lyon 2015, **fig. 24**). L'auteur précise qu'elle se situe « en l'Anticaille », domaine dont il était propriétaire. Vers 1509, Pierre Sala (v. 1457-1529), humaniste lyonnais, avait fait l'acquisition d'un terrain sur les pentes orientales de la colline de Fourvière, pour y construire une grande maison. Son domaine, qu'il dénomma l'Anticaille, fut plus tard converti en couvent, puis en hôpital du début du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'en 2003. D'après l'étude très érudite de Philippe Fabia (Fabia 1934) cette

appellation faisait référence à la densité des vestiges que recelait le sous-sol, et non à l'existence d'une collection d'inscriptions ou autres antiquités qu'aurait rassemblées là le propriétaire des lieux. L'épithaphe de Rufinus, rédigée en vers, semble d'ailleurs la seule inscription que Sala possédait.

La vision de l'au-delà qu'elle nous transmet est conforme à l'image qu'on s'en faisait à l'époque romaine : l'immortalité est réservée aux dieux (et aux quelques empereurs divinisés) ; quant aux défunts, réduits à l'état d'ombres, ils errent « sur les bords du Styx », l'un des fleuves des Enfers, regrettant la vie terrestre et ses plaisirs, dont l'épithaphe conserve le souvenir. On sait que dans les villes romaines, pour des raisons religieuses, les sépultures sont reléguées à la périphérie urbaine, le plus souvent le long des routes, bien visibles par tous. Il en résulte une grande proximité des morts et des vivants. Certains défunts s'adressent alors directement aux passants, comme ici, les exhortant à lire à haute voix leur épithaphe, pour les faire revivre symboliquement le temps de la lecture. Ce que saint Augustin traduira au V<sup>e</sup> siècle de façon émouvante dans sa propre épithaphe : « Ta bouche lit ces mots, mais c'est moi qui les pense et ta voix, maintenant, devient un peu ma voix. » (*Anthologie latine*, 721).

H. S.-G.

## CAT. 67 ET 68

## CAT. 67

Lyon, Étui du *Petit livre d'amour ou Énigmes* [...], vers 1500

Bois recouvert de cuir vert, doré et gravé. H. 13,3 ; l. 11,1 cm

Londres, The British Library, Stowe 955

Voir Lyon 2015, p. [110], CAT. 67

## CAT. 68

JEAN PERRÉAL (CONNU À LYON À PARTIR DE 1483 – PARIS ?, 1530)

*Portrait de Pierre Sala*, vers 1500

Enluminure sur parchemin dans Pierre Sala, *Petit Livre d'amour* (CAT. 67), manuscrit sur parchemin et papier, H. 13 ; l. 9,5 cm, 35 f<sup>os</sup>

Prov. : acquis auprès de Bertram Ashburnham, 5<sup>e</sup> comte d'Ashburnham

Londres, The British Library, Stowe 955

Bibl. : O'Connor 1818-1819, I, 57 ; Ring 1949, n° 331, fig. 48 ; Backhouse 1983, n° 22 p. 169-174 ;

Sala, éd. 1994 ; Backhouse 1997, n° 194 ; Camille 1998, p. 110, pl. 96 ; De Hamel 2001, pl. 36 ;

Porter 2003, p. 10-11 ; British Library 2005, p. 141.

Exp. : Paris 1993-1994, n° 208.

Voir Lyon 2015, p. [111], CAT. 68 et p. 148, 276

Figure majeure de l'humanisme lyonnais et auteur de manuscrits portant aussi bien sur les antiquités romaines que sur les philosophes antiques (**cat. 66, 70, 73**), Pierre Sala était également poète. Les vers qui composent ce *Petit Livre d'amour* ont été tracés de sa main même, en lettres d'or sur des feuillets de vélin pourpre, à destination de Marguerite Bullioud, sa maîtresse, qu'il épousera en secondes noces. Ils figurent dans des cartouches surmontés de motifs contenant les lettres M et P, se rapportant respectivement à Marguerite Bullioud et à Pierre Sala. Les douze miniatures illustrant chacun de ces quatrains ont été attribuées au Maître de la chronique scandaleuse (Avril et Reynaud 1993), tandis que le portrait qui clôt l'ouvrage (**cat. 68**), en regard d'un quatrain écrit en miroir, serait l'œuvre de Jean Perréal, l'ami de Sala, qui fut comme lui valet de chambre de Pierre II de Bourbon et d'Anne de Beaujeu en 1488 et avec lequel il échangeait des vers.

Pierre Sala est représenté en buste, de trois-quarts, dans un cadre feint, que suggèrent des ombres portées. De fait, en dépit du très petit format de ce portrait, la miniature parvient à rivaliser avec la peinture de chevalet. Le visage est animé par un dense réseau de hachures brunes, ocres, rouges et blanches, qui définissent ces volumes et l'incidence de la lumière sur l'incarnat. De même, le mouvement des fines boucles de la coiffure procède de la superposition d'une multitude d'arcs de cercles dorés sur de longues lignes sinueuses brunes. Il était offert à Marguerite Bullioud de contempler le portrait flatteur de son amant, aux traits idéalisés et à l'expression rêveuse. Le peintre a su faire preuve d'un réalisme affirmé en rendant sensible le poids du médaillon pendant au bout du cordon passé autour du cou de son modèle, ainsi qu'en peignant la chaîne en or qui s'est enfoncée et se perd dans les très nombreux plis de la chemise.

Au début de cet ouvrage, sur la page en regard de celle comprenant la dédicace à Marguerite Bullioud, le poète apparaît en train de placer son cœur dans la corolle d'une marguerite. Le Maître de la chronique scandaleuse n'a pas peint la tête, sûrement, peut-on penser, parce qu'il était prévu que ce second portrait de Pierre Sala soit également réalisé par Jean Perréal.

Par bonheur, l'étui original de ce manuscrit (**cat. 67**), en bois recouvert de cuir de couleur verte et doré, est parvenu jusqu'à nous. Y sont gravés des motifs floraux entrelacés des lettres P et M, tracées en façon de compas. Sur les côtés, figurent encore des anneaux destinés à le suspendre à la ceinture par une chaîne.

Bien qu'appartenant à des cercles humanistes éclairés et assistant aux prouesses et succès de l'imprimerie lyonnaise, il semble que Pierre Sala soit resté attaché à l'objet médiéval que constitue le manuscrit enluminé, privilégiant le rapport particulier entretenu avec son destinataire.

L. V.

## CAT. 69

## PIERRE SALA (1457-1529)

*Prouesses de plusieurs roys*

Lyon, vers 1522 ; enluminé par Guillaume II Leroy (actif vers 1485 [?] – 1528)

Manuscrit sur parchemin, in-fol., H. 33 ; l. 24 ; ép. 7,5 cm, 144 f<sup>os</sup>

Reliure de maroquin rouge aux armes et chiffre royaux, fin du XVII<sup>e</sup> ou début du XVIII<sup>e</sup> siècle

Hist. : François I<sup>er</sup> (?); bibliothèque de l'Académie de Sedan ; ancien fonds royal (Supplément Français 191)

Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss. Français 10420

Ouvert au folio 1 v<sup>o</sup> : Guillaume II Leroy (actif vers 1485 [?] – 1528), *La Rencontre de Pierre Sala avec François I<sup>er</sup> au pied de l'Antiquaille*

Bibl. : Fabia 1934, p. 4-8, 57-60, 77-115 et 193 ; Lecoq 1987, p. 209 ; Burin 2001, p. 35, 36, 43 et n<sup>o</sup> 122 ; notice en ligne dans BnF archives et manuscrits.

Exp. : Paris 1993-1994, n<sup>o</sup> 204 (notice de F. Avril).

Voir Lyon 2015, p. [112], CAT. 69 ; p. 25, FIG. 5

Pierre Sala fut une des principales figures de l'humanisme lyonnais au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle. Après avoir passé une partie de sa vie à la cour, comme valet de chambre et écuyer du roi, il se retira dans sa ville natale et se fit construire une riche demeure à mi-pente de la colline de Fourvière. Elle prit le nom d'« Antiquaille » en raison des multiples découvertes archéologiques que Sala fit sur son terrain, et qui vinrent augmenter sa collection (Lyon 2015, voir **fig. 24**). Cette retraite lui permit de mettre à profit son goût pour l'écriture. Il composa notamment des *Prouesses de plusieurs roys*, relatant les hauts-faits des souverains de David à François I<sup>er</sup>, ce dernier étant le dédicataire de l'œuvre (BnF, Mss., Français 584). Sala en réalisa une seconde version, ici présentée, pour commémorer la venue du roi à Lyon d'avril à juillet 1522 ; on sait que celui-ci se rendit même à l'Antiquaille (voir Lyon 2015, **fig. 5**). Contrairement à la première version où le cycle iconographique met en valeur les hauts-faits des différents souverains, ceux-ci ne sont illustrés dans la seconde version que par de petites lettrines

historiées ; on y trouve en revanche un frontispice à pleine page en tête de la dédicace au roi (f.° 1v.), peint, comme les lettrines, par le lyonnais Guillaume II Leroy qui réalise ici une de ses dernières œuvres. Ce frontispice présente une étonnante vue des pentes de Fourvière avec, au premier plan, le quartier Saint-Jean d'où émerge la cathédrale, aisément reconnaissable. À mi-pente est figurée l'Antiquaille. Une représentation très proche, avec un angle légèrement différent, se trouve dans la *Complainte au Dieu d'Amour* de Pierre Sala, également peinte par Guillaume II Leroy (Vienne, ÖNB, Cod. 2618). Dans la seconde version des *Prouesses de plusieurs roys*, l'artiste a représenté devant l'Antiquaille la traditionnelle scène de donation du livre à son dédicataire. On doit très vraisemblablement ce choix iconographique original à la personnalité du commanditaire et auteur du volume. Même si une salamandre clôt la dédicace au roi, on ignore si cet exemplaire, le seul connu de la seconde version du texte, fut effectivement remis à François I<sup>er</sup>.

M. H.

## CAT. 70

PIERRE SALA

*La Complainte de Nature à l'alchimiste errant*, vers 1516Manuscrit sur parchemin, lettrines en couleurs, H. 20,3 ; l. 14,5 cm, 44 f<sup>os</sup>

Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 3220

Ouvert au folio 1 : Lettrine et dédicace à François I<sup>er</sup>L'unique enluminure de ce manuscrit, entre les folios 5 et 6, par Jean Perréal, fut démantelée au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et offerte avec la collection Wildensteïn au musée Marmottan (voir Lyon 2015, p. 27, FIG. 6).Bibl. : Robert 1836, p. 19-22 ; Sala, éd. 1884 ; Picot 1913, f<sup>o</sup> 99r ; Lemaire de Belges, éd. 1932 ; Vernet 1943a ; Vernet 1943b ; Sterling 1963 ; Phares, éd. 1997 ; Kahn 2007, p. 126 ; Zecaire, éd. 1999, p. 116 (*Chrysopœia*, 6).

Voir Lyon 2015, p. 27, FIG. 6

Issu d'une famille d'artistes lyonnais, Jean Perréal, portraitiste, poète, architecte, alchimiste et ingénieur, eut probablement une formation parisienne, ce dont témoignerait son pseudonyme « Jehan de Paris », mais c'est à Lyon où il fut une figure de la vie artistique et intellectuelle que l'artiste est le mieux documenté. Perréal fut « painctre » et « varlet de chambre » de Charles VIII, Louis XII, puis François I<sup>er</sup> ; il travailla au projet du monument funéraire des parents d'Anne de Bretagne, aux tombeaux des ducs de Savoie à Brou sur la demande de Marguerite d'Autriche ainsi qu'aux Entrées de diverses personnalités pour le consulat lyonnais.

Proche de Pierre Sala (1457-1529) qui lui dédie *Le Livre d'amitié*, (Sala, éd. 1884) et célébré par Jean Lemaire de Belges (1473-1524) comme « nostre second zeusis ou Appellees [sic] [...] Car de sa main mercuriale il a satisfait p[ar] gra[n]d i[n]dustrie a la curiosite de son office et a la recreatio[n] des yeux de sa maieste » (Lemaire de Belges [1509] 1516, f<sup>o</sup> ccijj v<sup>o</sup>), Perréal fut en contact avec l'astrologue Symon de Phares (Phares, éd. 1997, p. 73 et sq.), le médecin-mage, Agrippa de Nettesheim (1486-1535) présent à Lyon vers 1509 et le médecin-polygraphe Symphorien Champier (1471-1538) qui lui sauva la vie lors des campagnes de Louis XII en Italie (Lemaire de Belges [1509] 1516, f<sup>o</sup> cciiij v<sup>o</sup>).

Le manuscrit Ms 3220, signalé pour la première fois par C.-M. Robert (Robert 1836), est un long poème alchimique, composé de 1822 octosyllabes avec une épître dédicatoire adressée à François I<sup>er</sup> ; il donne à lire dans une langue claire et précise, nombre de recherches alchimiques longtemps restées secrètes, ce qui est peut-être sa principale originalité (Vernet 1943b, p. 214-252).

L'étude du manuscrit par André Vernet a permis de le dater de 1516 et de l'attribuer à Jean Perréal d'après l'acrostiche du prologue en vers (Vernet 1943a p. 93-100). Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, le texte était donné à Jean de Meung (vers 1240-vers 1305), en particulier par La Croix du Maine et par l'érudit qui en avait publié, à Paris chez Guillaume Guillard et Amaury Warancore, la première édition en 1561 : *De la transformation metallique, trois anciens tractez en rithme francoise acavoir La fontaine des amoureux de science : Autheur : De La Fontaine. Les Remonstrances de Nature a Lalchymiste errant : avec la response dudict Alchy. par I. de Il Meung* [...]. Cette édition a été longtemps attribuée à Jacques Gohory, mais Didier Kahn, spécialiste de l'alchimie à la Renaissance, la considère plutôt comme l'œuvre de Robert Duval (Kahn 2007, p. 126). À l'instar de nombreux autres traités alchimiques, le texte de Jean Perréal circulait sous forme manuscrite bien avant sa publication comme en témoigne Denis Zecaire (1510 ?-156[.] ?) : « je m'en allay à Paris, où j'arrivay le lendemain de la Toussaint en l'annee 1546, et là j'achaptay pour dix escuz de libvres en la philosophie tant des anciens que des modernes. Une partie desquel estoient imprimez et les autres escriptz de main comme la *Tourbe des philosophes*, le *Bon Trévisan*, *La Complainte de la Nature* et autres divers traictez qui n'ont jamais esté imprimez. » (Zecaire, éd. 1999, p. 116).

Le manuscrit était à l'origine, d'après un inventaire de Ferdinand Denis de 1847, orné d'une miniature « admirable » qui malheureusement avait disparu au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1963, Charles Sterling la retrouva dans la collection Wildensteïn (Sterling 1963) ; elle devint la première œuvre attribuée avec certitude à Jean Perréal.

Comme le texte composé de deux longs discours – la *Complainte de Nature* et la *Response de l'Alchimiste* – la miniature est conçue en deux parties symétriques. La moitié droite est occupée par un imposant édifice d'au moins trois niveaux avec au rez-de-chaussée le *laboratorio* où l'on distingue un fourneau avec quelques braises, des cornues et divers *vesseaux* distillatoires. L'alchimiste, vêtu d'un lourd manteau fauve et coiffé d'un bonnet noir, est sorti de son officine pour dialoguer avec Nature.

Nature est assise, les bras croisés, en face de lui : c'est une femme ailée, rayonnante de sa blanche nudité et couronnée du septénaire des astres. L'arbre-athanor, sur lequel elle repose, s'élève au-dessus d'elle en de délicates arabesques vertes et à son sommet jaillit une fleur jaune-or dont le pistil est une fiole sous laquelle est mentionnée la formule *opus naturae*. Sur les diverses ramifications de l'arbre-athanor sont inscrits, entre autres, en lettres dorées les noms des quatre éléments en latin. En arrière-fond, un fleuve méandre dans un décor ouvert par une belle perspective aérienne.

En face de ce paysage bucolique et gracieux s'élève un édifice imposant et gris, comme le plomb ; sur son seuil est inscrit *opus mechanice*. Cette massive et inquiétante construction pourrait laisser interpréter cette miniature comme une condamnation des arts mécaniques et de leur *hubris*, topos classique à la Renaissance. L'alchimiste n'est-il pas traité de « sot souffleur sophistique || qui ne use que d'art mecanique » (f<sup>o</sup> 7r) ?

Mais l'édifice est étrange... Le haut de la fenêtre semble s'ouvrir sur le ciel ! Ne serait-il pas qu'un décor, une représentation mentale ou l'illustration symbolique de l'Œuvre au noir, au rouge et au blanc

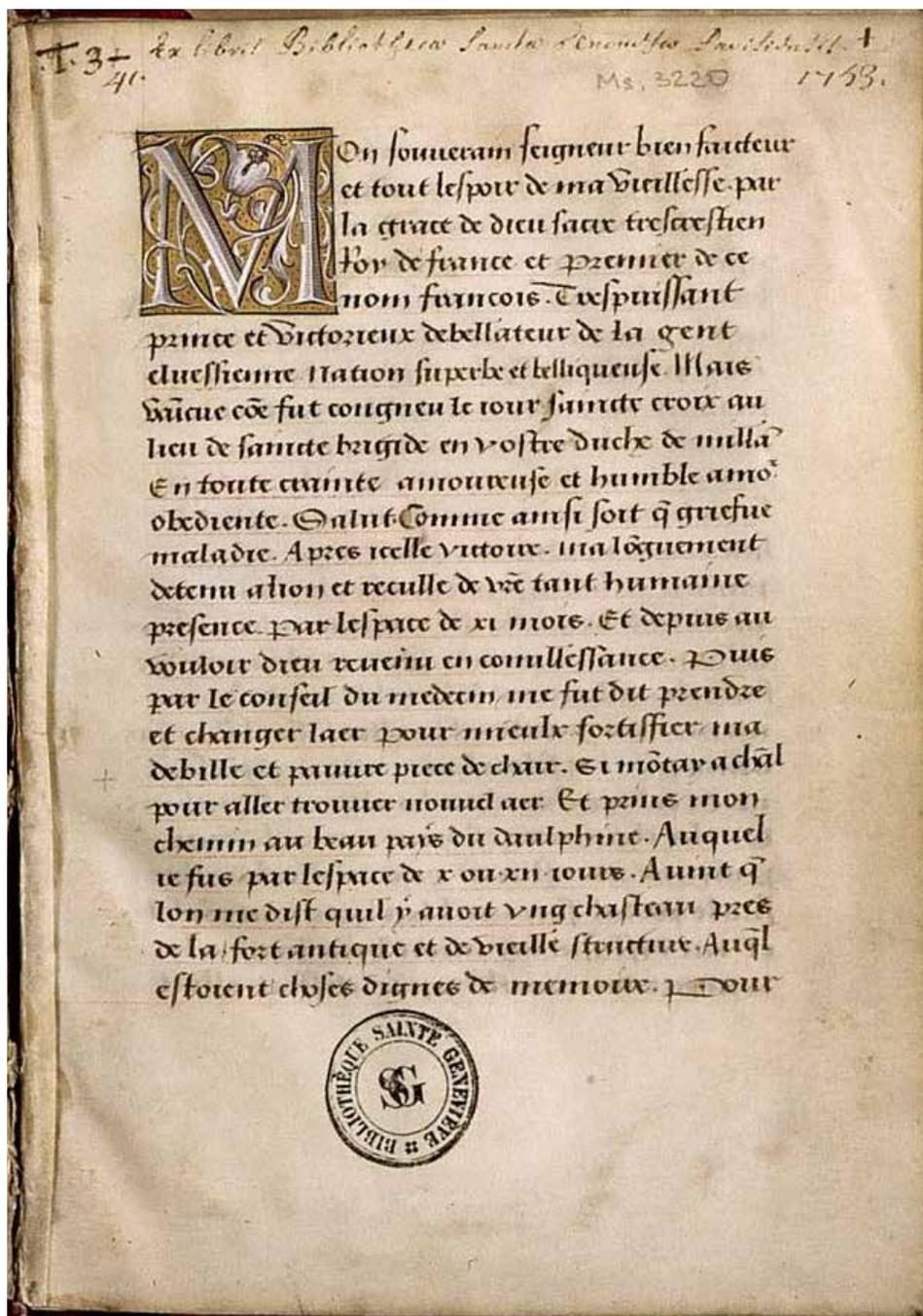
couleurs respectives du fourneau du rez-de-chaussée, des volets de la fenêtre du premier étage et de leurs croisillons sur la plus haute partie de l'image ? Bâtiment réel, prison de l'esprit ou construction de fantaisie ? Une chose reste certaine, le poème comme la miniature mettent en dialogue l'alchimiste et la Nature : là est le cœur du propos de Jean Perréal. Dans la correspondance de l'artiste avec Jacques Le Lieur, échevin Rouennais, qui se pique de poésie, Perréal répond ainsi à son correspondant (Picot 1913) :

Apprentif suis, et ne suis qu'un breslart  
 Qui va suivant pas à pas ce bel art  
 Immytateur de madame Nature,  
 Au vif tirant par fictive peinture.  
 [...]

Mais le plus fort est que tout soit pourtraict  
 Bien justement, et de bonne mesure,  
 ou autrement il n'aproche nature.

Comme le botaniste arpente la campagne, comme l'anatomiste explore le corps de l'homme et le navigateur avance « sous la leçon des vents », l'alchimiste doit, lui aussi à la Renaissance, suivre Nature. C'est à cet appel que répondent la pharmacie et la philosophie médicale alchimiques de Paracelse avec sa théorie des signatures dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est aussi cette leçon que Jean Lemaire de Belges semble retenir de Jean Perréal quand il interpelle le peintre Jean Hey par ces mots : « Et toy Jean Hay, ta noble main chomme elle ? || Vien veoir nature avec Jehan de Paris » (Lemaire de Belges, éd. 1932, p. 44).

D. R.-R.



CAT. 70 : Folio I : Lettrine et dédicace à François I<sup>er</sup>

## CAT. 71

GEORGES REVERDY

*Les Alchimistes*, vers 1560

Burin. H. 16,5 ; l. 26 cm

Signé dans la composition, sur la margelle,

en bas à droite : *GReuerdinus /f.*

Paris, Bibliothèque nationale de France,

Rés. Ec 33a

Bibl. : Leutrat 2007, GR50.

Dix personnages, difformes et caricaturaux, se pressent autour d'un récipient enflammé qui captive leur attention et constitue l'unique source de lumière de ce nocturne saisissant. Disposé sur une margelle qui délimite la partie inférieure de la composition, cet objet porteur de grands espoirs prend place entre la signature de l'artiste et une inscription latine. Georges Reverdy propose ici une représentation particulièrement originale d'alchimistes guettant la transmutation de métaux en or. La forme latinisée de son nom sous laquelle il signe l'œuvre correspond à celle qu'il utilise dans les dernières années de son activité à Lyon, peu avant sa mort, probablement vers 1560. L'inscription permet d'identifier sans erreur possible le sujet de l'estampe puisqu'il y est question d'alchimistes qui « attisent de vains espoirs de leurs bouches menteuses ». La composition s'inscrit dans un contexte où l'alchimie suscite de nombreuses réactions, positives ou violemment critiques, et où Lyon a la réputation d'être un centre important de l'édition alchimique en France ; le sujet était donc susceptible d'intéresser un public relativement étendu. Dans les arts plastiques, on rencontre généralement deux manières de traiter ce thème iconographique : l'une est grave, de caractère presque scientifique et montre l'alchimiste au travail, concentré,



au milieu de ses instruments. C'est ainsi que le présente Domenico Beccafumi dans une série de dix gravures sur bois exécutées vers 1540-1550. L'autre dépeint l'alchimiste comme un charlatan, vivant dans la misère et le désordre, ayant pour seuls assistants sa femme et ses enfants en guenilles, comme l'illustre Pieter Brueghel l'Ancien dans un dessin daté de 1558, gravé sans doute par Philippe Galle peu après (New Hollstein 197). L'estampe de Reverdy se situe dans cette veine satirique qui vilipende les rodomontades de ces apprentis sorciers dont le rassemblement nocturne pourrait s'apparenter à un sabbat. Si l'image ne suffisait pas à la compréhension, l'inscription, elle, ne laisse aucun doute sur les intentions de la composition dirigée contre l'imposture des alchimistes. D'un point de vue technique, l'œuvre étonne dans la production de Reverdy et prouve une fois de plus que ce graveur aux multiples facettes adapte son burin au dessin qu'il interprète. Il est difficile d'identifier le modèle utilisé par l'artiste, même si l'outrance de la musculature et certaines physiologies ne sont pas sans évoquer l'art de Rosso, tandis que d'autres pourraient faire penser aux portraits grotesques de Léonard de Vinci. Par ailleurs, l'organisation de la composition, les figures caricaturales, voire monstrueuses, rappellent certaines

« drôleries » contemporaines exécutées à Paris par les graveurs de la rue Montorgueil (par exemple, *Pour entonner une gaye chanson*, BnF, Hennin 326). Reverdy propose cependant un travail au burin d'une grande finesse, qui s'oppose aux bois parisiens dont le trait plus épais permet moins de nuances. La qualité de cette estampe tient surtout aux effets de clair-obscur et de la lumière vacillante sur les corps des personnages. Les représentations de nocturnes sont encore rares en France à cette époque, même si un artiste comme Geoffroy Dumouëtier, actif dans l'entourage bellifontain et dont Reverdy connaissait les œuvres, y excellait. Étant donné sa richesse formelle et iconographique, une telle estampe pouvait satisfaire un public relativement large. L'image suscite tout à la fois la surprise, la curiosité voire le rire et, associée au texte – pour qui sait le déchiffrer, et dont le mot grec renforce le caractère érudit – elle offre une charge efficace contre « l'impossible transmutation » des alchimistes. Enfin, signalons que cette inscription est reprise dans un distique de Jean Dorat paru dans ses *Poematia* à Paris en 1586 (II, 42). L'auteur a-t-il connu l'estampe de Reverdy ? On ne peut l'exclure, même si, plus certainement, les deux œuvres font référence à une source commune.

E. L.

CAT. 72

SYMPHORIEN CHAMPIER (1471-1538)

*L'origine et antiquité de la cité de Lion, suivi de L'ystoire de Palanus, conte de Lyon*

Lyon, vers 1505-1515 ; traduit du latin en français par Guillaume Ramèze, enluminé par Guillaume II Leroy  
Parchemin, H. 21,5 ; l. 15 ; ép. 2 cm, 62 f<sup>os</sup>

Reliure de maroquin citron

Hist. : Bibliothèque de Charles-Adrien Picard, 1742 ;  
Antoine-René d'Argenson, marquis de Paulmy (1722-1787)  
Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5111

Ouvert au folio 7 v<sup>o</sup> : *L'auteur ou le traducteur présentant l'ouvrage à Jean Sala ?*

Bibl. : Burin 2001, n° 113 ; notice en ligne dans BnF archives et manuscrits.

Exp. : Paris 2010-2011, n° 39 (notice de S. Lepape).

Voir Lyon 2015, p. 221, et p. 219, FIG. 82

Médecin et humaniste lyonnais, membre de la *sanior pars* de cette ville, Symphorien Champier (1472-vers 1539) fut par ailleurs un auteur prolifique dont les œuvres couvrent de nombreux domaines tels que l'histoire, la philosophie ou l'ésotérisme. Particulièrement versé dans l'histoire antique, il développa notamment dans ses écrits l'origine athénienne de la ville de Lyon, faisant le rapprochement entre le nom latin du quartier d'Ainay, *Athanacum*, et celui de la cité grecque. Le présent recueil contient deux de ses textes, *L'origine et*

*antiquité de la cité de Lion*, suivi d'un roman en prose consacré à Palanus, un comte lyonnais légendaire. Ces deux œuvres, écrites en latin, ont été traduites en français par Guillaume Ramèze, ami de Champier, pour Jean Sala, demi-frère de Pierre Sala. Son manuscrit est orné de deux peintures en pleine page : une vue de la cité de Lyon (f. 1v.) et une traditionnelle représentation du don de l'ouvrage par son auteur ou son traducteur (Symphorien Champier ou Guillaume Ramèze) à son destinataire ou commanditaire (Jean Sala) (f. 7v. ; voir Lyon

2015, p. 219, **fig. 82**). Ces deux enluminures sont l'œuvre de Guillaume II Leroy, actif à Lyon durant la dernière décennie du quinzième siècle et le premier tiers du seizième siècle. On retrouve sa main dans le *Traité des vertus cardinales* de Louise de Savoie (BnF, Mss., Français 12247 ; voir Lyon 2015, p. 275, **fig. 96**) et dans plusieurs manuscrits des œuvres de Pierre Sala, dont un fut probablement offert à François I<sup>er</sup> (voir Lyon 2015, cat. 69 et p. 25, **fig. 5**).

M. H.



## CAT. 73

PIERRE SALA

*Moraulz dictz des philozophes*

Lyon, vers 1515-1525 ; enluminé par un artiste proche de Guillaume II Leroy

Parchemin, H. 21,5 ; l. 14,5 cm, I + 67 f<sup>os</sup> + 2Reliure anglaise de maroquin rose, XIX<sup>e</sup> siècle

Hist. : Pierre Sala (1457-1529) ; famille Husson Tonnerre Vauverrier (Dauphiné) ; vente Theodore

Williams, Londres, 1827 ; vente P. A. Hanrott, Londres, 1833, n° 2045 ; acheté par J. Pierpont

Morgan auprès de Leo S. Olschki, Florence, 1907

New York, The Pierpont Morgan Library &amp; Museum, Ms. M. 277

Ouvert aux folios 19 v<sup>o</sup> – 20 r<sup>o</sup> : *Épicure*, vers 1520-1525

Bibl. : Burin 2001, n° 277.

Voir Lyon 2015, p. [113], CAT. 73

Bourgeois et humaniste Lyonnais, Pierre Sala est également l'auteur de nombreux textes, dont les *Moraulx dictz des philozophes*, que l'on date traditionnellement vers 1515-1525. Le volume conservé par la Pierpont Morgan Library & Museum de New York est l'exemplaire personnel de l'auteur. Sa signature est en effet identifiable, sous ultraviolets, sous les armes surpeintes de la famille dauphinoise Husson Tonnerre Vauverrier (f. 1v.). Le texte contient des extraits de la *Mer des hystoires* parue à Paris chez Pierre Le Rouge en 1488 ; cet ouvrage, qui eut un certain succès, est une adaptation en français, mais complétée d'autres éléments (un dictionnaire géographique, une description de Terre Sainte, des fables d'Ésope, une généalogie des rois de France) d'un abrégé historique universel imprimé en latin à Lubeck par Lucas Brandis en 1475. Le texte de Sala commence ainsi :

« Si après s'ensuivent aucuns moraulx dictz des philozophes que j'ay extraitz de la Mer des ystoires et d'ailleurs ». Cette recherche de modèles antiques de moralité et de probité était courante à la Renaissance, où on considérait souvent les penseurs antiques comme des modèles à suivre et sur lesquels il convenait de méditer. Sont ainsi invoqués chez Sala Solon, Épicure, Platon, Thémistocle ou Aristote, pour n'en citer que quelques-uns. Chaque texte – il y en a vingt au total – est associé à une image à demi-page représentant le penseur antique dont il est question. Ces portraits idéalisés ont été peints par un artiste proche de Guillaume II Leroy. Un autre exemplaire du même texte, enluminé dans le même atelier, est récemment passé en vente dans la galerie parisienne Les Enluminures, puis chez le libraire bâlois Jörn Günther Rare Books.

M. H.

# GUILLAUME DU CHOUL

CAT. 74 ET 75

CAT. 74

GUILLAUME DU CHOUL (1496 ? – 1560)

*Des bains et de la palestra*, 1547 (?)

Écriture humanistique ; figures dessinées à la plume à l'encre noire et rehaussées de lavis gris, de gouache et d'or ; vélin, H. 30 ; l. 20,5 ; ép. 2,5 cm, 19 f<sup>os</sup> (manquent deux folios entre 16 et 17 et sans doute un folio de titre)  
Reliure lyonnaise (?) : plats de carton couverts de velours vert ; anciennement fermé par quatre lacets de tissu vert.

Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 1314

Ouvert au folio 5 v<sup>o</sup> : *Balnearum dispositio*

Voir Lyon 2015, p. [114], CAT. 74

CAT. 75

GUILLAUME DU CHOUL

*De Bagni et essercitii antichi de Greci et de Romani* [Des bains et de la palestra]

Lyon, Guillaume Rouillé, 1555

Livre imprimé, in-fol., H. 32,8 ; l. 22 ; ép. 4 cm, 20 f<sup>os</sup>

Lyon, collection particulière

Ouvert 18 v<sup>o</sup> : *De Bagni : Bagno in volta degli / antichi Romani* [Bain vouste des / anciens Romains]

Bibl. : Guillemain 2002.

À la fin du premier livre *Des antiquités romaines*, Guillaume du Choul a dû se rendre compte que le cadre chronologique de l'ouvrage – un recueil de biographies d'empereurs – ne permettait pas de présenter les antiquités dans leur diversité, sans imposer aux lecteurs d'innombrables digressions. Désormais il articule ses livres selon un plan thématique, qui aboutira aux trois publications de 1554-1556, sur la castramétation, les bains et la religion, et donnera lieu à d'autres œuvres restées manuscrites : *Des épigrammes de toute la Gaule*, *De re nautica*, *De imaginibus siue de natura deorum*, *Des animaux féroces et estranges*.

Cité par Jean du Choul en 1546 parmi les livres de son père en cours de rédaction, cet ouvrage, imprimé en 1554 avec le titre *Des bains et antiques exercitations grecques et romaines*, est, dans la version manuscrite conservée à Paris (cat. 74), légèrement postérieur au premier livre *Des antiquités*

*romaines* de Turin (cat. 80). De grandes similitudes formelles invitent à l'attribuer au même atelier lyonnais. Le titre actuel a été inscrit au XVII<sup>e</sup> siècle, peut-être lors du récolement de la bibliothèque royale en 1622.

L'épître dédicatoire (fol. 1-2) consiste en une évocation du château de Fontainebleau, où Du Choul avait visité, sans doute entre 1544 et 1546, l'appartement des bains, une galerie qui doit être la galerie François I<sup>er</sup> et les espaces extérieurs situés autour de l'étang. En courtisan qui sait l'intérêt porté par le roi aux bains de Fontainebleau, il lui offre le présent discours sur les thermes et les gymnases et lui demande d'être mis « au nombre de ceulx que vous tenez en obeissante servitude au pres de vous ». Le corps de l'ouvrage se compose de deux parties, la première traitant des « bains, thermes et lavacres » (fol. 3-13), et la seconde, « des gynnases, de la palestra » (fol. 13-18), qui correspondent à deux chapitres du *De architectura* de Vitruve (V, 10-11). Parmi les sources

de ce petit discours sont à mentionner la traduction de Vitruve par Cesare Cesariano (Côme, 1521), où Du Choul a trouvé la figure de la *Balnearum dispositio* qu'il reproduit en la simplifiant (fol. 5), et le livre de Fabio Calvo, déjà utilisé pour le manuscrit de Turin (*Antiquae Urbis Romae cum regionibus simulachrum*, Rome, 1532), d'où vient la figure des thermes antiques (fol. 18v ; voir cat. 75). On sait grâce à la publication du livre des *Bains* chez Guillaume Rouillé (f. 17v-19v) que le bifeuillet perdu du manuscrit de Paris comportait une citation des *Antiquités* (fol. 33v-34), dont la copie d'une estampe de Marco Dente datable de 1520-1525, d'après un relief romain aujourd'hui conservé au Vatican (le « Combat des cestés »). Le remplissage de matériaux du manuscrit *Des antiquités romaines*, qui n'avait pu être offert au roi, deviendra courant pour les livres postérieurs.

J. G.



CAT. 75



## CAT. 76

## GUILLAUME DU CHOUL

*Discours sur la castrametation et discipline militaire des Romains, escript par Guillaume du Choul [...]*

Lyon, Guillaume Rouillé, 1555

Livre imprimé, in-fol., H. 33,2 ; l. 24 ; ép. 5,8 cm. 55 p.

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 105367

Ouvert aux pages 49<sup>v</sup> – 50<sup>r</sup> : Pierre Eskrich, *Casques antiques*, gravure sur bois

Bibl. : Gallavardin 1993, Guillemain 2002, Guillemain 2003, Hacquebart-Desvignes 2008.

Ce livre publié par Guillaume Rouillé de 1554 à 1581 a été conçu à la fin du règne de François I<sup>er</sup>. En 1547, il s'intitulait *De la milicie romaine* et devait présenter, « par figures retirees des marbres antiques et medailles, la forme du camp des Romains, l'ordre de leur gendarmerie, la maniere de leurs concions, la forme de leurs acoustremens militaires et autres cerimonies ». Du Choul pourrait avoir eu l'idée de cet ouvrage lors de son passage à Fontainebleau, datable entre 1544 et 1546, au moment même où Serlio commençait son livre VIII consacré à la castramétation d'après Polybe, et où paraissaient à Paris les traductions de Polybe et de Machiavel. Quelques années plus tard étaient publiées les *Instructions sur le faict de la guerre* (Paris, 1548), attribuées à Raymond de Fourquevaux.

Comme Machiavel et Fourquevaux, Guillaume du Choul reproduit les chapitres de *l'Histoire*

de Polybe consacrés aux « institutions militaires des Romains » (VI, 19-42). Son apport consiste essentiellement à illustrer le texte de Polybe par l'iconographie de la colonne Trajane, tout en intercalant quelques réflexions de Machiavel et de Fourquevaux. Dans des remaniements successifs, il ajoute le passage de *La guerre des Juifs* de Flavius Josèphe sur le même sujet (III, 77-98), puis un extrait de l'abrégé français du *De Asse et partibus eius* de Guillaume Budé concernant la solde.

Les trente-sept planches du *Discours sur la castrametation* (attribuées à Pierre Eskrich par Baudrier 1895-1921) reproduisent principalement des scènes de la colonne Trajane d'après les dessins de Jacopo Ripanda. Parmi les reproductions gravées du même monument, Du Choul a trouvé les figures de quelques légionnaires dans deux estampes attribuées à Marco Dente. Les illustrations dépendent également d'une frise de la

Salle des Stucs, au Palais du Té (Mantoue), exécutée sur dessin de Jules Romain. On considère que Du Choul a trouvé ces figures dans les estampes d'Antonio Fantuzzi, mais il est possible qu'il ait eu connaissance des inventions de Jules Romain en fréquentant à Fontainebleau l'entourage du Primatice.

Les discours sur la castramétation et sur les bains ont été traduits en italien par Gabriel Symeoni en 1555, pour G. Rouillé (voir **cat. 75**). Le traducteur a bien évalué le succès futur du livre en Italie et se trouve certainement à l'origine de la version in-8° qui paraît en 1557 à Venise, puis à Padoue avec les mêmes bois, en 1558 et en 1559. Des trois discours de Du Choul, celui sur la castramétation a été le plus apprécié outre-monts, notamment quand Lomazzo l'a fait entrer en 1584 dans sa bibliothèque artistique idéale.

J. G.

## CAT. 77

GUILLAUME DU CHOUL

*Discours de la religion des anciens romains [...]*

Lyon, Guillaume Rouillé, 1567

Livre imprimé, in-4°, H. 25 ; l. 18, ép. 4 cm, 339-[56] p. (relié avec *Discours sur la castrametation [...]*, voir *supra*, CAT. 76)

Écouen, Musée national de la Renaissance – château d'Écouen, inv. Ec. 286

Ouvert aux pages 212-213 : *Sceau de l'empereur Néron*, gravure sur bois

Bibl. : Bourriot 1984, Guillemain 2002, Cooper 2003, Guillemain 2008.

Voir Lyon 2015, p. [115], CAT. 77

Mentionnée pour la première fois en 1546, cette œuvre emblématique de la Renaissance lyonnaise connut une lente élaboration, comme en témoignent les ajouts de dernière heure, postérieurs au privilège de 1553. Le *Discours de la religion* aurait dû paraître au même moment que ceux sur la *Castrametation* et les *Bains* (voir **cat. 76 et 75**), mais le retard pris par les graveurs, en raison du très grand nombre de bois, en a différé l'impression.

Dans ce livre, Guillaume du Choul poursuit l'étude thématique des antiquités romaines en mettant en regard les sources littéraires et la documentation graphique. La première partie (jusqu'à la page 247) présente l'iconographie des divinités gréco-romaines, principalement d'après les monnaies. La seconde partie traite du culte et se fonde davantage sur l'examen des bas-reliefs.

C'était la première fois qu'un livre imprimé offrait une aussi riche illustration numismatique. Les 437 monnaies reproduites appartiennent pour la plupart au monnayage romain, mais on relève aussi la présence significative de monnaies grecques et médiévales. Pour la plupart d'entre elles, ces pièces étaient conservées dans le médaillier de l'auteur, même les grecques, que Du Choul fut le premier Français à collectionner grâce au voyageur André Thevet, de retour du Levant en 1552-1553. Parmi les

objets d'art de sa collection, une plaquette de bronze est à l'origine de la figure intitulée « Cachet de Nero » (p. 213 ; voir reproduction) : c'était un surmoulage de la gemme antique la plus célèbre à la Renaissance (voir **cat. 79**), une cornaline représentant Apollon et Marsyas, anciennement possédée par Laurent de Médicis (voir **cat. 78**).

Le reste de l'iconographie dépend de bas-reliefs antiques connus de Du Choul par l'intermédiaire de reproductions graphiques : livres à figures, estampes ou dessins. Sont illustrées aussi quelques inventions « à l'antique » comme ce stuc de Jules Romain au Palais du Té (Salle des aigles), *Mercurus se présentant à Jupiter, Junon et Neptune* (p. 48).

La simplicité du plan, la qualité de l'illustration (attribuée à Pierre Eskrich par Baudrier 1895-1921), la consultation facilitée par un index de 56 pages et des mots-clés dans les marges, expliquent le large succès du *Discours de la religion* qui doit sans doute autant aux recherches de l'auteur qu'au génie de son éditeur. Montaigne, pour ne citer que lui, possédait un exemplaire de l'édition de 1556. Pendant toute l'époque moderne, les auteurs de programmes (Borghini), les peintres (Poussin, Blanchet) et les antiquaires (Montfaucon) ont trouvé dans ce livre un estimable répertoire iconographique sur la religion romaine.

J. G.

## CAT. 78 ET 79

## CAT. 78

ROME, 1<sup>ER</sup> SIÈCLE AVANT J.-C.*Apollon et Marsyas*

Intaille sur améthyste. Ovale : H. 2,44 ; l. 2,17 ; ép. 0,62 cm

Acquise en 1844

Lyon, musée des Beaux-Arts. Inv. A. 1636

Voir Lyon 2015, p. [114], CAT. 78

## CAT. 79

FLORENCE OU ROME, MILIEU DU XV<sup>E</sup> SIÈCLE OU APRÈS*Apollon et Marsyas* d'après le sceau de Néron

Empreinte du sceau de Laurent de Médicis

Plaquette en bronze coulé. Ovale, H. 3,9 ; l. 3,3 cm

Acquise en 1897

Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et inventaire inconnus



Les intailles et les camées sont des pierres dures gravées en creux ou en relief. Leur usage remonte à la plus haute Antiquité puisque les premiers sceaux sont contemporains de l'invention de la céramique et de l'écriture. Rapidement, ces cachets s'embellissent au point d'acquérir une autre fonction qui influera profondément sur leur valeur : ils deviennent de précieux bijoux. Enviés par tous mais réservés aux puissants, les plus spectaculaires d'entre eux sont jalousement conservés dans les cabinets princiers et constituent dès lors la base de futurs trésors royaux.

La gemme à l'origine de la plaquette de bronze représentant *Apollon et Marsyas* en est la parfaite illustration. L'empreinte en bronze reprend fidèlement le sceau de l'empereur Néron, également connu pour avoir appartenu au XV<sup>e</sup> siècle à Laurent le Magnifique et aujourd'hui conservé au musée national de Naples. Le petit-fils du Prince de Machiavel appréciait tellement cette grande et belle intaille de cornaline rouge qu'il en fit exécuter des répliques. Les plus communes, comme cette petite plaque de bronze (cat. 79), sont la simple empreinte du célèbre sceau romain et l'exemplaire conservé à Lyon a été acquis en 1897. D'autres plus élaborées, sous la forme d'intailles et surtout de beaux

camées, sont aujourd'hui conservées dans les plus grands musées européens. Une dizaine d'exemplaires au type d'Apollon et Marsyas sont connus. Aucun n'est romain et certains sont postérieurs au XV<sup>e</sup> siècle. Le plus célèbre est assurément celui que porte au cou la belle Simonetta Vespucci sur son célèbre portrait peint par Sandro Botticelli vers 1480, aujourd'hui conservé à Francfort-sur-le-Main. Le plus singulier est un petit camée ornant une bague qui, à la vue de sa monture ciselée et émaillée, semble remonter au XVI<sup>e</sup> siècle. La scène figurée est réduite au seul et horrible supplice de Marsyas. Connue par un exemplaire conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon, cette pièce, est unique tant par son sujet connu dans la statuaire romaine que par son usage en chaton de bague.

Le musée des Beaux-Arts de Lyon a acquis en 1844 une intaille sur améthyste reprenant ce même thème (cat. 78). La taille de la pierre précieuse et la qualité de sa gravure ont conduit à sa restauration immédiate (la partie supérieure droite est lisse et rapportée) puis à sa publication dès 1855 dans la *Description des antiquités et objets d'art de la Ville de Lyon* (Commarmond 1855-1857). Prudemment, les premiers éditeurs de la gemme lyonnaise se sont abstenus de proposer toute datation. Jusqu'à une période

très récente, elle était considérée comme une production tardive réalisée pour les proches de Laurent de Médicis. Son étude puis sa publication en 2011 dans le *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* (Rambach 2011) révèlent une autre réalité, nettement plus cohérente avec la précision de son exécution et la physionomie générale de la gemme : elle remonte à l'époque romaine. Nous avons donc deux intailles contemporaines et datées du troisième quart du 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C., c'est-à-dire des prémices de l'époque augustéenne. Mieux, selon Hadrien Rambach suivi par Jeffrey Spier, elles peuvent avoir une origine commune – un même atelier de production – voire être de la même main. Pour sa part, Marie-Louise Vollenweider va jusqu'à attribuer le gemme Médicis au graveur grec Dioskouridès (Vollenweider 1966, p. 56-64), ce qui sous-entend que l'intaille conservée à Lyon peut, elle aussi, relever de son œuvre. Quelques détails distinguent cependant les deux exemplaires. Ils permettent de proposer que la gemme lyonnaise soit antérieure à celle de Naples, le modelé ayant été visiblement amélioré entre les deux étapes de réalisation de ces spectaculaires et célèbres artefacts.

Z. C. et F. P.

## CAT. 80

GUILLAUME DU CHOUL

*Des antiquités romaines premier livre, fait par le commandement du roy par M. Guillaume Choul Lionnoys, conseiller dudict seigneur et baillly des Montaignes du Daulphiné, [1547]*

Manuscrit sur vélin ; figures dessinées à la plume à l'encre noire et rehaussées de lavis gris-brun, d'aquarelle, de gouache et d'or ; in-fol., H. 42,7 ; l. 29,7 ; ép. 2,5 cm, 90 f<sup>es</sup> Reliure début XVIII<sup>e</sup> siècle (?), maroquin rouge.

Turin, Biblioteca Reale, Ms. varia 212  
Ouvert aux folios 8v<sup>o</sup> et 8bis : *L'Arc de triomphe servant d'entrée au Forum de Trajan, d'après une monnaie romaine en or.* H. 42 ; l. 58 cm

Bibl. : Guillemain 2002, Cooper 2003, Dickmann Orth 2003, Guillemain 2008.



Lorsque Dolet signala ce livre en 1538, c'était un recueil de biographies des empereurs romains illustrées de médailles. Puis au fil des remaniements, le livre se transforma en une accumulation de commentaires sur les *antiquitates*. Parmi les derniers ajouts, l'allusion à « la restauration et embellissement » du Louvre (fol. 37) n'est pas antérieure au second semestre 1546, et la mention d'une inscription prétendument trouvée « a Sarlac depuis six ans » (fol. 55v<sup>o</sup>) qui aurait été, selon une autre source, découverte en 1541 (*CIL* XIII 1899, 87\*) daterait donc de 1547. Jean-Aimé de Chavigny (1606, p. 184-186), qui a examiné ce manuscrit vers 1555, précise que l'auteur s'apprêtait à le présenter à François I<sup>er</sup> lorsqu'il fut prévenu de la mort du roi (31 mars 1547) :

« Et le livre, *Les XII Cesars* du susdit sieur Guillaume du Choul, gentilhomme lyonnais, qu'autrement il nomme *Les antiquitez de Rome*, qu'il fist du temps de ce grand François, premier du nom, roy de France, pere des bonnes lettres, et le luy dedia ; mais ainsi qu'il le luy voulut envoyer et presenter, ce magnanime prince prevenu de

mort, l'auteur le se reserva. Ledit livre contenoit la vie et les gestes des XII premiers Cesars, desquels Suetone escrit, retirez de leurs medailles d'or, d'argent et de bronze, dont il estoit fourni abondamment, si aucun autre antiquaire l'estoit, ensemble de plusieurs inscriptions, statues, temples et autres telles antiquitez. Je l'ay veu et leu une grande part et en peux tesmoigner. Au reste, escrit magnifiquement en grand velin, forme de papier real, les figures très belles et exquisement elaborées et illuminées d'or, la couverture d'iceluy de veloux bleu et celeste. Œuvre et present certainement digne d'un roy, et du prince pour qui il estoit fait et destiné. »

La mise au net du manuscrit de Turin fut sans doute réalisée à Lyon, où Du Choul, bailli des Montagnes du Dauphiné, résidait ordinairement en hiver, passant le reste de l'année à Gap. Après avoir appartenu au duc de Nemours Henri de Savoie (1572-1632), comme l'indique Chavigny, le manuscrit réapparut à Turin en 1659 dans la bibliothèque des ducs de Savoie.

Le livre a pour objet de rendre compte de la civilisation romaine, de César à Maximien Hercule, avec une attention particulière portée aux inscriptions, aux trouvailles archéologiques, aux monuments et aux monnaies antiques. Certains monuments sont parfois illustrés par un dessin qui occupe une page entière, ou même deux dans le cas de la restitution de l'arc de triomphe servant d'entrée au Forum de Trajan (fol. 8v-[8bis]). L'élévation de ce monument disparu s'inspire du revers d'une rare monnaie d'or de cet empereur figurant dans la propre collection de Guillaume du Choul. Parmi les sources contemporaines, on reconnaît, pour l'épigraphie, les *Epigrammata antiquae Urbis* de Mazzocchi (Rome, 1521) et le recueil de Petrus Apianus (Ingolstadt, 1534), pour la topographie de Rome, le livre de Fabio Calvo (Rome, 1532) et l'édition de Marliani par Rabelais (Lyon, 1534), et, pour la sculpture, des estampes italiennes, ainsi que des dessins copiés sans doute à Fontainebleau dans l'entourage du Primatice.

J. G.

## GABRIEL SYMEONI

## CAT. 81

GABRIEL SYMEONI (1509- APRÈS 1577)

*L'Origine et le antichità di Liòne*, 1559Manuscrit, H. 24 ; l. 17 (36 ouvert), ép. 3 cm, 100 f<sup>os</sup> ; reliure parisienne

Turin, Archivio di Stato, Ms. J.A.X. 16

Ouvert aux folios 46 v<sup>o</sup> – 47 r<sup>o</sup> : Dessin d'une statue d'un Spinario(Tireur d'épine) et relevé d'un support d'autel à libation datant de la 26<sup>e</sup> Dynastie, règne de Psammétique I<sup>er</sup>, plume et encre brune, sur papierBibl. : Renucci 1943, p. XIX-XX ; p. 251-276 ;  
Lemerle 2005 ; Parnotte 2005.

Voir Lyon 2015, p. [116], CAT. 81

Le manuscrit fut offert par Symeoni à son dédicataire, Emmanuel Philibert de Savoie, pour ses noces avec Marguerite de Valois, sœur du roi Henri II, à la fin juin 1559. Symeoni s'intéressait déjà aux antiquités de Lyon avant 1557, si bien que le projet de leur consacrer un livre est *in nuce* dans l'*Illustration* (cat. 82). Mais le propos du manuscrit est plus strictement archéologique. L'approche n'est pas thématique et rappelle celle de Marliani dont la *Topographia Urbis Romae*, éditée en 1534 à Lyon et en 1544 à Rome, rencontra un grand succès. La méthode de Symeoni s'inspire radicalement de celle des livres Du Choul où sont préalablement rappelés le lieu et la matière du monument, qui est représenté par une gravure puis accompagné d'un commentaire de l'auteur : cette structure tripartite rappelle celle de l'emblème, genre alors en vogue à Lyon, et correspond au « cahier des charges » de l'académie Vitruvienne tel que l'avait défini, en 1542, le siennois Claudio Tolomei dans une lettre au comte Agostino de' Landi.

Cependant, *L'Origine et le antichità di Liòne* est aussi, vis-à-vis de Du Choul, l'acte émancipateur de Symeoni qui aspire à être un auteur spécialiste d'antiquités et non plus un simple traducteur. Après avoir démontré la haute antiquité de Lyon, en convoquant notamment les écrits apocryphes d'Annius de Viterbe, et ainsi affirmé sa noblesse et sa précellence parmi les villes du royaume, Symeoni procède dans un second temps à

la description des antiquités lyonnaises tout au long d'une *passaggiata* archéologique à travers Lyon : partant de Saint-Martin d'Ainay, emplacement présumé du sanctuaire des Trois Gaules, la promenade passe par l'Île Barbe, présentée comme un ancien sanctuaire de Bacchus, avant de s'achever très symboliquement à Fourvière, devant des ruines identifiées comme un temple de Mercure, patron de Lugdunum selon le Florentin.

Postulant la primauté de la chose vue, Symeoni s'impose comme un observateur scrupuleux. Ses relevés épigraphiques sont corrects et il est le premier à situer correctement l'amphithéâtre, remettant du même coup en cause les légendes anciennes qui l'identifiaient à l'odéon à Fourvière. L'approche empirique de Symeoni l'invite à mener des fouilles, à tenter des expériences sur le « vernis » des monnaies antiques et quand l'observation ne suffit plus, il recourt à l'analogie avec la ville de Rome. Son œil d'antiquaire le pousse à considérer les œuvres du Moyen Âge, mais dont le style ou l'iconographie rappelle la tradition classique : face à un bas-relief médiéval sur l'Île Barbe, il reconnaît un *Spinario* qu'il redessine comme une sculpture en ronde-bosse (voir reproduction, cat. 81). Le manuscrit est illustré de dessins de sa main où il montre toute sa compétence et marque une prédilection très florentine pour la représentation de la figure humaine nue.

A. P.



## CAT. 82

GABRIEL SYMEONI

*Illustratione degli epitaffi et medaglie antiche*

Lyon, Jean de Tournes, 1558

Livre imprimé, in-12, H. 19,2 ; l. 14,3 ; ép. 3,3 cm, 174 p.

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 349009

Ouvert aux pages 4 et 5 : *Épitaphes relevés dans les églises Saint-Just et Saint-Irénée à Lyon*, gravure sur bois

Bibl. : Renucci 1943, p. IX-X ; 91-99 ; 279-298 ; D'Amico et Magnien-Simonin 2015.

Livre remarquable par l'élégance de sa mise en page, il s'agit du récit d'un voyage qu'effectua Symeoni l'année précédente en Italie avec Antoine Duprat, à l'occasion de l'expédition militaire menée par François de Guise. Le modèle le plus proche de ce livre est un autre récit de voyage, lui aussi publié par Jean de Tournes : la *Cosmographie de Levant* d'André Thevet (1556) [voir Lyon 2015, p. 73, n. 66 et p. 81]. Goût pour les antiquités, les voyages (« la Peregrinacion »), primat de la vue et de l'observation directe pour discuter l'autorité des sources communément admises, sont des valeurs communes aux deux auteurs. De ce fait, les deux livres se singularisent par le recours à de nombreuses gravures qui ont le mérite de l'éloquence pour tous ceux qui ne peuvent voir les monuments sur place.

Suite au succès de l'édition bâloise de la *Roma* de Fabricius en 1550, les éditeurs lyonnais cultivent les publications antiquaires richement illustrées : édition du *Vitruve* de Guillaume Philandrier chez De Tournes en

1552 [voir Lyon 2015, p. 81], de l'*Epitome* de Jacopo Strada chez Guérin en 1553 [voir Lyon 2015, p. 74 et **cat. 83**], des œuvres du lyonnais Guillaume Du Choul chez Roville à partir de 1555 [voir Lyon 2015, **cat. 74-77, 80**]. Symeoni apporte son concours à l'entreprise en traduisant en italien les livres de Du Choul, et s'impose alors auprès des libraires comme un homme providentiel qui a le talent d'écrire dans les deux langues des ouvrages de vulgarisation. Ainsi, comme il s'agit de rendre le propos plaisant, facile à lire, l'*Illustratione* est conçue de façon composite ; son ordre est certes régi par celui du voyage, mais à la description des antiquités se superposent d'autres intérêts, le culte de Pétrarque, celui de la Madeleine... Symeoni varie donc son propos qui ne peut être comparé à un travail scientifique recherchant l'exhaustivité. À la prose archéologique, convoquant l'autorité des auteurs antiques, se mêlent des gravures de monnaies, de statues, de cippes funéraires conservés dans de prestigieuses collections romaines (Della

Valle, Cesi) et françaises, avec l'évocation de la Grotte de Meudon du cardinal de Guise, Charles de Lorraine, à qui la version française du livre de Symeoni (*Les Illustres observations antiques*) est dédiée. Symeoni, qui ne manquait pas d'à propos, offre son livre – un compte-rendu de voyage – aux Guises à qui le thème était cher : le pèlerinage comme métaphore de la vie.

Quant aux collections lyonnaises, l'ouvrage présente des cippes, dont un dans la cour de la maison du prieur de Saint-Irénée (voir reproduction), François Laurencin, et des statuettes, notamment une *Diane* en bronze chez le marchand florentin Andrea Rinieri, occasions de faire honneur à leurs propriétaires.

De toutes les gravures de l'ouvrage, la page de titre du livre s'impose comme le monument principal. Il s'agit de la mise en scène du thème astrologique de Symeoni, s'inspirant des grands modèles de gravures encomiastiques de Charles Quint et d'Henri II.

A. P.

## JACOPO STRADA

### CAT. 83

#### JACOPO STRADA (1507-1588)

*Imagines omnium numismatum antiquorum quae ex auro, argento et aere a Romulo usqu[e] ad C. Iulium Caes[arem] Romae signatae sunt [...]*

(Livre de dessins de médailles antiques, de Romulus

à Jules César), Rome, 1554

Manuscrit sur papier, *in-fol. reale*, feuille : H. 43,5 ; l. 30,5 cm, 201 f<sup>os</sup>

Hist. : provenant de la bibliothèque du Marquis de Paulmy.

Paris, Bibliothèque nationale de France – Bibliothèque de l’Arsenal,

Ms. 1019.ARS

Ouvert au folio 89 : Avers d’une monnaie romaine (L. Q. Flaminius), pierre noire, plume et encre noire, lavis de gouache, sur papier vergé

Bibl. : Martin 1886 ; Jansen 1987 ; 1988 ; 1992 ; 1993.

Voir Lyon 2015, p. [117], CAT. 83

Le luxueux livre de dessins de médailles antiques de Jacopo Strada de la Bibliothèque de l’Arsenal, seul album du célèbre antiquaire conservé en France, est présenté ici pour la première fois dans une exposition. Ce fut Vladimir Juren qui le signala au spécialiste de Strada, Dirk Jacob Jansen (Jansen 1987).

L’antiquaire et marchand mantouan Jacopo Strada (1515-1588), orfèvre de formation et collectionneur, immortalisé par le splendide portrait de Titien (Vienne, Kunsthistorisches Museum), est alors agent du banquier humaniste d’Augsbourg, Hans Jakob Fugger (1515-1575), acquérant pour lui des antiques et élaborant à son intention un vaste corpus de dessins de « médailles » antiques, le *Magnum ac Novum opus*, aujourd’hui à Gotha et à Londres. Strada est venu à Lyon une première fois en 1550 précisément pour visiter les riches collections de médailles des antiquaires lyonnais, en particulier celle de Guillaume Du Choul, et recueillir du matériel pour ce corpus.

Le manuscrit de l’Arsenal, daté de Rome 1554, sans indication de destinataire, remonte au séjour de Strada à Rome (1554-1556), juste après son second séjour à Lyon (1552-1553) et la publication de son livre de médailles *Epitome thesauri antiquitatum / Epitome du Thrésor des Antiquités* (Lyon, Jacques Strada et Thomas Guérin, 1553), sur les presses de Jean de Tournes, édité simultanément en latin et en français. Le

manuscrit s’ouvre sur un magnifique frontispice à l’antique (**fig. cat 83a**), dessiné à la plume, partiellement mis en couleur, dans un style proche de Primatice, que Strada a côtoyé à Mantoue auprès de Giulio Romano, nous donnant une bonne idée de son art, même si on doute qu’il en soit l’exécutant final. Des frontispices similaires ornent les livres de dessins de médailles dédiés par Strada à Hans Jakob Fugger en 1550 (Gotha), à Ferdinand I en 1557 et à Maximilien II en 1558 (Vienne) [Jansen 1988 ; 1992]. L’originalité de ses dessins de monnaies – l’avers puis le revers –, exécutés à la plume et ombrés de lavis, au recto de feuilles de beau papier format *folio reale*, réside dans leur très grand format, dix fois la taille de la monnaie, allant jusqu’à 25 cm de diamètre, avec suppression des bords des monnaies et dans un rendu uniforme (Jansen 1993). Sans le pourtour, le dessin, comme sorti de la médaille, gagne en indépendance. D’abord exécutés par Strada lui-même, ces dessins le furent ensuite par des artistes suivant ses directives, tel Giovan Battista Armenini à Rome qui en témoigne dans son traité *De’ Veri Precetti della Pittura* (Ravenne, 1586, L. I, chap. 8) : « un marchand mantouan, l’année 1556, chez qui je demeurais alors, et pour lequel je dessinais de grandes médailles antiques, de bronze et d’or, à l’aquarelle, de la grandeur d’une paume, portraits qu’il envoyait, avec leurs revers, aux Fugger [...] réunis en beaux

livres ». Armenini a ainsi peut-être collaboré aux dessins de ce livre en vue d’un éventuel acheteur ou mécène.

Les dessins des revers des médailles sont d’une beauté et d’une variété extrêmes, avec nombre d’animaux exotiques, mais leur fiabilité a été très tôt mise en doute, notamment par le graveur antiquaire Enea Vico. Si la plupart des dessins montrent un lien avec une monnaie antique, il peut y avoir en effet des combinaisons de différentes monnaies entre elles. Il n’est pas rare que Strada y aille de son invention, tel le dessin du revers de la monnaie de *Janus* au début du manuscrit (2r), monnaie antique reproduite par Du Choul dans le *Discours de la Religion des Romains* (Lyon, 1556, L. I, chap. 15). Le revers, une simple proue évoquant l’arrivée de Saturne en Italie par la mer, devient ici (3r) une barque avec Saturne assis brandissant la faucille et un astre dans le ciel, où Strada a traduit directement la tradition textuelle transmise par la *Généalogie des dieux païens* de Boccace (Livre VIII). Ainsi, si Strada traite de la même matière que les antiquaires, un Antonio Agustín, un Jean Matal, un Onofrio Panvinio à la science impeccable, s’il se donne le titre d’*antiquarius*, il n’est pas du même bord qu’eux. Il sait transformer, comme d’ailleurs un Pyrrho Ligorio, la matière aride des érudits en des œuvres d’art bien pour plaire aux princes et à ses mécènes.

S. D.-R.



FIG. CAT. 83a

# LES SCIENCES ET ARTS À LYON

## LES TRAITÉS

---

### CAT. 84

GUILLAUME RONDELET (1507-1566)

*Libri de piscibus marinis*

Lyon, Matthias Bonhomme, 1554

Imprimé, in-2°, H. 34,4 ; l. 25,2 ; ép. 8,2 cm, 583 p.

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 21217

Ouvert à la p. 419 : Georges Reverdy ou Pierre Eskrich (?), *Poisson globe*, gravure sur bois

Bibl. : Kolb 1996 ; Leutrat 2007, p. 25 ; Pinon 1995.

Voir Lyon 2015, p. [118], CAT. 84

Guillaume Rondelet (1507-1566), né à Montpellier, y entreprit des études de médecine, y fut reçu docteur en 1537 et il y devint chancelier de la faculté en 1557. Devenu médecin du cardinal de Tournon (voir **cat. 166-168**), il l'accompagna dans ses voyages, notamment en Italie ou aux Pays-Bas. Passionné de botanique et d'anatomie, il se consacre aussi à l'étude des poissons, sujet sur lequel travaillent plusieurs chercheurs à ce moment. En l'espace de quelques années paraissent en effet *L'histoire naturelle des estranges poissons marins* (Paris, 1551) et le *De aquatilibus libri duo* (Paris, 1553) de Pierre Belon ; le *Libri de piscibus marinis* de Rondelet, chez Macé Bonhomme en 1554, suivi en 1555 de l'*Universae aquatilium pars altera*, consacré aux invertébrés aquatiques et aux poissons d'eau-douce ; l'*Aquatilium animalium historiae liber primus* (Rome, 1554-1558) d'Hippolito Salviani, illustré de gravures sur cuivre, dont l'aspect apparemment réaliste peut être trompeur. Conrad Gesner, dans son encyclopédie zoologique, les *Historiae animalium* compile un *De piscium et aquatilium animantium natura* (Zürich, 1558), qui emprunte beaucoup à Belon et Rondelet. Devant le succès, l'ouvrage de Rondelet sera traduit en français par le médecin Laurent Joubert en 1558, chez le même éditeur.

Si Belon, Salviani et Gesner semblent accorder encore plus d'importance aux textes de la tradition qu'à l'observation personnelle, Rondelet, tout en faisant preuve d'une grande érudition, montre un souci plus poussé de l'observation, annonçant les travaux du grand naturaliste bolognaise Ulysse Aldrovandi (*De piscibus libri V*, 1613). Ce primat de l'expérience se traduit dans les trois cents gravures sur bois, dont Rondelet a sans nul doute surveillé étroitement la réalisation. En comparant scrupuleusement avec une même grille d'analyse les illustrations de Belon, Rondelet et Gesner (Kolb 1996), l'on a pu démontrer la supériorité incontestable des gravures de Rondelet. Basées quasi exclusivement sur des dessins d'observation les illustrations de Rondelet n'omettent aucun détail significatif, contrairement aux autres. La technique de hachures est virtuose, qui permet de donner un aspect plus réaliste aux poissons, et de restituer les effets de couleurs avec souvent plus d'exactitude que les enlumineurs qui ont rehaussé les gravures de Gesner.

La paternité de ces remarquables gravures est depuis la *Bibliographie lyonnaise* du président Baudrier (1964, t. VIII, IX-XII) traditionnellement donnée à Georges Reverdy, graveur sur cuivre et sur bois actif à Lyon de 1529 à 1565 (Leutrat 2007). Tout le corpus

des gravures sur bois de Reverdy serait à reprendre et établir de façon plus assurée. Baudrier relève huit imprimeurs pour qui Reverdy aurait gravé des ornements typographiques ou des séries de vignettes. Mais la participation de Reverdy à l'illustration du *Promptuaire des médailles* de Guillaume Rouillé (1553 ; voir **cat. 127**) ne repose que sur les dires, toujours sujets à caution, de La Croix du Maine (*Bibliothèque française*, 1584) et l'attribution à Reverdy des illustrations du *Miroir politique* de Guillaume de La Perrière, paru précisément chez Macé Bonhomme, en 1555, n'est dû qu'au fait que l'une des personnifications, la figure de la Prudence, prend pour modèle une estampe gravée sur cuivre par Reverdy. Il nous semble que l'implication prouvée de Pierre Eskrich dans les travaux des naturalistes lyonnais (voir les essais de V. Selbach et R. Olson dans Lyon 2015, respectivement p. 82-87 et p. 88-97), sa proximité avec Macé Bonhomme pour qui il travaille de façon sûre à son arrivée à Lyon vers 1550, et le fait que le très beau portrait de Rondelet en début d'ouvrage, avec son encadrement de grotesques relève de toute évidence du style de Pierre Eskrich, incite à proposer de lui attribuer avec plus de raison la paternité des dessins.

V. S.

## CAT. 85

JACQUES DALECHAMPS (1513-1588)

*De l'histoire générale des plantes*

Lyon, héritiers de Guillaume Rouillé, 1615

Imprimé, in-2°, H. 39 ; l. 25,6 ; ép. 8,3 cm, t. I, 960 p.

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 26975

Ouvert aux pages 426-427 : Pierre Eskrich, *Graminacées*, 1585-1586, gravure sur bois

Bibl. : Jacquet 1996 ; Lepilliet 2013.

Voir Lyon 2015, p. [119], CAT. 85

Jacques Dalechamps, né à Caen en 1513, est un médecin humaniste qui allie à son art médical une connaissance approfondie des langues anciennes. Il a reçu une formation de médecin à Montpellier, où il est élève de Guillaume Rondelet. Installé à Lyon vers 1550, il est à la fois chirurgien, botaniste, naturaliste, et publie sur ces sujets. L'utilisation des plantes en thérapeutique médicale fait de la botanique un enjeu crucial, ravivé à la Renaissance par la confrontation entre l'interprétation des textes anciens et la découverte et observation des plantes dans la nature, et Lyon joue au XVI<sup>e</sup> siècle un rôle décisif dans la transmission par l'écrit de ces savoirs, depuis Symphorien Champier jusqu'à Dalechamps. De nombreux jardins s'y développèrent, et la richesse végétale de la région incita les botanistes à aller herboriser dans la région. On sait que Dalechamps allait y herboriser, jusqu'à la Bresse et au Jura, après le Languedoc, la Provence et les Cévennes, comme d'autres botanistes non résidents : Conrad Gesner aurait herborisé dans le Lyonnais et au Pilat, ainsi que Charles de l'Écluse en 1554. Dalechamps rassembla ainsi une considérable collection de dessins de botanique et de plantes séchées, dont on peut avoir une idée à travers l'exceptionnel herbier de son élève, le chirurgien lyonnais Jean Girauld, constitué vers 1558,

aujourd'hui possession du Museum national d'Histoire Naturelle de Paris, le plus ancien herbier conservé en France. C'est du libraire Guillaume Rouillé que semble venir l'initiative de la publication du livre des plantes de Dalechamps. Rouillé s'intéressait particulièrement à la botanique. Il possédait un grand jardin, la Recluserie de Sainte-Hélène, semble-t-il mis à disposition des botanistes lyonnais, et il s'engagea dans la publication de nombreuses éditions à caractère botanique (Dioscoride, Fuchs, Theophraste et Mattioli). Il indique dans la préface : « il y a plus de vingt ans, en entrant dans l'étude de Jacques Dalechamp, je trouvais cet excellent médecin en train de compulsier un gros manuscrit de dessins de plantes ; la vue de ces dessins rares et exquis me fit penser que cela pourrait former l'enfance et l'origine d'un ouvrage étendu ». Environ 420 de ces dessins, avec l'écriture de Dalechamps et d'autres collaborateurs, sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, au département des estampes (cote JC-8 et JC-8 (A)-pet.fol.). *L'Historia generalis plantarum* parut seulement en 1586, sans nom d'auteur, mais cette édition de 1615 indique que « c'est chose hors de doute, que ce Livre ne peut ny ne doit estre attribue à autre qu'a Maistre Jacques Dalechamp ». Il est possible que la naturaliste Jean Bauhin ait participé activement à l'ouvrage, mais

c'est surtout au médecin lyonnais, ami de Dalechamps, Jean Desmoulins (1530-1582) que Rouillé avait confié, à partir des notes de Dalechamps, la préparation de l'édition, et ce fut lui qui la traduisit en 1615.

L'ouvrage, non exempt d'erreurs et de doublons dans les illustrations, ce qui lui sera reproché, est une véritable somme sur le savoir botanique de l'époque. L'ouvrage cite 300 auteurs dont 60 % d'auteurs antiques, et propose un classement original. Il demanda un travail considérable à Rouillé pour rassembler le matériel gravé. Totalisant 2846 bois, c'est le livre le plus illustré qu'il ait jamais produit. Il comporte principalement des copies, souvent réduites, de gravures tirées d'autres auteurs, ce qu'il indique : 595 gravures proviennent de Mattioli, 76 de Fuchs. 890 gravures n'ont pas de références, et 234 gravures mentionnent le nom de Dalechamps ; elles peuvent provenir d'un travail original de la part des graveurs, réalisé à partir de dessins de Dalechamps ou de ses correspondants. Pierre Jacquet estime à 131 nouvelles plantes décrites l'apport de Dalechamps (Jacquet 1996). Il est fort vraisemblable, mais non prouvé, que Pierre Eskrich, de par ses liens avec Rouillé et Dalechamps ait participé de près à cette entreprise d'illustration, par certains dessins et peut-être ses gravures.

V. S.

## CAT. 86

PIERRE ESKRICH

*Portrait de Jacques Dalechamps*

Gravure sur bois. Feuille : H. 17, L. 11 cm

Publiée dans Jacques Dalechamps, *La Chirurgie française*, Lyon,

Guillaume Rouillé, 1570, imprimé, in-12, ép. 5,5 cm, 933 p.

Paris, Bibliothèque nationale de France, RES. P-T-76

Bibl. : Andry 1950 ; Biot 1996 ; Joly et Lacassagne 1958, p. 87-115.

Voir Lyon 2015, p. [120], CAT. 86

Le domaine de la médecine occupe de nombreux imprimeurs et éditeurs de Lyon. On a pu parler de Lyon comme d'une « capitale du livre médical » (Biot 1996, p. 92). Étienne Dolet, Jean de Tournes ou Guillaume Rouillé sont très actifs notamment dans la promotion d'une littérature médicale en langue vernaculaire, dont l'essor remonte aux années 1530. Jacques Dalechamps publia plusieurs livres de médecine, en latin et en français. Au contraire d'Ambroise Paré, dont l'éducation était plus pratique qu'académique, il fut formé à l'université de Montpellier où il fut élève de Guillaume Rondelet. Ses compétences allaient de la médecine générale à la chirurgie, puisqu'il fut « lecteur ordinaire de chirurgie » à Lyon. Parallèlement il poursuivit des travaux d'érudition, traduisant Théophraste, Galien, Dioscoride, Celse, Pline et Paul d'Egine, dont les six livres de son *De re medica* constituent la base de ce présent ouvrage de chirurgie. Il y compare les savoirs de l'antiquité avec les connaissances de son temps.

L'ouvrage comporte 300 illustrations, dont certaines copient des planches d'éditions antérieures comme celles de Guy de Chauliac, Jean Tagaut ou Hans von Gersdorff, par exemple la scène de l'homme blessé soigné sur le champ de bataille (p. 583) dont le style relève ici de toute évidence de l'art de Bernard Salomon. Les vignettes de la fin du livre s'inspirent des dessins de Francesco Salviati pour les ouvrages de médecine édités par Guido Guidi à Paris en 1544. Dalechamps illustre une multitude d'instruments de chirurgie. Il introduit des instruments de son invention mais se sert abondamment de ceux d'Ambroise Paré venu le visiter à Lyon en 1564. Paré, en

retour, se servira largement des travaux de Dalechamps sur Paul d'Egine.

Ce portrait pleine page est attribuable à Pierre Eskrich : l'encadrement est typique du style de l'artiste, avec ses têtes décoratives enturbannées, ses petits personnages très musculeux. Il est gravé, selon la légende, *ad vivum*, c'est-à-dire d'après nature. Ce portrait pourrait éventuellement être l'interprétation d'un portrait peint contemporain conservé au musée des hospices civils de Lyon (inv. 1723), qu'on a voulu attribuer à Eskrich, par le seul jeu des amitiés qui liaient Eskrich, Dalechamps et Rouillé. Il est difficile de confirmer ou infirmer cette attribution en l'absence de comparaison possible. Seul indice bien ténu, la facture de ce portrait peint nous semble proche de celle d'un portrait peint du médecin Laurent Joubert, successeur de Rondelet à Montpellier, conservé au musée d'histoire de la médecine à Paris, qui semble lui aussi avoir été traduit en bois par Eskrich (dans la traduction de la *Grande chirurgie* de Guy de Chauliac par Joubert, à Lyon, chez Michel Estienne en 1579). D'autres portraits de Dalechamps devaient circuler, en témoigne un portrait d'homme anonyme de l'atelier de Corneille de Lyon passé en vente à Paris chez Sotheby's (vente PF9011, 24 juin 2009, lot 38) qui nous paraît être un possible portrait de Dalechamps, plus éloigné cependant de la gravure sur bois. Ce portrait sur bois est le modèle direct utilisé par Léonard Gaultier lorsqu'il grave au burin la fameuse « chronologie collée », suite de portraits des hommes illustres du XVI<sup>e</sup> siècle, éditée par Jean Leclerc à Paris vers 1600.

V. S.

## CAT. 87

## ARTISTE ANONYME

*Tichodrome échelette* (*Tichodroma muraria*), après 1555-1556

Aquarelle, plume encre noire et brune, gouache et blanc de plomb, sur papier vergé ivoire

Inscriptions de Jacques Dalechamps à la plume et encre brune en haut à gauche : 0-~~142~~- 139, et au centre : . *Pipra muraria* / .  
*pic de muraille*.

Dans *Album ornithologique*, manuscrit, in-8°, H. 44 ; l. 31,5 ; ép. 8 cm, fol. 97

Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss., Lat. 11859

Voir Lyon 2015, p. [120-121], CAT. 87

Ce recueil forme une paire avec le ms Lat. 11858 de la Bibliothèque nationale de France : tous deux contiennent des aquarelles d'oiseaux avec des reliures typiquement lyonnaises du XVI<sup>e</sup> siècle, des dimensions semblables, et une provenance de Jacques Dalechamps [Van den Abeele 2002 ; Olson et Mazzitelli 2007. Les inscriptions du Lat. 11858 sont d'une main différente : « Le Livre des oyseaux / fait par Jacques. Dalechamps medecin du Roy »]. Ils appartiennent à un projet ornithologique ambitieux et incomplet d'envergure internationale – avec d'autres exemples à la New-York Historical Society, à la bibliothèque Hay de la Brown University et à la Middleton Collection de l'université de Nottingham (Angleterre) – qui jette une lumière nouvelle sur la collaboration entre artistes et les spécialistes d'histoire naturelle à Lyon, Genève et leurs environs [voir l'essai de R. J. M. Olson, dans Lyon 2015, p. 88-97].

Après la mort de Dalechamps, les aquarelles de la BnF semblent avoir appartenu à Guillaume Rouillé son éditeur, qui a aussi publié beaucoup d'illustrations de Pierre Eskrich (voir **cat. 85-86**). Dalechamps ou ses héritiers les ont vendu ou légué à Rouillé, ainsi qu'on l'a rapporté plus tard : « il laissa en manuscrit un ouvrage considérable sur les oiseaux et les poissons, qui était encore à la fin du siècle passé dans le cabinet de Chabane, un des fils du gendre de Dalechamps » [Gilibert 1800, p. 156, d'après Dominique de Colonia en 1728-1730, voir Van den Abeele 2002, p. 43]. La reproduction de ces espèces dans les recueils de la BnF ainsi que dans les trois autres collections indique qu'ils ont contribué à un effort taxonomique impliquant plusieurs individus, peut-être préliminaires à une publication. Les recueils sont restés aux mains des héritiers de Rouillé jusqu'en 1626, quand un monsieur « de Saint-Basile » les a achetés – [Vanessa Selbach suggère que si ce monsieur "Saint-Basile" dit avoir acheté les deux manuscrits (de la BnF)

à Lyon en 1626, il pourrait peut-être s'agir de Lambert Bourbonne (1585-1677), carme déchaux – de son nom de religion le Père Grégoire Nazianzène de Saint-Basile – qui, en 1626, travaillait à la réforme de l'abbaye de Cluny, tandis que son supérieur était lui-même à Lyon en 1626. Il est assez vraisemblable qu'il a pu l'y rejoindre et en profiter pour acheter des livres et manuscrits. Voir Sainte-Thérèse 1665, p. 532] –, après quoi ils passèrent à Pierre Séguier, chancelier de France sous le gouvernement du cardinal de Richelieu. Henri Charles de Cambout, duc de Coislin, et prince-évêque de Metz, acquit la bibliothèque de Séguier, qui vint plus tard enrichir la bibliothèque de Saint-Germain-des-Prés. À la Révolution, ces recueils ont été transférés à la Bibliothèque nationale [Van den Abeele 2002, p. 15-17].

Alors que les deux recueils semblent identiques et sont étroitement liés, la reliure du Lat. 11859 est plus soignée. Il contient 270 folios de représentations d'oiseaux (il en manque neuf car le dernier est numéroté 278), tandis que le Lat. 11858 comporte 316 folios de 317 oiseaux (il en manque 49 car le dernier est le 365) et déploie des styles, provenances, tailles de papier, annotations et filigranes plus divers. La plupart des aquarelles du Lat. 11859 sont presque identiques à celles du Lat. 11858, sauf quarante-neuf, dont cinq sont uniques et ne se retrouvent pas dans les trois autres collections. Beaucoup d'oiseaux dans les deux sont perchés et situés dans des décors convenus ajoutés plus tardivement : soit des monticules de terre (une convention ornithologique liée à la taxidermie, qui remonte à l'empereur Frédéric II), soit des branches de feuillus. Deux oiseaux dans Lat. 11859 sont perchés sur piédestal, quatre hiboux et quelques faucons prennent appui sur du bois, et deux oiseaux du Lat. 11859 nagent dans l'eau. Un certain nombre attestent l'influence du traité *Qui est de avium natura* (1555) de Conrad Gesner et de sa correspondance avec Dalechamps.

Il y a des filigranes sur au moins 127 feuilles du Lat. 11859 et 146 du Lat. 11858 (dont certains se trouvent aussi dans le groupe de la N-YHS) provenant de moulins à papier de Lyon (1533-1574), Genève (1555-1565) et Bourg-en-Bresse (1530). Autant de preuves renforçant le lien entre Genève et Lyon, et soulignant l'étendue et la longue gestation du projet. Une douzaine de feuilles datées du Lat. 11858 donnent l'intervalle 1559-1581, à peu près les dates de résidence de Dalechamps à Lyon.

Les aquarelles du Lat. 11859 n'ont pas de dessins sous-jacents (contrairement à ceux du cat. 87 et du Lat. 11858, un « recueil de travail ») : ce sont des versions postérieures. Leur ordre, que Dalechamps, selon Van den Abeele, n'a pas organisé [Van den Abeele 2002, p. 44-45], est moins cohérent que celui du Lat. 11858, qui suit le modèle de *L'histoire de la nature des oiseaux* (1555) de Pierre Belon. Dalechamps a porté sur les deux recueils des inscriptions de sa main méticuleuse, identifiant les espèces en français, latin et grec, bien que le Lat. 11859 comporte moins de grec, des annotations plus courtes (certaines en dialecte lyonnais), et pas de changements de taxonomie raturés. Tandis que le Lat. 11858 contient 20 références à Belon, 14 à Gesner et 17 à Benoît Textor, le Lat. 11859 en a moins (trois à Belon, une à Gesner, deux à Textor), mais comporte un court index au folio 280v.

Le folio 97 est inhabituel car il représente le seul oiseau en vol avec un détail anecdotique singulier : une araignée dans sa toile, comme dans la carrière du tichodrome échelette. Une version presque identique dans le Lat. 11858 au fol. 280 présente une araignée plus convaincante, tandis que l'oiseau du Lat. 11859 est plus correct du point de vue anatomique. Parmi les espèces inhabituelles du Lat. 11859 figurent trois autruches et un flamand rose, de même qu'un dindon, faisant la roue, et un paon (les deux présents aussi dans le Lat. 11858).

R. J. M. O (traduit par V. S.)

## CAT. 88 À 100

DESSINS ORNITHOLOGIQUES *provenant d'un ensemble conservé à la New-York Historical Society,*

*Gift of Nathaniel H. Bishop*

Voir dans Lyon 2015, l'essai de Roberta J. M. Olson, p. 88-97

Ces étonnantes aquarelles aux techniques mixtes, dont beaucoup exécutées par Pierre Vase ou Eskrich, peut-être dès son arrivée à Lyon dans les années 1540, se trouvaient autrefois dans quatre recueils de 215 aquarelles représentant 219 espèces d'oiseaux (dont cinq avec deux oiseaux) et une chauve-souris [Olson et Mazzitelli 2007. Après leur publication, une bourse du National Endowment for the Humanities a permis de les retirer de leurs friables recueils anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle et de les restaurer]. Environ la moitié appartenaient à un manuscrit inachevé avec un texte scientifique de 65 feuilles, écrit avant 1556 par Benoît (Benedictus) Textor (actif vers 1530-1555/60 ou v. 1566). Ce projet précède la publication de deux ouvrages de 1555, *L'histoire de la nature des oyseaux* de Pierre Belon et *Qui est de avium natura* de Conrad Gesner, et participe de l'impulsion à nommer et à illustrer les oiseaux européens. L'autre moitié se rapporte à un projet ornithologique plus tardif, mais étroitement lié, d'ambition plus internationale, sans texte. Deux de ses feuilles ont des inscriptions indiquant qu'elles ont été envoyées par Jacques Dalechamps, et certaines comportent des annotations de la main de Dalechamps, les reliant au **cat. 87**. Les deux projets impliquent des artistes actifs entre Lyon et Genève, et englobent environ mille aquarelles. Parfois, les espèces peuvent être déclinées en deux, voire jusqu'à quatre versions conservées à la N-YHS, à la Bibliothèque nationale de France, à la bibliothèque Hay de la Brown University et à la Middleton Collection de l'université de Nottingham (Angleterre) et dont certaines feuilles sont ici juxtaposées pour la première fois [Voir dans Lyon 2015, les fig.

39-41 de l'essai de Roberta J. M. Olson, p. 88-97]. De plus, plusieurs ont servi de modèles aux bois du traité de Gesner [*Ibid.* et cat. 97, 98].

Les inscriptions sur les aquarelles de la N-YHS attestent qu'elles datent du XVI<sup>e</sup> siècle et proviennent de Benoît Textor et son fils Claude, à Genève, en Suisse et en France, où Dalechamps a pu en avoir connaissance. Elles apparaissent ensuite au XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre. On lit sur une découpe d'un ancien catalogue de vente dans le premier volume : "formerly in the Duke of Devonshire's Collection" [« autrefois dans la collection du duc de Devonshire »], suggérant qu'elles ont appartenu au second duc, William Cavendish, passionné de dessin. Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, elles passèrent de la collection du duc de Devonshire à celle de Sir Thomas Lowther, second baronnet de Marske, par mariage (ou vice versa). De même, on ne sait pas précisément quand les albums sont entrés dans la collection du duc de Devonshire, il n'y a pas d'indice sur la date de leur départ. Cependant ils traversèrent l'Atlantique avant 1869, quand ils entrèrent en possession de John Cassin, l'ornithologue de Philadelphie, et ils furent achetés par Nathaniel H. Bishop à la vente de la bibliothèque de Cassin en 1872 [Commissaires-priseurs M. Thomas & Sons, Philadelphie, cat. de vente, 23 avril 1872, lot 62].

**R. J. M. O**  
(traduit par V. S.)

**NB** : Les numéros précédant les noms d'artiste renvoient à l'ordre d'apparition des dessins dans les albums, qui est l'ordre retenu dans la présente partie dématérialisée. Pour le plaisir, nous reproduisons l'ensemble des dessins ornithologiques exposés.



CAT. 91

I- PIERRE VASE/ESKRICH (vers 1520 – après 1590)

*Ibis chauve* (*Geronticus eremita*), vers 1548-1555

Pierre noire, aquarelle, encre noire et brune, gouache, blanc de plomb, sur papier ivoire. H. 23,3 ; l. 21,3 cm

Inscriptions en bas au milieu à la plume et encre brune : *Le peintre. / Pierre Vase, aliàs Cruche. / L'escriuain. / Thomas Huillier.*,  
ainsi qu'au bas des colonnes de texte : *L'auteur. / B. Textor.*

N-YHS, inv. 1889.10.1.1

Voir aussi Lyon 2015, p. [123], CAT. 91



---

CAT. 92

2- ATTRIBUÉ À MICHEL PETIT (actif au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle)

*Héron cendré* (*Ardea cinerea*), vers 1548-1555

Pierre noire, aquarelle, encre noire, gouache, blanc de plomb, sur papier ivoire. H. 41,9 ; l. 27,9 cm  
N-YHS, inv. 1889.10.1.11

Voir aussi Lyon 2015, p. [124], CAT. 92



CAT. 88

3 - ATTRIBUÉ À MICHEL PETIT

*Héron pourpré* (*Ardea purpurea*), vers 1548-1555

Pierre noire, aquarelle, gouache, blanc de plomb, sur papier ivoire. H. 28,1 ; l. 38,6 cm

Inscriptions entre les pattes du héron à la plume et encre brune : *Le peintre. / Michel petit / L'écivain / Thomas Huilier*, ainsi qu'en bas à droite : *L'auteur / B. Textor*  
N-YHS, inv. 1889.10.1.23



CAT. 93

4 - PIERRE VASE/ESKRICH

*Martin-pêcheur d'Europe* (*Alcedo atthis*), vers 1548-1555

Pierre noire, aquarelle, encre noire, gouache, rehauts de blanc de plomb, sur papier ivoire, avec une page autrefois attachée, comportant sur deux colonnes un texte écrit à l'encre brune sur des lignes tracées à la pierre noire.

H. 28,3 ; l. 20,6 cm

N-YHS, inv. 1889.10.1.50ab

Voir aussi Lyon 2015, p. [125], CAT. 93



---

CAT. 94

5 - PIERRE VASE/ESKRICH

*Guêpier d'Europe* (*Merops apiaster*) ; au verso, dessin d'un *Combattant varié* (*Calidris pugnax*), vers 1548-1555

Pierre noire, aquarelle, encre noire, blanc de plomb sur papier ivoire. H. 21,9 ; l. 27,3 cm

N-YHS, inv. 1889.10.1.53

Voir Lyon 2015, p. [126], CAT. 94



CAT. 95

6 - PIERRE VASE/ESKRICH

*Pic noir* (*Dryocopus martius*), vers 1548-1555

Aquarelle, encre noire, gouache, blanc de plomb, sur papier ivoire. H. 24,4 ; l. 21,3 cm

Inscriptions en bas au milieu à la plume et encre brune : *Le peintre. / Pierre Vase, aliàs Cruche. / L'escrivain. / Thomas Hüllier.*,  
 ainsi qu'au bas de la colonne de texte : *L'auteur. / B. Textor.*

N-YHS, inv. 1889.10.2.37



CAT. 96

7 - ISAAC LA GRESE (actif au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle)

*Pic épeiche* (*Dendrocopos major*), vers 1548-1555

Pierre noire, aquarelle, encre noire, gouache, blanc de plomb sur papier ivoire. H. 21,3 ; l. 30,2 cm

Inscriptions en bas au milieu à la plume et encre brune : *Le peintre. / Isaac la Grese. / L'escrivain. / Thomas Huillier.*, ainsi qu'au bas des colonnes de texte : *L'authcur. / B. Textor.*

N-YHS, inv. 1889.10.2.38



CAT. 89

8 - PIERRE VASE/ESKRICH

*Mésange huppée* (*Lophophanes cristatus*), vers 1548-1555

Pierre noire, aquarelle, encre noire, gouache, blanc de plomb, sur papier ivoire. H. 24,9 ; l. 21,3 cm  
N-YHS, inv. 1889.10.2.42



CAT. 90

9 - PIERRE VASE/ESKRICH

Mésange à longue queue (Aegithalos caudatus et europaeus), vers 1548-1565

Pierre noire, aquarelle, encre noire, gouache, blanc de plomb, sur papier ivoire. H. 22,7 ; l. 29,0 cm

Inscriptions en bas au milieu à la plume et encre brune : Le peintre. / Pierre Vase, aliàs Cruche. / L'escriuain. / Thomas Huillier., ainsi qu'au bas des colonnes de texte :  
L'auteur. / B. Textor.

N-YHS, inv. 1889.10.2.49



CAT. 97

IO - ARTISTE NON IDENTIFIÉ ASSOCIÉ À CONRAD GESNER (actif au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle)

"*Aquila heteropus*" de Gesner, vers 1554

Aquarelle, encre noire, blanc de plomb, sur papier ivoire. H. 25,2 ; l. 21 cm

N-YHS, inv. 1889.10.3.12



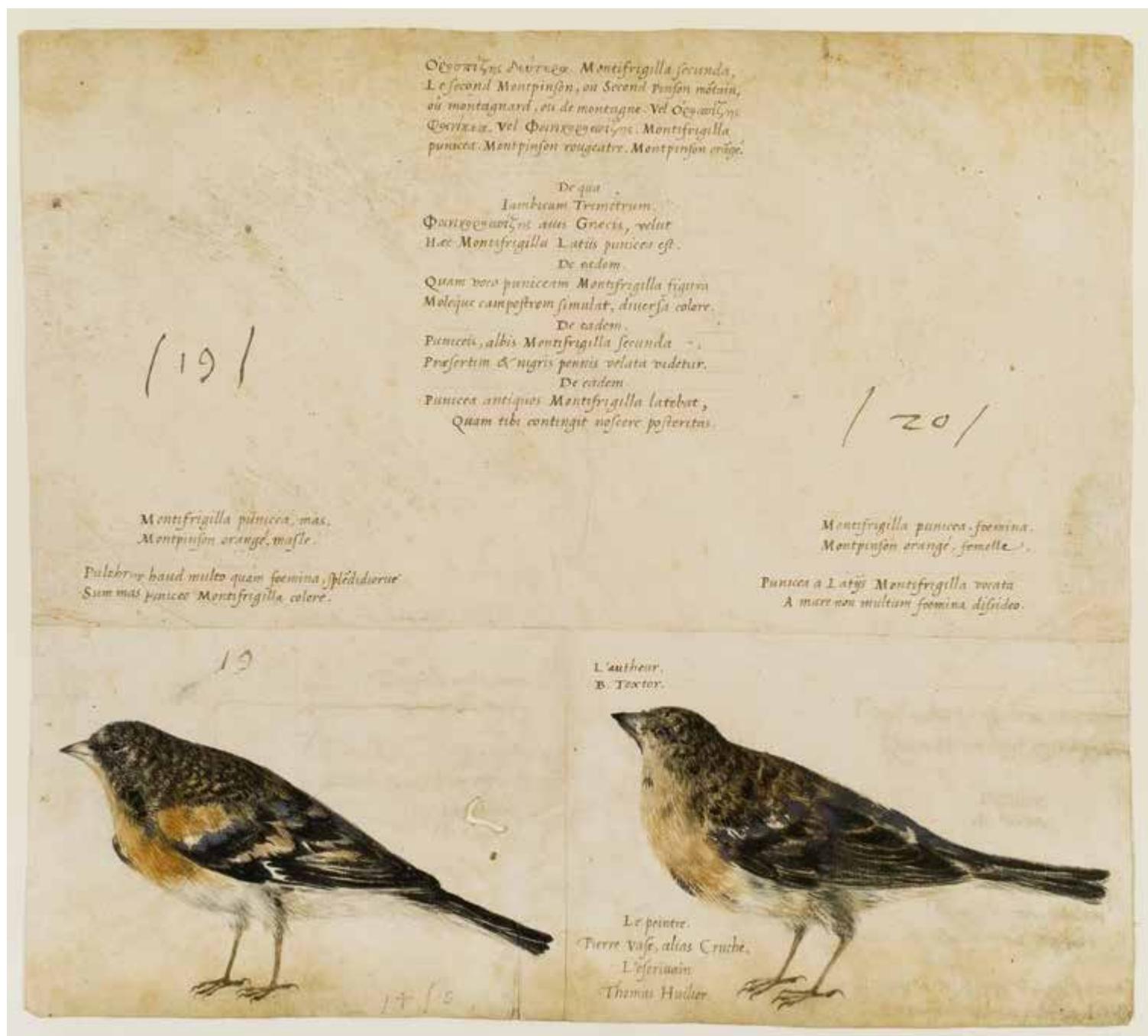
CAT. 98

II - ARTISTE NON IDENTIFIÉ ASSOCIÉ À CONRAD GESNER

“Noctua” de Gesner, vers 1554

Pierre noire, aquarelle, encre noire, gouache, blanc de plomb, sur papier ivoire. H. 21 ; l. 18,7 cm, irrégulier  
Inscription de Claude Textor à la plume et encre brune à g. : *Noctua saxatilis Gesner ab eo donata*  
N-YHS, inv. 1889.10.3.47

Voir Lyon 2015, p. [128], CAT. 9



CAT. 99

12 - PIERRE VASE/ESKRICH

*Pinçon du Nord* (*Fringilla montifringilla*), vers 1548-1555

Pierre noire, aquarelle, encre noire, gouache, blanc de plomb, sur trois feuilles de papier ivoire raboutées. H. 27,9 ; l. 31,3 cm

Inscriptions en bas au milieu à la plume et encre brune : *L'auteur.* / *B. Textor.*, suivi au bas de : *Le peintre.* / *Pierre Vase, aliàs Cruche.* / *L'Escrivain.* / *Thomas Huilier.*  
N-YHS, inv. 1889.IO.4.13

Voir Lyon 2015, p. [129], CAT. 99



CAT. 100

13 - PIERRE VASE/ESKRICH

Grand tétras (*Tetrao urogallus*), vers 1548–1555

Pierre noire (?), aquarelle, encre noire, gouache, blanc de plomb, sur papier ivoire. H. 23 ; l. 21 cm

Inscriptions en haut au milieu à la plume et encre brune : *L'auteur. / B. Textor.*, suivi au bas de :

*Le peintre. / Pierre Vase, alias Cruche. / L'escrivain. / Thomas Huilier.*

N-YHS, inv. 1889.10.4.46

## INSTRUMENTS DE MESURE

## CAT. 101

## PONTUS DE TYARD (1521-1605)

*Solitaire Second, ou Prose de la Musique. A Lyon par Ian de Tournes.*

M.D.LV. Avec Privilège du Roy

Lyon, Jean de Tournes, 1555

Imprimé, in-4°, H. 23,2 ; l. 15,5 ; ép. 1,5 cm, 160 p. chiff., sig. X-Y, titre à encadrement à arabesques, portrait, fig., planches, bandeaux et lettres ornées, gr. s b.

Lyon, collection particulière

Ouvert à la page 161 : *Monocorde*.

Bibl.: Cartier 1937-1938, n° 318; Fontaine 1984; Sharratt 2005, n° 35.

Voir Lyon 2015, p. [130], CAT. 101

Depuis l'Antiquité, l'harmonie des sphères unit dans un même thème, musique, astronomie et mathématique (géométrie et arithmétique). C'étaient aussi les matières enseignées à la faculté des arts dans le *quadrivium*. Mais à la Renaissance, la musique semble être moins en honneur que les autres sciences, si l'on en croit Pontus de Tyard : « Plus encore me déplait le change fait du rang lequel anciennement [La musique] tenoit premier entre les sciences necessaires pour l'institution des bonnes meurs, à une reputacion d'inutile oysiveté, & exercitacion efeminée » (p. 11). Ayant déjà dans d'autres discours philosophiques « prouuer la Musique contenir toutes disciplines » comme « la Temperance toute vertu », le philosophe désire dans cet ouvrage expliquer la « partie de Musique qui s'exerce par la voix ». Il y aborde néanmoins nombre d'autres sujets comme sa « table des indices » le laisse lire : « Musique celeste, Chromatique, Diatonique Enharmonique, Elementaire ; Divers inventeurs de Musique ; Diverse disposition de cordes au instrumens musicaus ; Douze Modes de chanter tirés des Douze formes de Diapason ».

Le *Solitaire second* s'adresse, selon le vers de Guillaume des Autels en fin d'ouvrage, à

la « Belle, savante et sage Pasithee » que M. M. Fontaine a identifiée à Marguerite de Bourg alias Aretefila, (L'amie de la vertu) sous la plume de Luc'Antonio Ridolfi. Parmi les nombreuses égéries féminines que compte Lyon, elle a surtout inspiré Pontus de Tyard, poète, philosophe et non moins évêque de Chalon-sur-Saône. Cette Lyonnaise est connue pour son « gentil esprit, autant ami des mathemates, disciplines liberales, & lettres plus qu'humeines » (p. 4). La galerie que Philibert Delorme avait construite, rue Juiverie à Lyon (voir Lyon 2015, p. 199, **fig. 63**), pour son époux Antoine Bullioud, portait l'inscription *Nullus expers mathematices ingrediatur* (que nul n'entre ici s'il n'est géomètre). Si Marguerite de Bourg a pratiqué les mathématiques, on lui prête aussi des expérimentations alchimiques. Les filles de Marguerite de Bourg, Claude et Marguerite Bullioud, sont aussi connues pour avoir aimé les sciences mathématiques, si l'on en croit la dédicace écrite pour elles, en octobre 1558, par Jean Trenchant, dans *L'Arithmétique de Ian Trenchant, departie en trois liures. Ensemble Vn petit discours des changes. Avec l'art de calculer aux Getons* [...], parue à Lyon, chez M. Jove, 1561, « [à] studieuses damoyselles Marguerite et Claude Bullioud, filles de docte et vertueuse

damoyselle Marguerite de Bourg, Dame de Gage [...] ».

L'illustration du *Solitaire second* comporte le portrait de l'auteur, attribué à B. Salomon par A. Cartier et P. Sharratt, ainsi que quelques planches techniques de la main de l'évêque humaniste servant à illustrer le texte. Le libraire en fin d'ouvrage s'adresse au lecteur pour confesser un problème de proportion lors de la gravure des dessins de l'auteur : « Pource que les figures que j'ay reçues trassees par la main de l'Auteur, estoient plus grandes que la page de ce papier ne pouuoit contenir : je les ay fait contrefaire, pensant pouruoir à votre commodité : mais il est auenu, à mon regret, que par un racourcissement des lignes, l'observance des proporcions ha esté peruertie. Parquoy je vous prie (gracieus Lecteurs) excuser cete mienne inaduertence : & si quelque enuie vous tient de pratiquer les reigles, ne pleindre la peine d'user le compas et la carte, continuant les traiz des autres lignes, selon les proporcions de ces trois principales, lesquelles je vous ay mises ici pour estre raportees au lieu de celles qui sont presentees en page 35, de ce liure : & pour correccion des fautes suruenues aus planches de toutes les autres ».

D. R.-R.

## CAT. IO2

MICHEL DE NOSTREDAME, DIT  
NOSTRADAMUS (1503-1566)

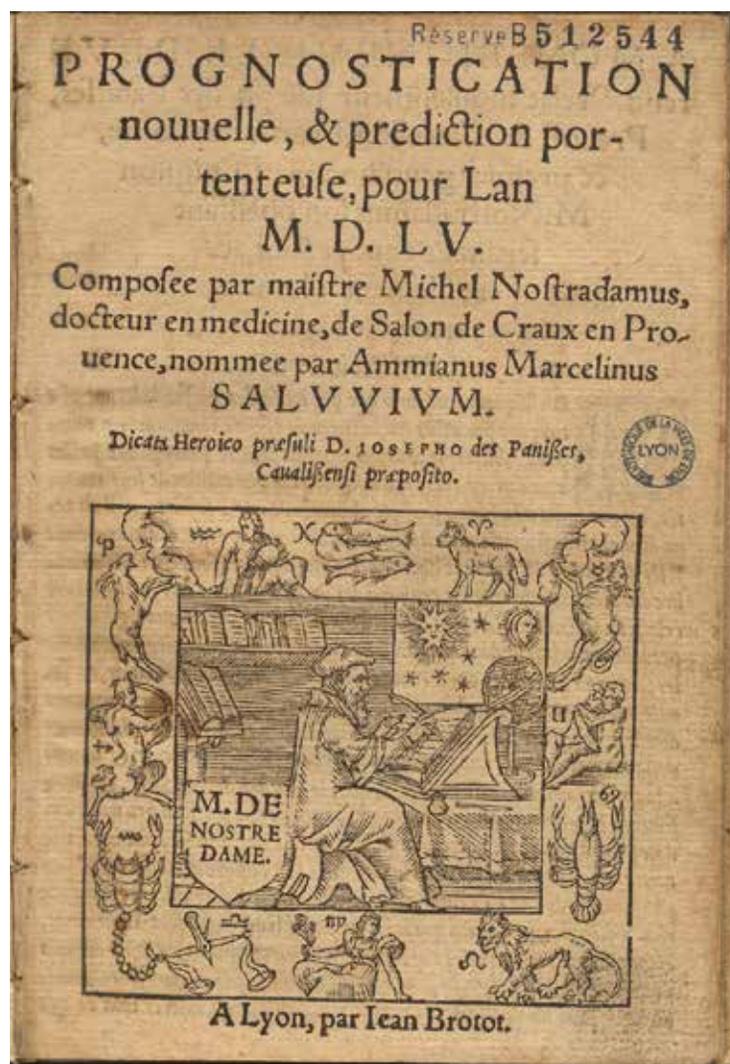
*Prognostication nouvelle, & prediction portenteuse pour  
Lan M. D. LV.*

*Composee par maistre Michel Nostradamus, docteur en  
medecine, de Salon de Craux en Prouence, nommee par  
Ammianus Marcelinussalvvivm Dicata Heroico praesuli  
D. iosepho des Panisfes, Cauallisensí praeposito. A Lyon, par  
Iean Brotot.*

Lyon, Jean Brotot, 1554

Imprimé, in-8°, H. 16 ; l. 11,3 ; ép. 0,5 cm, 16 f. non ch.,  
sig. A-D4, vignettes gr. s. b. en page de titre et au f° D4r°  
Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, B 512544  
Ouvert au frontispice

Bibl. : Chomarat n° 3 ; Benazra *ad* 1554 ; Brind'Amour 1993.



Inscrit à la faculté de médecine de Montpellier en 1529 et installé à Salon-de-Craux après son mariage en 1547, Nostradamus publie à Lyon ses premières pronostications pour l'an 1553 (seule la page de titre demeure) puis pour 1554 (connue par une mention dans un acte notarié). La *Prognostication nouvelle* [...] pour 1555, éditée chez le Lyonnais Jean Brotot, est la première plaquette conservée dans sa totalité. Pour chaque année, exceptée 1564, et jusqu'en 1567 après la mort du médecin en 1566, Lyon est le lieu d'impression et de commercialisation lors des foires des prédictions nostradamiques.

Les pronostications, dans la tradition des almanachs, sont un genre populaire, très répandu à la Renaissance, mais, comme la plupart des imprimés usuels, peu d'exemplaires ont été conservés. Les prévisions de

Nostradamus ont obtenu dès leur parution un réel succès et ont vite été contrefaites et traduites dans diverses langues. Il en existe une traduction allemande dès 1554. Le succès de ces publications est dû aux quatrains poétiques, à la noirceur de leurs présages ainsi qu'aux références savantes de leur texte.

Après la pièce dédicatoire, adressée à monseigneur Joseph Panisses, prévôt de Cavillon et premier gentilhomme d'Avignon, l'opuscule de 1555 commence par des prédictions générales concernant les conditions météorologiques, les risques d'épidémies pour chacune des quatre saisons. Des prévisions d'ordre politiques sont données ensuite pour le « Royaume de la France », le « Royaume & terre despaigne » et ceux « de la Romanie » et « de la Germanie ».

Enfin pour les « douze moys de l'an 1555 »,

Nostradamus compose un quatrain poétique et un petit texte en prose commentant les phases de la lune dans les divers signes zodiacaux ainsi que les aspects marquants des planètes. Ce schéma reste peu ou prou le même pour les autres *Prognostications* qui sont parfois plus détaillées, jour par jour, et peuvent indiquer les fêtes religieuses mobiles et les dates des foires de Lyon et Paris. En cette même année 1555 paraît aussi à Lyon, chez Macé Bonhomme, l'édition *princeps* des *Centuries* du Prophète et, chez Jean Volland, son traité des *farmemens*, suivi de celui sur les confitures. Cette dernière publication rappelle que Michel de Nostredame a été apothicaire, qu'il s'est intéressé aux simples et a herborisé ; il fut parfois appelé pour lutter contre la peste, comme à Lyon en 1547.

D.R.-R.

## CAT. 103

JACQUES FOCARD

PARAPHRASE DE L'ASTROLABE, contenant *Les Principes de Geometrie* .*La Sphere. L'Astrolabe, ou, declaracion des choses celestes. Le Miroir du Monde, ou, exposition des parties de la Terre.* A LION, PAR IEAN

DE TOVRNES. | M. D. XLVI. |

Lyon, Jean de Tournes, 1546

Imprimé, in-8°, H. 16,8 ; l. 12 cm, [XVI-187-1bl-4 bl] p.

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. B 488428

Ouverture aux pages 110-111 : « Pour sçauoir la haulteur d'une Tour ou autre chose, par l'vmbre d'icelle. »

Bibl. : Cartier n° 296 ; Sharratt 2005, p. 270, n° 2 ; Pantin et Péoux 2013.

Voir Lyon 2015, p. [130], CAT. 103

L'édition princeps de cet ouvrage est publiée chez Jean de Tournes en 1546, puis réédité, en 1555, revue et augmentée des considérations du mathématicien écossais Jacques Bassantin (1504 ?- 1568) – [voir aussi à ce propos Lyon 2015, p. 78, **fig. 27** et **p. 358**]. La *Paraphrase* fait partie des nombreux ouvrages de la Renaissance sur la nature et l'usage de l'astrolabe, instrument astronomique qui sert à calculer la hauteur des astres, mais aussi celles des tours, des collines et des bâtiments, tout autant qu'à mesurer la profondeur des puits.

Originaire de Montpellier, Jacques Focard dédie son ouvrage à son « singulier Amy » Noël Alibert, qui, la même année est aussi le dédicataire d'Antoine du Moulin pour sa traduction *Des augures ou divinations* d'Augustinus Niphus (Jean de Tournes). L'intérêt du « Valet de Chambre de la Royne de Navarre » pour l'alchimie est connu ; Alibert fait aussi partie de ces amateurs d'ouvrages de mathématiques, livres qu'Isabelle Pantin qualifie de « vulgarisation lettrée ». Jean de Tournes aimait les sciences ; son fils, Jean II raconte dans l'introduction des *Éléments d'Euclide* de Jacques Peletier du Mans (voir Lyon 2015, p. 81, **fig. 31** et **p. 338**), qu'il traduit et réédite à Genève en 1611, comment il s'était plu à « la singulière methode et merueilleuse facilité » de cet enseignement « dès l'aage de quatorze ans, lorsque ledit

Peletier me lisoit, en la maison de mon père, les Demonstrations de Théon et de Champagne [Campanus] ».

Les gravures de la *Paraphrase*, nombreuses et d'un art délicat, sont attribuées à Bernard Salomon. Elles ont été rapprochées de celles de l'œuvre de Dominique Jacquinet, *L'usaige de l'astrolabe*, paru en 1545 à Paris chez Jean Barbé, l'imprimeur parisien des *Livres I et II* de S. Serlio.

L'image est souvent indispensable pour saisir les propos scientifiques. Outre des vignettes, la *Paraphrase* comprend des « volvelles », figures à découper qui permettent de construire des instruments de papier, avec des parties mobiles, facilitant la compréhension du fonctionnement de l'astrolabe.

Il arrive aussi que l'agrément de l'illustration prenne le pas sur le contenu savant. Ainsi la vignette illustrant « pour trouver la longueur d'une circonférence » est prétexte à la représentation de belles ruines antiques. De même, la représentation du Colisée et de la colonne Trajane magnifie le propos de J. Focard « pour réduire un rond en carré », dans l'édition de 1546. Cette gravure est toutefois supprimée de l'édition de 1555, car la démonstration de la quadrature du cercle qu'elle accompagne, doit être reconstruite comme fantaisiste par J. Bassantin.

D.R.-R.

## CAT. 104

JEAN NAZE (ACTIF À LYON 1554-1581)

*Astrolabe planisphérique, 1553*

Laiton doré. H. 1,5 ; D. 20,6 cm

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 1966-1

Bibl. : Destombes et Brioux 1966.

Voir Lyon 2015, p. [131], CAT. 104

Signé du nom de l'horloger lyonnais Jean Naze et portant la date de 1553, l'astrolabe est entré dans les collections du musée des Beaux-Arts de Lyon en 1966. Peu après l'acquisition, M. Destombes et A. Brioux lui ont consacré un article de référence dans le *Bulletin des Musées et monuments Lyonnais*.

L'astrolabe est un instrument de mesure astronomique connu depuis l'Antiquité grecque et que les astronomes arabes perfectionnèrent et diffusèrent en occident après le XI<sup>e</sup> siècle. Ptolémée le nomme *Astrolabon organon*, littéralement *instrument pour prendre l'astre*, signifiant ainsi sa fonction principale, établir les coordonnées des étoiles et des astres errants pour un lieu et un moment déterminés.

L'astrolabe exposé est dit planisphérique car les surfaces de la terre et de la voûte céleste, dans leur conception géocentrique, y sont représentées sur des plans. L'élément matriciel de l'instrument est appelé « mère », son recto et son verso sont dits face et dos. La mère est conçue pour recevoir deux disques plus petits, le tympan et l'araignée, qui forment un système mobile en se fixant sur elle.

Le tympan est la projection stéréographique, sur un disque plein, du réseau des méridiens et des latitudes réalisée pour un lieu précis. Un astrolabe possède en général plusieurs tympan pour diverses latitudes d'observation (trois pour celui de J. Naze).

L'araignée, ou *aranea* en latin, est la projection stéréographique de la sphère céleste

sur le plan équatorial. Le pôle nord est alors situé au centre de l'araignée, le tropique du Cancer, l'équateur céleste et le tropique du Capricorne y sont représentés par des cercles concentriques de diamètres de plus en plus grands. L'écliptique, entouré des constellations du zodiaque, indique sur la sphère céleste la trajectoire fictive du soleil par rapport à la terre. L'écliptique est représenté sur l'araignée par un cercle tangent aux deux tropiques. L'araignée est un disque ajouré, comprenant les cercles principaux que nous venons de mentionner. Le mouvement de l'araignée sur le tympan permet de simuler le déplacement des étoiles fixes et trouver leurs heures de lever, de coucher et de culmination à un lieu donnée.

La mère de l'astrolabe comprend à son dos l'alidade qui, munie de deux pinnules, sert à viser, puis mesurer la hauteur des astres. On représente aussi au dos de la mère le carré des ombres qui permet de déterminer, par un calcul trigonométrique simple et la loi des triangles semblables, la hauteur d'éléments bâtis ou naturels.

L'art de l'horloger et son habileté technique et artistique vont permettre de disposer sur l'araignée diverses étoiles fixes de la voûte céleste. Les arabesques, que dessine alors ce réseau d'étoiles, se déploient autour des cercles tropicaux, de l'équateur et de l'écliptique. Ainsi la forme de l'araignée est sujette à de multiples variations donnant à l'astrolabe sa valeur esthétique plus ou moins notable.

D. R.-R.

## CAT. 105

JEAN NAZE

*Horloge astrolabique circulaire, vers 1554-1581*

Laiton gravé et doré, argent. H. 7,3 ; D. 10,2 cm

Signé sur le fond de la boîte : I. NAZE, dans un cartouche orné d'une fleur de lys

Prov. : Acquis en 1852, à la vente Baudot. Dépôt du musée de Cluny

au musée national de la Renaissance, 3 mars 1981. Affectation au musée national de la Renaissance, 11 décembre 1986

Écouen, Musée national de la Renaissance – château d'Écouen, inv. E.Cl. 2162

Bibl. : Du Sommerard 1883, n° 7038 ; Chapiro 1983 ; Cardinal 1986, p. 26-27, n° 3 ;

Chapiro, Chantal Meslin-Perrier et Anthony Turner 1989, p. 36-37, n° 13.

Exp. : Paris 1954, n° 301 ; Avignon 1998, p. 72-73, n° 68 ; Zagreb 2005, p. 293,

n° 14 (notice d'Agnès Bos) ; Paris et Berlin 2005-2006, p. 175, n° 89 (notice d'Agnès

Bos) ; Saint-Antoine-l'Abbaye 2013, p. 15 et 108 (notice d'Aurélié Gerbier).

Œuvre en rapport : Horloge astrolabique du Petit Palais (CAT. 109)

Voir Lyon 2015, p. [132], CAT. 105

L'horloge astrolabique d'Écouen tranche avec les autres œuvres conservées de Jean Naze à la fois par la simplicité de sa forme, le dépouillement de son décor et les caractéristiques particulières de son mécanisme.

Sa forme cylindrique la rapproche de nombreuses horloges de table, produites en Allemagne dès le milieu du <sup>xvi</sup>e siècle, et en France, où ce type semble avoir connu sa plus grande diffusion au tournant du <sup>xvii</sup>e siècle. L'inventaire des horloges restées dans l'atelier de Jean Naze après sa mort nous confirme que cette forme n'était pas inhabituelle chez lui puisque « un petit orloge rond de lothon [sic pour laiton] doré en pome [sic] avec sa sonnerie » y est mentionnée.

Le décor gravé présente des enroulements géométriques de deux paires de dauphins affrontés dont le corps se termine en rinceau. Les axes de chacune des deux paires sont placés exactement en vis-à-vis et chacune des paires est dissymétrique : l'un des enroulements est dilaté par rapport à l'autre, de sorte que l'un d'eux peut même accueillir en son centre un putto vu de dos. Cette anomalie laisse à penser que le motif gravé n'a pas été conçu spécifiquement pour la boîte mais adapté sur celle-ci à partir de modèles dont la taille a dû être modifiée. Le caractère archaïsant de certains détails, en particulier le balustre avec coupe à godrons placé sur

l'axe de l'une des paires de dauphins, est un autre argument en faveur d'un décor retranscrit à partir d'un modèle. Le caractère très fin des dauphins, qui contraste avec la gravure plus franche du cadran a fait penser que le boîtier pouvait être l'œuvre d'un orfèvre. Si la collaboration de Jean Naze avec un autre artiste est attestée par ailleurs, rien ne permet de dire que ce fut le cas ici et l'absence de corporation à Lyon durant la Renaissance devait permettre une grande liberté. L'opposition entre les deux types de gravure résulte peut-être davantage d'une raison pratique – faciliter la lecture et la mise en couleur des inscriptions – que d'une opposition entre deux mains.

La principale originalité de l'horloge d'Écouen réside dans son mécanisme, à la fois très simple et d'une grande précision. Un seul barillet (et non plusieurs comme dans l'horloge du Petit Palais, **cat. 109**) fournit l'énergie de l'ensemble des mouvements en leur assurant une parfaite coordination. Le dévidement de la fusée peut être vérifié par une petite trappe ouvrant sur le côté du cylindre, tandis que le remontage s'effectue en ouvrant le fond de la boîte. Un petit trou circulaire sur le côté du cylindre reste pour l'instant sans explication. Les indications fournies sont communes à la plupart des horloges astrolabiques. Le cadran horaire,

divisé en deux fois douze heures est gravé sur le boîtier. Le cadran lunaire (comprenant vingt-neuf divisions) est quant à lui intégré au bord de l'araignée, pièce montrant la position des principales étoiles entre elles. La hauteur du soleil est donnée par une représentation de l'astre entre deux glissières tandis que la lune est figurée par un globe partiellement noirci tournant sur lui-même, pour en montrer les différentes phases. Cependant, le cadran présente également une particularité importante. L'araignée (voir **cat. 104**) n'est pas ajourée et ne permet donc pas de lire la position des étoiles par transparence sur une carte du ciel qui se trouverait en dessous, ce qui la rend en apparence inutilisable. En réalité, la localisation des astres se fait par rapport à une fourche à trois bras, placée au-dessus de l'araignée, et comportant trois inscriptions : « septemtrion », « orizon » et « obliques ». Autre particularité de l'horloge d'Écouen, le fond de la boîte peut s'enlever et sert alors de cadran solaire grâce à un gnomon mobile et à une petite boussole intégrée. Tous ces éléments laissent à penser que cette horloge a été fabriquée pour un usage très précis en fonction des instructions d'un commanditaire qui reste à découvrir.

G. F.



## CAT. 106

NOËL DAUVILLE (actif à Lyon entre 1529 et 1546)

*Horloge de table, 1544*

Laiton ciselé et gravé, bronze doré, bois. H. 13 ; D. 9,7 cm

Inscription : « N. DAVVILLE » et 1544 (sur le socle)

Hist. : collection Bodong ; collection Kienzle

Furtwangen, Deutsches Uhrenmuseum, inv. K-1296

Exp. : Avignon 1998, cat. 67 (notice de J. Messerli).

L'horloge signée et datée présente une forme, un décor et une iconographie caractéristiques de la production française du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Évoquant l'architecture d'une tour de plan hexagonal surmontée d'un dôme, le boîtier abrite le mouvement de l'horloge et le mécanisme de la sonnerie des heures. Quant au dôme, son décor ajouré de candélabres permet une meilleure diffusion des sonneries, suivant une structure couramment adoptée par les horlogers de l'époque. Le cadran horaire porte les heures de I à XII et ne possède qu'une seule aiguille, comme cela était toujours le cas au XVI<sup>e</sup> siècle. Le boîtier est

orné d'un décor gravé de grande qualité. Sous des arcades aux supports pansus, figure sur chaque face une divinité représentant un jour de la semaine et identifiable par son nom inscrit sur un phylactère : LUNA (lundi), MARS (mardi), MERCURIUS (mercredi), JUPITER (jeudi), VENUS (vendredi) et SATURN (samedi). Le soleil, pour le dimanche, apparaît gravé sur le cadran des heures placé au-dessus de la Lune. Les divinités sont représentées de profil, dans des positions souvent animées. Ils s'inspirent d'une série de gravures par le maître IB datées de 1528, série qui connut un grand succès notamment auprès des horlogers.

Le musée national de la Renaissance à Écouen conserve ainsi deux horloges signées (inv. E.Cl. 14568 de l'horloger parisien Beauvais, et E.Cl. 1315 de l'horloger Nicolas Plantart à Abbeville) très proches par leur format et qui présentent la même série de divinités. L'utilisation d'un décor allégorique évoquant le temps qui passe, ici les jours de la semaine, est courante dans l'horlogerie de la Renaissance et les horlogers lyonnais reprennent donc des thèmes à la mode à cette époque.

A. B.

## CAT. 107

JEAN NAZE

*Horloge astronomique avec sphère céleste mécanique, 1550 (?)*

Laiton doré ciselé et gravé, bronze doré, fer, argent. H. 32,2 ; l. 8,3 ; D. globe 13 cm

Inscription : I. NAZE A LION D L CORDELIERS

Cassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Astronomisch-Physikalisches

Kabinet, inv. APK U 45

Bibl. : Bertele 1961, p. 27 ; Tardy 1974, p. 52-56 ; Gaulke 2007, p. 212-213.

Exp. : Cassel (Bürgi) 1979, p. 150-151.

Voir Lyon 2015, p. [132-133], CAT. 107

La pièce signée par Jean Naze se compose de deux parties indépendantes techniquement. Le socle, à trois pans, abrite une horloge astronomique. Elle offre sur une face un cadran horaire de I à XII, et sur une autre face, un premier cadran avec les phases de la lune et les signes zodiacaux et un second cadran plus réduit portant les jours de la semaine. Le décor des trois faces est assez rare : à la place des habituelles plaques de laiton doré et gravé, on trouve ici un décor de rinceaux en argent incrusté sur des plaques de fer. En revanche, le sommet de l'horloge, composé d'un décor ajouré de rinceaux et de créatures pisciformes affrontées est plus commun ; il permet de laisser passer le timbre des sonneries. Chaque angle rentrant de l'horloge a reçu une colonne au fût lisse sur laquelle est assis un lion à la patte levée, certainement afin de recevoir un écu armorié qui a soit disparu, soit n'a jamais été ajouté.

L'horloge est surmontée d'un socle triangulaire sur lequel sont placées trois figures de terme d'une grande finesse d'exécution, qui portent la sphère armillaire et le globe terrestre. La sphère armillaire comprend, outre l'horizon et le méridien, les principaux cercles célestes : cercle polaire, tropiques, équateur et écliptique, auxquels s'ajoute la sphère céleste. Un levier, placé le long de l'écliptique, est relié au mécanisme d'entraînement situé au niveau du pôle sud, le reste du mécanisme occupant l'intérieur du globe céleste, de dimensions assez importantes, placé au centre de la sphère armillaire.

L'état de la connaissance cartographique du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle y apparaît, avec notamment la figuration d'un passage terrestre entre l'Amérique du nord et l'Asie.

Ces sphères mécaniques, parfois appelées « sphères mouvantes », sont des objets particulièrement fastueux et complexes, dont seuls les meilleurs horlogers pouvaient maîtriser la fabrication. Jean Naze, l'un des horlogers les plus importants de Lyon dans le troisième quart du XVI<sup>e</sup> siècle, en exécuta plusieurs : parmi ses réalisations vendues après sa mort, on trouve notamment « un grand sphère de lothon (laiton) doré, posée sur trois pieds, ayant son mouvement du ciel, du soleil, de la terre et de la lune, avec un horloge sonnante, garny de son estuy de veloux (velours) violet... » ainsi qu'une autre sphère de taille plus réduite. Pierre de Fobis, un des autres grands horlogers lyonnais (voir **cat. 108**), est également l'auteur d'une sphère mécanique, anciennement dans les collections du Kunsthistorisches Museum de Vienne, de dimensions exceptionnelles (53,6 cm de haut) dont le mouvement est visible (voir Lyon 2015, p. 77, **fig. 26**). Cette dernière est datée des années 1540-1550 et l'horloge de Jean Naze pourrait dater de la même époque. Nous proposons en effet de lire les lettres « D L », portées entre la marque de l'horloger, sa ville (à Lyon) et le quartier des Cordeliers où il habitait, comme une date : 1550. L'horloge avec sphère mécanique de Naze conserve encore son étui de cuir, probablement contemporain.

A. B.

## CAT. 108

## PIERRE DE FOBIS (1506 - ACTIF À LYON ENTRE 1543 ET 1575)

*Horloge astrolabe, 1535*

Cuivre ciselé et doré, bronze doré, fer. H. 17 ; l. 10,7 cm

Inscription : Pierre de Fobis ; 1535 et armoiries non identifiées

Hist. : collection Bloch-Pimentel, vente à Paris, 5 mai 1961, n° 125 ; collection Joseph Fremesdorf.

Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, inv. 1972-29

Bibl. : Tardy 1974, p. 94-95 ; Cardinal 1986, n° 46.

Voir Lyon 2015, p. [134], CAT. 108

D'une qualité de conception et de réalisation inférieure à l'horloge astrolabe de Jean Naze (**cat. 109**), la pièce du Württembergisches Landesmuseum souffre en outre de la disparition de l'astrolabe original, celui qui se trouve au sommet étant une réalisation du XIX<sup>e</sup> siècle, d'ailleurs manifestement fortement inspirée de l'astrolabe de l'horloge de Naze conservée au Petit-Palais. La structure générale en est d'ailleurs la même : en forme de tour hexagonale à deux niveaux, le niveau inférieur renferme le mouvement et le mécanisme tandis que le niveau supérieur est ajouré afin de laisser passer le timbre des sonneries. Les deux cadrans, cadran zodiacal et cadran pour régler la sonnerie, sont superposés sur la même face, l'un au niveau inférieur, l'autre au second niveau. Le décor du niveau inférieur est sommaire : les faces portent quatre grosses cannelures

hachurées ; sur les angles, un motif végétal à pied animal a été appliqué. Au second niveau, les faces ajourées portent un décor de putti musiciens et de têtes de bélier affrontées et les angles ont également reçu un motif de feuille.

Pierre de Fobis, originaire de Provence, s'était installé à Lyon où il est mentionné pour la première fois en 1543 dans les archives, probablement attiré comme d'autres horlogers par la prospérité de la ville et une clientèle potentielle importante pour ces objets qui restaient alors luxueux. On lui doit des réalisations de grande qualité comme la sphère armillaire jadis conservée au Kunsthistorischesmuseum de Vienne (inv. 9843 ; voir Lyon 2015, p. 77, **fig. 26**) jusqu'à sa restitution en 1999 et aujourd'hui en collection particulière.

A. B.

## CAT. 109

JEAN NAZE

*Horloge de table*, entre 1545 et 1581*Étui*, premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle

Laiton ciselé et gravé, argent, alliage cuivreux champlévé, bronze doré (horloge), cuir, laiton (étui). H : 16,3 cm ; D. : 9,8 cm (étui : H. 17,2 cm ; D. : 11,9 cm)

Inscriptions : I. NAZE, R, S, M (sous la base de la boîte), armoiries non identifiées sur la platine inférieure, lettres IHS et DS.

Hist. : collection Debruge-Duménil, vente en 1850, p. 99, n° 1446 ; collection Soltykoff, vente en 1861, n° 388 ; collection Sellière ; collection des frères Dutuit ; legs Dutuit, 1902.

Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, inv. ODT1405(A)

Bibl. : Labarthe 1864-1866, Album, tome 2, planche CXXI ; Destombes et Brieux 1966 ; Tardy 1974, p. 106 ; Cardinal 1986, n° 46 ; Chapiro 1991, p. 11-12. Exp. : Avignon 1998, cat. 67 (notice de C. Cardinal).

Voir Lyon 2015, p. [134], CAT. 109

Les noms des collectionneurs qui possédèrent successivement cette horloge astrolabe jusqu'à son entrée dans les collections du musée du Petit Palais montrent son importance et l'intérêt suscité par cette pièce d'une qualité extraordinaire. On regrette l'anonymat des armoiries gravées sur la platine inférieure et qui pourraient donner des informations sur les propriétaires plus anciens de l'horloge. À en juger par le style de la gravure, il n'est pas impossible qu'elles aient été ajoutées en même temps que l'horloge recevait l'étui existant encore aujourd'hui : les branches de laurier au naturel associées à des pointillés et le style des bordures des petits fers notamment permettent de placer sa réalisation au cours du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle (informations aimablement communiquées par Fabienne Le Bars). L'horloge a une structure de tour hexagonale à deux niveaux. Le premier niveau est composé d'arcades séparées par des demi-colonnes cannelées encadrant des plaques à décor d'entrelacs, de rinceaux, de vases et de petites scènes de chasse, il repose sur un soubassement portant un décor analogue et est couronné par un entablement à denticules dont la frise comportait probablement de petits ornements rapportés et aujourd'hui disparus ; il

abrite le mouvement à sonnerie et réveil. Sur une face, se trouve le cadran pour le réglage du réveil, sur une autre, un petit guichet permettant de voir la fusée et enfin sur une troisième face, une autre ouverture laisse voir une des sept petites figurines des dieux marquant le jour de la semaine et placées sur une platine tournante. Le niveau supérieur est ajouré afin de permettre l'émission des sonneries. En bronze doré, les six faces sont ornées de médaillons avec des figures masculines et féminines en buste, vêtues de toges à l'antique, véritables *imagines clipeatae* très proches de celles de certains sarcophages romains antiques. Les médaillons sont portés par deux créatures fantastiques ailées et surmontés d'un mascaron à coiffe de plumes. Relevant de ce même répertoire ornemental en vogue dans le troisième tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, des termes marquent chaque angle de l'hexagone. Le sommet de l'horloge est occupé par l'astrolabe. Catherine Cardinal en a donné un descriptif technique complet : on y trouve le cercle des heures, le disque solaire, le diagramme des aspects planétaires, le mois synodique, l'index lunaire, l'araignée avec le calendrier zodiacal, l'écliptique et treize étoiles. Elle a par ailleurs souligné une particularité, l'absence d'indications gravées sur le tympan,

ce qui la conduit à le rapprocher d'une pièce décrite après le décès de Jean Naze : « Ung petit horloge à deux étages avec ung astrolabe, lequel est imparfait ».

Véritable architecture miniature et précieuse, cette horloge est caractéristique d'une production luxueuse au milieu et dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle en France. Il faut en particulier la rapprocher d'une autre horloge qui a aujourd'hui perdu son astrolabe, anonyme, conservée au British Museum à Londres (inv. 1888, 1201.123) et portant la date de 1545 : de dimensions, de structure et de décor extrêmement semblables, à l'exception des frontons qui couronnent chacune des faces et du décor des plaques au niveau inférieur. Il convient enfin de s'interroger sur l'authenticité des plaques de l'horloge du Petit Palais. Le décor champlévé sur fond noir, rappelant le nielle et improprement présenté comme de la damasquinure dans les publications antérieures, mériterait d'être analysé. Il pourrait relever d'une restauration réalisée au XIX<sup>e</sup> siècle, qui semblerait alors antérieure à la vente de l'horloge en 1850 puisque le catalogue de 1849 réalisé pour la vente mentionne un décor « damasquiné ».

A. B.



---

# FIGURES DE LYON

Corneille de Lyon,  
*Homme au béret noir tenant une paire de gants*,  
vers 1535 (CAT. 147, détail)

# LA COUR À LYON : ORIGINES MYTHIQUES, SÉJOURS ET ENTRÉES

CAT. I10

MANUFACTURE D'ARRAS ?

*Galathès et Lugdus, troisième pièce de la tenture de l'Histoire des Gaules,*

vers 1530

Tapisserie sur métier : laine, lin. H. 212 ; l. 538 cm. Carton sans doute exécuté à Paris vers 1530

Prov. : Offerte par Nicolas d'Argillières en 1561. Propriété de l'État.

Classement MH 1899/02/25

Beauvais, Musée départemental de l'Oise

Bibl. : Barraud 1855 ; Bonnet-Laborderie 1982 ; Förstel 2002.

Voir Lyon 2015, p. [166-167], CAT. I10

Cette grande tapisserie de plus de 5 mètres de long sur environ 2 mètres de haut n'est que l'une des cinq pièces qui composent l'ensemble de *l'Histoire des Gaules*, conservé au Musée départemental de l'Oise à Beauvais. Cette imposante tenture fut commandée vers 1530 par le sous-chantre de la cathédrale de Beauvais, Nicolas d'Argillière.

Ses armoiries figurent sur l'écu accroché à l'arbre qui sépare la tapisserie en deux compartiments distincts. À gauche sont représentés quatre personnages en pied, sur une carte de la France ; à droite, trois autres hommes se tiennent debout devant la ville de Lyon, au confluent de la Saône et du Rhône, dominée par la colline de Fourvière. Ces personnages assez énigmatiques sont identifiés par les poèmes placés au bas des scènes. À gauche, le texte fait référence à un certain Galathès, onzième roi des Gaules. À droite, les vers nous indiquent : « Mil trois cens ans trente apres que de l'arche / Sortist Noe le noble patriarche / Mil et VI<sup>e</sup> vingt et sept et riens mains / ains que Jesus racheta les humains / Le roy Lugdus trezieme pour son trosne / Et beau manoir feist Lion sus le Rone. » Autrement dit, ce compartiment est consacré à Lugdus, fondateur de Lyon et treizième roi des Gaules, dont l'avènement remonte à 1330 ans après le Déluge, soit 1627 ans avant Jésus-Christ.

La tenture met ainsi en image un ouvrage alors très célèbre : les *Illustrations de Gaule et singularités de Troie*, trois volumes écrits par Jean Lemaire de Belges entre 1509 et 1512, et aussitôt imprimés de 1511 à 1513. On y apprend comment la Gaule fut dirigée par des rois descendant de Noé, qui s'y installèrent peu après le Déluge et y fondèrent chacun une cité, puis par des souverains troyens dont le premier fut Francus, fils d'Hector et vingt-quatrième roi des Gaules. Une autre pièce de la tenture montre le roi Belgius devant la ville de Beauvais, et le roi Pâris (sous les traits de François I<sup>er</sup>) devant celle de Paris, dont ils seraient les fondateurs, respectivement 1366 et 1460 ans après le Déluge.

Ces fables prêtent aujourd'hui à sourire, mais étaient fort appréciées dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. On en trouve l'écho dans de nombreux ouvrages, tels que les *Antiques érections des Gaules* publiées par Corrozet à Paris en 1535. À Lyon même, Lugdus est encore inconnu de Symphorien Champier en 1508 mais il apparaît dès 1509 dans l'éloge de la ville prononcé par Pierre Chanet (*Oraison doctorale de la Saint Thomas*, BML, MS 1745), à l'occasion de la nomination des nouveaux consuls.

Nicolas d'Argillière a donc choisi un livre à la mode comme fil conducteur de sa tenture. Cependant, sous ce canevas littéraire,

*l'Histoire des Gaules* se révèle aussi être une « œuvre à clefs » qui fait allusion à des événements contemporains : le retour des fils de François I<sup>er</sup> en France après le règlement de la rançon du roi, fait prisonnier à Pavie, et le mariage de François I<sup>er</sup> avec Eléonore de Habsbourg. François I<sup>er</sup> est d'ailleurs représenté trois fois dans la tapisserie, et c'est lui qui donne ses traits à Galathès, dans la partie gauche de la pièce exposée ; le personnage barbu qui lui fait face pourrait être Charles Quint.

Les conditions d'exécution de cette tenture ne sont malheureusement pas connues, mais des comparaisons stylistiques nous conduisent, pour les cartons, vers le milieu parisien qui était alors très réceptif au maniérisme anversois, comme le montre la carrière du peintre Noël Bellemare, reconstituée par Guy-Michel Leproux. Les dames d'honneur de la reine, dans le *Mariage de Francus*, sont notamment une reprise directe d'un dessin anversois des années 1520 conservé au Louvre.

Cette œuvre étonnante demeure sans équivalent dans la tapisserie du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle nous restitue l'atmosphère d'une époque de transition entre le Moyen Âge et la Renaissance, qui marque les débuts du règne de François I<sup>er</sup>.

J. F.

## CAT. III

JEAN D'AUTON (?) [VERS 1466-1527]

*Les Alarmes de Mars sur le voyage de Milan, avec la conquête et entrée d'icelle*

Lyon, vers 1500

Enluminé par le Maître des Alarmes de Mars

Parchemin, H. 30 ; l. 20,0 ; ép. 3 cm, A-D + 54 f<sup>os</sup>Demi-reliure de maroquin rouge au chiffre royal, plats de papier rose, deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ; traces de la reliure originale de velours de soie noirHist. : Louis XII ; librairie royale de Blois (inv. 1518, n° 274) ; transfert à Fontainebleau (inv. 1544, n° 1824) ; ancien fonds royal (inv. fin XVI<sup>e</sup> siècle, n° 956 ; Rigault II 588 ; Dupuy I 1496 ; Regius 9707)

Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 508

Ouvert au folio Dv. : Maître des Alarmes de Mars, *Mars sur son char aux côtés de l'armée française aux couleurs de Louis XII*, enluminure

Bibl. : Maulde de La Clavière 1889-1895, t. 1, p. 1-III, t. 4, p. XIII ; Beaune 1989, p. 137 ;

Burin 2001, p. 21, 42 et n° 61 ; notice en ligne dans BnF archives et manuscrits.

Exp. : Paris 1993-1994, n° 202 (notice de F. Avril) ; Paris 2010-2011, n° 38 (notice de S. Lepape).

Voir Lyon 2015, p. [168], CAT. III

Les guerres d'Italie donnèrent lieu à l'écriture de nombreux textes louant les gestes et la grandeur des rois de France. C'est le cas du présent volume glorifiant la conquête de Milan par Louis XII. On ignore s'il s'agit d'une commande ou d'un cadeau destiné à attirer les bienfaits du roi sur son donateur. Le texte, constitué d'un poème épique et d'une chronique de l'expédition, est traditionnellement attribué à Jean d'Auton, par ailleurs auteur d'une ambitieuse *Chronique du règne du roi Louis XII* en trois volumes (BnF, Ms, Français 5081-5083). Le manuscrit des *Alarmes de Mars* est orné d'une unique peinture frontispice à pleine page (f. Dv. ; voir Lyon 2015, p. [168], **cat. 111**) représentant le dieu Mars sur son char, tiré par deux chevaux. L'armée française, constituée de chevaliers et de fantassins aux couleurs du roi, avance à ses côtés. Les mêmes couleurs, rouge et or, se retrouvent dans le tissu tendu en arrière-plan du frontispice du Ptolémée de Louis de Bruges modifié pour Louis XII (voir Lyon 2015, p. [177], **cat. 126**). On note la présence d'un riche encadrement

Renaissance, un des premiers repérés dans les manuscrits lyonnais, formé de colonnes à chapiteaux corinthiens portant un entablement surmonté d'un fronton à coquille de saint Jacques orné de dauphins. De part et d'autre sont assis deux *putti*. C'est ce volume qu'Elizabeth Burin a retenu comme centre d'un *corpus* d'une dizaine de manuscrits regroupés sous le nom de Maître des Alarmes de Mars, auparavant placés dans l'ensemble assez générique d'atelier de Guillaume Lambert, dont le Maître des Alarmes est désormais reconnu comme une des composantes. Il est difficile de savoir ce qui dicta le choix de recourir à un artiste lyonnais et non à un artiste de cour, comme Jean Bourdichon pour le *Voyage de Gênes* d'Anne de Bretagne (BnF, Ms Français 5091) ; on peut néanmoins évoquer l'occasion qu'offrit la halte rhodanienne de l'armée royale au retour d'Italie. C'est également à Lyon que fut réalisé le décor de la *Chronique du règne du roi Louis XII* citée plus haut.

M. H.

CAT. II2 À II5



CAT. II2 AVERS



CAT. II2 REVERS

CAT. II2

*Galeazzo Maria Sforza, duc de Milan*

Milan. Teston en argent frappé entre 1466 et 1476

Avers : GALEAZ M SF VICECOS DVX MLI QIV. Son buste cuirassé à droite, un anneau pointé derrière la nuque

Revers : CO AC IANVE D PP ANGLE O3. Casque orné d'un cimier au-dessus d'un écu aux armes de la ville de Milan et accosté de G3 et M

Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et numéro d'inventaire inconnus

Voir l'essai de François Planet dans Lyon 2015, p. 156

CAT. II3

*Louis XII de France, duc de Milan*

Milan. Teston en argent frappé entre 1499 et 1512

Avers : LVDOVICVS D G FRANCORVM REX. Buste du roi de France vêtu d'un manteau orné d'un lis et coiffé d'une couronne posée sur un chaperon

Revers : MEDIOLANI DVX. Saint Ambroise à cheval galopant à droite et brandissant son fouet

Prov. : Trésor de Die, achat en 1873

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. X 823

Voir l'essai de François Planet dans Lyon 2015, p. 156

et p. [169], CAT. II3

CAT. II4

*Louis XII, roi de France*

Lyon. Teston en argent frappé en 1514

Avers : LVDOVICVS DEI GRA FRANCORVM REX. Buste de Louis XII à droite, coiffé d'une couronne posée sur un chaperon

Revers : XPS VINCIT XPS REGNAT XPS IMPERAT.

Écu de France couronné, dans un double polylobe bouleté

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 2005-9

Voir l'essai de François Planet dans Lyon 2015, p. 156

et p. [169], CAT. II4

CAT. II5

*Anne de Bretagne et Charles Orland*

Vienne (Isère), 1494

Médaille biface, argent coulé et doré, D. 7,41 cm

Avers : ET NOVA PROGENIES CELO DIMITTITVR ALTO I494.

La reine est assise de face sur un siège large sans dossier. Elle est couronnée et porte un sceptre de la main droite. Elle soutient du bras gauche son fils qui est debout sur une jambe. Le petit Charles Orland porte un dauphin de la main gauche. Le champ est semé à droite de fleurs de lis et à gauche d'hermines

Revers : VIENNA CIVITAS SANCTA MARTIRVM SANGVINE DEDICATA. Écu écartelé de France et Dauphiné accosté de deux dauphins, et suspendu à un arbre arraché (l'orme de Vienne)

dont les racines coupent la légende

Prov. : Collection Pichon

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. X.368

Voir l'essai de François Planet dans Lyon 2015, p. 143, 156

et p. [170], CAT. II5

## CAT. II6

*Plat aux armes du Dauphin*Lyon, 2<sup>nd</sup>e moitié du XVI<sup>e</sup> siècle

Plat en céramique engobée glaçurée décorée à la barbotine (terre vernissée).

H. 5,5 ; D. 35,5 cm

Prov. : Découvert lors des fouilles de la place des Terreaux en 1993

Lyon, dépôt du SRA

Voir Lyon 2015, p. [170-170], CAT. II6

Ce grand plat creux à marli a été découvert lors de la fouille de la place des Terreaux à Lyon et appartient à un type de production dénommé céramique engobée rouge décorée par les archéologues-céramologues. Cette catégorie constitue une des nouveautés significatives dans le domaine des vaiselles de terre cuite lyonnaises à partir de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est la première attestation locale des céramiques décorées à l'engobe (terres vernissées) dont la brillante carrière couvrira toute la période moderne et le début de la période contemporaine. Ces céramiques sont élaborées avec une argile fine sur laquelle sont appliqués un engobe rouge et une glaçure (vernis) au plomb transparente qui recouvre un décor réalisé à l'aide de barbotine blanche. La vaisselle de table

est le domaine de prédilection de ces produits avec des pichets, des cruches, des écuelles, des assiettes et de grands plats à marli.

On note sur un de ces plats une certaine qualité dans le registre décoratif qui en fait une pièce assez exceptionnelle. Il est orné du motif héraldique du dauphin de France et il témoigne probablement d'une commande particulière au même titre que les faïences lyonnaises achetées aux potiers de terre italiens de la ville par le Consulat de Lyon à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et attestées dans les textes d'archives. Les ornements de ce récipient évoquent par ailleurs les décors, en particulier les entrelacs, présents sur les faïences lyonnaises et italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle.

A. H.

## CAT. II7

## JACQUES GAUVAIN, DIT LE PICARD (CONNU VERS 1501-1547)

Lyon, *Le dauphin François*, 1533

Médaille biface, bronze coulé, fonte moderne, D. 12,5 cm

Avers : FORTVNEN TARDOS CVRSVS TESTVDINIS ALE DII FRTV NARVT CETERA

VIVE ALACER. Un enfant nu, à droite, la tête tournée à gauche, tenant dans la main droite une tortue et de la gauche un vol, chevauche un dauphin voguant à droite au milieu des flots et portant sur la tête une couronne fleurdelisée. En bas sur la banderole : DILIGENS CVNCTATOR DII TE FORTVNENT

Revers : Légende circulaire dans une double banderole : FERT LEO SVPPLICIBZ GRYPHIS QVAE MVNERA TRINA / LILIA CVM SE IPSO SVNT TVA NON SVA PLVS / PLVS SVA NON TVA SVNT. SEIPSO CVM LILIA TRINA / MVNERA QVAE GRYPHIS SVPPLICIBZ LEO FERT. Écu échancré aux armes de Lyon. Derrière l'écu, une mince banderole

Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et numéro d'inventaire inconnus

Voir Lyon 2015, p. 157 et [172], CAT. II7

## CAT. 118

GILBERT DU PLAIX

*Entrée de la Royné faicte en l'antique et noble cité de Lyo[n] l'an mil cinq cens trente et troys,  
le XXVII de may, / Le Dauphin*

Lyon, Jean Crespin, s.d. [1533]

Imprimé, in-8°, H. 18,4 ; l. 13 ; ép. 1,2 cm, 24 f. non numérotés

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 355890

Ouvert au f. 1 r°

Bibl. : Dureau-Lapeyssonnie 1969, p. 5-59 ; Clot et Mounier 2016, p. 434-462

Voir Lyon 2015, p. 142, FIG. 45

En 1533, la reine Éléonore et les dauphins Henri et François font un voyage dans les bonnes villes de France ; Lyon constitue une étape importante de leur parcours. Cette double entrée, qui s'est déroulée les 26 et 27 mai, est la première à avoir donné lieu à un livret imprimé à Lyon. Ce dernier est conservé en plusieurs exemplaires, dont celui de la BML (**cat. 118**) et un à la BnF (Rés. Lb 30 62). L'auteur est vraisemblablement Jean de Vauzelles, également conducteur de l'entrée, et l'ouvrage est imprimé par Jehan Crespin (alias Du Carré), actif à Lyon des années 1520 aux années 1540. Gilbert du Plaix quant à lui ne semble être que l'un des premiers propriétaires du livret, sur la couverture duquel il a apposé sa devise (*Spes altera vitae*).

Les archives municipales lyonnaises ont conservé le souvenir de la commande d'un manuscrit (disparu) : « A Loys Cheaucy, escripvain, 5 £ pour certains escripteaulx que luy avoit ordonnez monseigneur de Montrotier avec ung petit livre fait [...] contenant la significacion des faitz de l'entree de lad. dame et a elle donnee » (AML, CC273, f°23). Cet ouvrage, commandé par les consuls à l'un des contributeurs de la fête, est donc destiné à la reine, protagoniste de l'entrée, et doit servir à en expliquer les saynètes. Peut-être était-il destiné également à permettre la réalisation de la relation imprimée par Jehan Crespin. La publication lyonnaise compte

48 feuillets et est ornée de quatre gravures, dont celle de couverture. Le texte commence par la description du cortège et des riches vêtements portés par chacun avant de décrire les décors et les histoires jouées. Les décorations déployées, réalisées sous la conduite de Jean de Vauzelle et de Salvatore Salvatori, sont caractéristiques des entrées lyonnaises. Un spectacle nautique accueille ainsi les hôtes avant la porte de la ville, avec notamment la mise en scène d'un dauphin, motif tout trouvé pour célébrer les princes de France ; un lys triomphant associé à un arc « a l'antique avec corniches et delinatures subtilement entaillées » orne la Porte de Bourgneuf. Pourtant, passée l'enceinte de Lyon, les histoires prennent une coloration nettement antique et font la part belle aux décors architecturés : une pyramide, un arc, un temple à l'antique « tant renommé par Strabo, Juvenal et les historiographes » sont mis en place. Les gravures choisies pour agrémenter le texte représentent la pyramide, le propitiatoire de la cathédrale et le nœud gordien (thème développé à deux reprises). La couverture du livret quant à elle contient les armes de la ville présentées par deux femmes, dans une figuration très proche de celle du Garbeau de l'épicerie (Lyon 2015, [p. 48-49], **cat. 9**) et renvoyant certainement au libraire. Ce sont donc les ornements d'architecture et les décors les plus savants, et non pas les saynètes, qui sont retenus pour illustrer le livret, dans

lequel les inscriptions latines et grecques sont d'ailleurs amplement soulignées et mises en valeur.

T. L.

## CAT. 119 ET 120

## CAT. 119

MAURICE SCÈVE (VERS 1501  
– VERS 1564) ET BERNARD  
SALOMON

*La Magnifica et triumphale entrata  
del christianiss. Re di Francia Henrico  
Secondo [...]*

Lyon, Guillaume Roville, 1549

Imprimé, in-4°, H. 21,3 ; l. 15,5 ; ép. 1,5 cm

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon,

Rés. 355883

Ouvert aux folios 28 v° – 29 r° : Bernard  
Salomon, *La Perspectiua del Cambio*. [La Perspective  
du Change], gravure sur bois

Voir Lyon 2015, p. 66

## CAT. 120

MAURICE SCÈVE ET BERNARD  
SALOMON

*La Magnificence de la superbe et triomphante  
entrée [...]*

Lyon, Guillaume Roville, 1549

Imprimé, in-4°, H. 21,7 ; l. 15,5 ; ép. 1 cm, 44 f.

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon,

Rés. 353882

Ouvert au f. 39 r° : Bernard Salomon, *La Galère  
blanche et verte*, gravure sur bois

Voir Lyon 2015, p. 142, FIG. 46

L'entrée d'Henri II le 23 septembre 1548 à Lyon est l'une des plus importantes et des plus célèbres pour la cité au XVI<sup>e</sup> siècle. Il est d'ailleurs intéressant de souligner qu'elle prend place avant même l'entrée à Paris du roi, célébrée le 16 juin 1549. L'organisation est confiée au poète Maurice Scève, déjà sollicité en 1540, et c'est un artiste lyonnais, Bernard Salomon, qui doit diriger le programme artistique, lui-même également engagé parmi les nombreux peintres de la fête de 1540.

Les deux livrets de la Bibliothèque municipale de Lyon sont parus en 1549 chez Guillaume Roville, l'un en français et l'autre en italien. Le texte est de Maurice Scève et enrichi de nombreuses gravures identiques dans les deux versions, attribuées à Bernard Salomon. La participation de Guillaume du Choul, antiquaire et cousin de Scève, et celle de Barthélemy Aneau demeurent à ce jour des hypothèses (Baudrier 1895-1921, tome IX, p. 163). Les illustrations donnent à voir les grands décors architecturés qui



CAT. 119

ont ponctué le parcours du roi de France. Un obélisque, plusieurs colonnes et portails triomphants, des perspectives (cat. 119). La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée à l'entrée de la reine, dont les décors sont principalement composés d'histoires nautiques (Voir Lyon 2015, p. 142, fig. 46).

Ces deux publications sont particulièrement intéressantes, du fait en premier lieu de l'existence d'une version italienne (cat. 119). La colonie italienne de Lyon est importante depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle et plusieurs ambassadeurs transalpins sont présents en ville et ont laissé des récits de la fête. Il apparaît d'ailleurs que leurs relations diffèrent du texte du livret (Scève [1549] 1997). Le livret se présente alors comme une version enrichie de l'événement mais une version univoque, comme l'atteste le fait que Maurice Scève se soit inquiété des éditions pirates – et tronquées – publiées dès 1548 (Blanchard 2003, p. 503).

Les gravures sont évidemment d'un intérêt exceptionnel. Elles illustrent l'évolution

du décor des entrées, où les histoires ont laissé la place à des éléments d'architecture. Ces derniers sont fortement marqués par des publications récentes : le *Songe de Polyphile* de Francesco Colonna, publié à Lyon en 1546, et plusieurs ouvrages de Sebastiano Serlio, architecte italien installé en France dans les années 1540 (voir Lyon 2015, cat. 197-201). Des rapprochements très étroits ont ainsi pu être établis entre certains décors de l'entrée de 1548, telle la Perspective du Change (cat. 119), et le *Secondo* et le *Terzo libro* de ce dernier (1545 et 1548).

Véritable fête de l'architecture à l'antique, l'entrée de 1548, tout comme ses livrets, témoignent de l'importance des modèles gravés et textuels relatifs à l'architecture. Les maîtres d'œuvre antiques (Vitruve) comme contemporains (Serlio, Philibert de L'Orme) sont désormais une source d'inspiration privilégiée.

T. L.

# PORTRAITS DE SOUVERAINS ET DE LA COUR

## CAT. 121, 122 ET 123

JEAN PERRÉAL (vers 1460 – Paris ?, 1530)

*Portraits dits de Charles VIII et d'Anne de Bretagne*, Lyon, vers 1490-1495

Diptyque peint sur bois, tirettes de bois, monté autour d'un fragment de livre d'heures (8<sup>fo</sup>). H. 22,5 ; l. 14,5 cm (surface peinte : H. 17 ; l. 10,7 cm et H. 18,2 ; l. 10,7 cm)

Couvert d'une toile brodée rapportée ; Espagne ou sud-ouest de la France, début du XIV<sup>e</sup> siècle

Hist. : Entrée en 1717 avec une partie des collections de Roger de Gaignières ; ancien fonds royal Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 1190

Bibl. : Bouchot 1887, p. 580-581 ; Bouchot 1888, p. 3-8 ; Leroquais 1927, t. I, p. 137-138 ; Perls 1935, p. 95-99 ; Dupont 1936, p. 186-189 ; Wescher 1948, p. 353 ; Ring 1950, p. 258 ; Sterling 1963, p. 10 et 65 ; Reynaud 1996, p. 40 et 42 ; notice en ligne dans BnF archives et manuscrits.

Exp. : Paris 1993-1994, n° 206 (notice de N. Reynaud) ; Paris 1995-1996, n° 5 ; Paris 2010-2011, n° 34 (notice de M. Wolff) [avec liste des expositions antérieures].

Voir Lyon 2015, p. [174-175], CAT. 121-123

CAT. 121 : Fragment de livre d'heures

CAT. 122 : Portrait dit de Charles VIII

CAT. 123 : Portrait dit d'Anne de Bretagne

Chef-d'œuvre de Jean Perréal au même titre que le *Portrait de Pierre Sala* contenu dans le *Petit livre d'amour* (Lyon 2015, cat. 68), ce diptyque ne cesse de diviser les historiens et de causer admiration, mais aussi étonnement et doute. Sa composition actuelle, fruit d'un remontage vraisemblablement réalisé au XVII<sup>e</sup> siècle, ne facilite pas son étude. La conservation de ce diptyque au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France s'explique par la présence en son sein d'un fragment d'un livre d'heures rapporté, fixé jusqu'en 1993 à la charnière des deux portraits. La transformation du diptyque en reliure de manuscrit a entraîné la pose d'une couverture également rapportée de toile brodée du XIV<sup>e</sup> siècle. Les encadrements des portraits ont été rehaussés par l'adjonction de baguettes permettant d'insérer des languettes de bois amovibles, sur lesquelles ont été fixés

le premier et le dernier feuillets du manuscrit. Le résultat, des portraits en contreplats que l'on peut découvrir ou laisser cachés, n'est pas sans rappeler leurs équivalents dans les *Heures de Catherine de Médicis* (BnF, Ms NAL 82). C'est Henri Bouchot qui, le premier, au XIX<sup>e</sup> siècle, proposa d'identifier les deux personnages comme étant Charles VIII et Anne de Bretagne, peu après leur mariage en 1491. Même si certaines différences ont pu être notées, le type physique de l'homme est très proche des portraits connus de Charles VIII : front bas, yeux globuleux, menton en galoche, air ahuri. Si le collier de l'ordre de Saint-Michel est absent, ce qui n'est pas en soit un problème, les couleurs des vêtements, or, rouge et noir, semblent bien désigner le souverain ; on les retrouve dans les *Louanges de Charles VIII* de Bénart (BnF, Ms Français 2228). C'est sur le portrait supposé d'Anne

de Bretagne que planent les doutes les plus importants. La surface peinte est plus grande, mais ce détail peut s'expliquer par un redécoupage du portrait de Charles VIII au XVII<sup>e</sup> siècle pour éliminer des parties abîmées. En dehors d'un air de parenté avec Anne de Bretagne – mais bien éloigné du portrait réalisé par Jean Bourdichon dans ses *Grandes Heures* (BnF, Ms Latin 9474) – aucun attribut ou couleur ne vient désigner la reine de France et duchesse de Bretagne. L'ensemble reste donc bien problématique. Espérons que l'analyse réalisée par le Centre de recherche et de restauration des musées de France avant l'exposition *Lyon Renaissance*, et qui se poursuivra ensuite, permettra sinon de répondre à tout ou partie de ces questions, du moins d'envisager tous ces questionnements sur des bases renouvelées.

M. H.



CAT. 125 AVERS



CAT. 125 REVERS

CAT. 124 ET 125

CAT. 124

ATTRIBUÉE À JEAN PERRÉAL, NICOLAS DE FLORENCE, LOUIS ET JEAN LEPÈRE

*Lyon, Charles VIII et Anne de Bretagne, 1493-1494 et après*

Médaille biface, frappe en argent ou en bronze doré. D. 4,2 cm

Avers : FELIX FORVNA DIV EXPLORATVM ACTVLIT 1493.

Buste couronné de Charles VIII avec le collier de Saint-Michel à droite, sur un champ semé de fleurs de lis

Revers : R P LVGDVNEN ANNA REGNANTE CONFLAVIT.

Buste couronné d'Anne de Bretagne à droite, sur un champ semé de fleurs de lis parti d'hermine

Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et numéro d'inventaire inconnus

Voir Lyon 2015, p. [176], CAT. 124

CAT. 125

ATTRIBUÉE À JEAN PERRÉAL, NICOLAS LECLERC

(connu de 1487 à 1507), JEAN DE SAINT-PRIEST

(connu de 1490 à 1516) ET JEAN LEPÈRE (connu en 1492 – vers 1534-1537)

*Lyon, Louis XII et Anne de Bretagne, 1499-1500*

Médaille biface, fonte en bronze. D. 11,5 cm

Avers : FELICE LVDOVICO REGNATE DVODECIMO CESARE

ALTERO GAUDET OMNIS NACIO. Buste de Louis XII à droite, coiffé d'un mortier avec la couronne royale et portant le collier de l'ordre de Saint-Michel, sur un champ semé de fleurs de lis.

À l'exergue, un lion passant

Revers : LVGDVN RE PVBLICA GAUDET BIS ANNA REGNANTE BENIGNE SIC FVI CONFLATA 1499.

Buste voilé et couronné d'Anne de Bretagne à gauche, sur un champ semé de fleurs de lis parti d'hermine. À l'exergue, un lion passant

Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et numéro d'inventaire inconnus

Voir Lyon 2015, p. 143

## CAT. 126

## CLAUDE PTOLÉMÉE

*Cosmographia*, traduite du grec par Jacopo d'Angelo, Gand et Bruges, 1485

Enluminé par le Maître d'Édouard IV et le maître du Boèce flamand ; modifié par Jean Perréal vers 1498

Parchemin, H. 61 ; l. 44 ; ép. 8 cm, 161 f<sup>os</sup> Reliure de veau raciné au chiffre de Charles X, 1824 (anciennement de velours)

Hist. : Louis de Bruges, seigneur de La Gruthuyse († 1492) ; son fils, Jean de Bruges ; acquis par Louis XII ; librairie royale de Blois (Inv. 1518, n° 697-698) ; transfert à Fontainebleau (Inv. 1544, n° 1122-1123) ; ancien fonds royal (Inv. fin XVI<sup>e</sup> siècle, n° 610-613 ; Rigault II 67 ; Dupuy II 19 ; Regius 4678)

Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 4804

Ouvert au folio fo 1 v<sup>o</sup> : Jean Perréal, *Louis XII en prière dans sa chapelle castrale*, vers 1498, enluminure

Bibl. : Maulde La Clavière 1896, p. 85-86 et 94-95 ; Sterling 1963, p. 10 et 65 ; Burin 2001, p. 39 et 469 ; Hans-Collas et Schandel 2009, n° 60 ; notice en ligne dans BnF archives et manuscrits (par E. Vagnon et M.-P. Laffitte, 2004).

Exp. : Paris 2010-2011, n° 23 (notice de M. Wolff) [avec liste des expositions antérieures].

Voir Lyon 2015, p. [176-177], CAT. 126

La *Cosmographia* de Claude Ptolémée réalisée vers 1485 pour Louis de Bruges était à n'en pas douter une des pièces maîtresses de la collection de ce grand bibliophile flamand, dont Louis XII fit l'acquisition, vraisemblablement au début de son règne. Le texte est orné de deux enluminures à pleine page qui, avec l'encadrement du feuillet faisant face, forment d'impressionnantes doubles pages ; ce texte est suivi d'une série de cartes. Les deux enluminures sont l'œuvre du Maître d'Édouard IV, enlumineur brugeois documenté durant le dernier quart du xv<sup>e</sup> siècle. Certains considèrent le Gantois Jan Kriekenborch, dont le nom figure comme copiste dans le colophon du manuscrit, comme auteur des cartes ; la main du Maître du Boèce flamand, autre enlumineur gantois, a en outre été identifiée dans une partie de la carte céleste. Selon un usage qui n'était pas rare à l'époque – on note le même type de modifications dans les manuscrits saisis par le duc de Bourbon sur le comte d'Armagnac –, la première enluminure, qui représentait originellement Louis de Bruges en prières dans un oratoire, a été modifiée lors de l'entrée du manuscrit

dans les collections du roi de France. Le portrait du duc ainsi que ses armes dans l'encadrement du feuillet de droite ont été remplacés par ceux de Louis XII ; un grand tissu tendu, aux couleurs et chiffre du roi, a également été ajouté sur le mur de la chapelle. La devise et l'emblème de Louis de Bruges, une bombarde, n'ont en revanche pas été modifiés ou effacés, ce qui tend à prouver que cette intervention ne visait pas à faire disparaître toute trace de la provenance du volume, mais seulement à mettre en valeur et désigner son nouveau propriétaire. L'auteur de cette reprise est le peintre du roi Jean Perréal qui modifia deux autres manuscrits royaux : un livre d'heures dans lequel il remplaça la représentation générique du roi par un véritable portrait de Charles VIII (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 24-1, f.° 13v.) et le *Recueil sommaire des croniques françoyses* de Guillaume Cretin, dédié à François I<sup>er</sup>, où le peintre et enlumineur reprit le visage de l'auteur dans le frontispice de deux des volumes de la série (BnF, Mss., Français 2817 et 2820 ; Hermant, 2015, n° 66, notice par Mathieu Deldicque).

M. H.

## CAT. 127

## GUILLAUME ROUILLÉ

*Le Promptuaire des médailles*

Lyon, Guillaume Rouillé, 1553

Livre imprimé, gravures sur bois, in-4°, H. 25,1 ; l. 17,1 ; ép. 4,6 cm ; 172 + 247 p.

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 405138

Ouvert à la page 242 : Médailles de François Dauphin de France et Charles, duc d'Orléans

Voir Lyon 2015, p. [178], CAT. 127

Le *Promptuaire des médailles* de Guillaume Rouillé est certainement le premier livre de numismatique rédigé en français. Publié à Lyon en 1553, il aura pour cette raison un succès considérable. Il marquera profondément les esprits pendant des décennies et, un siècle plus tard, il sera toujours, pour Claude Menestrier comme pour Jacob Spon, une référence obligée dans tout discours évoquant les monnaies antiques. Pourtant et au regard de son contenu, le *Promptuaire* ne devait pas présenter à leurs yeux un intérêt considérable.

La pérennité du *Promptuaire* de Rouillé ne relève pas seulement de son accessibilité et de sa large diffusion mais repose avant tout sur sa nature. Il est à la mode et le restera longtemps car il est comparable aux galeries de portraits monétaires publiées en Italie depuis le début du siècle – à Lyon dès 1524 – à la suite d'Andrea Fulvio. Comme dans les *Illustrium imagines* transalpines, chaque page du *Promptuaire* offre une vignette gravée reproduisant une monnaie antique [à la réalisation desquelles Georges Reverdy collabora (voir **cat. 84**)] accompagnée d'une dissertation consacrée à la personne représentée ; notice où l'anecdote côtoie le fait avéré, où la rumeur est mise au même niveau que l'événement assuré. La véracité de l'information n'a d'ailleurs guère plus d'importance que l'authenticité voire l'existence des monnaies décrites. Si ces dernières manquent, il convient naturellement de pallier à leur absence. Les monnaies apocryphes, fabriquées à la même époque à Padoue et ailleurs pour répondre aux besoins du marché des

pièces de collection, sont reprises dans les livres de Guillaume Rouillé ou de ses prédécesseurs et successeurs italiens. Elles ont la même utilité et surtout sont mises au même niveau que les exemplaires authentiques. Rien ne permet de distinguer la fantaisie de la réalité historique.

Presque au même moment, un extrait également traduit en français du livre de numismatique *De asse et partibus ejus*, publié par Guillaume Budé en 1515, est édité en 1555 à Lyon à titre posthume. Cet ouvrage est bien différent du *Promptuaire* dans son approche méthodologique. Il s'agit d'un traité de métrologie antique, sans doute lui-aussi le premier du genre. Au lieu de s'interroger sur les prétendues intentions et les délires supposés des empereurs romains, l'humaniste parisien cherche à classer leurs différentes monnaies suivant leur poids et leur module, à les ordonner les unes par rapport aux autres. La démarche n'est pas la même ; Guillaume Budé développe un questionnement scientifique, sans pour autant chercher à illustrer systématiquement l'histoire comme le font Guillaume Rouillé, Andrea Fulvio, Gabriel Symeoni (voir **cat. 81-82**) ou Jacopo Strada (voir **cat. 81-82**). Il ne s'agit pas de compiler sans discernement mais de comprendre et d'analyser de manière factuelle et rationnelle une Antiquité méconnue. Avec ce livre, la « Science des médailles » est officiellement née. Elle suscitera à Lyon et ailleurs un engouement général, comme en atteste dès cette époque la présence dans notre région d'importantes collections.

## CAT. 128

## GEORGES BERNARD

*Epítome gestorum LVIII. Regum Franciæ*

Lyon, Balthazar Arnoullet, 1546

Livre imprimé, in-8°, H. 18,4 ; l. 13 ; ép. 1,6 cm, 159 p.

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 373721

Ouvert à la page 154 : Médaille de François I<sup>er</sup>

Voir Lyon 2015, p. [178], CAT. 128

---

CAT. 129

CORNEILLE DE LYON (vers 1500-1510 – 1575)

*Le Dauphin Henri*, 1536-1537

Huile sur bois. H. 16,4 ; l. 13,9

Modène, Galleria Estense, inv. 312

Voir l'essai de Cécile Scaillierez dans Lyon 2015, p. 146, 148 et p. [179], CAT. 129

---

CAT. 130

CORNEILLE DE LYON

*Catherine de Médicis*, vers 1540

Huile sur bois. H. 16 ; l. 13

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 3182

Voir l'essai de Cécile Scaillierez dans Lyon 2015, p. 148 et p. 221, FIG. 84

---

CAT. 131

CORNEILLE DE LYON

*Charles d'Angoulême*, 1536

Huile sur bois. H. 15,5 ; l. 12,5 cm

Florence, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n° 1003

Voir Lyon 2015, p. 146, FIG. 49

---

CAT. 132

CORNEILLE DE LYON

*Anne de Pisseleu, duchesse d'Étampes*, vers 1535-1540

Huile sur bois. H. 17,8 ; l. 14,3

New York, The Metropolitan Museum of Art, H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1927 (29.100.197)

Voir l'essai de Cécile Scaillierez dans Lyon 2015, p. 150 et p. [180], CAT. 132



CAT. I32bis

CORNEILLE DE LYON

*Jean de Bourbon-Vendôme, comte de Soissons et d'Enghien*

Vers 1550

Huile sur bois. Le panneau a été aminci et contrecollé sur un panneau de chêne biseauté d'origine inconnue H. 19 ; l. 15,5 ; ép. 0,3 cm  
Paris, musée du Louvre, inv. RF357

Voir l'essai de Cécile Scaillierez dans Lyon 2015, p. 150

---

CAT. 133

CORNEILLE DE LYON

*Beatrix Pacheco, comtesse d'Entremont*

Huile sur bois. H. 21,7 ; l. 15,1 cm

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 3172

Voir l'essai de Cécile Scaillierez dans Lyon 2015, p. 148, 150 et p. 181, FIG. 50



---

CAT. 134

CORNEILLE DE LYON

*Françoise de Longwy, femme de Philippe Chabot*

Huile sur bois. H. 16,5 ; l. 13,7 cm

Inscription apocryphe peinte sur le fond le long du bord supérieur : MADAME LADMIRALE

Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 3144

Voir l'essai de Cécile Scaillierez dans Lyon 2015, p. 150

---

CAT. 135 :  
voir page 122



## CAT. 155

## CORNEILLE DE LYON

*Portrait d'une femme*

Huile sur bois. H. 20 ; l. 16,5 cm

Lyon, musée des Arts décoratifs, inv. MAD 3436

Bibl. : Paris 1904, p. 69, no 163.; Lafenestre 1904, p. 107 ; Vitry 1904, p. 43 ; Lyon 1904, p. 45-46, no 182 ; Germain 1906, p. 101 ; Catalogue de la vente Aynard 1913, no 29, p. 35 (repr.) et p. 41-42 ; Reinach 1922, n° 164 ; Dubois de Groër 1996, p. 116, n° 14 A ; Durand et Berthommier 2012, p. 63 ; Scaillières 2015, p. 150 et p. 151, note 47.

Le *Portrait d'une jeune inconnue*, qui faisait partie de la collection d'Édouard Aynard (1837-1913), avait été présenté à Paris dans l'exposition *Les Primitifs français*, en 1904, puis à Lyon, la même année, pour *L'exposition rétrospective des artistes lyonnais, peintres et sculpteurs*. Acheté à la vente de la collection Aynard en 1913 par Émile

Baboin (1860-1930), ami d'Édouard Aynard et fondateur, avec d'autres, du musée des Arts décoratifs de Lyon, il a pu récemment rejoindre les collections du musée. On connaît une autre version de cette inconnue, conservée au musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg (inv. 1597). Le costume et la coiffure du modèle semblent situer l'œuvre

vers 1535-1540. Le portrait représente peut-être une des suivantes de la reine Éléonore. Le visage du modèle paraît être celui d'un original. Le fond sombre sur lequel pose le modèle, en revanche, est rare dans l'œuvre de Corneille de Lyon.

M. D.

## CAT. 136, 137 ET 138

## CAT. 136

JEAN PERRÉAL

*Croquis de têtes d'homme et de femme,*  
vers 1500

Tracé au revers d'un feuillet des dépenses de l'entrée solennelle de la reine Anne de Bretagne à Lyon en mars 1500, monté sur un onglet dans un ouvrage

Plume et encre brune. Feuille : H. 13 ; l. 13,5 cm  
Montpellier, Bibliothèque de l'école de médecine, H 97, vol. 31, p. 95

Voir le rapprochement apparent avec CAT. 137  
Voir Lyon 2015, p. 140, FIG. 43

## CAT. 137

JEAN PERRÉAL

*Portrait d'homme (Pierre Marin de la Chesnaye ?),* vers 1500

Huile sur bois. H. 24 ; l. 18 cm

Date inscrite au revers du panneau peint : 1493

Panneau autrefois monté en diptyque à charnière avec le *Portrait de femme (Jeanne Besse ?)*

Préempté par le Louvre en décembre 1993  
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF 1993-8

Voir Lyon 2015, p. [182], CAT. 137

## CAT. 138

JEAN PERRÉAL

*Portrait de femme (Jeanne Besse ?),*  
vers 1500

Huile sur bois. H. 24 ; l. 18 cm

Préempté par le Louvre en décembre 1993  
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF 1993-20

Bibl. : Sterling 1963 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 366 ; Châtelet 1994, p. 136-138 ; Girault 1995 ; Reynaud 1996 ; Novosselskaya 2004, p. 32-33.  
Exp. : Paris 2010-2011, p. 112.  
Voir Lyon 2015, p. [182-183], CAT. 138

Peintre en titre de Charles VIII, puis de Louis XII et de François I<sup>er</sup>, Jean Perréal est de nos jours essentiellement connu pour les portraits qu'il a peints, qu'il s'agisse de peinture de chevalet ou d'enluminures. Il n'en fut pas moins poète et fournit des modèles pour l'architecture, la sculpture ou le vitrail. C'est ainsi qu'une pension lui fut allouée par Anne de Bretagne, en vue de la conception des tombeaux de ses parents aux Carmes de Nantes, réalisés par Michel Colombe. Il œuvra également pour l'archiduchesse Marguerite d'Autriche, en livrant les dessins des tombeaux de la maison de Savoie au monastère royal de Brou. Connu de son temps comme « Jean de Paris », Jean Perréal n'en accomplit pas moins une large part de sa carrière à Lyon, où il est mentionné à partir de 1483. Il répondit à des commandes en tous genres passées par le Consulat lyonnais, allant de travaux de géomètre à la conception de modèles pour des médailles (Lyon 2015, cat. 124-125, fig. 47), en passant par l'organisation d'entrées solennelles sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII, à l'instar de celle de Charles VIII en 1490, pour laquelle il imagina aussi bien

les textes que les décors. Perréal se signala également par sa parfaite intégration au milieu humaniste, comme en attestent ses relations étroites avec Pierre Sala, dont il a exécuté le portrait dans le manuscrit du *Petit Livre d'amour* (cat. 68), ainsi qu'avec Symphorien Champier, qui fit partie comme lui de la suite de Louis XII après la conquête de Milan.

Ces deux tableaux, les seuls attribués à Jean Perréal avec autant de certitude, ont probablement été peints à Lyon aux alentours de 1500. Il s'agit de toute évidence de pendants, des portraits d'un couple, car les vestiges d'une charnière révèlent que les panneaux étaient anciennement réunis en un diptyque. Une inscription, apposée au xviii<sup>e</sup> siècle au dos de ces œuvres, fournit l'identité possible des modèles, qu'aucune autre source n'a pour l'instant confirmée. Il s'agit de portraits intimes, de petit format, dans lesquels les modèles se présentent en buste, le visage légèrement tourné de trois-quarts, devant un fond neutre et dans un cadrage très resserré, comme Corneille de Lyon en peindra à sa suite, dans cette ville où ils s'établirent tous deux successivement.

Ils ont été rapprochés par Charles Sterling (Sterling 1963) de croquis de têtes réalisés au revers d'un feuillet de dépense de l'entrée de la reine Anne à Lyon.

Les portraits attribués à Jean Perréal sont aussi rares qu'accomplis dans leur facture. Léonard de Vinci lui-même recommandait la technique qu'il employait pour ses portraits aux « crayons de demi-couleurs », tels que ceux conservés aujourd'hui au musée de l'Ermitage ou à Chantilly. Les portraits peints lui étant attribués, ceux de Pierre Sala, de Louis XII dans la *Cosmographie* de Ptolémée (cat. 126) et ceux, présumés, de Charles VIII et Anne de Bretagne (cat. 122-123) partagent avec ces deux portraits une tendance à l'exagération des traits du modèle et une grande plasticité, conjuguées à une description attentive des matières, le pinceau preste émaillant la surface picturale de touches fines qui sculptent des volumes pleins éclairés par une lumière diffuse. En dépit de leurs petites dimensions, il émane de ces deux panneaux une forte présence qui en font tout le prix.

L. V.

## CAT. 139

## JEAN PERRÉAL

*Portrait d'un adorant*

Enluminure sur parchemin

dans *Horae ad usum Romanum* [Heures à l'usage de Rome],  
Lyon, vers 1490-1500Enluminé par le Maître de l'Histoire ancienne et Jean  
Perréal (f. 22v.)

Parchemin, H. 14, L. 10, ép. 4 cm ; 125 f.

Reliure de maroquin rouge aux armes et chiffre royaux,  
XVIII<sup>e</sup> siècleHist. : Entré en 1719 avec la collection d'Étienne  
Baluze (n° 861) ; ancien fonds royal (Regius 46302)  
Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 1363  
Ouvert au f° 22v° : Jean Perréal, *Portrait d'un adorant*,  
enluminure sur parcheminBibl. : Durrieu 1913 ; Leroquais 1927, t. 1, p. 174-177 ;  
Limousin 1954, p. 34-35 ; Sterling 1963, p. 11 ; Burin  
2001, p. 14, 18, 23, 38, 42 et n° 32.Exp. : Paris 1955, n° 338 ; Paris 1993-1994, n° 207  
(notice de N. Reynaud).

Ce livre d'heures à l'usage de Rome n'aurait certainement pas autant attiré l'attention s'il n'avait pas contenu, en pendant à la scène de l'Annonciation, un portrait de facture remarquable, dans lequel Charles Sterling a reconnu la main de Jean Perréal (f. 22v.-23). La présence d'un calendrier à l'usage de Saint-Antoine-en-Viennois avait conduit les historiens, Jean Porcher en particulier, à placer le manuscrit dans le Centre de la France, sans réussir à le rattacher à un centre de production particulier. Il revient à Éliane Burin d'avoir replacé le volume dans le contexte lyonnais, en attribuant son cycle iconographique – portrait excepté, soit 13 miniatures – à un enlumineur qu'elle a baptisé Maître de l'histoire ancienne, d'après un manuscrit de

*l'Histoire ancienne jusqu'à César* conservé à la bibliothèque de l'Arsenal (ms. 5081). Cet artiste est à situer dans la nébuleuse du xv<sup>e</sup> siècle. La double page *Annonciation* et portrait étonne par sa composition. Il n'est pas rare de trouver un tel diptyque dans les manuscrits du xv<sup>e</sup> siècle (voir par exemple celui des *Heures de Louis de Laval*, par Jean Colombe, BnF, Mss., Latin 920, f. 50v.-51). La différence de facture mais aussi de cadrage, même si un même cadre feint ceint les deux feuillets, met cependant en valeur le portrait qui prend dès lors l'ascendant sur la scène tirée de l'histoire sainte. Jean Perréal prouve une fois de plus ici ses talents de portraitiste. Les initiales ? B dans le cadre

du portrait – la première lettre est malheureusement illisible car grattée – ont intrigué, poussant certains à y voir la signature d'un artiste, en l'occurrence Jean Bourdichon. Il s'agit plus vraisemblablement des initiales du commanditaire du manuscrit et donc du jeune homme représenté. Jean-Bernard de Vaivre a ainsi proposé d'identifier les armes figurant sous la scène de l'Annonciation, *de gueules, à la fasce d'argent chargée de fleurs de lis d'azur, accompagné en chef d'un lion issant d'or, en pointe d'un écot en pal du même*, comme étant celles d'un membre de la famille Bellecombe, d'origine dauphinoise, mais installée aux confins du Mâconnais et du Lyonnais.

M. H.

# LES LYONNAIS

---

## CAT. 140

*Jean de Talaru, chanoine*, Lyon, 1509

Médaille biface, bronze coulé. D. 4,8 cm

Avers : D IOHANNES DE TALARV. Son buste à droite coiffé d'un bonnet carré. 1518 au-dessous

Revers : ACCELERATA VIRTUS ME. Un ange agenouillé tenant un écu aux armes des Talaru. 1518 à l'exergue  
Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et numéro d'inventaire inconnus

Voir Lyon 2015, l'essai de François Planet dans Lyon 2015, p. 158 et p. [184], CAT. 140

---

## CAT. 141

*Jacques de Vitry, chanoine*, Lyon, 1518

Médaille biface, bronze coulé. D. 4,8 cm

Avers : D IACOBVS DE VITRI. Son buste à gauche, coiffé d'un bonnet carré. 1518 au-dessous

Revers : NON CONFUNDAS ME AB EXPECTACIONE MEA. Un ange emportant au ciel un écu échancré aux armes de Vitry

Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et numéro d'inventaire inconnus

Voir Lyon 2015, l'essai de François Planet dans Lyon 2015, p. 158 et p. [184], CAT. 141

---

## CAT. 142

JACQUES GAUVAIN, DIT LE PICARD

*Jacques Gauvain, orfèvre et graveur*, Lyon, 1523

Médaille uniface, fonte en bronze reprise au burin. D. 4,6 cm

Avers : IACOBVS GAVVANVS. Son buste à droite coiffé d'une résille et d'un chapeau plat à plumes

Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et numéro d'inventaire inconnus

Voir Lyon 2015, l'essai de François Planet dans Lyon 2015, p. 157 et p. [185], CAT. 142 ; voir aussi CAT. 117

---

## CAT. 143

*Antoine de Bresse, chanoine de l'Église de Lyon*, Lyon, 1553

Médaille uniface, bronze coulé. D. 5,8 cm

Avers : DNS ANTHO DE BRESSIA CAPELAN ECCLE LVGD PPETV. En légende intérieure 60 1553. Son buste à gauche, coiffé d'un bonnet et vêtu d'une robe

Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et numéro d'inventaire inconnus

Voir Lyon 2015, l'essai de François Planet dans Lyon 2015, p. 158 et p. [185], CAT. 143

---

## CAT. 144

*Antoine d'Albon, archevêque d'Arles puis de Lyon*, 1561-1562

Médaille biface, bronze coulé. D. 3,3 cm

Avers : ANTONINVS DALBON ARCHIEPIS ARELATEN. Son buste à droite, barbu, coiffé d'une barrette et vêtu d'une robe

Revers : Devise grecque en trois lignes qui peut se traduire par *La volupté est sœur de la douleur* ou *La douleur est sœur de la joie*. En haut : tiges feuillées. En bas : ses armes posées sur une croix archiépiscopale entre deux rinceaux

Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et numéro d'inventaire inconnus

Voir Lyon 2015, l'essai de François Planet dans Lyon 2015, p. 158 et p. [185], CAT. 144

---

CAT. 145

PIERRE II WOEIRIOT DE BOUZEY (1531 OU 1532 – 1599)

*Simon de Costière, orfèvre, Lyon, 1566*

Médaille uniface, fonte en plomb retouchée au burin. D. 7,4 cm

Avers : SIMON COSTIERE AN ET AE 97. Son buste à gauche coiffé d'un chapeau rond orné d'une cordelière et muni d'un couvre-nuque. Sur la coupe de celui-ci, la date 1556

Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et numéro d'inventaire inconnus

Voir Lyon 2015, l'essai de François Planet dans Lyon 2015, p. 157 et p. [185], CAT. 145



---

CAT. 146

CORNEILLE DE LYON

*Pierre Aymeric, 1534*

Huile sur bois (noyer). H. 16,5 ; l. 14,2 ; ép. 0,4 cm

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV 1976-15

Voir l'essai de Cécile Scaillierez dans Lyon 2015, p. 144-151 et p. 145, FIG. 48

## CAT. 147

## CORNEILLE DE LYON

*Homme au béret noir tenant une paire de gants*, vers 1535

Huile sur bois. H. 24,1 ; l. 18,5 ; ép. 0,4 cm

Lyon, musée des Beaux-Arts, 2015 ; en cours d'acquisition

Voir l'essai de Cécile Scaillierez dans Lyon 2015, p. 144-151 et p. [186-187], cat. 147

Bibl. : Sterling 1963 ; Avril et Reynaud, 1993, p. 366 ; Châtelet 1994, p. 136-138 ; Girault 1995 ; Reynaud 1996 ;

Novosselskaya 2004, p. 32-33.

Exp. : Paris 2010-2011, p. 112.

Voir Lyon 2015, p. [186-187], CAT. 147

Coiffé d'un béret plat noir, vêtu d'une chemise blanche retenue par deux cordelettes au niveau du col, d'un habit noir et d'un manteau de laine passé par-dessus l'épaule gauche et autour de la taille, cet homme rappelle par sa mise nombre de modèles de portraits attribués à Corneille de Lyon, tels que ceux de Pierre Aymeric (**fig. 48**) ou d'hommes inconnus conservés à Bristol (**cat. 154**) ou à Vienne (**cat. 149, 151**). Son attitude frappe à la fois par sa fermeté et par son naturel et se retrouve dans d'autres portraits de Corneille, à l'instar de celui conservé à Anvers (**cat. 148**), tout comme dans celui de la collection particulière dont le portrait du musée de Lyon provient. Grâce à un cliché dans l'infrarouge, de très nombreux repentirs sont apparus, tendant à confirmer le caractère autographe de cette œuvre. La radiographie a pour sa part révélé que, dans un premier temps, *l'Homme au béret* ne tenait pas de gants, mais qu'il tenait un billet dans sa main droite. Ce portrait de

Corneille de Lyon pourrait bien être celui d'un bourgeois lyonnais, ses modestes atours se retrouvant dans les portraits de marchands peints par Hans Holbein le Jeune, Jan Cornelisz Vermeyen ou Joos van Cleve (voir Lyon 2015, p. 153, **fig. 55**).

Le costume comme l'exécution du portrait nous amènent à le dater des années 1530, par comparaison avec le *Portrait de Pierre Aymeric* daté de 1534, ou encore avec le portrait d'*Anne de Montmorency* du musée de Boston datant du milieu des années 1530. Le peintre a dessiné de manière précise les traits de son modèle, aux lèvres charnues et ourlées, au nez droit et aux narines dilatées. Les yeux bruns sont animés d'un reflet en leur centre, ce reflet parvenant à créer l'illusion d'un regard qui fixerait le spectateur. La courbe de l'arcade sourcilière est prononcée et l'on croit deviner un imperceptible froncement des sourcils, ainsi qu'une légère crispation de la mâchoire, que l'exceptionnelle absence de barbe rend perceptible.

Corneille de Lyon semble se souvenir de ses origines nordiques tant il fait preuve de réalisme en ne masquant pas les cernes bleutés sous les yeux et en suggérant la légère boursofflure au-dessus de la paupière.

Corneille combine une matière très fluide avec des détails d'une grande finesse, tels que le motif en résille brodé sur le col de la chemise, les cils et les mèches de cheveux, dont la souplesse est rendue d'un pinceau aussi délié que preste. La subtilité du chromatisme au nombre de tons limité et le souci de différenciation des matières textiles distinguent également cette œuvre : le peintre juxtapose le noir bleuté du pourpoint, le noir profond du galon en velours et celui émaillé de ponctuations plus denses évoquant la laine grossière de la cape. De formation nordique, il excelle à rendre compte de la transparence et du mouvement des chairs délicatement modelées par la lumière et les ombres.

L.V.

## CAT. 148

## CORNEILLE DE LYON

*Jeune homme*

Huile sur bois. H. 19 ; l. 15 ; ép. 0,4 cm

Anvers, musée royaux des Beaux-Arts, inv. 546

Voir Lyon 2015, p. [188], CAT. 148

## CAT. 150

## CORNEILLE DE LYON

*Homme de face, le visage en léger profil gauche*

Huile sur bois. H. 21,5 ; l. 18,5 cm

Gênes, Musei di Strada Nuova – Palazzo Bianco, inv. P.B.213

Voir Lyon 2015, p. [190], CAT. 150

## CAT. 149

## CORNEILLE DE LYON

*Jeune homme en demi-buste*, mars 1535

Huile sur bois (chêne). H. 20,6 ; l. 16,3 ; ép. 0,3-0,5 cm.

Le panneau original semble avoir été agrandi : ce sont les dimensions avec le parapet illusionniste (ajout ultérieur ?).

Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG-896

Voir Lyon 2015, p. [189], CAT. 149

## CAT. 151

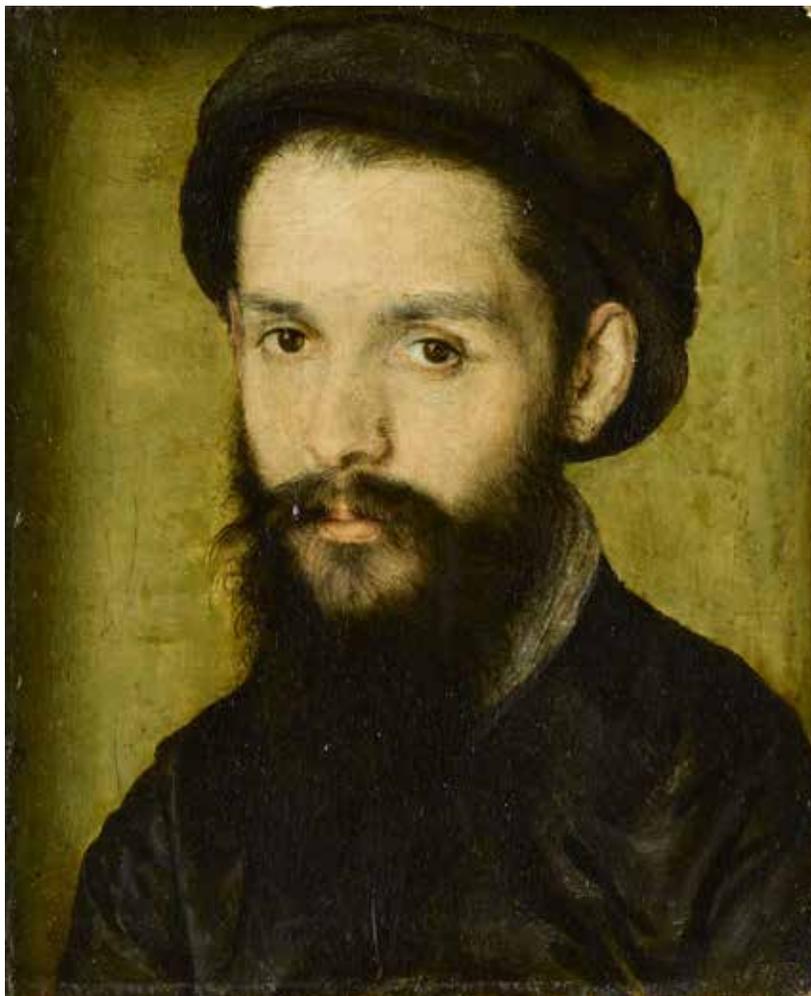
## CORNEILLE DE LYON

*Homme au gant et au col de fourrure*, mars 1535

Huile sur bois. H. 23 ; l. 19 ; ép. 0,3-0,5 cm

Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 908

Voir Lyon 2015, p. [190-191], CAT. 151



---

CAT. 152

*Portrait présumé de Clément Marot, vers 1536*

Huile sur bois. Panneau aminci et parqueté : H. 12 ; l. 10 ; ép. 0,3 cm  
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, RF 1949-12

Voir dans Lyon 2015 l'essai de Cécile Scailliérez, p. 149.

---

CAT. 153

CORNEILLE DE LYON

*Homme avec des gants*

Huile sur bois. H. 21,3 ; l. 16,5 cm  
New York, The Metropolitan Museum of Art, Theodore M. Davis  
Collection, Bequest of Theodore M. Davis (30.95.279)

Voir Lyon 2015, p. [192-193], CAT. 153

---

CAT. 154

CORNEILLE DE LYON

*Portrait d'homme*

Huile sur bois. H. 15,2 ; l. 14,6 cm  
Bristol, The City Museum and Art Gallery, inv. K1656

Voir l'essai de Cécile Scailliezer dans Lyon 2015, p. 148  
et p. [194], CAT. 154

---

CAT. 155

Voir page 115

---

CAT. 156

CORNEILLE DE LYON

*Portrait d'un homme, vers 1533-1575*

Huile sur bois (noyer). H. 16,5 ; l. 13,8 cm  
Londres, The National Gallery, Salting Bequest, 1910, NG 2611

Voir Lyon 2015, p. [195], CAT. 156

## CAT. 135

## ÉTIENNE DE MARTELLANGE (1540-1603)

*Portrait d'une femme âgée de vingt-quatre ans*, vers 1570

Huile sur bois. H. 22,5 ; l. 16,4 ; ép. 0,5 cm

Inscription de l'âge de la jeune femme en haut à gauche : Æ. 24

Grenoble, musée de Grenoble, inv. MG 1767

Bibl. : Rondot 1888 ; Charvet 1874-1875, p. 152-157 ; Boyer 1971.

Voir Lyon 2015, p. [181], CAT. 135

On sait peu de choses au sujet d'Étienne de Martellange, né à Saint-Peray, en Ardèche, et maître de métier pour les peintres de Lyon en 1573 et 1576, moins connu que son fils, également prénommé Étienne, l'architecte auquel on doit la conception de nombreuses églises jésuites construites dans toute la France au siècle suivant. Fils et sûrement élève du peintre-verrier de Valence Jean Martellange, il se marie et s'établit à Lyon en 1565, où il est l'élève de Giovanni Capassini, le peintre italien attaché au service de l'archevêque de Lyon et cardinale François de Tournon (voir Lyon 2015, **cat. 166-168**). Il est donc dès sa formation en contact avec l'art d'Outre-monts, son intérêt pour la peinture italienne s'avérant durable, comme en atteste la copie d'après la *Madone Bridgewater* de Raphaël (Edimbourg, National Galleries of Scotland) conservée à Aix-en-Provence au musée Granet, signée et datée de 1577 sur son revers et malheureusement recoupée en tondo.

Étienne de Martellange est cependant essentiellement connu pour la dizaine de portraits peints entre 1566 et 1577 qu'il a signés ou qui lui sont attribués, son maître italien ayant lui-même livré des portraits de qualité, en particulier ceux de son protecteur le cardinal de Tournon. À la suite de Léon Charvet, qui s'était intéressé aux Martellange père et fils (Charvet 1875), Natalis Rondot est le premier à avoir établi un lien entre le « maistre Estienne le peintre » cité dans les archives lyonnaises et un tableau alors conservé aux archives de Lyon et signé « Stephanus Martellangius faciebat anno 1568 », le *Portrait d'échevin* (**cat. 157**)

aujourd'hui au musée Gadagne (Rondot 1888, p. 122). Même si elles sont parfois de plus grandes dimensions, ces œuvres s'inscrivent dans la lignée de celles de ses illustres prédécesseurs et concitoyens, Jean Perréal et Corneille de Lyon, dans la mesure où les modèles y apparaissent en buste dans un cadrage serré et sans accessoire permettant de caractériser précisément leur état, sur un fond neutre, vert ou brun. Dans le portrait du musée Gadagne daté de 1568, le modèle est ainsi figuré en buste, tourné de trois-quarts, devant un fond vert, tenant de la main droite un gant, ainsi qu'un œillet, des roses et une fleur de jasmin, autant d'éléments faisant peut-être allusion à un mariage prochain. Provenant de l'hôtel de ville, il passe pour être l'effigie de l'un des douze échevins, choisis parmi les officiers et surtout les marchands, qui secondaient le prévôt des marchands à la tête du Consulat jusqu'en 1495. La simplification des traits du visage, tourné de trois-quarts, autour d'un nez fort, la graduation de la coloration des carnations, de même que des détails tels que le dessin de la collerette rapprochent cette œuvre des très rares portraits exécutés par Étienne de Martellange encore connus, tels que celui de Pierre de Ferralhon, Conseiller-Secrétaire du Roy daté de 1572 (collection particulière). Un autre portrait de bourgeois de Lyon, celui de Guillaume Mellier, juriconsulte dans cette ville, a été attribué à Étienne de Martellange par Nathalie Zemon Davis (vente au Sofitel de Lyon du 16 mars 1988, puis vente à Drouot le 12 décembre 1989 ; localisation inconnue). Le traitement de l'habit comme des chairs paraît différer sensiblement de

celui à l'œuvre dans le portrait présumé d'échevin du musée Gadagne, mais l'état d'usure prononcé de ce dernier rend ce type de comparaison ardu. Citons enfin un portrait qu'une inscription ancienne désigne comme étant celui de Michel de Montaigne âgé de cinquante-quatre ans et comme ayant été peint par Étienne de Martellange (localisation inconnue). De profondes similitudes lient le tableau du musée Gadagne à ce dernier portrait : les aplats de noirs plus ou moins denses qui structurent les habits, le dessin quasiment identique des couvre-chefs, la disposition des lignes qui animent des visages à l'expression franche et distanciée, mais aussi et surtout la matière picturale, très fluide dans les deux cas.

C'est Gilles Chomer qui a rattaché le *Portrait de femme âgée de vingt-quatre ans* du musée de Grenoble au maigre corpus d'Étienne de Martellange dans le catalogue des peintures françaises de ce musée paru en 2000, alors qu'il était jusque-là attribué à Pieter Pourbus. Les aplats de noir et le dessin de l'habit, la simplification des traits structurant le visage autour d'un nez proéminent, l'attention accordée aux modulations de l'incarnat et l'expression farouche du modèle sont autant de caractéristiques communes à cette œuvre et aux portraits d'hommes que cet artiste a réalisés dans les années 1770. Plus rares encore sont les portraits de femmes d'Étienne de Martellange parvenus jusqu'à nous, le *Portrait de femme inconnue*, dans laquelle on a reconnu par le passé Bianca Capello, conservé au musée de Versailles, étant le seul portant le nom de l'artiste, accompagné de la date de 1571.

L. V.

CAT. 156  
Voir page 121



---

CAT. 157  
ÉTIENNE DE MARTELLANGE  
*Portrait d'échevin*, 1568  
Huile sur bois. H. 68 ; l. 51,9 ; ép. 1 cm  
Daté en haut à gauche : 1568  
Lyon, musées Gadagne, inv. 158

Voir notice, p. 122, CAT. 135



---

# INFLUENCES ÉTRANGÈRES

Lyon ?,  
*Plateau d'aiguifère : Achille et l'hydre de Lerne*  
(CAT. 194, détail)

# MÉCÉNAT ET INFLUENCES ITALIENNES

## LA NATION FLORENTINE ET NOTRE-DAME-DE-CONFORT

CAT. 158

*Bartolomeo Panciatichi, banquier, Lyon, 1517-1518*

Médaille biface, bronze coulé. D. 4,6 cm

Avers : BARTHOLOMEVS PANCIATIC CIVIS FLORENTI. Son buste coiffé d'un bonnet à droite

Revers : HANC CAPPELLA EVDAVIT ANO DNI M D XVII. Écu échancré de ses armes

Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et numéro d'inventaire inconnus

Voir Lyon 2015, p. 157, 207, [224], CAT. 158

CAT. 159 ET 160

*Thomas Gadagne, banquier, Lyon, 1523*

Médaille biface, bronze coulé. D. 10,5 cm

Avers : DE GVADAGNIS CI FLO. Son buste à gauche coiffé d'un bonnet

Revers : NOBILIS·/THOMAS·DE·/GVADAGNIS·CIVIS·/FLOR·CONSILIARI·/VS·ATQ·ORDINARIVS·/  
MAGISTER·DOMVS·CH·/RISTIANISSIMI·FRAN·/CISCI·P·GALLOR·R·AC·/DV·MEDIO·HAC·CAPPE·/  
FACIEDAM·CVRAVIT·/AN·D·M·D·XX·/III, en douze lignes

CAT. 159 : Lyon, Musées Gadagne, inv. N. 660

CAT. 160 : Prov. : Legs Lambert et antérieurement chapelle Gadagne aux Jacobins (?). Lyon, musée des Beaux-Arts

Bibl. : Tricou 1951, p. 109-129, no 33 ; Tricou 1958, p. 12, n° 12 ; Meras 1992

Voir Lyon 2015, p. 157, 207-208, [224], CAT. 159



CAT. 160 AVERS



CAT. 160 REVERS

## CAT. 161

LOUIS BEAUREGARD (XVII-XVIII<sup>e</sup> siècle)*La Chapelle Panciatichi à Notre-Dame de Confort, 1688*

Plume et encre brune, aquarelle, sur papier. H. 31,6 ; l. 24,2 cm

Florence, Archivio di Stato, fonds Panciatichi-Ximenes d'Aragona, boîte 2, dossier 7, c. 154 r.

Bibl. : Carta [2016], à paraître.

Voir Lyon 2015, p. 208, [225], CAT. 161

Bartolommeo di Francesco Panciatichi (Florence 1468 – Lyon 1533), citoyen florentin et marchand actif à Lyon dès 1512, fonda en 1517 dans l'église Notre-Dame de Confort une chapelle destinée à accueillir son tombeau. Il s'agit de la troisième chapelle à partir de l'est, sur le flanc nord de l'église (n° 67 dans le *Plan scénographique* de l'édifice ; voir Lyon 2015, p. 206, fig. 69). Abandonnée par la famille du fondateur, rentrée définitivement en Italie dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, elle fut par la suite affectée à la confrérie du Rosaire au XVII<sup>e</sup> siècle, puis détruite avec le reste de l'église au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

C'est grâce à un descendant indirect de Bartolommeo, probablement Bandino di Bandino, que nous disposons des relevés réalisés par l'architecte Louis Beauregard en 1688 (Carta 2015). Cet ensemble de dessin, dont celui reproduit ici est le plus complet, constitue le meilleur témoignage connu sur l'aspect des chapelles privées dans l'église Notre-Dame de Confort. Il nous permet d'analyser le style des commandes florentines passées à Lyon dans le domaine de

l'architecture religieuse.

Dans la paroi latérale de la nef, encadrée par l'ogive de la travée, un grand arc en plein centre en marbre noir, sur colonnes et lésènes de même couleur, marque l'accès à la chapelle, à plan rectangulaire et couverte en croisée. Les colonnes d'angle de la chapelle, soutenant les arêtes, sont également en marbre noir, et se détachent nettement de la paroi blanche. Avec le style classicisant des supports architecturaux – en rupture nette avec la nef gothique – ce contraste chromatique peut aisément être envisagé comme le premier indice d'un goût proprement toscan. En effet, il semble bien reproduire le rapport entre *pietra serena* et mur, typique de l'architecture florentine du *Quattrocento* – la basilique San Lorenzo de Filippo Brunelleschi n'en constitue que l'un des exemples possibles.

Le décor, très sobre, s'inscrit également dans le sillage de la production florentine de l'époque. Les voiles de la voûte sont occupées par des *tondi*, probablement sculptés, qui représentent sans doute les *Quatre Évangélistes*. Au centre, la clé de

voûte sculptée et polychromée présente les armes du fondateur. Le même agencement du décor, se retrouve, avec une iconographie différente, dans l'un des plus célèbres monuments du *Quattrocento* florentin, la Chapelle du Cardinal du Portugal à San Miniato al Monte. Toutefois, la voûte d'arêtes – abandonnée en faveur de la voûte sphérique ou de la coupole dans les chapelles florentines – et l'importance accordée à la clé semblent une concession aux traditions locales, peut-être dans un souci d'intégration à l'édifice gothique.

Un dernier détail du décor souligne encore l'adhésion au langage de la Renaissance florentine : l'arc d'entrée est en effet surmonté d'un édicule en marbre blanc, abritant deux *spiritelli* en mouvement portant les armes du fondateur et surmontés par le lys florentin. Si des exemples existent en France – à l'instar de la lunette de la chapelle des Commyne (Paris, musée du Louvre, RF 3130), dont l'attribution reste discutée – le modèle florentin paraît ici indéniable.

F. C.

## CAT. 162

MAÎTRE CC, d'après Francesco Salviati

*L'Incrédulité de saint Thomas*

Burin. H. 24,8 ; l. 19,5 cm

État unique avec monogramme CC entrelacé et lettre dans la marge : *Beati qui non viderunt et qui crediderunt*

Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Ed. 4b. Rés. Fol

(Voir cat. 163)

Bibl. : Leutrat 2007, p. 120-125, p. 144-145, CC4

Voir Lyon 2015, p. [226], CAT. 162 et p. 294

## CAT. 163

FRANCESCO SALVIATI (vers 1509 – 1563)

*L'Incrédulité de saint Thomas*

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, avec rehauts de blanc, sur papier.

Mis au carreau à la pierre noire. Entièrement repris à la plume et à l'encre

brune ; passé au vernis. H. 36,3 ; l. 28,2 cm

Dans la partie inférieure de la feuille, termes du contrat notarié établi entre

l'artiste et le commanditaire du tableau à la plume et à l'encre brune : *di michelagnolo pitore fiorentino alias Salviati dic[h]iario questo e[s]sere il disegno della tavola daltare che io [ho] promes[s]o fare a albizo delben[c] chome apare pe[r] uno chontrato rogato per M[esser] piero franc[es]co machalli notaio fiorentino ogi questo di di novembre*

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 31139 r<sup>o</sup>

Étude préparatoire pour le tableau de Salviati, *L'Incrédulité de saint Thomas*,

Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV 593 (voir Lyon 2015, p. 19-20, FIG. 1).

Bibl. : Monbeig-Goguel 1972, p. 124-125, n<sup>o</sup> 146.

Voir Lyon 2015, p. 208 et [226], CAT. 163

## CAT. 164

BERNARD SALOMON (1506-1510 – vers 1561), d'après Francesco Salviati

*L'Incrédulité de saint Thomas*

Gravure sur bois. Env. H. 5,7 ; l. 4,4 cm

Dans Damiano Maraffi, *Figure del Nuovo Testamento illustrate da versi vulgari italiani*, Lyon,

Jean de Tournes, 1577, in-8<sup>o</sup>. H. 16,4 cm, 52 f<sup>os</sup>, f<sup>os</sup> 32 v<sup>o</sup>

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 357524(2) [exemplaire reproduit : Rés. B 509859]

Voir Lyon 2015, p. [228], CAT. 164

## CAT. 165

BERNARD SALOMON (1506-1510 – VERS 1561)

*Lettrine C avec L'Incrédulité de saint Thomas*, 1547

Encre brune, aquarelle, or, palette polychrome. H. 15,7 ; l. 15,3 cm

Enluminure dans *Registre de comptes de recette et despesse*, manuscrit sur papier. H. 43,2 ; l. 30 ; ép. 2,5 cmLyon, Archives municipales de Lyon, archives des hospices civils, Charité E 159, f<sup>o</sup> 1 r<sup>o</sup>

Voir Lyon 2015, p. [229], CAT. 165

Un courant italien est amorcé à Lyon dès le règne de François I<sup>er</sup>, alimenté par un réseau de commanditaires italiens, présents dans la cité qui font venir des œuvres et des artistes de la péninsule. Selon le peintre et biographe Giorgio Vasari (1511-1574), le riche marchand d'origine florentine Thomas II Gadagne (1495-v. 1543) établi à Lyon, commanda au peintre Francesco de' Rossi, dit Salvati, un retable de *L'Incrédulité de saint Thomas* destiné à prendre place dans la grande chapelle familiale de l'église des Jacobins, Notre-Dame de Confort, dite église de la « nation florentine » (aujourd'hui à Paris, musée du Louvre, INV 593, huile sur bois transposée sur toile, H. 275, l. 234 cm ; Vasari [1550-1568] 1986, t. 9, p. 70 ; Rome et Paris 1998, n<sup>os</sup> 36-37, p. 146-151). On conserve des feuilles préparatoires de ce tableau dont l'une révèle au bas le texte du contrat notarié daté du 8 novembre 1544, signé par le commanditaire dont le nom coupé est celui du banquier florentin Albisse Del Bene, tuteur des enfants Gadagne (Paris, musée du Louvre, RF 31139<sup>o</sup>, voir Lyon 2015, **cat. 163**). La peinture révèle le Christ lumineux en pied de grandeur naturelle, qui présente ses mains et son flanc aux plaies discrètes à Thomas imberbe, agenouillé à sa droite, au bras nu, avançant le doigt sans encore toucher la plaie du corps céleste afin de vérifier sa résurrection, à l'intérieur d'une salle architecturée sombre en présence des apôtres. Bien que les textes d'époque soient silencieux, la venue de ce tableau magistral a certainement suscité l'émerveillement des Lyonnais ce que confirme la gravure (voir Lyon 2015, **cat. 162**). Le maître CC, monogramme non encore identifié, probablement d'origine allemande, le reproduit au burin. Il privilégie une copie littérale de l'œuvre sans modification majeure. Le corps dénudé à la forme serpentine, aux gestes maniérés est rendu fidèlement. Seules la profondeur de la salle est augmentée et la décoration simplifiée. On découvre la manière propre de l'artiste dans le dessin des visages au regard froncé, consistant en des variations à partir d'un

même modèle. Cette estampe, succédané de l'original, pouvait être placardée sur les murs du domicile, orner un meuble ou l'intérieur d'un coffre, permettant une dévotion privée. Pour l'édition intégrale et versifiée du Nouveau Testament chez De Tournes en 1553 et 1554, Bernard Salomon donne un dessin qui s'inspire de la peinture du maître italien (voir Lyon 2015, **cat. 164**). La mise en scène est très proche et conserve le jeu de clair-obscur, avec au centre, saint Thomas et le Christ irradiant. Ce dernier, au corps idéalisé, a une pose et des gestes moins affectés que dans l'original. Le groupe des apôtres est plus équilibré de part et d'autre de la scène, certains sont en sens de lecture inverse. Pour cette même série de bois biblique, Salomon emprunte d'autres modèles prestigieux, de Dürer notamment pour les scènes apocalyptiques. S'agit-il d'une incitation de l'imprimeur ou de l'auteur des vers à reprendre des modèles bien connus ou bien une variation proposée par l'artiste rendant hommage aux maîtres anciens et contemporains ? Un dessin de ce thème est conservé dans les archives lyonnaises (voir Lyon 2015, **cat. 165**). Dans une initiale ornée figure aussi le Christ en pied, à sa droite, Thomas de profil agenouillé, approchant le doigt sans encore toucher la plaie. Cette version s'éloigne de celle du maître italien. Elle est concentrée sur les deux figures principales dans un milieu naturel. Le Christ aux carnations bleues, au corps plus tangible duquel coule du sang de ses blessures, bénit de la main Thomas, de l'autre tient la hampe à laquelle est accrochée une bannière aux bandes virevoltant, qui n'est pas celle traditionnelle de la Résurrection, blanche frappée de la croix latine rouge. Ici, les couleurs inversées désignent le gonfanon de Saint Jean caractéristique de l'ordre de Malte, ordre de chevalerie qui pratique la charité chrétienne, en écho à l'Aumône générale de Lyon dont sont issus les présents comptes pour les années 1546 et 1547. Le dessin dynamique est tracé par une main experte. Il est riche en symboles liés au thème de la Résurrection

depuis le tronc mort dont jaillissent quelques jeunes branches, le rameau tendu au dessus de la figure christique par l'ange, en souvenir des acclamations accueillant le messie lors de son entrée dans Jérusalem, les échassiers fantastiques au plumage rouge au long bec recourbé évoquant le Phénix, animal mythique qui se régénère, enfin, le motif de l'escargot, typique de la peinture flamande qui, enfermé tout l'hiver dans sa coquille, reparait à Pâques. Il est possible de rapprocher cette enluminure de l'esthétique de Salomon. Outre le canon allongé des figures, la disposition d'arbres au large tronc noueux, les effets de textile enlevés par le vent, les genoux sous les habits amples, le choix du disque comme auréole, ici rehaussé d'or, sont autant de détails formels de son œuvre. Même si l'approche et la technique sont bien distinctes, cette enluminure est proche de deux autres ouvrant les registres de compte de cet établissement, *La Charité* en camaïeu (1546) et *Saint Antoine le Grand* (1551), possiblement d'une même main (voir Lyon 2015, respectivement **cat. 229 et 227**). Les notations de couleur dans le dessin des masques, le traitement pictural avec la graduation de l'ombre en fines hachures à l'encre puis au pinceau fin, en particulier au niveau de la jambe du Christ et des nuées de la Charité, sont similaires. On remarque une même économie de moyens, les traits discontinus, le détail des extrémités des doigts inachevées ou les points placés à l'endroit des chevilles. Enfin, les visages au dessin indicatif, sont justes et sensibles. Celui du Christ au regard triste, à la petite barbe caractéristique à deux pointes, est celui du *Capitaine à pied* de l'Entrée royale de 1548 (C4r<sup>o</sup>) et de l'un des doubles portraits de la *Chiromancie* de Jean de Indagine de 1549 (p. 133) attribués à Salomon. Reste les enfants chauves aux coins de l'enluminure qui sortent de son registre habituel si l'on excepte leur présence dans deux des encadrements ornés de la *Métamorphose de l'Ovide figurée* de 1557 (Cartier 1937-1938, t. 1, p. 72-73, n<sup>os</sup> 8-9.).

M. L.

## LE CARDINAL DE TOURNON

## CAT. 166, 167 ET 168

## CAT. 166

GIOVANNI CAPASSINI (vers 1510 – vers 1579)

*Portrait du cardinal de Tournon*

Huile sur bois. H. 46 ; l. 36 ; ép. 0,5 cm

Avignon, collection particulière

Voir Lyon 2015, p. [230], CAT. 166

## CAT. 167

LE MÉDAILLEUR DU CARDINAL DE TOURNON (actif dans la première moitié du xvie siècle)

*François de Tournon, archevêque de Bourges puis de Lyon, 1535*

Médaille uniface, bronze coulé. D. 7,2 cm

Avers : F DE TOURNONE S E R P / CARD ETA 46. Son buste barbu à gauche coiffé d'une barrette. Au-dessous, la date 1535

Lyon, musée des Beaux-Arts. Provenance et numéro d'inventaire inconnus

Voir Lyon 2015, p. 158, [230], CAT. 167

## CAT. 168

GIOVANNI CAPASSINI

CAT. 168a : Face : *Le Cardinal de Tournon et Noli me tangere, 1548*CAT. 168b : Dos : *L'Ange de la Résurrection, 1555*

Huile sur bois (noyer). H. 116 ; l. 101 ; ép. n.d. cm

Au recto, inscription en italien dans marge inférieure, à gauche : *F. a Turnone Coll. Fun an. 1548.*

Tournon-sur-Rhône, lycée Gabriel Faure de Tournon, en dépôt au musée-château de Tournon-sur-Rhône, inv. D1995.1.1.3

Bibl. : Marseille 1987-1988, p. 131-136 ; Paris 1990, p. 107-109, cat. 18 ; Thiébaud 1992 ; Sevin 1905.

Voir Lyon 2015, p. [230], CAT. 168a

En tant que « Grand amy » et ministre de François I<sup>er</sup> jusqu'à la mort du roi en 1547, François de Tournon (Tournon-sur-Rhône, 1489-1562) joue un rôle important dans l'organisation de la résistance à Charles Quint et des guerres d'Italie. C'est ainsi qu'il signe en 1526 le traité de Madrid, par lequel est mis fin à la captivité du roi. Vient ensuite le temps de la disgrâce, à l'avènement d'Henri II, qui l'envoie en ambassade à Rome durant huit années. François de Tournon y amasse une véritable fortune et s'y entoure

d'une cour constituée pour une bonne part de Florentins. Revenu en France, il s'établit dans sa ville natale de Tournon, où il réunit sa collection de sculptures antiques et de tableaux rapportés d'Italie, dans sa « Tour des marbres ». Si l'on en croit Paul Sevin, François de Tournon se serait attaché les services d'un peintre italien durant son séjour romain, un certain Giovanni Capassini, qui se marie à Tournon en 1553, tandis que les archives parisiennes signalent, sans le nommer, un peintre italien se trouvant aux côtés

du cardinal de retour à Paris, dès 1544. Selon Michel François, cet artiste peut aussi bien être Giovanni Capassini que Nannoccio della Costa a San Giorgio, un élève d'Andrea del Sarto en même temps que Salviati et Vasari, ce dernier le désignant dans ses *Vies* comme le peintre attiré du cardinal de Tournon. Dominique Thiébaud a tendu pour sa part à rapporter ces deux patronymes à une même personne, Nannoccio pouvant parfaitement faire office de surnom pour Giovanni. Ce Nannoccio est justement mentionné dans



CAT. 168b

le livret de l'entrée d'Henri II à Lyon en 1548 (cat. 119-120), à l'occasion de laquelle il réalise le décor d'une comédie, tandis que, de 1565 à 1568, Capassini est réputé enseigner dans cette même ville l'art de la peinture à Étienne de Martellange (voir Lyon 2015, p. 20, fig. 2, cat. 135 et cat. 157).

Archevêque d'Embrun, puis de Lyon, de 1550 à 1562, le cardinal passe commande à Capassini du *Triptyque de la Résurrection*, daté de 1555 et destiné à l'autel de la chapelle du collège de Tournon. Sont aujourd'hui de nouveau réunis au musée-château de cette ville la scène centrale représentant *La Résurrection* (cat. 168 b) et le volet avec le portrait du cardinal (Lyon 2015, cat. 168 a), ces deux panneaux étant restés jusque-là in situ dans la chapelle du collège, mais aussi le second volet, *La Cène à Emmaüs* (au revers, en grisaille : *Les Trois Marie au Tombeau*), qui était auparavant conservée au musée du Louvre. Marie-Paule Vial a rapproché ces trois panneaux dans le catalogue de l'exposition « La peinture en Provence au XVI<sup>e</sup> siècle » (Marseille 1987-1988), avant que l'exposition « Polyptyques » (Paris 1990) ne soit l'occasion de reconstituer pour la première fois ce

retable. Au recto du panneau exposé à Lyon (Lyon 2015, cat. 168 a), François de Tournon, revêtu de ses habits de cardinal, se présente agenouillé de profil, en train de prier. Derrière lui, une ouverture dévoile une sorte de tableau dans le tableau : un *Noli me tangere* se déroulant dans un jardin en surplomb devant des lointains bleutés et attestant à lui seul la formation florentine de l'artiste. Ce retable est exécuté peu d'années après qu'ait été livrée à Lyon *L'Incrédulité de saint Thomas* peinte par Salviati (Lyon 2015, p. 19, fig. 1), le condisciple de Capassini à Florence dans l'atelier de Bandinelli, à la demande d'un autre Florentin établi à Lyon, le banquier Thomas Gadagne, avec lequel le cardinal a conduit des négociations en vue de financer les incursions en Italie de François I<sup>er</sup>, ainsi que sa libération.

Les traits du cardinal nous sont également connus par un autre portrait peint par Capassini, appartenant à une collection particulière avignonnaise (Lyon 2015, cat. 166). François de Tournon y apparaît campé de trois-quarts, dans un cadre resserré et devant un fond vert, formule qui rappelle les portraits de Corneille de Lyon, l'état du

modèle n'étant caractérisé que par l'habit et la barrette dont il est coiffé. Aussi bien du point de vue plastique que psychologique, le peintre parvient à doter de relief le visage du cardinal, plus âgé que dans le *Triptyque* de Tournon, comme dans son portrait en médaille (Lyon 2015, cat. 167) : le léger froncement des sourcils imprime une certaine tension au regard pénétrant d'intelligence et de détermination de l'homme d'église qui fut également diplomate et mécène de renom. Le trait délié et la maîtrise de la palette, essentiellement caractérisée par le subtil accord entre le rouge orangé de l'habit et le vert olive du fond, mais aussi par le travail nuancé des carnations, dénotent la formation méridionale de l'artiste. En dehors de ce portrait, du *Triptyque* de Tournon et d'une autre *Résurrection* peinte en 1576 pour l'église Saint-Julien de Tournon, peu d'œuvres ont pour lors été attribuées à Capassini. Une *Sainte Conversation* signée et conservée à Nîmes, ainsi qu'une *Vierge à l'Enfant* découverte par Gilles Chomer en 1994 (non localisée), sont ainsi en mesure de rejoindre cet étroit corpus.

L. V.

## LA MAJOLIQUE LYONNAISE

## CAT. 169

CIPRIANO PICCOLPASSO (1524-1579)

*Li Tre libri dell'arte del vasaio*, entre 1556 et 1559

Manuscrit, in-4°, H. 28 ; l. 23 cm

Londres, Victoria and Albert Museum, National Art Library, MSL/1861/7446

Ouvert au folio 58 : *L'Atelier du potier*, vers 1557, plume et encre

Bibl. : Piccolpasso, éd. 1980 ; Dupuy 2003 ; Wharton 2007.

Voir Lyon 2015, p. 23, [232-233], CAT. 169

Dans *L'atelier du potier*, quatre hommes portant des hauts-de-chausses bouffants s'appliquent au décor de majoliques, assis autour d'un plateau circulaire où sont répartis des récipients contenant des pigments. L'on distingue, fixées au mur, des gravures proposées comme modèles aux artistes affairés. Le dessin, d'une grande saveur, illustre la troisième et dernière partie des *Tre libri dell'arte delvasaio* de Cipriano Piccolpasso (1523-1579). Seule et unique source relatant les étapes de fabrication de la majolique, ce traité fut rédigé au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle « à la prière [...] de l'Illustrissime et Révérendissime cardinal de Tournon » (Piccolpasso, éd. 1963 ; Dupuy 2003).

François de Tournon (1489-1562), archevêque de Lyon, s'était établi en septembre 1556 à Casteldurante, ville natale de Piccolpasso. Contraint d'attendre la fin de l'épidémie de peste qui touchait Venise, il demeura près d'un an dans cette cité du duché d'Urbino dont la production de majolique faisait, à la Renaissance, figure d'école dans le domaine du décor à

*istoriato*. Le soutien financier qu'il apporta à Piccolpasso manifeste son intérêt pour un art qui suscitait outrements une attention croissante et pour une production raffinée qui trouvait depuis peu son équivalent à Lyon. Il n'éclaire pas, toutefois, la question du rôle joué par le cardinal dans le développement de la majolique lyonnaise, rôle qu'aucun document à ce jour ne permet d'étayer. *Li tre libri dell'arte del vasaio* constituent donc un jalon unique. Or, ironie du sort, Tournon ne fut jamais en possession du traité demeuré inachevé. Reste à souligner combien ce manuscrit à la structure complexe, qui fait usage du langage emblématique et multiplie les références au monde de l'estampe et du livre imprimé, se présente comme un traité technique relevant pleinement de la tradition humaniste (Wharton 2007). Le cardinal de Tournon n'ignorait pas que le livre de Piccolpasso serait considéré comme digne héritier de *La Pirotechnia* de Vannuccio Biringuccio ou du *De Re Metallica* de Giorgio Agricola.

C. D.

## CÉRAMIQUES LYONNAISES ET D'IMPORTATION PROVENANT DES FOUILLES LYONNAISES

NB. Les dessins des céramiques présentent le profil du récipient avec à gauche la coupe et la face interne et à droite la face externe.  
Voir Lyon 2015, p. 234-[235], CAT. 170-179

### Lyon, place de la Bourse, 1991

CAT. 170

FAENZA, 2<sup>NDE</sup> MOITIÉ DU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

*Fragment de crespina*

Majolique. H. 6,4 ; D. 20,4 cm

Lyon, Service régional de l'archéologie

Voir Lyon 2015, p. 234, CAT. 170

### Lyon, place des Terreaux, 1993 (CAT. 171-174)

CAT. 171

CHINE, 2<sup>NDE</sup> MOITIÉ DU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

*Fragment de bol*

Porcelaine chinoise Ming. H. 4 ; D. 17 cm

Lyon, Service régional de l'archéologie

Voir Lyon 2015, p. [235], CAT. 171

CAT. 172

CHINE, 2<sup>NDE</sup> MOITIÉ DU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

*Fragment de vase*

Grès céladon. H. 4 ; D. 14 cm

Lyon, Service régional de l'archéologie

CAT. 173

LYON, 2<sup>NDE</sup> MOITIÉ DU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

*Plat*

Faïence. H. 5,4 ; D. 24 cm

Lyon, Service régional de l'archéologie

CAT. 174

MANISES OU PATERNA, XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

*Albarelo*

Faïence hispanique. H. 18,5 ; D. 10 cm

Lyon, Service régional de l'archéologie

Voir Lyon 2015, p. [235], CAT. 174



CAT. 172

### Lyon, parc Saint-Georges, 2007 (CAT. 175-179)

CAT. 175

MONTELUPO, XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

*Fragment de plat*

Majolique. H. 4 ; L. 12,8 cm

Lyon, Service régional de l'archéologie

CAT. 176

ITALIE, 2<sup>NDE</sup> MOITIÉ DU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

(datation du contexte de découverte)

*Fragment de plat*

Majolique à décor historié. H. 3 ; L. 14 cm

Lyon, Service régional de l'archéologie

Voir Lyon 2015, p. [235], CAT. 176

CAT. 177

URBINO, VERS 1580

*Fragment de plat*

Majolique à décor de grotesques. H. 6 ; l. 6 cm

Lyon, Service régional de l'archéologie

Voir Lyon 2015, p. [235], CAT. 177



CAT. 173

CAT. 178 [non exposé]

ITALIE OU LYON ?, FIN XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

*Fragment de coupe avec décor « a compendiaro »*

Faïence. H. 10,5 ; l. 13 cm

Lyon, Service régional de l'archéologie

CAT. 179

IZNIK, 2<sup>NDE</sup> MOITIÉ DU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

(datation du contexte de découverte)

*Fragment de plat*

Céramique ottomane. H. 1,5 ; l. 9 cm

Lyon, Service régional de l'archéologie

CAT. 180

MONTELUPO, 2<sup>NDE</sup> MOITIÉ DU

XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

*Albarelo à décor de « palmettes persanes »*

Majolique. H. 29, D. 10,6 cm

Sèvres, Cité de la céramique – Sèvres & Limoges, inv. MNC 22655

Voir Lyon 2015, p. [236], CAT. 180



CAT. 175



CAT. 178



CAT. 179



---

CAT. 181

ATTRIBUÉ À LYON, ENTRE 1550 ET 1600

*Albarello*

Majolique. H. 22,9 ; D. 11,5 cm

Sèvres, Cité de la céramique – Sèvres & Limoges, inv. MNC 22643



CAT. 182

LYON, ATTRIBUÉ À L'ENTOURAGE DU MAÎTRE DU PAVEMENT DE BROU

*Chevrette à décor de feuilles de vigne et au médaillon avec un buste en profil d'un homme de qualité et de la lettre ·B· se détachant sur fond jaune, vers 1530-1540*

Majolique. H. 22 ; l. 20,8 ; D. 16,5 cm

Sèvres, Cité de la céramique – Sèvres & Limoges, inv. MC 22638

## CAT. 183

GIRONIMO TOMASI (Italie, [?] – Lyon, 1602)

Plat : *Aaron changeant son bâton en serpent devant Pharaon*, Lyon, 1582

Majolique. D. 41,5 cm

Inscription au revers : *llaver Gadi faraô / in serpente / 1582 / GTVF / léon*

Prov. : Acheté par le musée en 1959

Londres, The British Museum, inv. BEP 1959,0401.1

Bibl. : Fourest et Jeanne Giacomotti 1966, p. 24 et 25 ; Deloche 1994, p. 20 et 21 ; Guillemé-Brulon 1997, p. 12 ; Wilson 2003, p. 87 à 89 ; Thornton et Wilson 2009, p. 546-548 ; Leprince [2009] 2013, p. 31.  
Exp. : Paris 1980b ; Stoke-on-Trent 1989 ; Glasgow 1989.

Voir Lyon 2015, p. 210-211, FIG. 74-75, et p. 213, 215.

À son passage en vente chez Sotheby's en 1959, ce plat fut reconnu par les spécialistes Tim Clark et John Mallet comme l'unique majolique portant la marque de sa fabrication à Lyon (« *leon* » au revers ; voir Lyon 2015, p. 210, fig. 74). Les initiales « *G T V F* » accompagnant la date de 1582 furent interprétées comme étant la signature du peintre Gironimo Tomasi (« [Gironimo] T[omasi] V[rbino] F[ecit] » (« Gironimo Tomasi, originaire d'Urbino, a réalisé cette œuvre »). Ce plat est donc un témoignage clé de la production historiée lyonnaise du dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, par sa date, sa signature et sa localisation. C'est à partir de ce plat et d'autres pièces également signées par Tomasi qu'il est possible d'étoffer le corpus d'œuvres qu'il réalisa à Lyon dans les années 1580. Cette étude s'appuie sur des comparaisons stylistiques et iconographiques ainsi que sur la similarité de l'écriture au revers des pièces.

Ce plat appartient à un ensemble relatant des scènes de l'Ancien Testament, notamment l'exode hors d'Égypte, sûrement l'une des plus importantes commandes passées à Tomasi lorsque celui-ci se trouvait à Lyon.

Le décor posé en plein représente Aaron changeant son bâton en serpent (Exode, 7). Un plat passé en vente chez Sotheby's à Londres le 27 janvier 1970 (lot 25) figurant *L'Invasion de Mouches* (Exode, 8) peut en être la suite ; le même style se retrouve dans la représentation des personnages, de l'architecture et de la végétation ainsi que dans la calligraphie de la signature. Un autre plat en collection particulière représentant *Le Passage de la Mer Rouge* (Exode, 14 ; voir Lyon 2015, p. 215, fig. 79) montre d'intéressantes similarités iconographiques, notamment la figure de Pharaon englouti par les flots qui est du même poncif que sur le plat du British Museum. Cette figure de Pharaon est en effet un fil conducteur de cette série de plats sur le même thème. Enfin, un plat figurant *Joseph et ses frères* conservé dans les collections des musées nationaux d'Écosse à Édimbourg (inv. A.1963.36) peut être rattaché à cet ensemble (voir Lyon 2015, p. 216-217, note 20), bien qu'il représente une scène de la Genèse (chapitre XLII). Il avait été publié en 2003 par Timothy Wilson comme œuvre de Gironimo Tomasi (Wilson 2003, p. 96). L'émail particulièrement

brillant, les émaux plus fondus et le façonnage quelque peu différent nous font penser que ce plat pourrait avoir été réalisé par Tomasi en Italie, juste avant son départ pour la France.

Pour la composition de ces quatre décors, Tomasi s'est inspiré de gravures de Bernard Salomon tirées des *Quadrins historiques de la Bible* publiés par Jean de Tournes (cat. 251 ; voir aussi Lyon 2015, cat. 258-259 et fig. 107), qu'il adapte au support céramique. Pour le plat *Le Passage de la Mer Rouge*, Tomasi a utilisé trois gravures de Bernard Salomon.

Le moule de ces grands plats d'apparat n'est pas identique, certains présentant un talon au revers (petit ou grand), d'autres non ; la scène figurée est toujours légendée, parfois avec une référence précise au passage biblique, et le revers est toujours cerné de filets concentriques jaunes ou bleus. D'une pièce à l'autre, on retrouve les visages individualisés et expressifs, qui ont pu être influencés par les modèles gravés mais qui sont surtout révélateurs du style du peintre.

C. L.

## CAT. 184

ATTRIBUÉ À GIRONIMO TOMASI

Saladier : *Putto et grotesques*, vraisemblablement Lyon, vers 1584

Majolique. H. 14,4 ; D. 35,5 cm

Inscription au revers : [?: 1584] / *Gironimo / urbin fe*

Prov. : Ancienne collection François Artaud, achat vers 1835

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. H 499

Bibl. : Wilson 2003, p. 93 (ill. ?) ; Leprince [2009] 2013, p. 32.

Voir Lyon 2015, p. [237], CAT. 184 et p. 213, 215 et ici même CAT. 185.

La signature au revers rappelle, tant par la calligraphie que par la disposition des mots, celle du plat du Victoria & Albert Museum signé et daté 1583 (Lyon 2015, **cat. 185**). À l'instar de ce plat, le saladier est également entré dans les collections du musée à une date précoce, vers 1835, son aspect documentaire ayant été jugé important. L'inscription et la date incomplète indique que Tomasi a réalisé cette pièce dans les années 1580, peut-être en Ligurie mais plus vraisemblablement à Lyon. Alban Horry a publié en 2012 des fragments d'une coupe ornée de grotesques trouvée lors des fouilles de la place Saint-Georges à Lyon. Ces décors sont semblables à ceux des pièces peintes par Gironimo Tomasi à Lyon (Horry 2012, p. 63).

Tomasi a choisi de représenter dans un médaillon la figure d'un amour assis sur un nuage et tenant une branche de laurier se détachant d'un fond coloré ; cette composition est proche de ce que l'on rencontre sur des majoliques réalisées dans l'atelier des Fontana vers 1565-1575. Le décor de grotesques souligne la forme godronnée et présente des similitudes frappantes avec la pièce du Victoria and Albert Museum, notamment les êtres hybrides ailés, les cornes d'abondance enflammées, les figures d'où s'échappent des boules et les camées contenant des têtes chauves et

blanches sur fond noir. L'emploi dominant de l'ocre formant un fort contraste avec le noir est récurrent dans l'art de Tomasi, et se retrouve sur la plupart de ses œuvres signées, notamment sur le plat *Aaron changeant son bâton en serpent* du British Museum (**cat. 183** ; voir Lyon 2015, p. 211, **fig. 75**). Ces similitudes permettent de rattacher le saladier du musée des Beaux-Arts de Lyon à la production lyonnaise du peintre Tomasi et de le dater aux alentours de 1584. Ce saladier, très profond et godronné, est d'une forme intéressante et inhabituelle. Il n'existe que peu d'autres exemplaires, français ou italiens, de même forme et ornés d'un décor rayonnant de grotesques similaires entourant un médaillon central représentant soit un putto sur fond coloré, soit de petites scènes historiées : le saladier *Saint Mathieu Évangéliste* conservé à la Cité de la Céramique, Sèvres (inv. MNC 28631 ; Lyon 2015, p. [240], **cat. 188**) ; le saladier représentant un très beau soldat romain devant une statue d'idole (collection particulière) ; enfin le saladier *César et les Helvètes* du Victoria and Albert Museum (inv. 4696-1858) dont le décor est attribué à l'atelier des Patanazzi vers 1600, montrant ainsi une coexistence des formes et des décors au même moment, entre la France et l'Italie.

C. L.

## CAT. 185

GIRONIMO TOMASI

Plat : *Putti et grotesques*, Lyon, 1583

Majolique. D. 39 cm

Inscription au revers : *Gironimo / urbinfecie / 1583* cernée de filets concentriques  
Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 4354-1857

Bibl. : Wilson 2003, p. 92 ; Leprince [2009] 2013, p. 33.

Voir Lyon 2015, p. [238], CAT. 185 et p. 215.

L'aile de ce plat est ponctuée de six ombilics ornés d'amours sur des fonds jaunes, bleus et verts, alternant avec des grotesques et camées. Au centre du bassin, un médaillon sur fond jaune cerné de perles bleues est également orné d'un amour tenant des fleurs. Autour du médaillon rayonne un décor de grotesques, mêlant des créatures fantastiques affrontées, des sphinges et des camées ornés de fleurs de lys. Le revers porte une inscription en lettres cursives « Gironimo / urbinfecie / 1583 » (« Gironimo [Tomasi], d'Urbino, j'ai fait, en 1583 »). Cette signature est caractéristique de la main de Tomasi, notamment le « G » prenant la forme d'un « 6 » qui est très proche de celle du plat *Aaron changeant son bâton en serpent devant Pharaon* du British Museum (cat. 183 ; Lyon 2015, p. 211, fig. 75).

Daté de 1583, ce plat a été réalisé par Tomasi alors en activité à Lyon, ce qui expliquerait sa forme très originale, peu commune dans la majolique italienne et très certainement inspirée des productions verrières ou d'orfèvreries contemporaines.

Si l'on ne connaît pas d'autres exemplaires similaires sur le plan formel, le parti décoratif se retrouve sur d'autres pièces de Gironimo Tomasi. La palette se compose de couleurs saturées, contrastant fortement les unes avec les autres. Le décor de grotesques alternant avec des camées (têtes

d'hommes chauves) présente des similarités avec d'autres pièces rattachées au corpus de Tomasi : notamment les visages coiffés de plume et les créatures fantastiques que l'on retrouve sur le vase à protomés de félins du musée d'Écouen (Lyon 2015, p. [240], cat. 187) ou sur le saladier du musée des Beaux-Arts de Lyon (Lyon 2015, p. [237], cat. 184) ; les volatiles au plumage ocre rehaussé de noir que l'on voit sur un plat figurant *Gédéon choisissant ses soldats* (collection particulière).

Ce type de médaillon contenant une figure isolée en camaïeu sur fond de couleur, dont le riche décor coloré se poursuit sur le revers, apparaît sur des pièces réalisées dans les ateliers Fontana à Urbino vers 1565-1575. Collaborant avec les Fontana, Gironimo Tomasi s'est familiarisé avec ces décors qu'il réutilise selon son désir. Ainsi, ces enfants isolés se retrouvent fréquemment sur des pièces qui lui sont attribuées. Toutefois ce n'est pas exclusivement sa spécificité puisque l'on retrouve ces décors sur des pièces réalisées dans les ateliers Patanazzi à Urbino vers 1600.

Le plat *Putto et grotesques* est entré dans les collections du Victoria and Albert museum à une date précoce, en 1857, sélectionné certainement pour sa qualité documentaire due à sa date et à sa signature.

C. L.

## CAT. 186

## URBINO, ATELIER DES FONTANA (GIRONIMO TOMASI ?)

Bassin : *Jason et le dragon*, vers 1565-1575

Majolique. H. 6 ; D. 44 cm

Prov. : collections Médicis de la galerie des Offices

Florence, Museo del Bargello, Inv. 24 Maioliche

Bibl. : Conti 1971, n° 24 ; Ravanelli Guidotti 2012, p. 52-53.

Voir Lyon 2015, p. [239], CAT. 186

Le bassin présente une surface en grande partie ornée de grotesques d'inspiration raphaélesque, avec une répartition symétrique du décor, que les figures humaines et animales tendent à saturer. Au centre, un médaillon en camaïeu bleu représente l'épisode de « Jason endormant le serpent », d'après une gravure sur bois qui illustre la *Vita e Maetamorphoseo di Ovidio* de Gabriello Symeoni, publiée à Lyon en 1559. Au revers, les mêmes figures raphaélesques se répètent autour du médaillon central, où figure un putto ailé, debout sur des nuées, couronné de lauriers et portant un rameau de palmier.

Cet exemplaire est issu des prestigieuses collections florentines de la famille Médicis, qui comprenaient en 1588, comme les inventaires de la cour nous le rappellent, plus de mille pièces de porcelaine, aussi bien chinoises que « médicéennes », et près de cent-cinquante majoliques d'Urbino ornées « à figures » et « à grotesques ».

Les documents révèlent qu'à partir de 1569 François I<sup>er</sup> de Médicis se met à apprécier le raffinement des céramiques réalisées dans l'atelier d'Orazio Fontana. Par la suite, les contacts entre la cour florentine et l'atelier d'Urbino amèneront dans un premier temps à des commandes de majoliques,

puis à l'installation de Flaminio, neveu du « maître » Orazio, à Florence, où il sera actif de 1573 à 1578. Celui-ci y réalisera probablement les majoliques ornées de motifs raphaélesques qui apparaissent dans les inventaires de 1578 et 1588 (Marini 2012, p. 19-22).

Ce bassin a été récemment attribué à Gironimo Tomasi. Toutefois, cette attribution ne s'appuie pas sur une inscription attestant cette paternité, comme c'est le cas des plats londoniens du British Museum (cat. 183 ; voir Lyon 2015, p. 211, fig. 75) et du Victoria and Albert (Lyon 2015, p. [238], cat. 185) et du bassin du musée des Beaux-Arts de Lyon (Lyon 2015, p. [237], cat. 184), - les deux derniers signés seulement « Gironimo urbin[as] ».

D'autres réalisations ont été attribuées à Tomasi, à l'instar du *Vase à anses* récemment acquis par le musée national de la Renaissance (Lyon 2015, p. [240], cat. 187) et d'un bassin du musée de Sèvres (Lyon 2015, p. [241], cat. 188). À ceux-ci, l'on pourrait également ajouter un bassin avec un blason (peut-être aux armes des Spinola de Gênes) du musée Jacquemart-André (D 568), qui présente des similitudes avec les pièces signées par Gironimo, tant dans la mise en page des raphaélesques que dans

la graphie des lettres à côté de l'écusson. Les figures fantastiques du bassin florentin sont parfaitement comparables à celles attribuées de manière unanime à l'atelier des Fontana. On retrouve le médaillon central en camaïeu sur de nombreuses autres majoliques contemporaines qui seraient sorties des mêmes fourneaux : au musée du Bargello, quatre bassins ont cette caractéristique (Conti 1971 : 11 M recto, 18 verso, 51 M recto, 57 M verso), mais il convient d'évoquer aussi les exemplaires de la Corcoran Gallery (South Hadley *et al.* 1986-1989, n°s 59-60 ; dont un bassin avec le même épisode de Jason), du Victoria and Albert Museum (Rackham [1940] 1977, n° 845) aux armes du cardinal Inigo d'Avolos, datable vers 1563-1565, et de l'ancienne collection Italika (Gardelli 1999, n° 124).

L'atelier des Fontana est très actif dans les deux premières décennies de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et les peintres engagés dans l'entreprise devaient être nombreux. Il faut donc imaginer que les *maiolicari* aient pu employer, à l'occasion de déplacements, des dessinateurs et des patrons déjà connus, comme on peut le voir avec l'atelier des Patanazzi, qui reprend les inventions remontant au temps où Orazio Fontana était actif.

M. M.

## CAT. 187

ATTRIBUÉ À GIRONIMO TOMASI

*Vase à l'antique orné de grotesques*

Lyon, vers 1582-1592

Faïence polychrome. H. 40 cm

Écouen, Musée national de la Renaissance –  
château d'Écouen, inv. Ec 1940Bibl. : Leprince, 2009, p. 36-37 ; *La revue des musées  
de France*, 2-2012, p. 60.Voir Lyon 2015, p. [240], CAT. 187, et p. 216-217,  
FIG. 81, et ici même CAT. 185.

Ce vase relève d'une typologie directement inspirée de l'antique, caractérisée par le dessin des anses en protomés de félins retombant sur des masques féminins : on rencontre cette forme dans la production des ateliers Fontana et Patanazzi à Urbino autour des années 1580 (par exemple au musée de Brunswick).

Cet exemplaire a pu être identifié au sein de l'exceptionnelle collection réunie au XVIII<sup>e</sup> siècle à Narford Hall par Andrew Fontaine, puis dans la collection Gavet à Paris. Il était alors dépourvu de pied : une restauration antérieure à 1904 y a pourvu.

Le travail spécifique des grotesques ornant la panse godronnée du vase s'inscrit pleinement dans le répertoire ornemental de Gironimo Tomasi lorsqu'il se trouve en activité à Lyon, à l'instar des saladiers godronnés du musée des Beaux-Arts de Lyon (Lyon 2015, **cat. 184**) et du musée national de la Céramique à Sèvres (Lyon 2015, **cat. 188**).

Le vase du musée national de la Renaissance permet en conséquence de souligner la variété et la qualité de la production lyonnaise de faïence en même temps que l'importance d'un artiste venu se mettre au service d'une clientèle exigeante et raffinée, alors qu'en France dominait le goût de la vaisselle en métal, décorative ou d'usage.

T. C.-L.

## CAT. 188

GIRONIMO TOMASI

*Grand saladier godronné, décor historié en camaïeu bleu représentant Saint Mathieu évangéliste et décor polychrome de grotesques sur les godrons*

Lyon, vers 1585

Majolique. H. 14,2 ; D. 38 cm

Prov. : ancienne collection Andrew Fontaine ; ancienne collection Hannaford ; vente Sotheby's Florence, 17 octobre 1969, lot 98 ; vente Sotheby's Londres, 5 mars 1985, lot 15 : mentionné comme Urbino, Patanazzi, *circa* 1570-1580. Vente Christie's Londres, 2000, lot 36. Sèvres, Cité de la céramique – Sèvres & Limoges, inv. MNC 28631

Bibl. : Leprince [2009] 2013, p. 34 et 35.

Voir Lyon 2015, p. 241, CAT. 188 et notice CAT. 184.

Ce grand saladier godronné à bassin très profond et à lèvre étroite légèrement incurvée repose sur un petit talon. Au centre, le médaillon est décoré d'une scène en camaïeu bleu représentant *Saint Mathieu évangéliste* assis sur un fauteuil ouvragé et écrivant sur un manuscrit tenu par un ange. La scène se déroule dans un intérieur suggéré par le dallage, la table ornée d'un vase fleuri et l'étagère sur le mur. Gironimo Tomasi reprend ici la disposition du prophète de la gravure de Bernard Salomon illustrant *les Figures du Nouveau Testament*, ouvrage publié à Lyon par Jean de Tournes en 1558 (voir sur Gallica, édition 1559, f<sup>o</sup>. A3 v<sup>o</sup>).

Les godrons sont décorés de grotesques formés de créatures fantastiques, de têtes ailées et de petits camées rayonnant à partir du centre et surmontés d'une bande perlée jaune, ocre et verte. Au revers, les cannelures sont également ornées de grotesques divisés par des lignes bleues et ocre, positionnées en rayon à partir du talon. Les grotesques semblent avoir été en partie tirés des dessins de Jacques Androuet I<sup>er</sup> du Cerceau dans *Petites Grotesques*, recueil édité à Paris en 1552 (Pour des majoliques italiennes et françaises de cette période, décorées avec des grotesques d'après des dessins de Du Cerceau, voir Poke 2001).

La production lyonnaise, particulièrement ambitieuse, est à rapprocher des plus beaux ouvrages de l'atelier Fontana – dirigé par Orazio puis Flaminio – réalisés entre 1565-1575, où travaillait le peintre Gironimo Tomasi. Ce saladier peut notamment se comparer à un grand plat circulaire figurant *Saint Jean l'Évangéliste* en camaïeu vert, vraisemblablement peint par Gironimo Tomasi dans l'atelier Fontana entre 1565 et 1572 (collection particulière suisse), aux nombreuses similarités stylistiques. La scène figurée du médaillon central est également inspirée d'une gravure de Bernard Salomon et le décor de grotesques influencé par les modèles de Jacques Androuet du Cerceau. Toutefois, le saladier du musée de Sèvres ne présente pas l'émail blanchi (*bianco sopra bianco*) caractéristique des productions des ateliers Fontana à Urbino ; la forme atypique et la palette de couleurs moins étoffée le rattachent à une production française. Pièce exceptionnelle, il témoigne du transfert de technique de la majolique italienne en France rendu possible par la migration d'artistes italiens de premier plan. Gironimo Tomasi est l'un des peintres les plus importants de l'atelier de la famille Fontana qui dirigeait alors le plus prestigieux atelier d'Urbino.

C. L.

## CAT. 189

LYON ?

*Vase biberon à boire à décor mythologique tournant figurant Vénus et l'Amour, vers 1580-1610*

Majolique. H. 31,5 ; l. 17 ; D. 16 cm

Sèvres, Cité de la céramique – Sèvres &amp; Limoges, MCN 4399

Voir Lyon 2015, p. [242], CAT. 189

## LA DIFFUSION DU VOCABULAIRE ORNEMENTAL ET ARCHITECTURAL CLASSIQUE À LYON

### CAT. 190

#### *Lectionnaire et bénédictionnaire de la collégiale Saint-Nizier de Lyon*

Lyon, vers 1500-1510 ; enluminé par le Maître des Entrées de François I<sup>er</sup>

Parchemin. H. 34 ; l. 23 cm, I + 100 f<sup>os</sup>

Reliure de velours violet, fermoirs

Hist. : collégiale Saint-Nizier de Lyon ; acquis par le cardinal Louis-Jacques-Maurice de Bonald à la vente du cabinet de M. Didier-Petit (milieu du XIX<sup>e</sup> siècle) ; cathédrale Saint-Jean ; saisi en 1905

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 5136

Ouvert au folio 70 : *La Résurrection du Christ*

Bibl. : Soultrait 1883, p. 336-337 ; Cotton 1965, n° 125, p. 317 ; Burin 2001, n° 74 et p. 31 et 43.

Exp. : Paris 1993-1994, p. 357.

Voir Lyon 2015, p. [243], CAT. 190 et p. 277-278

La collégiale Saint-Nizier est un des plus anciens établissements ecclésiastiques de Lyon, dont l'origine remonte aux premiers siècles de notre ère. La tradition rapporte que saint Eucher bâtit au V<sup>e</sup> siècle une église pour y accueillir les reliques des martyrs de Lyon. L'évêque saint Nizier, qui y fut inhumé au VI<sup>e</sup> siècle, donna son nom à cet établissement en raison des nombreux miracles qui lui furent attribués. L'église fut dotée au début du XIV<sup>e</sup> siècle d'un chapitre canonial et connut une grande rénovation à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. C'est dans ce contexte que fut commandé un ambitieux lectionnaire et bénédictionnaire, contenant lectures et bénédictions destinées aux messes et offices. De grande taille, ce qui est classique pour ce type d'ouvrage destiné à être lu sur un pupitre par l'officiant, le manuscrit présente un important cycle iconographique comportant trois grandes miniatures et quarante-trois plus petites. Ce décor est l'œuvre du Maître de l'entrée de François I<sup>er</sup>, qui doit son nom à un manuscrit commémorant l'entrée du souverain à Lyon le 12 juillet 1515 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 86.4 Extrav. ; voir Lyon 2015, p. [139], **fig. 42** et p. 141, **fig. 44**). Actif à Lyon aux tournants des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles dans le sillage de l'atelier de

Guillaume Lambert, cet enlumineur réalisa d'autres importants manuscrits liturgiques pour une clientèle locale ou de passage : un missel commandé par Charles Aleman de La Rochechenard pour l'église conventuelle de l'ordre de Saint-Jean à Rhodes (Londres, Museum of the Order of St John), un missel pour l'abbaye de Saint-Claude dans le Jura (Paris, Assemblée nationale, ms. 10), un pontifical pour Federico Sanseverino, archevêque de Vienne (Lyon, bibliothèque municipale, ms. 565), un pontifical pour Louis Guillart d'Épichelière, aumônier de François I<sup>er</sup>, évêque de Tournai, Chartres, Chalon puis Senlis (Paris, BnF, Mss., Latin 955) et un missel, également pour la collégiale Saint-Nizier de Lyon, commandé par un membre de la famille Laurencin (Paris, Ensba, ms. Masson 121). Si les armes de l'abbaye Saint-Nizier figurent bien dans le lectionnaire et bénédictionnaire de Lyon (f. 7v.), on ignore à qui appartiennent celles du premier feuillet (*d'or au chevron d'azur, accompagné de trois grappes de raisin d'argent tigées au naturel*) ; parfois attribuées à tort à la famille Budé, elles désignent vraisemblablement celui qui commanda le volume et l'offrit à la collégiale.

M. H.

## CAT. 191

JEAN DE COURCY, *La Boucquechardière*

Lyon, peu avant 1482 ; enluminé dans l'atelier de Guillaume Lambert (Maître Boilly et Maître Rosenberg), actif à Lyon vers 1475-1585

Parchemin, H. 36 ; l. 26 cm, 242 f<sup>os</sup>

Reliure de veau raciné aux armes et au chiffre de Napoléon I<sup>er</sup> ; tranches dorées et ciselées, XV<sup>e</sup> ou XVI<sup>e</sup> siècle

Hist. : Cardinal Jean-Louis de Savoie (1447-1482) ;

Louise de Savoie ; bibliothèque personnelle de François I<sup>er</sup> ; ancien fonds royal (Inv. fin XVI<sup>e</sup> siècle, n<sup>o</sup> 2515 ; Rigault II 412 ; Dupuy II 27 ; Regius 7139)

Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 698  
Ouvert au folio 3 : Atelier de Guillaume Lambert, *Adam et Ève avec Dieu*

Bibl. : Chancel-Bardelot 1987, p. 251-254 ; Edmunds 1990, p. 200 ; Burin 2001, p. 41 et n<sup>o</sup> 30.

Exp. : Paris 1993-1994, n<sup>o</sup> 199 (notice de F. Avril).

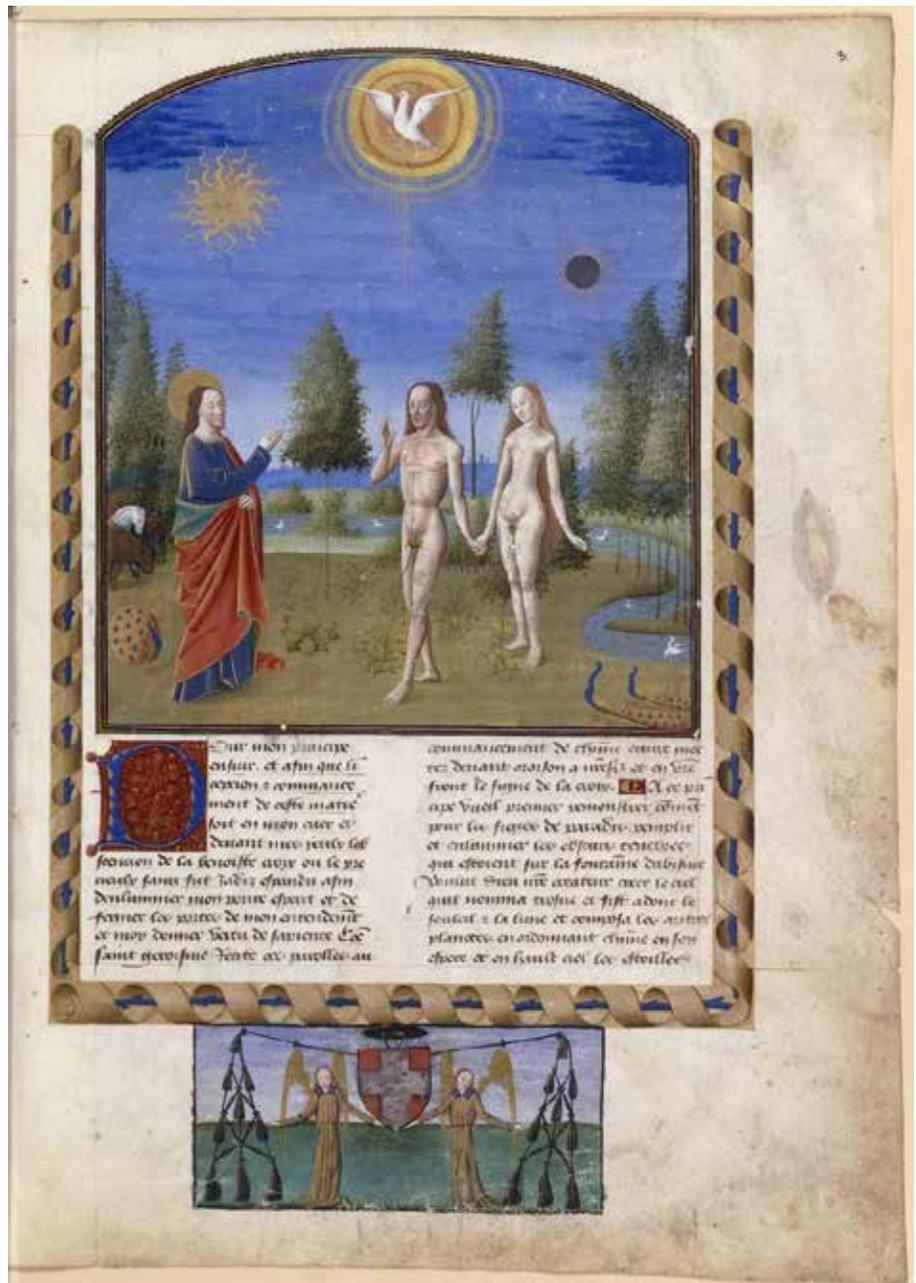
Voir Lyon 2015, p. 274

*La Boucquechardière* de Jean de Courcy eut un grand succès à la fin du Moyen Âge. Écrite de 1416 à 1422, elle tire son nom du fief de son auteur, Bourg-Achard (Eure), et contient une compilation historique allant du Déluge au règne du roi Arthur. Si un nombre substantiel des témoins manuscrits conservés ont été produits en Normandie, le présent exemplaire fut réalisé à Lyon et peint dans l'atelier de Guillaume Lambert pour le cardinal et bibliophile Jean-Louis de Savoie († 1482), comme en témoignent ses armes, *de gueules à la croix d'argent traversant, surmontées d'un chapeau ecclésiastique*, présentes sous les trois scènes peintes : *Dieu bénissant Adam et Ève* (f. 3), *la Ville de Troie* (f. 110) et *l'Incendie de Troie* (f. 180). Du même atelier

sortit un autre exemplaire très proche, destiné à Louis du Périer, visiteur des gabelles en Albigeois, échevin de Lyon en 1496 (Genève, BGE, Français 70/1). Contrairement au Maître de l'Échevinage de Rouen, qui s'était fait une spécialité dans les cycles iconographiques touffus et complexes de la Boucquechardière (voir Hermant 2015, n<sup>o</sup> 77), les enlumineurs lyonnais à l'œuvre dans le manuscrit de Jean-Louis de Savoie, Maître Boilly et Maître Rosenberg si on suit Elizabeth Burin, ont opté pour des compositions plus simples aux couleurs intenses et froides, caractéristiques de ces artistes. On note en particulier l'original ruban doré enroulé autour d'une branche écotée, que l'on retrouve dans le manuscrit de Genève, mais aussi dans les *Dicta et facta*

*memorabilia* de Valère Maxime du château de Chantilly (bibliothèque et archives, ms. 833-834), réalisés dans le même atelier, également pour Louis du Périer. Le volume de la Boucquechardière conservé à la BnF, par la suite passé dans l'héritage savoyard de Louise de Savoie, puis dans les collections royales françaises par l'intermédiaire de son fils, François I<sup>er</sup>, ne contient que les trois premiers livres du texte. Les trois derniers se trouvent dans un volume détenu par la Bibliothèque royale de Belgique (ms. 9503-4), qui passa non chez Louise de Savoie, mais chez Marguerite d'Autriche, vraisemblablement par son second époux Philibert II de Savoie.

M. H.



## CAT. 192

*Horae [Heures à usage indéterminé]*

Lyon, 1495-1500 ; enluminé dans l'atelier de Guillaume Lambert

Parchemin, H. 18,5 ; l. 12 cm, 1 + 106 + 1 f<sup>os</sup>

Hist. : Duperron (fin XVI<sup>e</sup> siècle) ; Bonacina (XVII<sup>e</sup> siècle) et Jean-François Duperron (?) ; acquis par Delandine, bibliothécaire municipal, en 1805  
Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 583  
Ouvert au folio 45 : *Le Baiser de Judas*

Bibl. : Burin 2001, n° 51.

Exp. : Lyon 1920 (V. Leroquais) ; Paris 1993-1994, n° 203 (notice de F. Avril).



Richement enluminé avec quatorze peintures – le volume en comptait dix-sept à l'origine – scandant les textes qui le composent, ce livre d'heures semble caractéristique des livres d'égal préparés à l'avance et proposés à la vente par la librairie lyonnaise pour une bourgeoisie enrichie. Son usage liturgique est sujet à débat. Si le calendrier comporte des saints des diocèses de Lyon, mais aussi de Mâcon, l'usage des heures de la Vierge semble quant à lui indéterminé ; Leroquais le considérait cependant à l'usage de Mâcon. Plusieurs artistes, appartenant stylistiquement à ce qu'on appelle le groupe Guillaume Lambert, se sont répartis

le travail : le Peintre aux visages gris pour le cycle de l'Enfance du Christ, et le Maître des Alarmes de Mars (voir Lyon 2015, **cat. 111**) et vraisemblablement des associés ou assistants pour celui de la Passion (en dehors d'une enluminure réalisée par le premier artiste). L'absence de marges fleuries et la présence d'encadrements architecturaux donnent aux images, qui sont toutes à pleine page, le statut de véritables tableaux dévotionnels ; ce choix de composition permettait une plus grande méditation sur les épisodes de la Vie et de la Passion du Christ conforme à la *Devotion moderna* alors en vogue en Europe du Nord. Le *Baiser de*

*Judas* (f. 45) est typique de cette tendance, avec un cadre très resserré sur la scène. Certains personnages sont tronqués, le sol est absent et la nature n'est visible qu'en partie haute, encore ne s'agit-il que du ciel et d'un monticule rocheux. Le paysage est donc tout juste suggéré, l'accent étant porté sur la scène sainte qui se déroule sous les yeux du propriétaire du livre d'heures. La Renaissance y fait son apparition dans les encadrements, mais on note un foisonnement et une inventivité témoignant d'une assimilation encore partielle du vocabulaire à l'antique.

M. H.

## CAT. 193 ET 194

## CAT. 193

LYON (?), 3<sup>E</sup> QUART DU XVI<sup>E</sup> SIÈCLEPlateau d'aiguière : *Hercule et l'hydre de Lerne*

Étain. H. 2,09 ; D. 44,8 cm

Padoue, Musei civici, Museo d'Arte medievale e moderna, inv. 17

Voir Lyon 2015, p. [244], CAT. 194

## CAT. 194

LYON (?), 3<sup>E</sup> QUART DU XVI<sup>E</sup> SIÈCLE*Aiguière*

Étain. H. 29,5 ; l. 18 cm

Cologne, Kunstgewerbe-Museum, inv. J 335

Bibl. : Demiani 1897 ; Iven 1938, p. 182-187 ; Boucaud et Frégnac 1980 ; Naldolski 1989 ; Tardy 1958.

Voir Lyon 2015, p. [244], CAT. 193

Cette aiguière et ce plateau conservés respectivement dans les musées de Cologne et de Padoue ont été rapprochés des pièces assurément lyonnaises regroupées autour de l'aiguière à couvercle de Cologne réalisée par Rollin Greffet. Un vocabulaire commun, constitué pour l'essentiel d'éléments en relief tels que des godrons en forte saillie, des rinceaux feuillagés, des masques et des termes, semble bien lier ces différentes œuvres.

L'aiguière de Cologne se distingue des trois aiguières à couvercle identifiées comme lyonnaises par sa forme, des dimensions légèrement supérieures et par une plus grande variété du point de vue décoratif. Le registre supérieur de sa panse est ainsi orné de godrons en forte saillie séparant des médaillons formés de cuirs, contenant des masques, sur fond de rinceaux feuillagés. Le registre central compte également des médaillons formés de cuirs enroulés, contenant des masques féminins, masculins et léonins, encadrés de paires de paons, de boucs ou de cervidés, sur fond de rinceaux feuillagés, de guirlandes végétales et de bouquets. Au registre inférieur, des godrons en saillie séparent des termes, sur fond de rinceaux feuillagés. Au niveau du col et du déversoir figurent de grands masques,

féminin et masculin, soulignés d'un cuir, sur fond de rinceaux feuillagés. Enfin, comme c'est le cas pour les aiguières à couvercles lyonnaises, l'anse prend la forme d'un terme féminin, avec une corne d'abondance en guise de gaine.

Les similitudes sont nombreuses avec le plateau d'aiguière conservé à Padoue, dont le thème figuré dans le médaillon central est le combat livré par Hercule contre l'Hydre de Lerne. En effet, au niveau du premier registre, consécutif à ce médaillon, on retrouve les godrons en relief qui séparent des médaillons contenant des masques et encadrés de cuirs, sur fond de rinceaux feuillagés. D'une grande invention, le registre médian s'ordonne autour de deux motifs en alternance : des termes à gaine végétale se terminant par une crosse, tenant des nœuds, de part et d'autre de lyres surmontées de guirlandes de fruits, et des bouquetins affrontés autour de masques, le tout sur fond de rinceaux feuillagés. Plus riche encore, le dernier registre voit courir, sur le marli, des masques compris dans des médaillons formés de cuirs, mais aussi des cervidés, des chars avec auriges tractés par des attelages de chevaux, des termes, des singes ou encore des paons.

L. V.

## CAT. 195

ROLLIN GREFFET (ACTIF À LYON DE 1528 À 1568)

*Aiguière à couvercle au décor d'arabesques*, VERS 1550

Étain. H. 22,5 ; l. 20 cm

Poinçon au fond intérieur du piédouche : *R* et *G* de part et d'autre d'un lion de profil et sous une croix trilobée

Cologne, Kunstgewerbe-Museum, inv. J 334

Bibl. : Demiani 1897 ; Iven 1938, p. 182-187 ; Tardy 1958 ; Boucaud et Frégnac 1980 ; Naldolski 1989.

Voir Lyon 2015, p. [245], CAT. 195

L'aiguière à couvercle de Cologne appartient à un groupe aujourd'hui extrêmement restreint de pièces de forme en étain moulées à Lyon autour de 1550-1560. À l'instar d'une aiguière de ce type, malheureusement conservée sans son couvercle au Kunstgewerbe-Museum de Dresde (Inv. 30 329) et d'une aiguière en collection particulière, cet objet est orné d'entrelacs et de rinceaux feuillagés s'inspirant de *La Fleur de la Science de pourtraiture et patrons de broderie façon arabe et italique*, un recueil d'ornements italien publié par Francesco Pellegrino à Paris en 1530, dont on retrouve également l'influence à cette époque en France dans les domaines de la reliure et de la faïence dite de Saint-Porchaire. Bien qu'en étain, cette aiguière fait partie d'un groupe d'objets de prestige que l'on qualifie en allemand d'*Edelzinn* [étain noble], se distinguant de fait par des formes et des décors fort sophistiqués. Le statut de capitale de l'imprimerie acquis par Lyon au xvi<sup>e</sup> siècle explique l'assimilation précoce de modèles étrangers par les artistes locaux, mais aussi la présence dans cette ville de graveurs à même de sculpter les moules destinés à la fabrication de ces pièces.

Ainsi relève-t-on, sur le couvercle de cette aiguière, des frises d'oves et de roses, ainsi que des arabesques feuillagées et une frise d'entrelacs. La panse cylindrique en forme de cloche renversée est pour sa part organisée en trois registres principaux séparés par deux moulurations ornées d'oves : le registre inférieur a reçu un décor de godrons, tandis que courent sur les deux registres supérieurs des arabesques feuillagées fleuries constitués d'entrelacs et de rinceaux, une frise de roses les couronnant. Constituée en son départ d'un enroulement au décor feuillagé, l'anse prend la forme d'un terme féminin à la coiffure complexe dont le ventre, la poitrine et le visage sont proéminents. La gaine enserrant les cuisses de cette figure féminine est couverte par un motif feuillagé. C'est de ce même répertoire antiquisant en vogue au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle qu'est issu le masque féminin, à la coiffure très élaborée, qui est lui-même enchâssé dans un enroulement au niveau du déversoir. Le piédouche est quant à lui orné d'une simple frise d'oves.

Cette aiguière porte à l'intérieur du piédouche un poinçon identifié comme étant celui de Rollin Greffet, actif de 1528 à 1568,

(*R* et *G* de part et d'autre d'un lion de profil et sous une croix trilobée), seul potier en étain lyonnais du milieu du xvi<sup>e</sup> siècle dont le patronyme est connu à ce jour. L'aiguière de Dresde, extrêmement semblable à celle de Lyon, puisqu'elle n'en diffère que par la plus grande richesse du décor appliqué sur le piédouche, est hélas, pour sa part, dénuée de poinçon.

Comme l'indiquent les traces de moulage visibles au niveau de l'anse et du déversoir de ces aiguières, elles ont été entièrement moulées, sans reprises de ciselure, même si l'on peut relever quelques petites reprises en ciselure postérieures. Le travail du champ d'une aiguière quasiment identique en collection particulière semble différer de celui des deux conservées depuis un siècle en Allemagne auxquelles elle peut être comparée : l'aspect de surface tramé qui sert de fond aux motifs moulés en relief sur les aiguières de Cologne et de Dresde n'est en effet perceptible sur cette aiguière qu'à la condition de se livrer à un examen approfondi, car cette dernière semble davantage usée.

L.V.

## CAT. 196

## PHILIBERT DE L'ORME (1514-1570)

*L'Allégorie du bon architecte*

Gravure sur bois, dans *Le premier tome de l'architecture*, Paris, chez Federic Morel, 1567.

Imprimé, gravures sur bois, in-fol., H. 38,4 cm, 287 f.

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 22910

Ouvert au f. 283 r° : Philibert De l'Orme, *L'Allégorie du bon architecte*, gravure sur bois

Voir Lyon 2015, p. [246], CAT. 196

Le *Premier tome de l'architecture* de Philibert De l'Orme se conclut par une longue dissertation sur les vertus de l'architecte, illustrée par deux fortes allégories : celle du « mauvais architecte », au folio 281, et celle du « bon architecte » au folio 283. Ces planches représentent l'artiste « habillé en sage », mais dans le premier cas sans mains, sans oreilles, sans nez et sans yeux ; il a « seulement une bouche pour bien babiller et médire ». Cet individu malfaisant, geai qui se pare des plumes du paon, représente non seulement l'incompétence technique, mais aussi la méchanceté médisante – en d'autres termes, les ennemis de Philibert : « et pour crainte qu'ils ont d'être repris et chassés pour les fautes qu'ils commettent, ils ne cessent de médire des architectes envers les seigneurs, à fin qu'ils se fient plutôt à eux, que aux dits architectes ou autres qui auront la superintendance de l'œuvre ». En revanche, le bon architecte est « un homme sage étant en un jardin devant le temple d'oraison » ; il a trois yeux, quatre oreilles, quatre mains qui sont autant de signes d'excellence professionnelle, intellectuelle et morale. Que cet architecte doué de « superpouvoirs » soit un autoportrait idéalisé est suggéré par la présence, à gauche de l'image, d'un arbre sur lequel pousse une vigne, dans lequel les familiers de Virgile auront reconnu un orme, « frondosa vitis in ulmo est » (*Bucoliques*, II, 70). Le jardin est un *locus amœnus* d'une rhétorique très classique, insistant non

seulement sur les délices de l'endroit mais aussi sur l'abondance des biens qu'il dispense : l'architecte qui y règne « ne cèlera ses beaux trésors de vertu, ses cornucopies remplies de beaux fruits, ses vases pleins de grandes richesses et secrets, ses ruisseaux et fontaines de science, ni ses beaux arbres, vignes et plantes qui fleurissent et portent fruits en tous temps ». En outre, De l'Orme représente « plusieurs beaux commencements d'édifices, palais et temples, desquels le susdit sage et docte architecte montrera et enseignera la structure avec bonne et parfaite méthode ». Ces bâtiments, qui utilisent le nouveau langage architectural pratiqué par Philibert, s'élèvent devant une ruine voûtée à caissons qui en rappelle les racines antiques. Toutefois, la principale nouveauté de cette image consiste peut-être dans le fait que l'architecte n'apparaît pas sous les traits du bâtisseur, mais avec l'habit du maître, qui transmet au jeune disciple savoir et éthique professionnelle par l'enseignement oral autant que « par mémoires, écritures, dessins, et modèles ». Il n'est pas indifférent, pour l'histoire de l'architecture, que le verbe « enseigner » soit l'un des plus utilisés dans le *Premier Tome*. Désormais, l'architecte n'est plus seulement un praticien : c'est aussi un homme d'écriture, et l'allégorie est aussi celle du livre qu'elle orne, dont l'existence a bouleversé la nature de l'art comme de la profession.

Y. P.

## CAT. 197

SEBASTIANO SERLIO (1475-1554)

*Sesto libro d'architettura. Delle habitazioni fuori e dentro delle città, 1547-1550*

Manuscrit, vélin, H. 44,8 à 85,5 ; l. 31 à 32,5 cm

Munich, Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. icon 189

Ouvert aux folios 11 v<sup>o</sup> – 12 r<sup>o</sup> : *Commentaire aux quatre figures d'une maison domestique*

Bibl. : Rosci [1966] ; Fiore 1994, p. 1-246 ; Frommel [1998] 2002, p. 352-356 ; Fiore 2004a ; Rosenfeld 2004, p. 152-166 ; Nagelsmit 2012, p. 339-372.

Exp. : Vicence 2005, n°76 (notice de M. Beltramini).

Voir Lyon 2015, p. [247], CAT. 197

Considéré par Sebastiano Serlio lui-même comme le plus utile et le plus plaisant de ses écrits, le *Livre VI* est tout entier consacré aux habitations. À la manière du *Livre VIII* (Lyon 2015, **cat. 199**) et du *Livre Extraordinaire* (Lyon 2015, **cat. 200-201**), il se divise en deux parties distinctes. La première partie est dédiée aux demeures conçues à la campagne et la seconde, à celles prévues pour les villes. Dans chaque groupe, Serlio, attentif à la structure hiérarchique de la société de son temps, propose une suite de projets allant de la maison du simple paysan ou du modeste artisan jusqu'à la demeure du roi en passant par celles du marchand, du gentilhomme, du gouverneur ou bien encore du prince. Les religieux sont absents de ce programme, Serlio préférant rappeler au détour d'un chapitre que les « terres de l'Église » sont « le siège et le nid de la partialité » (f<sup>o</sup> 12 v<sup>o</sup>).

Le *Livre VI* est clairement placé sous l'égide de Vitruve et de Leon Battista Alberti (f<sup>o</sup> 1). Serlio crée ses architectures en puisant également très largement dans sa propre expérience. Parvenu au terme d'une longue carrière, il rassemble ses souvenirs et évoque les constructions de Bologne, Padoue, Venise ou Ferrare. Certains projets

sont conçus suivant la « coutume d'Italie » et d'autres à la « mode de France » ou à celle de Paris. Ouvert d'esprit, le vieil architecte apprécie particulièrement les toits pentus ornés de lucarnes qu'il a découverts dans son pays d'adoption. Il réaffirme par ailleurs son rejet des balcons en usage à Venise. Désireux d'emprunter « la voie du milieu » (ff<sup>o</sup> 43 v<sup>o</sup>, 58 v<sup>o</sup>), Serlio tente le plus souvent de mêler les traditions et, dans un esprit de synthèse, d'associer *commodita* française et *decoro* italien. Laissant libre cours à son imagination, il conçoit ainsi des habitations fantastiques en forme d'amphithéâtre, de pentagone ou d'hexagone. Aux côtés de ces projets utopiques, Serlio livre également le relevé de l'hôtel particulier qu'il a conçu pour Hippolyte d'Este à Fontainebleau (ff<sup>o</sup> 14 v<sup>o</sup> – 15) ainsi que celui du château d'Ancy-le-Franc (ff<sup>o</sup> 16 v<sup>o</sup> – 17). Il révèle enfin la teneur de ses projets pour François I<sup>er</sup> à Fontainebleau (ff<sup>o</sup> 31 v<sup>o</sup> – 33) et au Louvre (ff<sup>o</sup> 66 v<sup>o</sup> – 73).

Le *Livre VI* fait partie intégrante du *Traité d'architecture* divisé en sept volumes. Son contenu est annoncé dès 1537 mais sa parution, un temps envisagée, fut repoussée avant d'être finalement abandonnée. Outre la version ici présentée, on connaît un autre

exemplaire du *Livre VI* conservé à la Columbia University de New York ainsi que des épreuves d'imprimeries récemment découvertes à la Österreichische Nationalbibliothek de Vienne. Le manuscrit de New York est le plus ancien et sa rédaction doit remonter aux années 1541-1546. Le recueil de Munich semble avoir été conçu à la fin des années 1540 ou au début des années 1550, à Lyon, où il fut acheté par Jacopo Strada. C'est un ouvrage de présentation, rédigé sur parchemin et pourvu d'une introduction et d'un épilogue. Un troisième manuscrit aujourd'hui perdu semble avoir servi dans la fabrication des épreuves de Vienne.

Plus encore que dans ses œuvres précédentes, Serlio introduit dans le *Livre VI* des considérations sur la situation sociale et politique de son temps. Ses critiques sont dirigées à l'encontre de l'Église et des principaux princes qui gouvernent l'Italie. Elles sont la preuve d'une conscience politique qu'il est assez rare de déceler chez un artiste de la Renaissance. Proche des milieux réformés, Serlio est également l'un des très rares architectes à s'intéresser à la demeure des plus pauvres. Son témoignage en est d'autant plus précieux.

D. C.

## CAT. 198

SEBASTIANO SERLIO

*Sebastiani Serlii Bononiensis Architecturae liber septimus [...]*,

Francfort, Andrea Wecheli, 1575, in-fol. H. 36,8 cm

Lyon, Bibliothèque municipale, Rés 27635

Ouvert aux folios 118-119 : *La Loge du Change*, gravure sur bois

Dans une lettre du 19 mai 1552, Sebastiano Serlio annonce à François de Dinteville qu'il a mis le point final à son livre VII à Lyon et se dit satisfait d'avoir mené à bien « le programme qu'il avait promis au monde ». Bien qu'il ait publié l'année précédente son *Livre extraordinaire* chez Jean de Tournes (**cat. 201**), il considère que les temps ne sont plus favorables à la discussion d'un contrat avec les libraires, du fait des guerres, épidémies et famines (Frommel [1998] 2002, p. 38-39). Il préfère donc le céder à l'antiquaire Jacopo Strada (voir Lyon 2015, **cat. 83**) qui le fera imprimer en 1575, à Francfort chez André Wechel ; une version préparatoire, présentant des variantes, étant actuellement conservée à Vienne à l'Österreichische Nationalbibliothek (Frédérique Lemerle, Base architectura, CESR, Tours, 2014).

Serlio espère alors proposer ses services au cardinal de Tournon (voir Lyon 2015, **cat. 166-168**), qui a engagé la construction d'un collège à Tournon (1548-1553) et d'un château à Roussillon (1552-1563), tout en concrétisant des projets lyonnais. Cette ville, qu'il qualifie de babylonienne, est marquée par des constructions gothiques contrastées, denses et étagées sur les pentes des collines. Elle est donc exemplaire, parfaite et stimulante comme l'atteste le plan scénographique (voir Lyon 2015, **cat. 1**), œuvre cartographique majeure, livrant une vision nouvelle et réaliste. Réalisé sous ses yeux, il peut l'avoir incité à considérer la ville dans son ensemble, mais aussi à tenir

compte des besoins d'une clientèle particulière. En effet, les marchands et bourgeois qui l'habitent sont cultivés et entreprenants, mais ils dépensent avec mesure, leurs préoccupations architecturales se limitant à la restructuration d'anciennes demeures et à la construction de maisons de commerce ou de plaisances urbaines ou suburbaines ; autant de thèmes repris dans le livre VII.

Serlio annonce dès 1537 qu'il y traitera des sites dits étranges, des « *accidents* » ou contraintes et des « *restaurations* » ou « *restitutions* » de constructions hétérogènes et d'époques différentes (Livre IV p. V). Quinze ans plus tard, il explique qu'il a décidé de l'enrichir d'inventions auxquelles il n'avait pas initialement pensé, certaines complétant le livre VI dédié aux habitations (achevé dans les années 1547), d'autres liées à des projets en cours ou inaboutis (chapelle Saint-Éloi des Orfèvres à Paris, loggia à Fontainebleau, loge et îlot irrégulier à Lyon...). Il résulte de ces ajouts une présentation moins méthodique que dans les autres livres. Cependant, en regroupant certains des thèmes et en faisant abstraction des six palais ajoutés par Jacopo Strada, un fil conducteur apparaît.

L'ambition de Serlio ne serait-elle pas de traiter de l'embellissement d'une ville « *noble* » (ancienne et d'une certaine importance) et de sa morphologie ?

L'ouvrage semble, en effet, conçu pour livrer aux édiles et aux habitants des clés pour ordonner la ville. D'une part, il apporte

des réponses pertinentes pour distribuer avec discernement des édifices dans des parcelles irrégulières ou sur la pente, pour négocier des rattrapages d'alignement et pour gérer des regroupements ou diminutions parcellaires. D'autre part, il avance des solutions économiques pour restructurer et recomposer des édifices anciens, gérer l'eau, l'air, la lumière... Enfin, il s'attache à la physionomie de la cité en proposant des façades « *plaisantes à regarder* » (p. 172), c'est-à-dire soumises à une symétrie axiale et à un rythme de percements réguliers, à défaut en utilisant le principe de la discordance concordante (p. 171). Quelques planches de modèles de baies, de lucarnes, de souches de cheminées... à l'italienne ou à la française suffisent ensuite à varier effets et caractère. Si un architecte peut disposer de matériaux de récupération antiques ou modernes (qui abondent à Lyon, comme les colonnes, statues, fragments, incrustations), il peut mettre en œuvre des compositions plus élaborées pour « *orner* » les rues, atténuer les incohérences et créer des liens entre les différentes typologies architecturales. Il décline alors des travées alternées, des ordres superposés ou colossaux, des ornements licencieux, qui plaisent et conviennent, selon lui, à une clientèle de lettrés et de marchands (Pauwels 2002, p. 83 et Pauwels 2013, p. 155).

Serlio détaille plus particulièrement deux typologies architecturales, les édifices dédiés au commerce et à la plaisance.



Les édifices à boutiques sont utiles aux commanditaires et participent à la décoration des rues, comme le palais Caprini de Bramante à Rome auquel il fait allusion dans une déclinaison (p. 62-63). Cela le détermine à insérer ses deux projets lyonnais composés à la demande d'un ami éclairé pour l'un et des marchands italiens pour l'autre. Le projet de réaménagement d'un îlot de grandes dimensions entre le pont du Change, le couvent des Célestins et la rue Mercière a pour ambition de remplacer de vieilles bâtisses par une habitation élégante pourvue sur trois côtés de boutiques, ateliers et magasins à louer. Le projet de loge, également à boutiques et logements, tire parti d'un lieu isolé, beau et commode (qui peut correspondre à celui de l'église Saint-Éloi ou aux rochers du pont de Saône) pour les échanges commerciaux.

Les édifices dédiés à la plaisance permettent, quant à eux, de renouveler une typologie architecturale qui se développe sur les collines, depuis le début du siècle à Lyon, pour des écrivains et des collectionneurs comme Pierre Sala à l'Anticaille (voir Lyon 2015, **fig. 5**), Pierre Burbenon à la Bréda, Guillaume du Choul à la Madeleine et Léonard Spina au Griffon. Serlio propose de les concevoir avec des plans centrés articulés avec beaucoup d'originalité à de grandes salles centrales, des belvédères, des loggias, des portiques, des terrasses et de petits jardins. Jacopo Strada était conscient de la portée d'un ouvrage dédié à la restructuration des villes dans un contexte de guerres de religion, peu propice à l'édification d'ambitieux châteaux. La démarche était originale et totalement inédite, puisque les théoriciens

axaient alors leurs recherches vers la ville idéale et préméditée. Au contraire, Serlio travaille concrètement, à partir de l'existant, en tirant parti des contraintes. La ville est comprise dans sa totalité, non pas en procédant par démolitions, mais en privilégiant des interventions ponctuelles, successives, raisonnables, coordonnées par une même esthétique. Il ne propose aucune transformation du réseau viaire, il travaille ses marges en les accordant. Lyon a pu lui servir de laboratoire, la ville s'apparentant à l'espace médiéval de la « *scène comique* » publiée dans son livre II (Paris, 1545, p. 67), faite pour des bourgeois, des gens de loi et des marchands. La perspective n'était-elle pas justement de la métamorphoser en une cité plus moderne, faite de bâtiments « *convenables* » à l'image de la « *scène tragique* » (p. 69) ?

N. M.

## CAT. 199

SEBASTIANO SERLIO

*Ottavo libro d'architettura. Della castrametatione di Polybio [...]*, 1551-1554

Manuscrit, vélin. Parchemin : H. 44,8 à 75,7 ; l. 27,5 à 31,8 cm ; papier :

H. 17,8 à 46 ; l. 22 à 31,7 cm

Munich, Bayerische Staatsbibliothek München, Cod.icon 190

Ouvert aux folios 19 v<sup>o</sup> – 20 r<sup>o</sup> : *Arcs et fondations d'un pont*

Bibl.: Marconi 1969 ; Johnson 1984 ; Fiore 1994, p. 489-620 ; Frommel [1998] 2002, p. 359-363 ; Fiore 2004b ; Valeria Cafà, « Sebastiano Serlio [...] "Castrametatione di Polibio" », dans *Vicence* 2005, p. 294-295, n° 57.

Exp. : *Vicence* 2005, n° 57 (notice de V. Cafà).

Voir Lyon 2015, p. [148], CAT. 199

Dans l'ouvrage intitulé *Della Castramentazione di Polibio ridutta in una cittadella murata*, plus connu sous le nom de *Livre VIII*, Sebastiano Serlio propose la reconstitution du camp militaire des Romains. Pour parvenir à ses fins, il s'appuie sur une méthode déjà bien rodée et qui consiste à confronter sources textuelles et étude des vestiges archéologiques. Délaissant Vitruve et son *Traité d'architecture*, il choisit cette fois comme référence littéraire Polybe dont les *Histoires*, rédigées au II<sup>ème</sup> siècle avant notre ère, renferment un chapitre fort détaillé consacré à l'organisation du campement des armées romaines (*Livre VI*, 27-31). Comme il le révèle lui-même en introduction, Serlio utilise également les données recueillies par Marco Grimani, Patriarche d'Aquilée, qui, lors d'un voyage en Orient, avait relevé le plan d'une citée fortifiée construite, suivant ses dires, à l'époque de Trajan.

Le *Livre VIII* est divisé en deux parties distinctes. Serlio s'intéresse tout d'abord au campement permanent puis au campement provisoire. Chaque partie débute par le dessin du plan général et se poursuit par l'étude

des bâtiments composée de plans, d'élévations, de coupes et de détails d'architecture. Serlio livre ainsi la description précise des différentes habitations réparties à l'intérieur de l'enceinte depuis la demeure du consul jusqu'aux logements des fantassins en passant par ceux réservés au questeur, aux tribuns ou bien encore aux centurions et aux cavaliers. S'écartant délibérément du texte de Polybe, il modifie la répartition des espaces et envisage la création d'une nouvelle voie de circulation située devant le prétoire. S'appuyant sur les recherches de Marco Grimani, il imagine enfin la présence de thermes, d'un temple, d'un amphithéâtre et d'un théâtre et propose la reconstruction du grand pont de Trajan sur le Danube. En définitive, on constate que Serlio s'intéresse assez peu à l'architecture militaire. L'évocation du camp romain constitue avant tout pour lui un prétexte pour livrer l'étude à la fois générale et détaillée d'une ville à l'antique potentiellement transposable à l'époque moderne.

À l'instar du *Livre Extraordinaire* (voir Lyon 2015, **cat. 200** et 201), le *Livre VIII* ne fait

pas partie du programme initial du *Traité d'architecture* divisé en sept volumes. Il est aujourd'hui communément admis que c'est à partir de 1546, à la demande de Gabriele Cesano, secrétaire du cardinal de Ferrare, et dans l'entourage bellifontain de Pietro Strozzi, futur maréchal de France, que Serlio entreprit de composer les illustrations d'après la *Castrametatio* de Polybe. Mais, l'intérêt de l'architecte pour ce texte remonte peut-être à une période antérieure. En effet, il semble intéressant de noter tout d'abord que la première édition en italien du fragment de Polybe concernant le camp militaire des Romains est publiée à Venise en 1536, un an seulement avant la parution de l'édition *princeps* du *Livre IV* de Serlio. L'ouvrage, privé d'illustration, est adressé à Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbin, personnage dont Serlio recherche la protection depuis 1531 et avec lequel il maintient un contact régulier jusqu'en 1538. Il faut souligner ensuite qu'au moment même où Francesco Marcolini publie le *Livre III* et le *Livre IV* du *Traité d'architecture* de Serlio (février-mars 1540), sortent de ses

presses les *Vite de gli imperadori Romani di Monsignore Egnatio* accompagnées de *Due fragmenti de l'istoria di Polibio della diversità delle Republiche* extraits du *Livre VI* (septembre 1540). L'ouvrage est dédié à Pietro Strozzi. Il comporte une préface dans laquelle Marcolini déclare avoir l'intention de faire traduire et publier les autres fragments connus du texte de Polybe. Ce projet ne semble pas avoir été réalisé.

À partir de l'étude stylistique des dessins, des commentaires et des filigranes, le manuscrit du *Livre VIII* conservé à Munich peut être daté des années 1550-1553, période durant laquelle Serlio réside à Lyon. Le recueil ainsi que d'autres œuvres de Serlio parmi lesquelles deux grands plans tirés de Polybe commandés par François I<sup>er</sup>, furent achetés et ramenés en Bavière par Jacopo Strada, antiquaire et architecte impérial. Ce dernier, convaincu de la valeur et de l'intérêt des travaux de Serlio, déclare dans la préface au *Livre VII*, publié à Francfort, en 1575, que la réalisation des bois gravés du *Livre VIII* est achevée. Son impression semble en revanche avoir été abandonnée.

La fortune critique du *Livre VIII* paraît ainsi avoir été limitée.

En France, c'est le Lyonnais Louis Meigret qui, au cours des années 1540-1560 et sous l'égide d'Anne de Montmorency, traduit et diffuse les *Histoires* de Polybe. Son édition des fragments du *Livre VI* paraît en 1545 accompagnée du « Desseing du Camp des Romains ». Ce plan réédité à Lyon, chez Jean de Tournes, en 1558, se veut tracé au plus près du texte de Polybe. Il est l'œuvre d'un philologue et présente de ce fait de nombreuses différences par rapport aux projets libres conçus par Serlio. Le *Discours sur la Castrametation et discipline militaire des Romains* de Guillaume Du Choul (**cat. 76-77**) est un ouvrage rédigé entre Fontainebleau et Lyon au même moment que le *Livre VIII* de Serlio. Publié chez Guillaume Rouillé, en 1555, il fourmille d'illustrations. La vue à vol d'oiseau du camp des Romains (f° 18 v°) a été « retirée du marbre antique », c'est-à-dire copiée d'après un bas-relief. Le plan général du camp (disposé entre les ff° 32 et 33) est à rapprocher de celui de Meigret. Seule la « Figure des Bouleverts antiques pour

garder le blé & le vin nommées Procestria » (f° 19 v°) est semblable à l'illustration d'une tour dessinée par Serlio (f° 28). L'une et l'autre s'inspirent en vérité d'un fragment de la colonne Trajane. Il semble enfin intéressant de souligner que c'est au moment même où il décrit les trois grandes portes donnant accès au camp des Romains ainsi que les deux arcs monumentaux dressés de part et d'autre du Pont de Trajan sur le Danube, que Serlio conçoit les décors éphémères de l'Entrée triomphale et solennelle du cardinal de Tournon à Lyon (28 septembre 1552). Suivant Jean Guéraud, ces décors, aujourd'hui perdus, comprenaient un « faux portail à St-Jehan, à la Porte-Froc, et un trophée sur la fontayne en la callade dudit St-Jehan » mais aussi, semblant faire écho au *Livre VIII*, « un faulx demi portail à la porte du pont du Rosne » ainsi qu'« un aultre grand portail entier avec devises et épitaphes » érigé « au milieu du pont de Saonne ».

D. C.

## CAT. 200-201

## CAT. 200

SEBASTIANO SERLIO

[*Extraordinario Libro Di Architettura*], après 1546 – avant 1551Manuscrit, vélin, H. 31 ; l. 21 cm, 2 + XXX + XXII f<sup>bs</sup>Augsbourg, Staats-und Stadtbibliothek, 2<sup>o</sup> codex 496Ouvert aux folios 14 v<sup>o</sup> – 15 r<sup>o</sup> : dessins XXVIII et XXIX

Le *Livre Extraordinaire* de Sebastiano Serlio est une œuvre à la fois riche et complexe. L'ouvrage, le dernier publié du vivant de l'auteur, se compose d'une série de cinquante modèles de portes monumentales divisée en deux groupes : trente portes « rustiques » suivies de vingt portes « délicates ». Certains modèles sont destinés à être utilisés pour des habitations, des églises, des bâtiments militaires, d'autres pour des jardins ou des arcs de triomphe. Serlio qui, suivant ses propres mots, s'est senti lors de la rédaction « quasi transporté d'une fureur Architectique », donne libre cours à son imagination et multiplie les extravagances formelles. Il mêle ainsi les ordres toscan, dorique, ionique, corinthien et composite sans égard pour la doctrine de Vitruve pourtant suivie et défendue dans les *Livres III et IV* de son traité d'architecture. Faisant preuve d'invention et de fantaisie, il va jusqu'à créer un nouvel ordre qualifié de Bestial composé à partir de « pierres qui ont naturellement forme de bestes ». Son propos vise à présenter et illustrer les effets de la licence par opposition à la règle en architecture mais la méthode employée pour y parvenir est ambiguë puisque Serlio semble tout à la fois encourager et condamner ce type de composition. Il invite d'ailleurs les lecteurs les plus scrupuleux à pratiquer sur ses inventions une véritable action de déconstruction afin de retrouver, sous le fard des ornements, l'aspect de l'architecture d'origine. Serlio explique l'apparente contradiction de son discours par la nature même des hommes attirés constamment par la nouveauté et le bizarre ainsi que par le goût prononcé des Français pour les ornements et la décoration. À ce titre, si l'on a

souvent parlé de l'influence jouée par les architectures aux bossages rustiques mises en place à partir des années 1520 par Giulio Romano à Mantoue, il convient également de souligner l'importance pour Serlio du répertoire décoratif développé autour de Rosso à Fontainebleau vers 1530-1540. Longtemps confondu avec le *Livre VI*, le *Livre Extraordinaire* ne fait pas partie du programme initial du Traité d'architecture divisé en sept livres. Serlio entreprend sa rédaction à la fin des années 1540. Parvenu au terme de sa carrière et ayant achevé son projet éditorial, le vieil architecte réside alors « en ceste solitude de Fontainebleau [...], plus accompagné de bestes sauvages, que d'hommes ». C'est là qu'il a conçu pour Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare, un hôtel particulier dont la porte, seul fragment aujourd'hui conservé, est représentée en tête du *Livre Extraordinaire*. Nommé archevêque de la ville de Lyon en 1539, Hippolyte d'Este est peut-être à l'origine du transfert de Serlio entre Rhône et Saône autour de 1550. Le manuscrit récemment découvert du *Livre Extraordinaire* présente de notables différences vis-à-vis de la version imprimée. Le recueil est privé de dédicace, d'introduction et de légende accompagnant la première planche. Les dix premiers commentaires sont moins développés et souvent très différents par rapport au texte retenu en 1551. Sur le plan des illustrations, Serlio a également modifié plusieurs détails liés aux ornements sans toutefois changer radicalement la structure de ses compositions. Le manuscrit représente donc une étape dans le processus de création. Il révèle la qualité et la maîtrise graphique de Serlio, architecte mais également peintre de formation. Son

dessin est précis et extrêmement soigné. Les perspectives sont rendues avec justesse et la présence de rehauts de lavis donne de la matière et du volume à ses inventions. Afin de préserver ces caractéristiques lors du passage à l'imprimé et peut-être aussi sous l'influence des premiers recueils de planches gravées par Jacques Androuet Du Cerceau (voir **cat. 241**), Serlio choisit d'opter pour la technique de la gravure sur cuivre, entraînant de fait une séparation entre texte et images parfaitement nouvelle au sein du Traité d'architecture. Serlio est très attentif au processus de fabrication de ses ouvrages. Visiblement mécontent du travail des ateliers parisiens de Jean Barbé, Conrad Bade et Michel de Vascosan, responsables de la production des *Livres I, II et V*, il confie la réalisation et la diffusion du *Livre Extraordinaire* à Jean de Tournes. Ce choix peut s'expliquer par plusieurs raisons. Il est tout d'abord intéressant de remarquer que De Tournes qui semble avoir partagé avec Serlio le même intérêt pour la Réforme et qui diffusait les textes d'auteurs étroitement liés à notre architecte tels que Marguerite de Navarre, Antonio Brucioli ou Jean de Vauzelles, a eu longtemps pour associé Guillaume Gazeau, lui-même en lien à Paris avec Barbé et De Vascosan. Par ailleurs, Serlio qui depuis son arrivée en France s'était orienté vers la publication d'ouvrages bilingues, ne pouvait manquer d'observer la qualité des éditions en italien et des traductions produites par De Tournes et l'auteur anonyme de la version française de *l'Extraordinario Libro* est resté particulièrement fidèle au texte d'origine. De Tournes, enfin, est avec Guillaume Rouillé à l'origine de l'essor de l'édition

## CAT. 201

SEBASTIANO SERLIO

*Extraordinario Libro Di Architettura* [...], 1551

Lyon, Jean de Tournes, 1551

Imprimé, in-fol., H. 41 ; l. 28 cm, titre, 10 p. de texte sign. A6 et 30 pl.

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 22893

Ouvert à la page 35 r<sup>o</sup> : *Porte rustique n° XXIX*

Bibl. : Erichsen 1989; Carpo 1993; Frommel [1998] 2002, p. 363-365 ; Pauwels 2002, p. 79-84 ; Erichsen 2004.

Voir Lyon 2015, p. [249], CAT. 200-201



CAT. 201

lyonnaise dans le domaine du livre illustré au tournant du *xvi*<sup>e</sup> siècle. Ses éditions des *Emblèmes* d'Alciat ornées de vignettes réalisées d'après des dessins de Bernard Salomon et diffusées à partir de 1547 (voir Lyon 2015, p. 65, **fig. 17**), sont notamment célèbres. Mais, plus encore que Rouillé et peut-être qu'aucun autre imprimeur français de la Renaissance, Jean De Tournes paraît avoir entretenu tout au long de sa carrière un goût prononcé pour les ornements. Les pages de ses ouvrages, couvertes de bandeaux, de fleurons, de cadres et de lettrines richement décorés, ne pouvaient que plaire à l'auteur du *Livre Extraordinaire*. De Tournes confie la gravure des compositions inventées par Serlio au Maître CC et au Maître PVO qui signent respectivement la première et la dernière planche du recueil.

Le travail est finement exécuté et, au regard du manuscrit conservé à Augsbourg (**cat. 200**), il rend pleinement justice aux dessins du maître italien.

L'exemplaire conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon présente quant à lui de curieuses imperfections (**cat. 201**). Plusieurs fragments d'architecture imprimés sont en effet visibles au verso des planches. Ils témoignent peut-être de l'inexpérience de Jean de Tournes en matière d'impression de gravures en taille douce. De Tournes n'était, semble-t-il, pas en possession de presses permettant ce type d'impression et il est fort probable qu'il ait emprunté le matériel à l'un de ses confrères. Le problème semble toutefois avoir été rapidement surmonté puisque aucun autre exemplaire connu ne présente ce type de défaut.

Le *Livre Extraordinaire* connut un succès immédiat et durable non seulement en France mais dans toute l'Europe ainsi qu'en Amérique latine. À Lyon, où l'on compte trois voire quatre rééditions de l'ouvrage avant la fin du *xvi*<sup>e</sup> siècle, certains modèles de bossage furent réutilisés pour des habitations situées sur la rive droite de la Saône (portail rustique 16, rue du Bœuf). Le *Livre Extraordinaire* qui, avec ses compositions libres et variées, semblait particulièrement adapté à l'architecture éphémère, dut également jouer un rôle déterminant dans la nomination de Serlio comme ordonnateur de l'Entrée triomphale et solennelle du Cardinal de Tournon à Lyon en 1552.

**D. C.**

## INFLUENCES NORDIQUES ET GERMANIQUES

CAT. 202 À 206

ANONYME FABRICZY [HENDRIK GIJSMANS (1540-1560 – 1611-1612)]

Ensemble de cinq vues de Lyon provenant d'un carnet d'esquisses exécutées peu avant 1570 par un dessinateur alors anonyme désigné comme l'anonyme Fabriczy, du nom du découvreur du carnet. Récemment, Stijn Alsteens a proposé d'identifier l'artiste anonyme à Hendrik Gijsmans. Ce carnet de dessins est conservé à la Staatsgalerie de Stuttgart.

CAT. 202

*La Cathédrale Saint-Jean à Lyon vue depuis la colline de Fourvière*

*Au verso : Le Faubourg de Saint-Just sur sa hauteur*

Plume et encre brune de deux nuances sur papier vergé. H. 20,5 ; l. 28,8 cm. Quelques taches d'aquarelle

Inscription [apocryphe ?] à la plume et encre noire dans l'angle supérieur droit : *Lions*

Stuttgart, Staatsgalerie, inv. C 5789 r°

Bibl. : Alsteens et Buijs 2008, p. 221, fig. a.

Voir Lyon 2015, p. [250], CAT. 202



CAT. 203

*Lyon vu depuis la colline de la Croix-Rousse*

Plume et encre brune de deux nuances sur papier vélin. H. 27,6 ; l. 42,2 cm

Stuttgart, Staatsgalerie, inv. C 5811 v°

Bibl. : Alsteens et Buijs 2008, p. 221 et 224, fig. b.



---

CAT. 204

*Vue de la citadelle de Pierre-Scize, du Bourg-Neuf et de la Chapelle de l'Observance à Lyon*

Plume et encre brune de deux nuances sur papier vergé. H. 25,2 ; l. 39,3 cm.

Quelques taches d'aquarelle

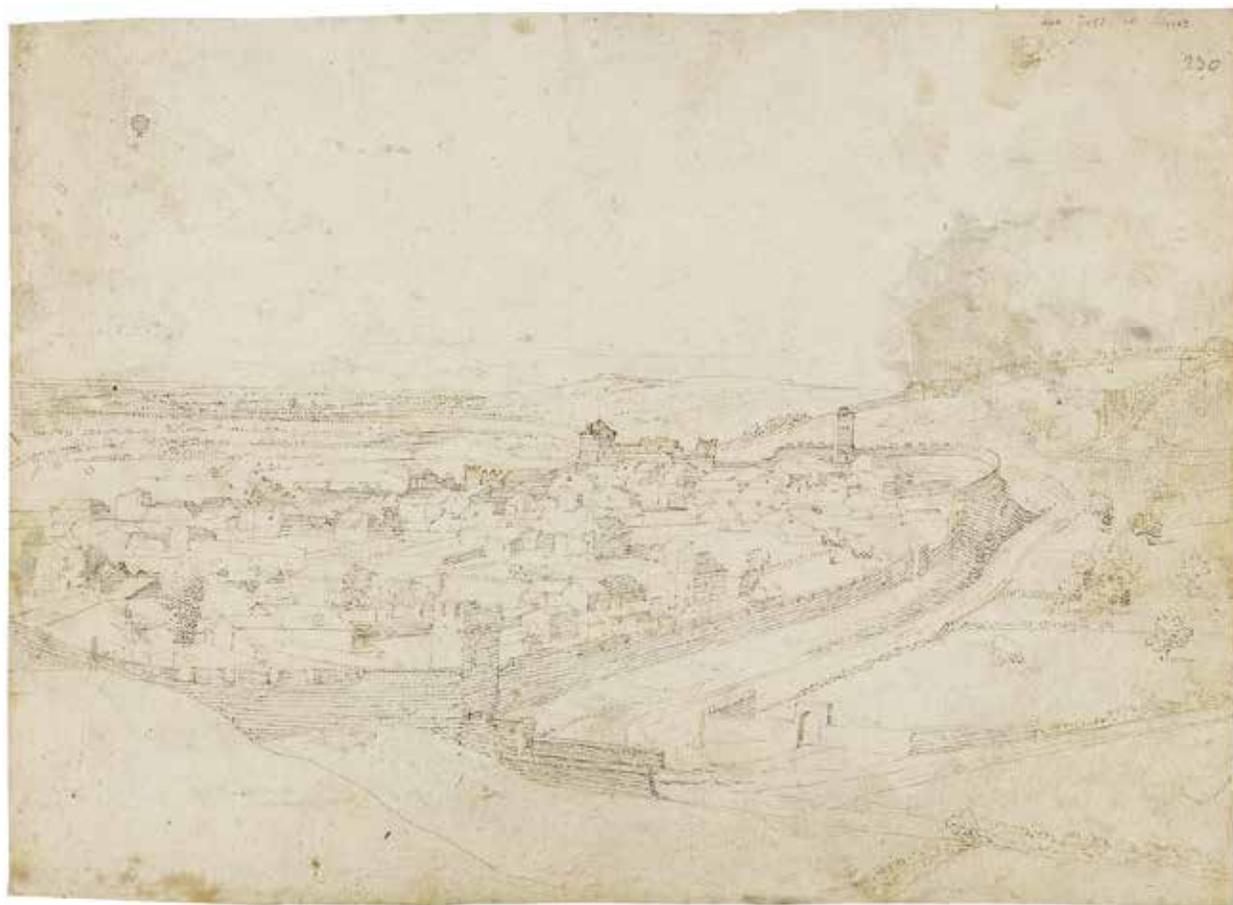
Stuttgart, Staatsgalerie, inv. C 5819 r°

Bibl. : Alsteens et Buijs 2008, p. 221 et 224, fig. b.

Voir p.217 l'erratum au sujet du dessin de la citadelle de Pierre-Scize vue du nord (FIG. CAT. 204a).



CAT. 205



CAT. 205a

## CAT. 205

*L'Île Barbe*

Au verso : *Le Faubourg de Saint-Just sur sa hauteur* (FIG. CAT. 205a)

Plume et encre brune de deux nuances sur papier vergé. H. 18,7 ; l. 26,5 cm.

Quelques taches d'aquarelle.

Stuttgart, Staatsgalerie, inv. C 5795 v<sup>o</sup> et r<sup>o</sup>

## CAT. 206

*Lyon vu depuis la colline de la Croix-Rousse*

Plume et encre brune de deux nuances sur papier vélin. H. 25,2 ; l. 40,3 cm.

Quelques taches d'aquarelle

Stuttgart, Staatsgalerie, inv. C 5810 v<sup>o</sup>

Bibl. : Alsteens et Buijs 2008, p. 221, fig. c.

Voir Lyon 2015, p. [251], CAT. 206

## CAT. 202 À 206

Si la cinquantaine de vues de Flandre, de France et d'Italie, conservée à la Staatsgalerie de Stuttgart et publiée pour la première fois en 1893 par Cornelius von Fabriczy, n'est pas plus connue, c'est sans doute parce que l'auteur, désigné comme l'« Anonyme Fabriczy », fut longtemps non identifié. Il s'agit pourtant d'un ensemble exceptionnel, d'une qualité rare et d'un grand intérêt topographique, qui mérite une étude plus approfondie que ne permet la présente notice, ou celles qui lui ont été consacrées par le passé. Le développement dans Alsteens et Buijs 2008 (p. 221-226, cat. 61) demeure la présentation la plus complète du groupe, qui comprend aussi quelques feuilles dans d'autres collections publiques. Certaines des vues italiennes, faites à Rome et à Milan, peuvent être datées entre 1565 et 1568 : il est donc probable que les vues de France datent de peu avant ou peu après ces années, pendant le voyage de l'aller ou au retour d'Italie. Ses origines flamandes ne sont pas seulement confirmées par les vues de villes des Pays-Bas méridionaux (Anvers, Termonde, Bruxelles et Huy), mais aussi par un style qui s'apparente au graphisme raffiné de Pieter Bruegel l'Ancien, dont on sait d'ailleurs qu'il laissa aussi une vue de « Leon di Francia », documenté sous forme de gouache dans la collection romaine du miniaturiste Giulio Clovio (voir

Martin Royalton-Kisch dans Rotterdam et New York 2001, p. 22-23).

Récemment, l'apparition d'un dessin représentant Saint-Vallier dans la vallée du Rhône, acquis par le Musée du Louvre (inv. RF 55292) et datable en 1567 ou après, permit d'identifier l'Anonyme Fabriczy avec Hendrik Gijsmans, artiste probablement né à Malines et mort à Frankenthal, en Allemagne, auparavant connu seulement par quelques paysages dessinés (pour Gijsmans, voir Zehl 2007). En effet, le dessin du Louvre s'est avéré être une première version, signée *Henrick Ghijsm: F.*, d'une des vues conservées à Stuttgart. Cette identification, qui rend à Gijsmans presque l'ensemble des dessins de la Staatsgalerie et fait de lui un des principaux suiveurs de Bruegel, fera l'objet d'une publication future. Une partie des dessins de Stuttgart au moins dut faire partie d'un carnet, probablement celui même dont Gijsmans se servit pour fixer les paysages les plus beaux rencontrés durant son voyage. Ainsi, les **cat. 203** et **206** forment ensemble un panorama d'est en ouest de Lyon vu depuis la hauteur de la Croix-Rousse. La colline de Fourvière, qui domine cette dernière feuille, sert de point de vue à Gijsmans pour le **cat. 202**, où sont représentées de manière très détaillée la rive droite de la Saône et la cathédrale, avec la rivière et la presque île à l'arrière-plan.

Il dessina aussi les abords de la ville : le **cat. 205**, dont l'avant-plan représente un voyageur se reposant, compte parmi les toutes premières vues de l'Île-Barbe, cet îlot pittoresque situé en amont, au nord de la ville sur la Saône, qui demeura populaire auprès des artistes dans les siècles suivants. Le verso du dessin montre le faubourg de Saint-Just, sur le versant sud de la colline de Fourvière. Finalement, Gijsmans choisit aussi de représenter la vue sans doute la plus emblématique de Lyon – l'éperon rocheux surmonté du château de Pierre-Scize, situé au point où la Saône atteignait la cité. Sur deux des dessins de Stuttgart (inv. C 5818 et C 5819), le site de l'éperon est respectivement vu du côté nord et du côté sud. Cette dernière vue, exposée ici (**cat. 204**), réserve l'avant- et l'arrière-plan à la campagne vallonnée entourant la ville, et témoigne du talent considérable de l'artiste dans la représentation de la nature aussi bien que de l'architecture. Même si les vues italiennes de Gijsmans prennent une place plus importante dans son œuvre nouvellement retrouvé, la dizaine de vues connue de Lyon et de ses environs (dont la magnifique vue de Vienne, aujourd'hui au Kupferstichkabinett à Berlin, inv. KdZ 2233 ; voir Alsteens et Buijs 2008, cat. 61) compte parmi les plus parfaites laissées par l'artiste.

S. A.



CAT. 207bis

## CAT. 207

ANTHONIS VAN DEN WYNGAERDE (1524-1526 – 1571)

*Vue panoramique de Lyon, en direction du sud depuis la montée Saint-Sébastien, vers 1560-1561*

Plume, encre brune, traces de pierre noire, sur papier vélin. H. 13,9 ; l. 43,6 cm

Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 8455:19

Bibl. : Galera i Monegal 1998, cat. VA. 38 ; Christopher White dans Shoaf Turner et White 2014, vol. 2, cat. 601.19.

Voir Lyon 2015, p. [252-253], CAT. 207

Anthonis van den Wyngaerde prit très au sérieux sa vocation de topographe, allant jusqu'à déclarer « la description des lieux » comme la plus estimable tâche de la peinture parce qu'elle présuppose la connaissance « de la proportion humaine, ainsi que de la perspective, sculpture, et architecture, pour pouvoir représenter les hauteurs des montagnes, la profondeur des vallons, l'ombre des grottes, la fertilité des champs et les ondes des rivières et de la mer » (voir la légende sur sa vue gravée de Gênes, publiée en 1553 ; Galera i Monegal 1998, cat. KB.1). Le talent de Van den Wyngaerde est évident dans ses vues panoramiques d'Espagne, qui constituent la partie la plus importante de son œuvre, mais aussi dans celles, moins nombreuses, des Pays-Bas méridionaux et septentrionaux, d'Angleterre, d'Italie et de France, qui témoignent de ses origines brabançonnaises, ainsi que de ses voyages en Europe. Son passage en France est généralement daté vers 1552-1553, en fonction de la date présumée d'un

voyage en Italie. Même si cette date ne peut pas être considérée comme certaine, il est probable que la présence de l'artiste à Lyon date d'avant son arrivée en 1561 en Espagne, où il mourut en 1572. Sa vue de Lyon (**cat. 207**), proche du panorama formé par les deux feuilles de Hendrik Gijsmans des années 1560 (**cat. 203 et 206**), fait partie d'un ensemble de plus de soixante dessins conservé aujourd'hui au Victoria and Albert Museum à Londres. Contrairement à certaines autres vues des deux artistes, plus abouties ou même – dans le cas de Van den Wyngaerde – aquarellées, il s'agit très probablement d'esquisses faites d'après nature à la plume et à la pierre noire, qui plus tard pouvaient servir à des vues plus détaillées.

**S. A.**

NdE : Une comparaison avec le *Pourtraict de la ville, & ancienne Cité de Lyon* (voir **cat. 5**) réalisée probablement d'après un dessin de Bernard Salomon et initialement publiée

dans Arnoullet 1552, permet de décrypter l'intention de l'artiste qui a sommairement placé les lignes du paysage à la pierre noire, avant de les reprendre individuellement à la plume, laissant à l'état de croquis toute une partie de la rive droite de la Saône et le sommet de Fourvière. Quelques repères se distinguent parmi les constructions de la ville. Ainsi, d'est (gauche) en ouest (droite) : le pont du Rhône au loin, plus en avant près du Rhône, l'Hôtel-Dieu, le couvent des Cordeliers avec sa tour couronnée d'un édifice en encorbellement, la grande église Saint-Nizier au centre, ensuite la silhouette plus petite de Saint-Pierre-les-Nonnains, puis La Platière et, près de la Saône, l'église des Augustins dont on ne distingue que la flèche. Plus loin, le pont de la Saône et la silhouette de la cathédrale Saint-Jean, et à mi-hauteur, peut-être un bâtiment voisin de l'Anticaille – le sommet de Fourvière n'étant qu'esquissé au crayon. Sur la rive droite de la Saône, on repère la tour des Jacobins et l'abbaye d'Ainay à la confluence.

## CAT. 207bis

## ARTISTE ANONYME

*La Saône à Lyon et la cathédrale Saint-Jean vues du Nord, 1550-1560*

Plume et encre brune sur papier vergé. H. 10 ; L. 32,5 cm

Ancienne inscription à la plume et encre brune en bas à gauche : *J. Stella*

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, RP-T-1974-39(R)

Bibl. : Boon 1978, vol. 1, cat. 607, vol. 2, ill. p. 221 ; François-Régis Cottin dans Lyon 1992, cat. 4, fig. 18 ; Alsteens et Buijs 2008, p. 196, fig. f.

Pour ce dessin, les noms du Malinois François Stella (père de l'artiste français Jacques) et de l'Anonyme Fabriczy, maintenant identifié avec un autre Malinois, Hendrik Gijsmans (voir **cat. 202-206**), furent évoqués, mais aucun ne put convaincre réellement. Il s'agit néanmoins très probablement d'un artiste des Pays-Bas méridionaux, dont la manière peut être rapprochée,

par exemple, de celle d'un Cornelis Massijs (ca. 1510/1511-1556/1557 ; voir au sujet de cet artiste, Fedja Anzelewsky dans Berlin 1975, cat. 172-177). Le dessin montre les deux rives de la Saône vues du nord, avec, à droite, la cathédrale Saint-Jean. Une vue datant de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, attribuée au Hollandais Jan (ou Joan ?) Wils (Albertina, Vienne, inv. 14531 ; voir Alsteens

et Buijs 2008, cat. 85) montre la vue opposée, mais sans la maison de Rontalon, détruite vers 1562-1563. Elle est visible sur le dessin anonyme d'Amsterdam, qui doit donc être daté avant cette année, ce qui en fait une des premières vues de la ville par un artiste nordique.

S. A.

## CAT. 208

## LYON, 1508, D'APRÈS ALBRECHT DÜRER (1471-1528)

*Saint Jérôme ôtant l'épine du pied du lion*

Gravure sur bois. Bois : H. 19,6 ; l. 14 cm ; feuille : H. 32,6 ; l. 21,9 cm

Dans *Liber Aepistolarum Sancti Hieronymi*, Lyon, Jacques Sacon, 1508, et dans

*Epistole sancti Hieronymi*, Lyon, Nicolaus de Benedictis pour Jacques Sacon, 1513

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 31.54.43

Voir Lyon 2015, p. [254], **CAT. 208**

La page de titre de l'*Epistolare Beati Hieronymi* imprimé à Bâle en 1492 est illustrée par la plus ancienne xylographie attribuée au jeune Albrecht Dürer, qui l'exécuta durant son « *wanderjahre* », dont la matrice signée est conservée à Bâle (Kupferstichkabinett, inv. 1662.169) : une représentation de Saint Jérôme extrayant une épine de la patte du lion avec dans le fond les trois versions du début de la Genèse dans le Pentateuque hébreu, le Septante grecque et la traduction latine due au saint lui-même.

Du bois de Dürer sont connues deux copies orientées de la même façon, mais de facture plus raide, surtout dans le rendu des détails et des ombres : la première apparaît dans la troisième édition bâloise de l'*Epistolare* imprimée en 1497 ; la deuxième, présentée ici, qui omet le détail de la partie inférieure d'une petite fenêtre en haut à droite, a été employée sur la page de titre de l'*Inventarium primae pars* et au verso de la

page de titre des trois parties de l'édition du *Liber Aepistolarum Sancti Hieronymi*, (Lyon, Jacques Sacon, 1508 ; une édition de 1507 citée par les sources est fantôme), des *Epistole sancti Hieronymi*, publié toujours à Lyon (Nicolaus de Benedictis pour Sacon, 1513, BML Rés 166989). Le bois a été imprimé ensuite dans trois Bibles lyonnaises : au f. A8v de celle par Sacon et Bailly de 1518, réimprimée en 1521 (BML Rés 20025 et 24779) et dans la page de titre de celle de Marechal de 1525 (BML Rés 31555) et dans le *In vitas patrum* (Lyon, Simon Vincent pour Marechal en 1520, f. A6v, BML Rés A 492 000).

Jacques Sacon, d'origine piémontaise, était l'un des plus riches imprimeurs-libraires de Lyon où il fut actif de 1498 à 1530 (voir Lyon 2015, p. 64, **fig. 16**). S'il publia plus de 150 éditions à son compte, il fut l'imprimeur préféré de grands libraires lyonnais, comme Vincent 1<sup>er</sup> de Portonari, Jacques Huguetan et la Compagnie des libraires, mais aussi du

Parisien Jean Petit, du vénitien Lucantonio Giunta et des nurembergeois Anton et Johann Koberger. Ses éditions comprennent de nombreuses xylographies, souvent issues de prêts entre imprimeurs ou copiées sur des prototypes allemands (voir la suite de la *Salutifera [sic] navis* de 1498, déjà employée par Geoffroy de Marnef à Paris à la même année, celle du *Virgile* de 1517, provenant de l'édition strasbourgeoise de Grüningen de 1502, et plusieurs suites bibliques) ou italiens (dont la suite biblique copiée de l'édition vénitienne par Giunta en 1494). Certains de ces bois sont dus à Hans Springinklee, élève de Dürer actif pour les Koberger (la *Nativité* et le *Saint Jérôme*, monogrammés, dans certaines des éditions de la *Bible* et des *Epîtres de Saint Jérôme*) et à Guillaume II Leroy à qui l'on peut attribuer une partie de la production du « Maître au nombril ».

I. A.

## CAT. 209-210

## CAT. 209

D'APRÈS HANS HOLBEIN LE JEUNE (vers 1497 – 1543)

Gravure sur bois. H. 6,6 ; l. 5 cm

Dans Jean de Vauzelles (1495 ? – 1559 ?), *Les Simulacres et historiees face de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, À Lyon, Gaspard et Melchior Trechsel, 1538

Livre imprimé, in-4°, fermé : H. 18,9 ; l. 13,7 ; ép. 3,2 cm, 41 gravures sur

bois d'illustration d'après Hans Holbein le Jeune

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 357233

Ouvert au f. G ii v° : *Le Marchand*

Voir Lyon 2015, p. [254], CAT. 209

## CAT. 210

D'APRÈS HANS HOLBEIN LE JEUNE (v. 1497-1543)

Gravure sur bois. Env. H. 6 ; l. 8,5 cm

Dans *Icones Historiarum Veteris Testamenti icones ad vivum expressae* [...], préface de Nicolas Bourbon et Gilles Corrozet, Lyon, imprimé chez Jean Frellon, 1547

Livre imprimé, in-4°, H. 17,6 ; l. 12,5 cm, 52 f°s, 98 gravures sur bois d'illustration d'après Hans Holbein le Jeune

Prov. : Fonds E.-C. Mestre

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 389491

Ouvert au folio F : « Ruth II » : *Ruth et Booz*

CAT. 210

Hans Holbein le Jeune se serait peut-être rendu à Lyon, au cours de son voyage en France entre 1523 et 1526. Sa gloire est chantée par le poète Nicolas Bourbon (v. 1503 – v. 1550) dans ses *Nugae* (1538) qui l'identifie à l'auteur des figures de la Mort (Livre VII, 158) parues pour la première fois à Lyon dans *Les simulachres & historiees faces de la mort* en 1538 chez les frères Trechsel. Ce livre réunit des résumés latins de Jean de Vauzelles (v. 1495 – v. 1559) surmontant les gravures et quarante et un quatrains dont l'attribution reste discutée entre Gilles Corrozet (v. 1510 – 1568) et Vauzelles (Kammerer 2013, p. 188-191). Très présente dans les esprits en raison des épidémies sporadiques qui déciment les populations et emporteront Holbein en 1543, la Mort, et plus particulièrement la Danse macabre, est un thème cher au Moyen-âge tardif, ici renouvelé par le peintre avec esprit et finesse. La Mort ne se déploie plus en farandole le long de fresques à la vue de tous, mais surgit dans le quotidien de chacun quel que soit sa fortune et son rang social, à l'intérieur de gravures à portée de main, chez soi. Trente-cinq victimes sont représentées, dont le laboureur, le marchand, le comte, le moine, le roi, l'empereur, jusqu'au pape, entraînés vers une fin commune et inéluctable, soit une réflexion étonnante

à un moment où les positions se crispent autour des questions religieuses. Hans Lützelburger, graveur attiré d'Holbein depuis 1522, les auraient exécutés entre 1524 et 1526 pour la plus grande partie (Bâle 2006, p. 117-123). Son monogramme se lit au bas du lit d'apparat de *La duchesse* tirée de son sommeil par le son du violon de la Mort. La taille délicate et souple rend compte avec efficacité des scènes, vraies petites études de milieu où chaque détail a son importance, mais aussi de la galerie de portraits aux physionomies variées, dépeignant l'insouciance, la stupeur, le rejet, l'effroi des victimes face à l'expression jouissante de la Mort. Une seconde série remarquable de bois d'après Holbein paraît chez les Trechsel en 1538 sous le titre *Historiarum veteris Instrumenti icones ad vivum expressae* réunissant quatre-vingt douze gravures dont les quatre premières sont celles des *Simulachres*. Son nom, non spécifié dans l'édition *princeps* est rétabli dès la seconde de 1539, dans un poème latin en son honneur par Bourbon. Holbein se serait inspiré des illustrations d'Erhard Schön (1491-1542) et de Hans Springinklee (v. 1490 – v. 1540) pour des Bibles allemandes pourvues à Lyon par Anton Koberger le Jeune en 1518 et 1520 (Bâle 2006 Kunstmuseum, Munich, 2006, p. 478-481). Les avis sont partagés

sur la date de confection des dessins, 1531 déterminant une date extrême puisque des gravures copiant les dessins ou les bois originaux paraissent dans la *Zürcher Bibel* par Christoph Froschauer (Baumgart 1927, p. 51). Au moins un bois, *Le sacrifice d'Isaac*, reviendrait à Lützelburger, les autres à Veit Rudolph Specklin, actif entre 1530 et 1550, à Hans Weiditz le Jeune (1495-v. 1537) et à un assistant (Bâle 2006, p. 478-481). La technique de gravure se différencie de celle des *Simulachres*, moins chargée en taille, le dessin est simplifié et plus lumineux. Cette série est rééditée en 1539 avec les quatrains de Corrozet. Les frères Trechsel cessant leur activité en 1540, les frères Frellon poursuivent l'édition des *Icones* dans des livres en latin, espagnol, anglais jusqu'en 1549, et celle des *Simulachres* en français, latin, italien jusqu'en 1562, ajoutant douze gravures à la série initiale incomplète dès 1545. Ces recueils posent les jalons d'une littérature de type emblématique donnant la primauté à l'image autonome et narrative qui frappe les esprits. Les libraires De Tournes et Roville relayeront le genre à Lyon, s'associant à des peintres en vue pour l'illustration de leurs livres, tels les *Figures de la Bible*, mettant sur le devant de la scène européenne de nouvelles séries de gravures originales et modernes.

## CAT. 211

JÉRÔME DURAND (1555-1605), D'APRÈS ALBRECHT DÜRER  
*Le Chevalier, la Mort et le Diable*, 1569

Plume et encre brune, lavis brun et gris, aquarelle. H. 34 ; l. 24,3 cm

Inscription en bas dans la marge : *Moy Hierosme durand hay pourtraict ceste piece en moys de decembre mil cinq cent soixante neuf.*

Dans *Cahier d'exercices de J. Durand* ; registre de 60 f<sup>os</sup>, f<sup>o</sup> 13 r<sup>o</sup>

Hist. : don de Georges Guigue à la Bibliothèque municipale de Lyon, 1926.

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 5399

Bibl. : Guigue, Kleinclausz et Focillon 1924 ; Leproux 1988, p. 41 ; Blondeau 2014, p. 106-107 ; Hérold 2015, p. 175.

Voir Lyon 2015, p. [255], CAT. 211

À quatorze ans, Jérôme Durand commence à dessiner des copies d'après les gravures de différents maîtres. Initié par son père Nicolas, peintre-verrier de la cathédrale de Lyon, Jérôme utilisera pendant plusieurs années un grand registre où s'exercer et noter en même temps ses comptes d'achats d'objets et matériaux. Ce document nous livre un témoignage très intéressant sur la formation artistique dans un corps de métier qui demeure de grande importance au cours du XVI<sup>e</sup> siècle.

Né en 1555, Jérôme hérite de la charge de maître peintre-verrier de la cathédrale en 1581, en déployant parallèlement une intense activité marchande et artisanale, attestée par ce registre. Engagé en 1574 comme « compaignon » dans les décors pour l'entrée d'Henri III, il devient progressivement un touche-à-tout comme son père et les membres des corporations, en principe distinctes, des peintres et des verriers. Parmi ses travaux, on retrouve la pose de verres blancs et la réparation de verrières, la peinture de bannières et de ciels de lit, la réalisation de vitraux figurés et armoriés. À l'heure de l'engouement pour le vitrail civil et les petits « rondels » décoratifs dans les verrières des demeures privées, les peintres-verriers s'orientent davantage vers les modèles des livres illustrés et des gravures. Jérôme Durand puise ainsi au fonds d'atelier du père, constitué de « papiers » et « pourtraictz » (ainsi indiqués dans

l'inventaire après décès). Sans envisager probablement une transposition en vitrail, il reproduit les gravures grandeur nature au crayon, à la plume et au lavis, apportant un soin particulier au rendu des figures et quelquefois à la répétition nuancée du même sujet dans une deuxième feuille.

De Lucas de Leyde à Agostino Musi dit Veneziano, des créatures de Fontainebleau aux compositions de Raphaël, ce « cahier d'écolier » (Focillon 1924) permet de saisir la richesse et la variété des sources du peintre verrier, ainsi qu'une approche par fragments dans les détails du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Quant aux médaillons des *Vertus cardinales* datés de 1570 (f.° 50v et 51v), dans un décor très élaboré de guirlandes, cartouches et termes, Durand semble s'y approprier le goût lyonnais contemporain et la manière élégante des gravures de Bernard Salomon.

Le jeune artisan ne s'abstient pas d'une certaine fierté, comme le laisse entrevoir la signature du dessin d'après Dürer, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*. Confronté à la puissante allégorie de l'artiste allemand, il introduit de l'aquarelle aux tonalités de bistre en complément d'un travail minutieux à la plume. Dans ces efforts de restitution et d'interprétation de modèles, le cahier de Jérôme Durand témoigne d'une manière vive des pratiques d'apprentissage au sein d'un atelier pluridisciplinaire.

C. A. G.





## BERNARD SALOMON DESSINATEUR

### CAT. 212 À 219 : HUIT DESSINS SUR PAPIER VERGÉ



#### CAT. 212

##### *Isaac et Abimélech (Genèse, XXVI, 3)*

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun. H. 9 ; l. 11,7 cm  
 Prov.: Christie's 6 juillet 2004 lot 110ii ; Nicolas Schwed, Paris, novembre 2011 lot 3 ; Michel Descours, Lyon, avril 2014.  
 Lyon, musées Gadagne, inv. 014.3.1



#### CAT. 213

##### *Le Retour des frères de Joseph auprès de Jacob (Genèse, XLII, 29)*

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun. H. 8,7 ; l. 11 cm  
 Prov. : Christie's 6 juillet 2004, lot 113  
 Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 53031 r°

#### CAT. 214

##### *Le Festin de Joseph (Genèse, XLIII, 34)*

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun. H. 9,3 ; l. 11,4 cm  
 Prov.: Christie's 6 juillet 2004, lot 115i  
 Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 7063

Voir Lyon 2015, p. [280], CAT. 214



#### CAT. 215

##### *Joseph se faisant reconnaître (Genèse, XLV, 1-4)*

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun. H. 9,0 ; l. 11,4 cm  
 Prov. : Christie's 6 juillet 2004 lot 115ii  
 Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 7065



CAT. 216

*Joseph embrassant Benjamin* (Genèse, XLV, 14)

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun. H. 8,7 ; l. 11,6 cm

Prov. : Christie's 6 juillet 2004 lot 115iii

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 7066



CAT. 217

*Jacob traversant l'Égypte* (Genèse, XLVI, 5-7)

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun. H. 9 ; l. 11,4 cm

Prov. : Christie's 6 juillet 2004 lot 115iiii

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 7067



CAT. 218

*Moïse cachant le corps de l'Égyptien dans le sable* (Exode, II, 12)

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun. H. 9,7 ; l. 11,9 cm

Prov. : Christie's 6 juillet 2004 lot 101i

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 7068

CAT. 219

*Moïse prenant la défense des sept filles de Jethro* (Exode, II, 16-19)

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun. H. 8,7 ; l. 11,9 cm

Prov. : Christie's 6 juillet 2004 lot 101ii

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 7069

Voir Lyon 2015, p. [280], CAT. 219

AINSI QUE :

CAT. 254

BERNARD SALOMON

*Le Songe de Jacob*, vers 1550-1553

Plume et encre brune, lavis brun, craie noire. H. 8,8 ; l. 11,5 cm

Prov. : Christie's 6 juillet 2004 lot 109

Lyon, Bibliothèque municipale, MS 7062

Voir Lyon 2015, p. [318], CAT. 254

CAT. 269 (voir p. 201)

BERNARD SALOMON

*Les Frères de Joseph déchargeant leurs sacs*, vers 1550-1553

Plume, encre brune, lavis brun, craie noire. H. 8,8 ; l. 11,3 cm

Prov. : Christie's 6 juillet 2004 lot 116

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 7064

Ces dessins sont préparatoires aux illustrations gravées sur bois qui ont paru dans les *Figures de la Bible* de Jean de Tournes dans les années 1550. D'après les témoignages d'époque, notamment celui du bibliographe Antoine Du Verdier (1544-1600), ces illustrations reviennent au peintre Bernard Salomon qui « de son invention » les aurait « pourtraict et taillé ». M. L.

Voir également Lyon 2015, le développement de Maud Lejeune dans son essai, p. 258-265, notamment en p. 260.

CAT. 220-223 : Quatre bois gravés, dont trois d'après Bernard Salomon (cat. 220, 222, 223)

CAT. 220

*Le Festin de Joseph* (Genèse, XLIII), vers 1550-1553

Bois gravé. H. 5,5 ; l. 8 ; ép. 2,3 cm

Genève, Musée d'Art et d'Histoire, cabinet d'Arts graphiques, inv. E/M 0357

Voir Lyon 2015, p. [281], CAT. 220

CAT. 221

D'APRÈS PIERRE ESKRICH (VERS 1520 – APRÈS 1590)

*La Lapidation d'Achan* (Josué, VII), vers 1560-1580 ?

Bois gravé. H. 5,5 ; l. 80,0 ; ép. 2,3 cm

Prov. : Imprimerie Bonnant en 1820 ; Imprimerie Fick, vente en 1893 ; Albert Choisy, vente en 1935

Genève, Musée d'Art et d'Histoire, cabinet d'Arts graphiques, inv. E/M 374

CAT. 222

*Les Amours d'Apollon et de Leucothoé* (Ovide, *Métamorphoses*, livre IV)

Bois gravé. H. 4,2 ; l. 5,3 ; ép. 2,3 cm

Genève, Musée d'Art et d'Histoire, cabinet d'Arts graphiques, inv. E/M 0420

CAT. 223

*Proserpine ravie par Pluton* (Ovide, *Métamorphoses*, livre V)

Bois gravé. H. 4,2 ; l. 5,3 ; ép. 2,3 cm

Genève, Musée d'Art et d'Histoire, cabinet d'Arts graphiques, inv. E/M 0421

Voir Lyon 2015, p. [281], CAT. 223

Des bois gravés d'illustration provenant de l'ancienne imprimerie des De Tournes établie à Lyon, puis à Genève à partir de 1585, ont survécu aux pillages successifs de l'atelier familial au temps des guerres de religion et sont conservés aujourd'hui au Musée d'Art et d'Histoire de Genève (voir Deonna 1936-1939). Près d'une centaine d'entre eux sont reliés à Bernard Salomon, car gravés d'après ses inventions, et sont employés dans des éditions successives du père, Jean I (v. 1504-1564), ou de ses descendants (Sharratt 2005, p. 62-63). Parmi eux figurent quelques planches du *Theatre des bons engins* (1545), des *Fables* d'Esopé (1547), des *Emblèmes* d'Alciat (1547), des *œuvres de Clément Marot* (1549), des bois bibliques de la Petite et de la Grande suite et cinq planches illustrant le mobilier du culte judaïque, des bois des *Prodiges* de Jules Obséquent (1553), deux scènes de théâtre des *Pourtraits divers* (1556), des bois des *Métamorphoses* d'Ovide (1557), une planche de l'*Enéïde* de Virgile (1560). Il reste difficile d'établir la

date d'exécution des gravures, en raison des aléas de publication rencontrés ou des choix de l'imprimeur ou de l'auteur d'user ou non des bois d'illustration disponibles (voir Jourde, à paraître). Quelques gravures sont parues bien après les dates d'activité du père notamment *Patience pêchant à la ligne* des *Hymnes des Vertus* (1595), ou *La Lapidation d'Achan* (1681)[**cat. 221**] rappelant davantage la manière de Pierre Eskrich dans le dessin des corps plus trapus, moins les figures graciles de Bernard Salomon. Les matrices, calibrées pour l'impression typographique, sont quasiment noires, teintées par l'encre. L'essence de bois est vraisemblablement du buis d'après le coloris jaune-orangé, visible sur les côtés et aux ébréchures. Cette essence très dure permet un usage répété des matrices, elle convient bien à l'exécution de travaux menus et précieux. Les tailles minuscules observées à la surface du bois révèlent la grande habileté des tailleurs d'histoires de Lyon dont le savoir-faire est lié aux générations de cartiers présents dans la cité

qui ont perfectionné l'art de la taille du bois, redevable aussi aux graveurs de métaux et aux orfèvres, plus de cinq cents étant attestés au XVI<sup>e</sup> siècle, qui grâce à un échange de techniques et de procédés ont contribué à perfectionner cet art (Rondot 1888 ; Rondot 1897 ; Leutrat 2007). En effet, malgré les fibres très serrées du bois qui ont dû contrarier la pointe du graveur, le dessin révélé en saillie est fluide. On remarque le drapé des tentures du dais dans le bois des *Amours d'Apollon et de Leucothoé* (**cat. 222**), les formes ondulées des nuages, la vigueur des figures dans *Proserpine ravie par Pluton* (voir Lyon 2015, **cat. 223**). Les graveurs, sans doute aguerris aux techniques du dessin, vue la belle compréhension de l'anatomie des figures ou des espaces en perspective comme dans *Le Festin de Joseph* (voir Lyon 2015, **cat. 220**), ont su manier avec force et assurance les outils taillants, donnant un bois comme ciselé et des scènes narratives animées.

M. L



CAT. 221



CAT. 222

## CAT. 224, 225 ET 226

*La Sainte Bible*

Lyon, Jean de Tournes, 3 tomes, 1557

Trois volumes in-fol. imprimés sur vélin, enluminés, gouache, aquarelle, encre, palette polychrome, or et argent. H. 41 ; l. 29 ; ép. 7 cm ; 608 f<sup>os</sup>, 279 vignettes et 12 grandes planches enluminées. Collaboration de Bernard Salomon pour les marges peintes ?

CAT. 224 : Tome 1, 1557 : page de titre avec la marque au semeur (VELINS-92)

CAT. 225 : Tome 2, 1558 : page de titre avec Victoires (VELINS-93)

CAT. 226 : Tome 3 : page de scènes de l'Apocalypse (VELINS-94)

Prov. : Bibliothèque de Louis-Jean Gagnat vente en 1769 ; Bibliothèque du Duc de La Vallière vente en 1784 ; Bibliothèque du comte de Mac-Carthy vente en 1815 ; signalé en Angleterre en 1824 ; acquis par la Bibliothèque royale en 1841 (vente, librairie A. Audenet)

Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, inv. VELINS-92 à 94

Voir Lyon 2015, p. [282-285], CAT. 224-226

L'édition de *La Sainte Bible* in-folio de 1557 de Jean de Tournes, bible protestante au texte révisé par les pasteurs de Genève, a fait l'objet d'un tirage spécial sur vélin en trois grands volumes, entièrement enluminés, présentant en tête de chacun un titre orné (Cartier 1937-1938, t. 2, n° 360, p. 439-440). Chaque feuillet de cet exemplaire de prestige est ceint de frises marginales peintes, ornées ou historiées. Outre les décors à mauresques, sont présents des motifs en vogue comprenant des trophées, vases, masques et grotesques, satyres et nymphes, animaux fantastiques dont des sphinx, *putti*, festons, divers instruments de musique. On remarque le dessin d'animaux dont des ours, sangliers, lièvres, bouquetins, chiens, coq, canards, perroquet et autres oiseaux au plumage coloré, manquant de naturel dans l'ensemble. Figurent aussi quelques paysages, des scènes de travaux des champs et de chasse, et de nombreuses scènes de jeux d'enfants.

Cette Bible est illustrée de 279 vignettes et de 12 grandes planches, toutes rehaussées de couleurs à partir d'une palette riche, de même que les lettrines, bandeaux, culs-de-lampes et marques typographiques. Les grandes lettrines ornées sur fond criblé ont été recouvertes de gouache représentant divers végétaux et fruits sur un fond or, les petites lettrines, d'entrelacs variés.

De Tournes a fait appel au même miniaturiste que celui qui a enluminé les initiales de l'exemplaire de dédicace au roi, *l'Institution d'un prince chrestien* de Claude d'Espence (1511-1571) imprimé sur vélin en 1548, d'après le traitement particulier des montants des initiales, enveloppés de fins rouleaux en blanc (Bibliothèque nationale de France, Réserve des Livres rares, VELINS-1841). À l'exception de quelques bordures au style traditionnel, dans la veine des marges fleuries avec papillons et fraises, celles aux masques grimaçants sur des cadres dorés au dessin appliqué ou celles ornées de fins entrelacs minutieusement tracés, les petites peintures sont largement brossées à l'aquarelle, les dessins, parfois grossiers. La facture, très contrastée, révèle plusieurs mains qu'il ne nous a pas été possible à ce jour de relier à des noms. La mise en couleur des gravures est variée, allant des tons pastel pour les premières gravures de la Genèse à des couleurs très vives pour les scènes apocalyptiques. Non contraint par les traits du dessin, le coloriste a apposé librement les couleurs, soucieux de noter les ombres et les reliefs, avec un sens de la couleur étonnant, des paysages aux arbres bleu-vert sous des ciels aux nuages orangé. L'ensemble a été finement rehaussé d'or ou d'argent. En comparaison, le coloriste de l'exemplaire de dédicace de Jacques

Bassantin à la reine Catherine de Médicis, son *Astronomique discours* imprimé sur grand papier des presses de De Tournes la même année, s'est tenu à respecter les contours du dessin, à partir d'une palette moins riche et sans or (Bibliothèque nationale de France, Réserve des Livres rares, Rés V-222).

La *Sainte Bible* serait un exemplaire de présentation à destination du roi, Henri II, par De Tournes, en sa qualité d'imprimeur, la Bible étant son chef-d'œuvre. C'est une entreprise fastueuse en raison des 608 feuillets de vélin réunis et de l'abondance de l'enluminure. On note la récurrence du chiffre et de l'emblème royal à l'intérieur des bordures, les étendards variés avec les trois fleurs de lis, la présence du double chiffre D enlacé avec le H, chiffre ambivalent qui rappelle Diane de Poitiers, maîtresse royale et personnalité appréciée des Lyonnais à laquelle De Tournes dédie sa *Métamorphose* d'Ovide (1557) [voir cat. 281], ainsi que les trois croissants de lune entrelacés, emblème ornemental fréquent et commun au roi et à Diane encore. Cette Bible a possiblement été conçue en vue de l'obtention ou en remerciement de l'office d'imprimeur du roi, titre officialisé par De Tournes dans son édition des *Commentaires* de Jacques Cujas en 1559 mais dont on ignore la date exacte de décernement (Cartier 1937-1938,

t. 2, n° 437, p. 490-492 ; Sharratt 2005, n° 56, p. 35-36). L'enluminure intégrale de l'exemplaire jusqu'au moindre ornement typographique laisserait penser qu'il ait été livré au roi. Toutefois, De Tournes qui se saisissait régulièrement de la plume pour écrire des épîtres et des dédicaces, est resté silencieux (Jourde, à paraître). La reliure en maroquin rouge, plus tardive et non armoriée, ne donne pas d'élément de réponse. Est-ce que la mort du roi en 1559, suivie de la mise à l'écart de la maîtresse royale à la Cour, surtout, le durcissement des positions religieuses dans le royaume ont contrarié le projet de l'imprimeur ? Cela aurait justifié une peinture plus rondement menée pour les bordures et les titres ornés et expliquerait la présence de cet exemplaire dans des bibliothèques particulières au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pour l'exécution des marges peintes, on songe naturellement au peintre Bernard Salomon, en tant qu'illustrateur associé à la maison De Tournes et inventeur de ce vaste programme iconographique biblique. Cependant le dessin est très éloigné de son style raffiné. Le titre orné ouvrant le deuxième volume ferait exception, car les deux figures féminines peintes présentent le même canon que celles des *Hymnes du temps* (1560) et des *Hymnes des Vertus* (1595), notamment *Novembre*

(voir Lyon 2015, p. 259, **fig. 86**), soit un type féminin très en chair, avec des bras et des jambes dodues sous des vêtements amples ou découvertes à mi-cuisse, le nombril apparent sous l'habit, les mèches en larges ondulations autour du front haut, les mains aux doigts cambrés, l'index et l'orteil détachés. Accoudées au titre, elles rappellent les figures qui se détachent avec une réelle force des frontispices architecturés lyonnais notamment celui de la *Chronique de Savoie* de Guillaume Paradin (1561). Les chérubins joufflus aux franges ébouriffées sont typiques de Salomon, tel celui ornant la page de titre des *Marguerites de la Marguerite* (1547) ou *De l'amour* de Léon l'Hébreu (1551). Cette feuille, pièce maîtresse pour affleurer le style plus monumental et très vivant de Salomon, justifierait le rapprochement récemment établi de verrières peintes portant la date de 1557, anciennement de la chapelle du château de la Bâtie d'Urfé dans le Forez, dont la vingtaine d'anges musiciens aux ailes déployées et colorées prolongeant, comme ici, leur parure, ont un type physique qui s'inscrit dans l'esthétique de Salomon (Selbach 2014, p. 74-89).

**M. L.**

## CAT. 227

BERNARD SALOMON

*Lettrine C ornée avec saint Antoine, 1551*

Gouache polychrome, or, plume et encre noire sur papier vergé. Au filet : H. 16,2 ; l. 16,2 cm (dessin).

En ouverture d'un registre de comptes de l'Aumône générale, f° 1 r°. H. 43 ; l. 30 ; ép. 3 cm

Lyon, Archives municipales de Lyon, archives des hospices civils, Charité, E 162

Voir *supra* notice CAT. 165, et Lyon 2015, p. [286], CAT. 227

Il ne subsiste pas de peinture attribuée à Bernard Salomon si l'on excepte cette petite peinture ou enluminure de saint Antoine le Grand que la tradition lui donne (Rolle et Steyert 1876, p. 390-397 ; Rondot 1897b, p. 63-64). Cette initiale historiée d'exécution fine et précieuse, ouvre les Comptes des recettes et des dépenses de l'Aumône générale pour l'année 1551, tenus par le trésorier Antoine de La Doy. Elle est ornée d'un large mascarón, d'une corne d'abondance et d'un visage grimaçant à la pointe inférieure du C, qui rappellent les ornements de pieds de mobilier ouvragé de l'époque. Travaillée en relief, elle donne l'impression d'un bois sculpté et doré qui enserrerait en son cœur la représentation du saint. Les effets de matières sont recherchés, depuis la fine barbe blanche ondulée au scintillement discret de l'or tissé du costume du saint, revêtu de l'habit noir des Antonins, ordre monastique et hospitalier qui bénéficie d'une nouvelle ferveur au XVI<sup>e</sup> siècle. Cette représentation reste traditionnelle, saint Antoine en pied avec le livre tenu en main, le bâton dans l'autre, le cochon errant

librement à ses pieds, portant une clochette. Bien qu'il n'y ait pas de témoignage d'époque qualifiant précisément Bernard Salomon d'enlumineur, son activité multiforme de peintre et dessinateur est compatible. D'ailleurs, il est possible de déceler des pratiques d'enlumineur dans son œuvre gravé, ne serait-ce que par la présence récurrente de phylactères, en particulier dans les scènes des *Figures du Nouveau Testament* (1554). Un fond intemporel incarnat est semé de fines arabesques d'or, très régulières dans le tracé, identiques à celles noires sur fond blanc des encadrements des pages de l'édition des *Métamorphoses* d'Ovide (1557) et des *Hymnes des Vertus* (1595). Elles rappellent encore l'ornementation de lettrines décorées de tiges et de feuillages noirs sur fond blanc, issues du matériel typographique des De Tournes (voir les reproductions des lettres et des encadrements ornés dans Cartier 1937-1938, t. 1 p. 59-61, p. 79-94 en particulier les nos 15 et 29). Le dessin de saint Antoine est à rapprocher de ceux des apôtres par Salomon, saint Paul, saint Jacques ou

saint Pierre (*Les Quadrains historiques de la Bible*, 1553), représentés en pied, à l'allure vénérable, au maintien simple et plein de grâce, dont les plis des robes retombent de manière similaire, avec une pièce de tissu enserrant la taille et le vent qui vient relever les lourdes étoffes (Sharratt 2005, p. 318-320, n° 56). Notons la main un peu ronde aux doigts déliés et crispés, l'index très écarté, typique de Salomon, semblable à celle de saint Jude serrant un petit livre contre sa poitrine ou ce crâne proéminent et dégarni, avec un toupet en son sommet, proche de *l'Hymne du temps* (De Tournes, 1560, p. 7). Cette enluminure est l'ouvrage d'un maître, maniant habilement une palette de couleurs riche, au tracé minutieux qui s'accorde bien avec les travaux miniatures de Salomon. Relevons encore le sens du naturel exprimé dans le délicat visage du saint, à la fois grave et méditant, absorbé par sa lecture, qui se trouve être le reflet du visage gravé de saint Paul auréolé, dans une charte lyonnaise du XVI<sup>e</sup> siècle conservée à la Bibliothèque de Lyon (Ms Coste 343 ; cat. 11).

M. L.

## CAT. 228

BERNARD SALOMON (ATELIER DE)  
 Dans *Pourtraits divers*, Lyon, Jean de  
 Tournes, 1557

Imprimé, in-8°, H. 14,7 ; l. 9,7 cm, 62 figures  
 gravées sur bois

Lyon, collection particulière

Ouvert au f. 41 : *Chasseur de canards*, gravure sur bois,  
 H. 4,6 ; l. 7,1 cm [voir copie par Jost Amman,  
 Lyon 2015, p. 304, FIG. 110]



Les *Pourtraits divers* sont un petit recueil d'images plaisant, présentant sur chaque feuillet une gravure sur bois finement exécutée. Édité par la maison De Tournes, il réunit d'anciens bois d'illustration parus entre 1546 et 1550 dans des éditions diverses : les *Opuscules* de Plutarque (1546), la *Saulsaye* de Maurice Scève (1547 ; voir Lyon 2015, **cat. 3**), les *Triumphes* de Pétrarque (1547), le *Petit traité de Arnalte et Lucenda* de Diego de San Pedro (1547), la *Chiromancie* de Jean de Indagine (1549), enfin les *Angoysses et remedes d'amours*, roman de Jean Bouchet (1550). Ce recueil rassemble encore vingt-cinq bois que l'on ne retrouve pas dans d'autres éditions dont une série de vingt-deux scènes de théâtre, une scène avec deux chiens sur une terrasse et deux scènes de chasse (Cartier 1937-1938, t. 2, p. 15, n° 353 et p. 456, n° 387 ; Sharratt 2005, p. 300-305, n° 37 ; Lejeune 2012). La présence d'une marque, la croix de Lorraine, dans l'encadrement de la page de titre de 1556 et sur l'un des bois des scènes de théâtre, a longtemps fait pensé qu'il s'agissait de l'œuvre de Geoffroy Tory, attribution qui n'est plus tenable en vertu des dates et

lieu d'activité trop éloignés de ceux de l'ouvrage. Aujourd'hui, ces gravures sont plutôt rattachées à l'atelier de Bernard Salomon dont on connaît les liens avec l'imprimeur De Tournes. La facture des vingt-cinq bois « nouveaux » laisse penser à une exécution antérieure, dans les années 1540, comme les autres bois du recueil. Ce recueil d'images hétéroclites a vraisemblablement rencontré du succès, puisqu'une seconde édition voit le jour dès l'année suivante, en 1557, avec l'ajout du titre bref *Pourtraits divers*. On sait combien les images parues dans les livres lyonnais ont inspiré les artistes et artisans à Lyon et dans l'Europe. Les De Tournes sont réceptifs à cet engouement : le père, Jean I, multiplie les éditions richement illustrées au cours de sa carrière, le fils Jean II poursuit dans cette voie en éditant du temps de son père et après sa disparition, des recueils d'images, d'ornements ou de portraits en médaillon. Certains sont assez difficiles à repérer dans les fonds patrimoniaux en l'absence des éléments d'identification élémentaires de titre ou d'auteur. Outre les nombreux tirages des *Pourtraits divers* ou ceux du *Thesaurus amicorum* (v. 1557-1559),

citons les éditions de la *Vie de Joseph* (1560), du *Calendrier historial* (1563, 1565) ou de la *Vie de Moïse* (1565) (voir les exemplaires de la Bibliothèque de Nantes [Réserve 502/1-3] et de la Bibliothèque de Clermont [B 138]). Les *Pourtraits divers* embrassent un public plus large que celui des réservoirs de modèles à l'usage de l'artisanat, notamment les brodeurs (Pierre de Sainte Lucie, v. 1549) ou les orfèvres (Pierre Woeirirot, 1561). Sans contrainte de langues, ils sont naturellement appréciés des artisans et dessinateurs en herbe. Ils plaisent aussi aux touristes, marchands ou lettrés de passage à Lyon. Ils sont prisés des collectionneurs et amateurs de plus en plus nombreux. Dans leur prolongation, s'inscrivent les recueils de Marcial de Bargues, enlumineur actif à Lyon dans les années 1570, qui présentent des séries d'images variées de vases, de représentations de saints, de portraits d'homme et de femme, certains sérieux, d'autres grimaçants rappelant quelques uns des *Pourtraits divers* (voir l'exemplaire du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France [Res-Ea-81-4]).

M. L.

## CAT. 229

ATTRIBUÉ À BERNARD SALOMON  
*Lettrine C ornée avec la Charité*, 1546

Pierre noire, plume et encre brune, lavis brun, sur papier. Au filet : H. 14,5 ; l. 14,1 cm

En ouverture d'un registre de comptes de l'Aumône général. H. 44 ; l. 30 ; ép. 3 cm

Lyon, Archives municipales de Lyon, archives des hospices civils, Charité, E 158, f° 1 r°

Voir *supra* notice CAT. 165 et CAT. 228

Voir Lyon 2015, **CAT. 229** et le commentaire de Maud Lejeune, p. 264, au bas de la colonne de droite.

## LE MOBILIER LYONNAIS



CAT. 230

LYON (?)

*Armoire à deux corps*, 2<sup>e</sup> tiers du XVI<sup>e</sup> siècle

Noyer. H. 195 ; l. 120 ; pr. 49 cm

Prov. : Legs Pollet, 1839

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. H 291

Voir le commentaire de Salima Hellal, dans Lyon 2015, p. 269-271



---

CAT. 231

LYON (?)

*Armoire deux corps aux divinités, 2<sup>nd</sup>e moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*

Noyer. H. 167,5 ; l. 121,5 ; pr. 48 cm.

Prov. : Legs Lambert, 1850

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. L 1113

Voir le commentaire de Salima Hellal, dans Lyon 2015, p. 269

---

CAT. 232

LYON ?

*Coffre de mariage aux armes des familles*

*Bertholon et Bellièvre, 1512*

Chêne (couvercle moderne). H. 99 ; l. 175 ;

pr. 66 cm

Prov. : Legs Boy, 1902

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. D 760

Voir le commentaire de Salima Hellal, dans Lyon 2015, p. 266 et CAT. 232

---

CAT. 233

LYON ?

*Buffet deux corps, 2<sup>nd</sup>e moitié du*

*XVI<sup>e</sup> siècle*

Noyer. H. 213 ; l. 160 ; P. 61,5 cm

Prov. : Legs Ferrier, février 1925

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. E 589

Voir le commentaire de Salima Hellal, dans Lyon 2015, p. 271-272 et CAT 233



---

# LA FABRIQUE DES MODÈLES

Attribué à Colin Nouailher  
plaque : *Abraham et Melchisédech*,  
d'après Bernard Salomon,  
vers 1565-1570 (CAT. 267, détail)

## LA GRAVURE SUR CUIVRE À LYON ET SON RAYONNEMENT

CAT. 234 ET 235

CAT. 234

MAÎTRE JG (JACQUES GAUVAIN, CONNU À LYON DE 1517 À 1547)

*La Flagellation*, avant 1526Plume et encre brune, lavis brun, sur papier ; traces de stylet. H. 21,8 ; l. 32,3 cm  
New York, The Morgan Library & Museum, III, 66

Voir Lyon 2015, p. [306], CAT. 234 et sous notice CAT. 238

CAT. 235

MAÎTRE JG

*La Flagellation*, 1526, 2<sup>e</sup> état

Burin. H. 21,2 ; l. 32,7 cm

Monogrammé et daté sur chapiteau en bas au milieu : JC [lettre enlacées] / 1526.

Autre date en bas à gauche : 1583 [3 en contrepartie]

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild, inv. 4573 LR

Voir Lyon 2015, p. [307], CAT. 235

Seule estampe actuellement connue à être datée, la composition de *La Flagellation* (cat. 235) occupe une place importante dans la production du Maître JG. Exécutée en 1526, elle témoigne des compétences du graveur à manier le burin qui le hissent parmi les artistes les plus habiles de son temps, comme l'illustrent le dessin de la chevelure du Christ, les visages de Ponce-Pilate et des bourreaux, ou encore la fluidité des étoffes. L'exemplaire du British Museum, un *unicum*, est un premier état, inachevé, de la planche, où seuls les personnages et les architectures sur le devant de la composition ont été gravés, c'est-à-dire les éléments exigeant le plus d'attention et d'adresse. Il est probable que cette épreuve vise à contrôler l'état d'avancement de l'œuvre, permettant, si nécessaire, d'apporter quelques améliorations avant de poursuivre la gravure du cuivre. Ce premier état pourrait également suggérer une répartition des tâches au sein de l'atelier : les motifs demandant de la délicatesse ont été réalisés par le Maître JG, le reste, comme le fond d'architecture, moins complexe, pouvant être confié à un apprenti ou à un assistant. Un deuxième état de la composition, également un *unicum*, est conservé dans la collection Rothschild du département

des Arts graphiques du musée du Louvre. L'architecture a été complétée et une silhouette, à l'étage, ajoutée. Étonnamment, une autre date, bien postérieure (1583), a été gravée et n'est pas sans soulever des interrogations. Correspond-elle à l'achèvement de l'œuvre, celle-ci ayant alors été abandonnée pendant près de soixante ans ? En 1583, le Maître JG était mort depuis longtemps, un autre graveur se serait-il chargé de mener à bien l'exécution ? Ou bien s'agit-il seulement de la date de la réimpression du cuivre, terminé en 1526, et donc d'un troisième état ? Quoi qu'il en soit, cette date prouve l'intérêt que suscitent encore les œuvres du Maître JG dans le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. On connaît aujourd'hui deux représentations de l'épisode de *La Flagellation* gravées par le maître anonyme. Chacune procède d'un même dispositif visuel, propre à l'artiste. Les personnages, fines silhouettes à l'allure dansante, prennent place au centre d'un espace s'apparentant à un *cortile* entouré d'architectures classicisantes à colonnes élancées. Les constructions permettent tout à la fois de structurer fermement la composition et de distribuer les figures dans la profondeur de l'image. Elles créent également un environnement étrange, clos, sans échappée

vers le lointain, baignant bien souvent dans la pénombre. Contrairement au format circulaire et aux tailles épaisses de la première *Flagellation* exécutée par le Maître JG, celle présentée ici, d'un format horizontal, se distingue par une finesse et un ondolement des formes bien supérieurs. Si l'invention du décor d'architecture revient incontestablement à l'artiste, de même que celle du personnage de Ponce-Pilate, dont la disposition, à l'écart, rappelle celle d'Hérode dans les différentes versions du *Massacre des Innocents* qu'il a gravées (voir Lyon 2015, cat. 63), en revanche, le groupe du Christ et de ses bourreaux, aux mouvements presque chorégraphiques, s'inspire sans doute d'un modèle plus ancien. Ce procédé de composition, par combinaison de formes, se rencontre fréquemment dans la production du Maître JG. Le dynamisme qui se dégage de l'œuvre, le modelé des anatomies et les lignes sinueuses des vêtements évoqueraient plutôt une origine italienne du modèle, ce qui ne serait pas surprenant, l'artiste connaissant particulièrement bien, parmi d'autres, l'œuvre de Raphaël ou encore celle de Peregrino da Cesena pour les avoir interprétées.

E. L.

---

CAT. 236

MAÎTRE JG

*Le Triomphe de Bacchus*

Plume et encre brune, lavis brun, sur papier. H. 24,3 ; l. 33,5 cm  
Inscription à la plume et encre brun foncé sur pilastre à droite : G  
Londres, The British Museum, inv. PD 1860,0616.53

Voir Lyon 2015, p. [308], CAT. 236 ; voir sous notice CAT. 238

---

CAT. 237

FRANCE, LYON ?

*Porte à décor de perspectives provenant d'une maison montée*

*Saint Barthélémy*, 2<sup>nd</sup>e moitié du XVI<sup>e</sup> siècle

Noyer. H. 2,60 ; l. 1,50 m  
Prov. : Achat vente Dommartin, 1884  
Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. D 239

Voir Lyon 2015, p. [308-309], CAT. 237

---

CAT. 238

MAÎTRE JG

*La Sainte Famille dans une cour avec un escalier en spirale*

Plume et encre brune, lavis brun, sur papier. H. 15,3 ; l. 21,4 cm  
New York, The Pierpont Morgan Library & Museum, acc. 1952,1

Voir Lyon 2015, p. [310], CAT. 238

Quatre dessins sont actuellement attribués au Maître JG. Celui qui peut lui revenir avec le plus de certitude, *La Flagellation* conservée à New York (The Morgan Library ; **cat. 234**), a été gravé par l'artiste lui-même (**cat. 235**). L'exécution, à la plume et au lavis brun, fine et précise, allie souplesse et vigueur du trait. Les personnages, longues figures aux mouvements dynamiques, dont les visages inclinés vers le bas se perdent souvent dans l'ombre, occupent le premier plan de la composition à la manière d'une frise. Les effets de lumière permettent de subtils

jeux d'ombre que le lavis souligne délicatement. L'épisode du *Massacre des Innocents* (**cat. 62**) conservé à la Bibliothèque nationale de France possède les mêmes qualités graphiques, ainsi que la *Sainte Famille dans une cour* de New York (The Morgan Library ; **cat. 238**). Celle-ci s'apparente par ailleurs à un véritable exercice de style, multipliant les escaliers s'élevant ou au contraire s'engouffrant dans des profondeurs inconnues. L'œuvre qui s'éloigne sans doute le plus de ce corpus cohérent est *Le Triomphe de Bacchus* conservé au British Museum

(**cat. 236**). Si l'invention semble incontestablement revenir au Maître JG, l'exécution, en revanche, n'est pas exempte d'une certaine raideur, particulièrement visible dans le dessin des personnages. Leur ligne plus saccadée, heurtée, voire parfois répétitive diffère du trait beaucoup plus fluide et diversifié du maître anonyme. Il convient donc d'envisager avec prudence l'attribution de ce dessin.

E. L.

---

CAT. 239

MAÎTRE JG

*Nativité*

Burin. D. 19,8 cm  
Inscription et monogramme en bas, au centre : ALION JG [les deux lettres entrelacées ; le G en contrepartie]  
Paris, Bibliothèque nationale de France, Est. Ed 4c, rés., pet. In-fol

Voir Lyon 2015, p. [310], CAT. 239

## CAT. 240

## MAÎTRE JG ?

*L'Adoration des bergers*, vers 1540

Huile sur bois. H. 93,5 ; l. 115,5 cm

Hist. : Écouen, chapelle du château ; Paris, Museum central, probablement dès 1793  
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV 4988

Bibl. : Mariette, éd. 1853-1854, II, p. 326 ; Sterling et Adhémar 1965, p. 31 ; Zerner 1967, p. 12-19 ; Scailliérez 1999, p. 229-230 ; Leutrat 2005 ; Leutrat 2007, p. 96-97 ; Elsig 2014, p. 58, 60.

Voir Lyon 2015, p. [311], CAT. 240

Parvenu au Louvre probablement dès 1793, le tableau est signalé au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la chapelle du château d'Écouen par Pierre Jean Mariette. Ce dernier en attribue la conception au monogrammiste JG, dessinateur et graveur en taille douce identifié alors à Jean de Gourmont et dont le répertoire se caractérise par de petites figures dansantes dans des architectures grandiloquentes et classicisantes. Sa proposition, d'une remarquable clairvoyance, est unanimement suivie durant les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, notamment par Charles Sterling (1965) et par Henri Zerner (1967). En 2005, elle est mise en question par Estelle Leutrat qui considère l'œuvre comme une dérivation anonyme de deux planches publiées par Jacques Androuet du Cerceau en 1551. Toutefois, il convient de noter que celles-ci s'inspirent du monogrammiste JG uniquement pour les architectures et non pour les figures, dont la morphologie singulière se retrouve pourtant dans le tableau du Louvre. Il nous paraît donc légitime de maintenir l'attribution traditionnelle.

En revanche, Estelle Leutrat (2005 et 2007) a rejeté avec raison l'identification du monogrammiste à l'imprimeur parisien Jean de Gourmont, qui meurt en 1522-1523, c'est-à-dire avant la réalisation de certaines estampes portant le monogramme JG. Elle reconsidère ainsi l'idée de reconnaître le « Maître JG » en l'orfèvre Jacques Gauvain (cat. X [n° 315]), formé en Flandre ou en Picardie et documenté à Lyon de 1515 à 1547. L'hypothèse se fonde notamment sur l'iconographie de deux estampes révélant une familiarité avec le métier d'orfèvre. Elle nous semble corroborée par des indices

stylistiques. D'une part, le Maître JG trahit une formation flamande ou picarde, dans le milieu de Jean Bellegambe, et manifeste une connaissance des modèles italiens, véhiculée non seulement par les estampes (Mantegna, Bramante, Marcantonio Raimondi) mais surtout par un contact direct et prolongé avec la peinture piémontaise, plus précisément avec les formules élaborées par Defendente Ferrari durant les années 1510, ce qui ancre son activité dans une zone de frontière comme le Lyonnais. D'autre part, son langage italianisant se retrouve au moins dans deux médailles dont l'invention est généralement attribuée à Jacques Gauvain : l'une pour Jacques de Vitry (1518 ; voir Lyon 2015, **cat. 141** mais aussi **cat. 142**), l'autre en l'honneur du dauphin François (1533 ; Lyon 2015, **cat. 117**). C'est précisément ce langage singulier que révèle *L'Adoration des bergers* du Louvre. Sa composition, qui joue sur le contraste entre une architecture monumentale et de petits personnages, évoque la formule de *L'Adoration des mages* mise en place à Anvers dans le milieu de Jan de Beer durant les années 1510. La disposition du groupe central (le geste emphatique de la Vierge vue de face, l'Enfant perçu en raccourci, la chorégraphie aérienne des anges) procède de la même culture, comme le suggère la parenté étroite avec *L'Adoration des bergers* du Musée des beaux-arts de Lille (voir Elsig 2014b, p. 60, fig. 30). Ces modèles flamands sont là aussi conjugués à ceux de la peinture piémontaise. Le point de vue plongeant, qui détermine parfois un type particulier de figures (la tête comme enfoncée dans les épaules), la perspective heurtée, le goût de

la ruine antique, les voiles transparents des anges rappellent différentes versions de *La Nativité* dues à Defendente Ferrari, comme celle de l'église San Giovanni d'Avigliana (1511 ; voir Elsig 2014b, p. 59, fig. 29). Par son exécution également, le tableau du Louvre révèle une assimilation profonde de la culture piémontaise, qui nous incite à le situer dans une phase tardive du Maître JG, autour de 1540.

Qu'on l'identifie ou non à Jacques Gauvain (documenté uniquement comme orfèvre), le Maître JG se présente comme le peintre le plus éminent de sa génération à Lyon. Il met totalement à jour la production locale, alors dominée par Jean Perréal et sur laquelle il exerce rapidement un impact, comme l'illustrent l'activité de Georges Reverdy et celle du Maître CC. Sa production peinte se trouve reflétée dans un registre simplifié par une *Nativité* qui, conservée dans le trésor de la cathédrale de Chambéry (voir Elsig 2014b, pl. 5), présente une palette tout à fait proche de celle du tableau du Louvre, notamment dans le paysage. Par ailleurs, ses estampes se diffusent hors de Lyon, telles *La Nativité*, qui a fait l'objet d'une dérivation peinte ornée d'un blason resté non identifié (collection particulière), et *la Flagellation*, dont certains motifs ont été librement interprétés vers 1543 par Jean Cousin Père dans les tentures de Saint-Mammès. Elles continueront longtemps de susciter la fascination des peintres, comme le suggère le *Reniement de saint Pierre* (Florence, collection Corsini) peint par Jean Leclerc autour de 1620.

F. E.



CAT. 241

JACQUES ANDROUET DU CERCEAU (1510 ? – 1585 ?)

*Portique et édifice circulaire*

Eau-forte. D. 17,7 cm

Dans *Vues d'optiques* [Jacobus Androvetius du Cerceau. *Lectoribus. S. Veteri consuetudine institutoque nostro novos subinde*], Aureliae, 1551

Livre imprimé, in-fol., H. 22,3 ; l. 29,5 ; ép. 0,5 cm, 20 pl., p. [16]

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. Est 132137

L'œuvre du Maître JG n'a pas seulement séduit les burinistes de Lyon, elle a également reçu de manière inattendue un accueil favorable de la part de l'architecte, théoricien et graveur Jacques Androuet du Cerceau, excédant donc le seul cercle local. Le recueil dit des *Vues d'optique*, que celui-ci publie à Orléans en 1551, renferme une suite de compositions architecturales de fantaisie dont plusieurs s'inspirent directement d'estampes du maître anonyme. Sans doute le répertoire de formes

et l'étendue des variations offertes par les constructions imaginaires du Maître JG ont-ils particulièrement retenu l'intérêt de Du Cerceau qui pouvait ainsi trouver matière au développement de sa propre créativité (voir Guillaume 2010). En privilégiant les formats circulaires permettant de saisissants jeux de perspective, comme l'illustre l'épisode de *La Nativité* (Lyon 2015, **cat. 239**), le maître JG propose des œuvres dont la grande force évocatrice naît d'un travail délicat des effets d'ombre et de lumière,

toutes ses compositions baignant dans une douce pénombre. L'estampe exposée ici de Jacques Androuet du Cerceau montre, à son tour, que le recueil des *Vues d'optique* a connu une large diffusion et a servi de livre de modèles, comme en témoigne, selon nous, le tableau anonyme de *L'Adoration des bergers* conservé au musée du Louvre (**cat. 240**). L'artiste perpétue ainsi, de manière indirecte, les inventions du maître de Lyon.

E. L.

# ARTISTES ATTIRÉS À LYON PAR L'IMPRIMERIE

## LES LORRAINS

CAT. 242, 243 ET 244

CAT. 242

PIERRE II WOEIRIOT DE BOUZEY  
(1531 ou 1532 – 1599)

*Poignée d'épée au guerrier armé, 1555*

Burin. Feuille : H. 19,7 ; l. 19,5 cm

État ultérieur : seul le *F* de la signature de part et d'autre de la poignée apparaît : *F* demeure [PETRUS WOEIRIOT / LOTHARINGUS INVENTOR. F.], date en bas : 1555, suivie à droite du numéro de la planche : 6

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild, inv. 4857 LR

Voir Lyon 2015, p. [312], CAT. 242

Pierre II Woeiriot, né vers 1532 à Neufchâteau, est issu d'une illustre famille d'orfèvres au service de la cour de Lorraine (voir Barle-Duc 2013). En effet, son grand-père, Pierre I<sup>er</sup> Woeiriot, est gratifié du titre « d'orfèvre ducal » par le duc René II (Choné, 1991, p. 545). Malgré le silence des archives sur sa jeunesse et son apprentissage, tout laisse à penser que Pierre Woeiriot reçoit une éducation soignée et acquiert les ficelles du métier auprès de son père, Jacquemin Woeiriot. À partir de 1554-1555, Pierre Woeiriot part s'installer à Lyon où il publie ses premières œuvres gravées au burin, modèles de pendentifs et de gardes d'épées, témoignant d'un intérêt exceptionnel pour le détail et l'ornement (voir Mentrel 2013). Woeiriot est conscient de ses qualités de metteur en scène des ornements. Très rapidement, il le fait savoir notamment dans sa série de six gardes d'épées. Dès la première planche qu'il signe fièrement *petrus woeiriot / lotaringus inventor ; f[ecit]*, il dispose, imbrique avec une fantaisie exubérante les corps presque nus faisant office de quillons, qui laissent apparaître des formes généreuses, pendant que sur la fusée un soldat quelque peu râblé, le dieu Mars, parade dans le médaillon ovale surmonté d'un mufler au regard fixe et pénétrant (cat. 242). Les modèles que propose Woeiriot acquièrent une certaine renommée puisque l'on conserve plusieurs modèles orfévres – épées de parade et dague – qui servent ostensiblement à faire valoir certains modèles du graveur lorrain (Paris 2011, p. 326. ; voir aussi Mentrel 2014).

CAT. 243

PIERRE II WOEIRIOT  
DE BOUZEY

*Boucle d'oreille*

Burin. H. 7,1 ; l. 5 cm

Monogrammé en bas au milieu : *PW* enlacés ; suivi du numéro de planche : 20  
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild, INV 4844 LR

Voir Lyon 2015, p. [312], CAT. 243

Parallèlement à la réalisation de modèles de gardes d'épées, Woeiriot réalise des projets de pendentifs (cat. 244). Ses pendants de cou s'offrent à notre regard tel des morceaux de stuc détachés de la fameuse galerie de Fontainebleau. Un terme grimaçant et une tête à la bouche béante posée sur un linge sont placés au milieu de guirlandes de fruits aux formes généreuses et de larges cuirs imbriqués en tout sens. La présence d'une large perle et d'une lampe à huile ne faisant qu'accentuer la fantaisie burlesque volontairement affichée par le maître lorrain.

Le souhait de Woeiriot de se démarquer de ses confrères est rapidement reconnu puisqu'au début de 1555, il reçoit un privilège royal pour la publication chez Rouillé de son *Livre d'aneaux d'orfèvrerie* [...], qu'il reporte à 1561. Woeiriot ressent un besoin impérieux d'être en contact avec l'orfèvrerie, ou à tout le moins de dessiner des modèles. Ce fameux recueil, composé de 40 modèles de bagues et de pendentifs aux accents bellifontains, est publié en français et en italien. En préambule, il évoque en ces termes sa formation artistique ainsi que son passage de l'orfèvrerie aux diverses techniques de gravure :

« [...] Par quoy ie de mon premier & propre estat, Orfevre, qui des arts manuzelz tracte le plus precieux & plus incorruptible subiet, qui est l'or, comme le nom de l'art le monstre, ayant par iceluy prins principe, & depuis à iceluy adiousté les arts de pourtraicture, peincture, & sculpture, perspective & Architecture, aussi de taille enlevée,

CAT. 244

PIERRE II WOEIRIOT  
DE BOUZEY

*Pendants de cou, vers 1555-1562*

Onze gravures montées sur une seule planche

Burin. Env. H. 7,8 ; l. 5 cm (chacune)

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild, inv. 4846 LR à 4856 LR

Voir Lyon 2015, p. [312], CAT. 244  
(un seul pendant reproduit)

& enfoncée, engraveure, & imitation du naturel, provenues tant de nature propre, que acquises par instruction des Maistres elevez, que aussi par labeur, & exercice continuel, & imitation diligente, avec peregrination lointaine diverses & curieuse [...]. le n'ay voulu estre ingrat envers mon premier art d'orfèvrerie qui aux autres m'ha ouvert le chemin, & par lequel i'ay commencé. »

Woeiriot donne à ses compositions gravées une forme d'humour grinçante qui tend parfois jusqu'à une certaine forme d'ironie ; ainsi, un projet de pendentif se pare de bustes de femmes en terme aux attributs saillants, mêlées à des têtes de capridés retenant des perles, lesquelles encadrent un masque grimaçant affublé de la charge d'une plus grosse perle, similaire à une grenade avec toute la symbolique érotique que sous entend ce fruit (cat. 243).

L'activité de l'orfèvre-graveur lorrain, même si elle évolue ensuite de plus en plus en direction du monde imprimé, reste toujours redevable à son premier métier. Cet attachement viscéral pour l'art du métal transparaît dans son œuvre gravé, que l'on observe la physionomie incisive des personnages dans le *Pinax iconicus* (Pierre Woeiriot, *Pinax iconicus...*, Lyon, C. Baudin, 1556 ; voir Lyon 2015, p. 165, fig. 62) ou même sa galerie de portraits, Pierre Woeiriot graveur, voué à l'orfèvrerie un amour irréfugable.

T. M.

## CAT. 245

FRANÇOIS BRIOT (vers 1560 – après 1616)

*Aiguière et son bassin dits « de la Tempérance », Montbéliard, vers 1585*

Étain, fonte en moules de bronze à chapes et noyaux, ciselure. Aiguière : H. 30 ; l. 15 ; l. 11,2 cm.

Bassin : H. 3,2 ; D. 45,3 cm

Signature (gravée au revers du bassin) : SCULPEBAT FRANCISCUS BRIOT ; initiale (gravée au revers de l'aiguière) : F B. Inscription (gravée sur l'aile, le cavet et l'ombilic du bassin) : GRAMMATICA, DIALECTICA, RHETORICA, MVSICA, ARITHMETICA, GEOMETRIA, ASTROLOGIA ; AERA, AQVA, TERRA, IGNIS ; TEMPERANTIA  
Lyon, musée des Arts décoratifs, acquis avec la participation du Fonds régional d'acquisition pour les musées, 2005, inv. MAD 3402 1-2

Bibl. : Boucaud 1984, p. 56-57 et 63-66 ; Blazy 2005, p. 72 ; Blois 2012, n° 204, p. 266 ; Durand et Berthommier, 2012, p. 77.

Voir Lyon 2015, p. [313], CAT. 245

L'aile du bassin, soulignée par une bordure de godrons, présente un décor où alternent des mascarons, des motifs de cuirs enroulés, d'animaux et de végétaux et huit cartouches, ornés des figures allégoriques représentant les Arts libéraux – GRAMMATICA, DIALECTICA, RHETORICA, MVSICA, ARITHMETICA, GEOMETRIA, ASTROLOGIA – réunis autour de Minerve – MINERVA. Un bouge uni assure la transition avec le fond, légèrement surélevé par un cavet. Des cartouches contiennent les représentations des Quatre Éléments – AERA, AQVA, TERRA, IGNIS. Ils alternent avec des termes qui renvoient par leurs attributs à l'iconographie du cartouche qui le précède, la lecture du décor s'effectuant de gauche à droite. Chacun des Éléments, par ailleurs, est mis en relation avec un mascarone situé sur l'aile qui le surplombe. Au centre, l'ombilic, cerné par un quart-de-rond godronné, est occupé par la figure de la Tempérance – TEMPERANTIA – qui a donné son nom à l'ensemble.

Le piédouche de l'aiguière répond, par sa double frise godronnée, à celle de l'ombilic sur lequel il se pose. La panse ovoïde est divisée en trois registres séparés par des moulures. Trois faunes grimaçants, ailés, s'accroupissent en partie inférieure. Le bandeau médian est orné de médaillons contenant les Vertus théologiques. Trois mascarons

encadrés de chevaux ailés décorent le registre supérieur. Le col étroit porte deux mascarons traités en grotesques, le déversoir est bordé d'une frise de godrons en éventail et l'anse est constituée d'une cariatide dont la gaine figure une corne d'abondance s'amortissant sur un mascarone. Elle s'appuie, à l'arrière du col, sur un enroulement tenu entre les mâchoires d'un animal fantastique. Des motifs de cuirs découpés, de guirlandes et de rinceaux qui s'enlèvent sur fond sablé complètent le décor.

L'iconographie du bassin et de l'aiguière est extrêmement raffinée. La Tempérance, qui tient d'une main une aiguière et de l'autre, une coupe, est accompagnée des attributs des activités humaines, le caducée, le trident, la faucille et le flambeau pour le commerce, la navigation, l'agriculture et l'industrie, correspondant chacune à un Éléments. Ces derniers sont symbolisés par Mercure, pour l'Air, par une nymphe pour l'Eau, par Cérès pour la Terre et par Mars pour le Feu. Ces activités sont conduites par la Tempérance et associés aux Arts libéraux, guidés par la Sagesse (Minerve). La Tempérance est donc nécessaire à qui veut exceller dans les Arts et les Sciences. Mais la Foi, l'Espérance et la Charité, qui disposent l'homme à vivre en relation avec Dieu et procèdent de la grâce, dominent l'ensemble.

Le bassin « de la Tempérance », reconnu à juste titre comme un chef-d'œuvre de la seconde Renaissance, comporte, au revers de l'ombilic, un autoportrait de l'artiste surmonté de la signature : SCVLPEBAT FRANCISCVS BRIOT, tandis que l'aiguière est marquée du monogramme FB. Originaire d'une famille de graveurs et médailleurs de Lorraine, François Briot s'établit à Montbéliard au début de l'année 1585 où il est reçu, le 12 avril, à la corporation des maréchaux (ou de Saint-Éloi) comme « potier d'étain ». En 1585, il est nommé graveur en titre de Frédéric 1<sup>er</sup>, duc de Wurtemberg et comte de Montbéliard, qui a su accueillir les émigrés huguenots sur ses terres nouvellement soumises à la réforme luthérienne. La réalisation du moule du bassin et de l'aiguière « de la Tempérance » doit se situer peu de temps après son arrivée à Montbéliard et certainement avant que ne commencent ses difficultés financières (1589). C'est probablement au moment de sa nomination comme maître de la Monnaie de Frédéric 1<sup>er</sup> qu'il faut situer l'exécution de ce chef-d'œuvre, et celle d'un autre ensemble, le bassin et l'aiguière « de Mars », dont le musée des Arts décoratifs de Lyon conserve aussi un élément.

M. D.

## LES BOURGUIGNONS

## CAT. 246

HUGUES SAMBIN

*Œuvre de la diversité des termes, dont on use en architecture, réduit en ordre.*

Lyon, Jean Durand, 1572

Livre imprimé, in-2°, feuille : H. 31,5 ; l. 20,4 cm, 76 [4] p., 36 gravures sur bois

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 126685

Ouvert au folio 1 r° : Frontispice

Voir Lyon 2015, p. [314], CAT. 246

Hugues Sambin naît à Gray vers 1520, d'un père menuisier. En 1544, sa présence est attestée sur le chantier du château de Fontainebleau, alors dirigé par Primatice. Il s'installe ensuite à Dijon où il épouse, en 1547, la fille du menuisier Jehan Boudrillet, dont il rejoint l'atelier avant d'en prendre la tête. Sambin est reçu maître-menuisier en 1549 ; ses réalisations documentées sont néanmoins peu nombreuses : il est ainsi l'auteur, en 1583, de la clôture de la chapelle du Palais du Parlement de Bourgogne à Dijon (actuel Palais de Justice, *in situ* ; voir Lyon 2015, p. 273, **fig. 95**) et de la porte du Scrin, ancienne porte du local des archives, aujourd'hui conservée au Musée des Beaux-Arts de la ville. Hugues Sambin œuvre également en tant qu'architecte. Là encore, les commandes qui lui sont attribuées avec certitude sont limitées : au portique à atlantes de la cour de la Maison Maillard à Dijon et à la façade de l'Hôtel de Ville de Besançon.

En 1572, chez l'imprimeur Jehan Durant, Hugues Sambin fait paraître à Lyon un recueil de trente-six planches gravées intitulé *Œuvre de la diversité des termes dont on use en architecture réduit en ordre*. L'ouvrage, dédié à Eléonor Chabot, lieutenant général au gouvernement de Bourgogne, est signé par Sambin sous le titre qu'il porte dès 1571 d'« architecteur de la ville de Dijon ». Le recueil est consacré à l'emploi de figures engagées dans la décoration architecturale :

son auteur y propose une « mise en ordre » des supports anthropomorphes, du plus rustique au plus complexe. Les termes sont en effet classés selon les cinq ordres de l'architecture classique, librement interprétés : toscan, dorique, ionique, corinthien et composite. Sambin fait œuvre d'invention puisqu'il propose une sixième catégorie, faite d'éléments empruntés aux cinq premières. Dix-huit couples sont chaque fois formés par un terme masculin et un terme féminin, accompagnés d'un bref paragraphe descriptif (voir aussi **cat. 247-249**). Les compositions sont de plus en plus opulentes et extravagantes et diffèrent en cela des figures d'Androuet Du Cerceau, lui-même auteur, vers 1570, d'une suite de douze planches de termes et cariatides.

On a attribué à Hugues Sambin la paternité de nombreux meubles sculptés ; or, sur les dix-huit modèles de termes publiés, peu de rapprochements ont été repérés. C'est avant tout l'esprit de création et la grande liberté des figures par rapport aux modèles auxquels elles prétendaient se référer qui ont, par la suite, inspiré les huchiers et les sculpteurs. Hugues Sambin, qui meurt à Dijon en 1601, a ainsi exercé une influence déterminante sur le répertoire ornemental de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment sur la sculpture de la Bourgogne et du Lyonnais.

S. H.



CAT. 247



CAT. 249

CAT. 247, 248 ET 249

HUGUES SAMBIN (VERS 1520 – 1601)

Trois dessins de supports anthropomorphes à la plume et encre brune, lavis brun, aquarelle bleue, sur papier, 1595  
Lyon, musée des Arts décoratifs

CAT. 247

*Artémis d'Éphèse*

H. 26,8 ; l. 19 cm

Signé et daté en bas à droite : *Hugues Sambin / delinavit Anno 1595*

Inv. MT 20815.8

CAT. 248

*Daphné changée en laurier*

H. 27 ; l. 19,2 cm

Inv. MT 20815.11

Voir Lyon 2015, p. [314], CAT. 248

CAT. 249

*Jupiter et Lycaon*

H. 27,8 ; l. 19 cm

Inv. MT 20815.1

Bibl. : Lyon 1984, p. 66, n° 59 (inv. MT 20815.1).

## CAT. 247, 248 ET 249

En 1868, le jeune musée d'Art et d'Industrie de Lyon (ancêtre du musée des Tissus et du musée des Arts décoratifs) a fait l'acquisition auprès de l'antiquaire Gallot, passage des Terreaux, d'un cahier de dessins d'Hugues Sambin comprenant treize projets de termes, à la plume et à l'encre brune, avec lavis brun et rehauts d'aquarelle bleue (inv. MT 20815.1 à MT 20815.13), et six projets de vases dessinés au trait, à la plume (inv. MT 20815.14 à MT 20815.19). La première feuille de ce cahier, représentant *La déesse Opis, Cybèle ou Vesta*, porte l'inscription *Ex museo Joa. / du Tilliot anno / 1726.*, c'est-à-dire « [Appartenant] au musée de Jean du Tilliot, l'an 1726. » La même main a précisé *Hugues Sambin / delineaui anno 1595*, « Hugues Sambin l'a dessiné en 1595. » La dernière porte par ailleurs la note manuscrite, elle aussi de la même main, « Hugues Sambin Architecte demeurant à Dijon En / Bourg[og]ne a Ecrit Le Livre de la diversité des Termes / dont on use En l'Architecture Imprimé à Lyon par Jean / durant l'an 1572. Les formes du chœur de l'abbaye de / Saint Benigne sont de lui, les Excellens Bas reliefs furent / achevés en 1582./ Il est parlé de Sambin dans La / Bibliothèque de La Croix dumaine / pag. 173. Et dans celle de duverdier / pag. 577. » Le cahier de dessins de Sambin portait donc l'ex-libris manuscrit de Jean-Bénigne Lucotte du Tilliot (1668-1750), pendant un temps gentilhomme ordinaire du duc de Berry, philologue et antiquaire distingué, qui forma à Dijon une collection réputée d'antiquités, de monnaies, de dessins, d'estampes, d'ouvrages et de tableaux, et correspondant de nombreux érudits et académiciens comme Bernard de Montfaucon, Charles-César Baudelot de Dairval et Philibert-Bernard Moreau de Mautour qui écrivirent des mémoires sur plusieurs objets de sa collection et lui envoyaient régulièrement leur production savante. On retrouve ces mémoires dans les *Miscellanea eruditae antiquitatis notis illustrata*, un recueil manuscrit d'études de monuments et objets antiques et médiévaux tirés de plusieurs collections dont la sienne propre, que du Tilliot a fait copier par le calligraphe Jean Piron et illustrer avec des dessins à la plume et au lavis gris vers 1725 (trois des quatre volumes de ce manuscrit sont conservés à la Bibliothèque de l'Arse-nal, à Paris, Ms. 5025-5054).

La série des termes conservée au musée des Tissus présente des figures mythologiques engainées, surchargées d'attributs selon une formule dont Hugues Sambin s'est fait une spécialité, comme en témoignent notamment les gravures sur bois publiées dans *l'Œuvre de la diversité des termes, dont on use en architecture, reduict en ordres, par maistre Hugues Sambin, demeurant à Dijon, à Lyon, par Jean Durant, 1572* (Lyon 2015, **cat. 246**). Les dieux et les héros de la mythologie sont figurés par couples (*Jupiter et Sémélé ; Junon et Ixion ; Mercure et Argus ; Deucalion et Pyrrha ; Jupiter et Lycaon*) ou seuls (*Opis, Cybèle ou Vesta ; Diane en lune ; Apollon ; Mercure ; Daphné ; Vulcain ; Saturne ; Hersé*). La feuille avec *La déesse Opis, Cybèle ou Vesta* porte une inscription, sans doute de la main d'Hugues Sambin, indiquant : « La desse Opis, Cybelle, ou Vesta, C'est la terre qui produit toute sorte / danimaus, les Vegetaulx et en laquelle Ce trouvent toute espesse de métaux / pierrerie et toutes aultre chose dexellance laquelle est femme de Saturne. » La déesse Terre, assimilée à Cybèle et à Vesta, est représentée de face, le torse nu, affichant une polymastie caractéristique des divinités nourricières. Elle tient dans son giron deux enfants nu, et des serpents se lovent au creux de sa main ou s'enroulent autour de son bras. Sur ses épaules nichent des oiseaux, abrités par les palmes qui en jaillissent. Sous le drapé de son manteau apparaît, sur la gaine du terme, un masque de lion, vers lequel rampent des abeilles. La déesse est couronnée par les remparts d'une ville, et à son cou est suspendu un lourd sautoir de pierres précieuses. La feuille avec Daphné montre la transformation de la nymphe en laurier. La gaine du terme devient le prétexte à figurer l'écorce de l'arbre qui fige la course de la fugitive, vue de dos, le visage retourné, les cheveux et le manteau agités par le vent, les bras tendus formant déjà la frondaison de l'arbre. Le carquois de la chasseresse rappelle que son dégoût de l'amour et son dévouement à Diane ont causé son infortune lorsqu'elle a été poursuivie par les assiduités d'Apollon. Enfin, la feuille avec Jupiter et Lycaon réunit le roi des dieux qui tend la main pour signifier le châtement qu'il réserve à l'odieux crime perpétré par Lycaon, roi d'Arcadie. Ce dernier se tient à ses côtés. Il porte la hache

avec laquelle il a commis son crime et sa tête de loup annonce sa métamorphose. Au-delà de l'iconographie érudite, les feuilles montrent une certaine liberté d'exécution autorisée par la technique, la plume et le lavis rehaussés de touches d'aquarelle bleue pour accentuer les volumes. C'est cette même verve, permise aussi par la technique de l'eau-forte ou même la gravure sur bois, qu'on trouve déjà dans les figures de termes réalisées en 1554 (*Termes de Diane et Vénus*, Paris, Bibliothèque nationale) ou en 1572. Le cahier de la collection du Tilliot constitue en revanche un précieux ensemble au sein d'un corpus de dessins autographes restreint et mal connu.

M. D.

## CAT. 250

JEAN DUVET (vers 1485 – après 1562)

*Saint Jean dévorant le livre de vie*, 1546-1555

Burin. Cuvette : H. 29,8 ; l. 22 cm (bord supérieur de la planche cintré)

Dans *L'Apocalypse figurée par maître Jehan Duvet* [...], Lyon, Jean de Tournes, 1561, H. 39 ; l. 28 ; ép. 2 cm, 23 f<sup>rs</sup>, f<sup>o</sup> 25 v<sup>o</sup>

Signé en bas à gauche : IOHANNES DVVET FAC

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 21911

Bibl. : Henri Zerner, dans Los Angeles, New York et Paris 1994-1995, p. 216-223 ; Zerner 1996, p. 335-344 ; Chédeau 2007, p. 47-64.

Exp. : Lyon 1958 ; Lyon 2005 ; *Beautés monstres, Curiosités, prodiges et phénomènes*, Nancy 2009-2010 ; Lyon 2014.

Voir Lyon 2015, p. [315], CAT. 250

Vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, les plaques tournantes de l'imprimerie attirent les auteurs et les illustrateurs désireux de concrétiser des projets d'édition. Jean Duvet élit Lyon pour celle qui sera l'œuvre de sa vie : une *Apocalypse figurée* mettant le texte biblique en regard de vingt-trois gravures au burin. Fruit de dix ans de travail, cette suite dévoile un univers complexe, où se côtoient l'influence d'Albrecht Dürer, les modèles de la Renaissance et d'innombrables visions.

« Le destin me presse et mes mains tremblent [...] Mon esprit triomphe et j'ai achevé un grand ouvrage ». Duvet témoigne ainsi d'une longue et intense élaboration dans la planche du frontispice datée de 1555, un touchant autoportrait sous les traits de saint Jean l'évangéliste, l'auteur présumé du texte, qui offre en images une méditation sur l'existence et sur l'acte créatif. Cet orfèvre, actif principalement à Langres et parfois au service du roi de France, incarne une position très singulière

dans les développements de l'art français de son siècle. Appelé anciennement le « maître à la Licorne », en lien avec la série de gravures sur ce sujet, Jean Duvet a soulevé des débats parmi les historiens, en raison d'un homonyme documenté à Genève de 1539 à 1556 et à une possible lecture « réformée » de l'*Apocalypse* (Cherix 1996, p. 3-13).

Non mentionné dans l'ouvrage, mais identifiable pour la typologie des caractères du texte, Jean de Tournes pourrait être l'imprimeur de l'édition de 1561, qui évoque pour le titre et les images en pleine page l'*Apocalipsi cum figuris* de Dürer (Nuremberg, 1498). Le privilège royal était déjà accordé en 1556, mais quelques obstacles ont dû ralentir la gestation du projet, ce qui pourrait aussi expliquer la rareté et la particularité des exemplaires arrivés jusqu'à nous. Dans les planches intercalées aux chapitres, le graveur accentue son goût pour la profusion de figures et de détails, une « horreur du vide » qui vaut comme une signature.

Avec une force plastique et une minutie qui rappellent son métier d'orfèvre, il construit ces pièces comme des architectures historiées où l'action surgit par fragments ou en superposition de séquences. Dans *Saint Jean dévorant le livre de vie*, Duvet s'empare de la version de Dürer mais donne un aspect différent à l'ange. « Et je vy un autre Ange fort, descendant du ciel, environné d'une nuée, et l'arc du ciel estoit en son chef [...] » : il matérialise un corps élané fait lui-même de nuées et un visage au doux profil grec (probablement d'après la reproduction d'une tête d'Antinoüs ou d'Apollon), alors que saint Jean ingurgite le livre qui sera « doux comme miel » en bouche et amer aux entrailles.

Le style expressif de Jean Duvet, que l'*Apocalypse* corrobore d'accents inquiétants et mystiques, ne laisse pas indifférent le milieu lyonnais de graveurs contemporains tel Georges Reverdy.

C. A. G.

# LA REPRISE DES MODÈLES DESSINÉS PAR BERNARD SALOMON DANS LES ARTS APPLIQUÉS

## CAT. 251

BERNARD SALOMON (1506-1510 – vers 1561)

*L'Arche de Noé* (Genèse 6-7)

Gravure sur bois. H. 5,5 ; l. 8 cm

Dans Claude Paradin, *Quadrins historiques de la Bible Revuz et augmentez d'un grand nombre de figures*, Lyon,

Jean de Tournes, 1555, in-8°, H. 15,4 ; l. 11 ; ép. 2 cm, 44 f<sup>os</sup>, f<sup>o</sup> Genèse VI. & VII., B 3

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 357526 (1)

Voir Lyon 2015, p. [316], CAT. 251

Sur le témoignage du bibliographe Antoine Du Verdier (1544-1600) et de Samuel de Tournes (1628-1695), descendant de l'imprimeur Jean de Tournes (v. 1504-1564), les célèbres illustrations des Bibles parues chez De Tournes dans les années 1550 sont de la main de Bernard Salomon (Du Verdier 1585, in-folio, p. 119 ; Chappuzeau, 1681, in-8, *Advertissement* ; Schubart 1932). La suite de l'Ancien Testament paraît pour la première fois en 1553 dans les *Quadrins historiques de la Bible*, en deux volumes souvent reliés ensemble, le premier dédié au livre de la Genèse (voir **cat. 212-217** ; Lyon 2015, p. 300, **fig. 107**), le second à l'Exode (voir **cat. 218-219**), mais recouvrant davantage de livres bibliques dont celui des Rois. Elle sera progressivement augmentée, puisque de 199 bois en 1553 (voir Lyon 2015, **cat. 258-259**), elle atteint 231 bois dans l'édition de 1555 (Sharratt 2005, p. 291-293, n° 26-27). Les descendants de l'imprimeur continueront de l'enrichir en commandant de nouveaux bois qui s'ajouteront aux anciens

(voir **cat. 220-223**). Cette suite d'images intègre des livres de petit et de grand format (in-8 et in-folio) pour illustrer le texte intégral ou versifié. Reprenant la formule emblématique (*motto*, image, épigramme), les petits livres présentent sur chaque page la référence biblique, une image et une pièce poétique, ici les quatrains par Claude Paradin (v. 1510-1573). Grâce à l'entreprise de Jean de Tournes, qui investit dans le genre littéraire en image des *Figures de la Bible*, cette suite paraît dans plusieurs éditions en diverses langues – en français, anglais, espagnol, allemand, italien, flamand et latin – favorisant la propagation des modèles gravés lyonnais (Engammare 2003, p. 24-39). Véritable « best-seller », les vignettes bibliques de Salomon sont reprises et copiées sur différents médias, en particulier dans la majolique, l'ébénisterie, l'argenterie. On retient de cette suite, qui sert de point de repère pour la définition du corpus d'œuvres de Salomon, l'élançement des figures aux gestes maniérés dans

le sillage de l'École de Fontainebleau, ainsi que la qualité narrative de ces « hystoires » pleines de mouvement, qui rendent le sujet principal immédiatement compréhensible. Surtout, on est saisi par les vastes paysages en perspective se perdant à l'horizon, à l'intérieur de ces très petits tableaux, notamment dans les scènes de *La création*, *Cain tuant Abel* ou *Agar et l'ange*. Cette maîtrise est assez exceptionnelle en France dans les années 1540, où seuls les Flamands font preuve d'une telle habileté dans l'art du paysage (Jenkins 2006). L'aisance manifeste de Salomon dans cet exercice amène à reconsidérer la question de son origine et de sa formation dont on ignore tout. Même si une famille Salomon, ceinturier de profession, est identifiée à Lyon au début du XVI<sup>e</sup> siècle (Rondot 1897, p. 21-23), une formation à Paris, en contact plus évident avec les Pays-Bas et Fontainebleau, n'est pas à exclure.

M. L.

---

CAT. 252

JOST AMMAN (1539-1591)

*L'Arche de Noé* (Genèse 6-7)

Gravure sur bois. H. 11 ; l. 15,3 cm

Dans Flavius Josèphe, *Opera Josephi*, Francfort, Sigmund Feyerabend, 1580, in-fol., H. 39 ;

l. 26,3 ; ép. 8,4 cm, 934 p., p. 9

Prov. : ex-dono du roi Henri III aux Jésuites de Lyon par le père Edmond Auger

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 21963

Voir Lyon 2015, p. [316], CAT. 252 ; ainsi que le développement de Maud Lejeune en p. 302

Originaire de Zurich, Jost Amman est un peintre-verrier de formation, qui pratiqua la gravure sur métal et sur bois, surtout, il fournit des dessins pour l'artisanat et l'illustration des livres. Il vécut une grande partie de sa carrière à Nuremberg où il accéda au droit de cité en 1577. Inventeur prolifique à l'œuvre considérable – plusieurs milliers de planches lui sont associées – il est sensible à l'art de Fontainebleau et témoigne d'une bonne connaissance des modèles gravés lyonnais. Ainsi, certaines planches de ses séries bibliques (1564, 1571) s'inspirent directement des vignettes de Bernard Salomon (1553, 1554), ou par le biais de son confrère illustrateur à Lyon, Pierre Eskrich (1564). Si certaines sont très proches, les liaisons avec d'autres sont moins évidentes, reprenant seulement l'idée générale de la composition. Sa suite consacrée à l'Ancien Testament, vaste entreprise inachevée de son prédécesseur, Virgil Solis, qui fut aussi illustrateur pour le compte de Sigmund Feyerabend, paraît une première fois en

1564 à Francfort-sur-le-Main dans une édition biblique réunissant 148 illustrations à partir de 132 bois. Plusieurs reparaissent dans l'édition latine des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe en 1580. Ainsi, dans la scène de *La Construction de la Tour de Babel*, on retrouve le modèle lyonnais (Lyon 2015, **cat. 251**), la tour hélicoïdale avec ses rampes extérieures, le four à proximité, le soldat en pied au premier plan, sa lance en main (p. 12). Celle de *L'Arche de Noé* reprend l'imposante maison flottante avec la coque percée régulièrement de hublots, contre laquelle est disposée une passerelle à plan incliné sur laquelle se sont engagés les animaux par couples entrant dans l'arche. À l'étage, comme dans le modèle, de nombreux oiseaux nichent, dont quelques uns voltigent au sommet de la mâture. Sont repris précisément, quelques couples d'animaux, notamment les éléphants, les trois figures au seuil de la passerelle, Dieu le père émergeant des nuages amoncelés, jusqu'aux ombres portées sur l'imposant

navire. Dans cette composition plus grande en taille, les variations se situent dans le choix des animaux, la représentation de Noé désormais à droite, en raison de l'inversion du sens de lecture. Surtout on note l'insertion d'une scène supplémentaire en haut à gauche, celle du *Déluge* d'après Salomon, reprenant le vaste embarcadère pris dans les flots tumultueux, charriant des cadavres de noyés. Dans cette scène multiple, est encore ajouté le motif de la colombe exploratrice revenant avec la branche d'olivier en son bec. Dans ce tirage tardif, les deux monogrammes observés en bas de la composition dans l'édition de la Bible de 1564, à gauche les lettres S. H F entrelacées au dessus du dessin du couteau du graveur (*Formschneider*), à droite les initiales de l'éditeur SF pour Sigmund Feyerabend, propriétaire des planches, ont disparu ; seul se distingue encore le couteau au-dessus du lièvre dans le coin gauche (voir Nagler 1919, t. 4, p. 2, n° 9).

M. L.

## CAT. 253

MASSÉOT ABAQUESNE (actif de 1526 à avant 1564)

*La Construction de l'arche de Noé*, Rouen vers 1550-1560

Panneau gauche d'un triptyque *L'Histoire de Noé*, provenant du château d'Écouen

Faïence polychrome. H. 139,5 ; l. 97 ; pr. 7 cm

Hist. : Acquis à la vente George Ryaux, Paris, Palais d'Orsay, 24 octobre 1979 (cat. n°15)

Écouen, Musée national de la Renaissance – château d'Écouen, inv. Ec 21a

Bibl. : Oliver 1972 ; Deswarte-Rosa 2003, p. 48 et 50 ; [Collectif] 2009, p. 70-71 ;

Heck 2011, p. 207 et 211 ; Lisbonne 2013-2014, p. 278.

Exp. : Paris 1980b, cat. 274 ; Dijon 2006-2007, cat. 17.

Voir Lyon 2015, p. [316-317], CAT. 253

En 1979, le musée national de la Renaissance se porte acquéreur de trois panneaux de carreaux de faïence attribués au céramiste rouennais Masséot Abaquesne et illustrant l'histoire du Déluge. La composition reprend avec fidélité le texte de la Bible (Genèse, 6-9) : à l'arrière-plan, Dieu ordonne à Noé de construire une arche destinée à accueillir les animaux. La scène principale présente Noé, bâton d'architecte en main, supervisant la construction du bateau. Un plan intermédiaire montre un ouvrier s'affairant autour d'un feu pour préparer la poix destinée à rendre l'arche imperméable. Une frise de cercles de ferronnerie ponctuée de fleurons orne la bordure. Il s'agit ici du volet gauche de ce triptyque, le volet central présentant *l'Embarquement dans l'arche* et le droit *l'Arrivée au Mont Ararat*.

Si l'attribution de ces panneaux à Masséot Abaquesne n'est pas contestable (le profil de la compagnie de Noé paraît très semblable à ceux représentés sur sa production d'albanelles), l'artiste à l'origine du modèle reste à déterminer. Il a longtemps été identifié au bellifontain Luca Penni, sur la foi de

rapprochements stylistiques et d'un dessin du *Déluge* relevé dans son inventaire après décès daté de 1557. Ce dessin, aujourd'hui perdu mais dont on conserve une seconde version, ne présente en réalité que peu de points communs avec les panneaux d'Abaquesne (voir Paris 2012, p. 85). Le nom du peintre Geoffroy Dumoustier a également été évoqué (Lisbonne 2013-2014, p. 278). Les points communs que l'on peut déceler entre cette oeuvre et les *Quadrins historiques* de Bernard Salomon, publiés en 1553, sont nombreux. Le bateau et sa rampe d'accès s'inspirent de la vignette des chapitres VI et VII de la Genèse, de même que la scène représentant Noé à genoux, écoutant l'ordre divin. La figure-même de Noé est très proche de celle d'Abraham illustrée pour le chapitre XIII : la pondération et le geste sont identiques. La question du modèle originel reste ouverte : il n'est pas à exclure que l'auteur du carton de notre *Déluge* et Bernard Salomon se soient tous deux inspirés d'un même dessin, aujourd'hui perdu.

Les reprises postérieures de cette iconographie du Déluge reproduisent généralement

avec une grande fidélité les seuls *Quadrins* de Bernard Salomon. Des pièces en cuivre émaillé de Limoges, une plaque attribuée à Pierre Pénicaut et une assiette du Maître IC (musée du Louvre, OA 972 et MR 2461) reprennent fidèlement les vignettes illustrant les chapitres VI et VII de la Genèse. Le château du Lude, dans la Sarthe, présente également dans un cabinet un décor peint daté du troisième quart du XVI<sup>e</sup> siècle qui reprend le travail du graveur lyonnais.

Ce panneau, qui avait certainement une destination pariétale (peut-être une cheminée du château d'Écouen), rappelle que Masséot Abaquesne n'a pas cantonné sa production aux répertoires héraldique et ornemental. Ces grandes compositions historiées, auxquelles on peut ajouter deux représentations de *Marcus Curtius* et de *Mucius Scaevola* (musée Condé, Chantilly) ainsi qu'un certain nombre de carreaux isolés, l'inscrivent par ailleurs dans une tradition attestée à la même époque dans la péninsule ibérique et aux Pays-Bas.

A. G.

CAT. 254

BERNARD SALOMON

*Le Songe de Jacob*, vers 1550-1553

Plume et encre brune, lavis brun, craie noire. H. 8,8 ; l. 11,5 cm

Lyon, Bibliothèque municipale, MS 7062

Voir Lyon 2015, p. [318], CAT. 254 et aussi p. [280], CAT. 212-219

CAT. 255

MAÎTRE IC (JEAN DE COURT)

Coupe : *Le Songe de Jacob*, seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle

Émail peint sur cuivre, dorure. H. 4,4 ;

D. 18,3 cm

Écouen, Musée national de la Renaissance –  
château d'Écouen, inv. E.Cl. 892

Bibl. : Du Sommerard 1881, cat. 1604

Voir Lyon 2015, p. [318], CAT. 255 et notice  
CAT. 256

Malheureusement privée de son pied, cette pièce de forme s'inscrit dans la production habituelle des ateliers de Limoges dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. La forme assez évasée de la coupe incite à penser qu'elle était dépourvue de couvercle.

Le revers (**fig. cat. 255a**) est orné d'un grand cuir issu des modèles diffusés par les gravures de l'École de Fontainebleau, au dessin cependant simplifié, simulant un relief de stuc où apparaissent deux têtes d'angelot et deux mufles de lion. Un décor de légers rinceaux d'or posés au pinceau complétait l'ensemble mais a mal résisté aux frottements et usures. Un autre décor ornemental, plus nourri, avait été réalisé sur



FIG. CAT. 255a

le rebord côté face et n'a pas mieux résisté. Une composition en grisaille enrichie de rose saumoné pour les carnations nous montre Jacob endormi contre un rocher, son bâton et sa besace posés près de lui ; à l'arrière-plan, un berger fait paître son troupeau au pied d'une ville fortifiée surmontée par une citadelle. Incarnant sa vision onirique, l'échelle où montent et descendent les anges est dressée contre ses pieds, pendant qu'en haut, sur une nuée, apparaît l'Éternel qui lui confirme la promesse faite à Abraham.

L'attribution est liée à l'existence d'une coupe conservée au British Museum de Londres (Waddesdon Bequest 36), relevant

de la même typologie dite « tazza » et abritant la même scène en grisaille, avec en sus le monogramme IC.

Le dessin de Bernard Salomon est conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon (**cat. 254**), toutefois c'est bien de la gravure que s'est inspiré l'émailleur, avec des modifications non négligeables, certaines liées à l'adaptation à la forme de la coupe, d'autres plutôt liées à l'invention propre du poncif utilisé par l'émailleur. La question de l'attribution de ce poncif ou dessin à l'émailleur lui-même ou à un autre artiste travaillant au sein de l'atelier mérite d'être posée.

T. C.-L.

## CAT. 256

ANGLETERRE, I<sup>ER</sup> QUART DU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE*Le Songe de Jacob*

Broderie au petit point, laine sur canevas de lin. H. 84 ; l. 139 cm

Écouen, Musée national de la Renaissance – château d'Écouen, fonds Du Sommerard, inv. E.Cl. 1199

Bibl. : Privat-Savigny 2003 ; Dutocq 1997-1998.

Exp. : Écouen 2003.

Voir Lyon 2015, p. [318-319], CAT. 256

Le musée national de la Renaissance conserve plusieurs pièces de broderie au petit point ; cet ensemble provient de la collection d'Alexandre Du Sommerard vendue à l'État français en 1844 et constitutive du musée de Cluny ; il a fait l'objet d'une étude en 1997-1998 (Dutocq 1997-1998), d'expositions et de publications (Privat-Savigny 2003) dans lesquelles figurait le *Songe de Jacob*. La technique du petit point appartient au groupe des points comptés effectués sur un canevas. Cette technique assez facile est pratiquée par les brodeurs professionnels comme par les dames de la noblesse. Considérée comme un passe-temps convenable pour une femme bien née, la broderie au point a aussi une destination dans les intérieurs ; les panneaux constituent des garnitures de lit, de cheminée ou des tentures complètes. Si le commanditaire de ce panneau brodé demeure inconnu, il semble que l'on puisse le rattacher aux créations des ateliers anglais du début du XVII<sup>e</sup> siècle en raison de sa gamme chromatique et de l'aspect un peu raide des personnages et de la végétation. Le Museum für Kunsthandwerk de Leipzig, le Royal Ontario Museum de Toronto et le Metropolitan Museum of Art de New York conservent des panneaux anglais proches

de celui-ci (Privat-Savigny 2003, p. 67 ; Schuette et Müller Christensen 1963, p. 56 ; Remington 1945, n° 47 ; Brett 1972, n° 24). Comme dans les autres domaines des arts décoratifs, les modèles gravés sont une source d'inspiration essentielle pour les ateliers de brodeurs dont ils reprennent la scène principale en l'adaptant au format de l'œuvre finale. Dans le *Songe de Jacob*, on reconnaît l'épisode de la Genèse pendant lequel Jacob voit en rêve une échelle dont le sommet atteint le ciel, échelle sur laquelle les anges de Dieu montent et descendent (Genèse, 28, 12). Petit-fils d'Abraham, fils d'Isaac et de Rebecca, Jacob a usurpé le droit d'aînesse de son frère Esaü ; ce dernier s'en étant aperçu veut se venger. Jacob quitte alors Beer-Sheva pour rejoindre son oncle Laban à Harran. Au cours de son voyage, il passe la nuit à Béthel, allongé la tête contre une pierre, et fait ce songe qui pourrait être interprété comme les différents exils du peuple juif à venir ou l'alliance entre la Terre et le Ciel (entre les Juifs et Dieu). Ce thème a été fréquemment traité en broderie (Graves-Cabot 1946, p. 31), mais il semble bien que le modèle soit la vignette gravée par Bernard Salomon pour les *Quadrins historiques de la Bible* (voir éd. 1553, n° 272 / éd. 1555, n° 225 et Lyon

2015, **cat. 254**). Jacob et les anges adoptent des poses assez proches de celles de la gravure. Pourtant le paysage et les végétaux sont traités fort différemment et le visage de Jacob, plus fin mais sans volume, semble né de l'invention du brodeur. La coupe émaillée de même sujet conservée au musée national de la Renaissance (E.Cl. 892 ; Lyon 2015, **cat. 255**) est beaucoup plus fidèle à la gravure. En arrière-plan, le groupe de bergers et de moutons est absent de la composition de Bernard Salomon ; s'il peut évoquer les troupeaux de Laban, son modèle nous est à ce jour inconnu. Enfin, le traitement très géométrique des formes et des feuillages nous éloigne de la souplesse du trait du graveur lyonnais. Il est lié à la technique de la broderie au point qui implique une nécessaire géométrisation des motifs. Pourtant, certains brodeurs sont parvenus à rendre les lignes et les dégradés subtils des vignettes des *Quadrins*, comme l'auteur encore anonyme de la cassette ornée de scènes de l'histoire de Moïse du musée national de la Renaissance (Ec. 1995 ; voir Lyon 2015, p. 299, **fig. 105** et Barbier 2016, à paraître).

M. B.

CAT. 257

JEAN MIETTE (actif à Limoges au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle)

Assiette : *La Création d'Adam*, vers 1550-1560

Émail peint sur cuivre. H. 2,1 ; D. 20,5 cm

Hist. : collection Charles Seguin, legs 1908

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 6192

Bibl. : Verdier 1967, p. 191 ; Caroselli 1993, p. 102 et 154 ; Baratte 2000, p. 296.

Voir Lyon 2015, p. [320], CAT. 257

Cette assiette peinte en grisaille sur fond bleu, avec des rehauts de rouge et d'or, illustre *La Création d'Adam* (Genèse 1), d'après le modèle de Bernard Salomon dans les *Quadriens historiques de la Bible* (vignette GENESE II ; voir Lyon 2015, **cat. 258**). Sur l'aile, des rinceaux blancs. Au revers, un buste de femme de profil dans un médaillon, entouré de rinceaux.

L'émailleur a légèrement modifié la composition pour l'adapter au cadre circulaire de l'assiette, en redressant les personnages en hauteur. Cette œuvre fait partie d'une série, consacrée aux premiers épisodes de la *Genèse*, dont au moins sept pièces, de diamètre identique et présentant les mêmes décors de rinceaux sur les ailes et des bustes au revers, sont identifiées – parmi elles, cinq sont au Louvre. Il est intéressant de constater que l'émailleur a utilisé une grande variété de sources graphiques : les *Quadriens historiques* pour la scène de *La Création d'Adam*, *Le Sacrifice de Caïn et Abel* (Baltimore Walters Art Gallery 44.45) et *Caïn tuant Abel* (Louvre OA 6195), *l'Histoire de la*

*Genèse* d'Étienne Delaune pour *La Création des oiseaux, des poissons et des animaux* (Baltimore Walters Art Gallery 44.56), tandis que les modèles iconographiques des scènes de *L'Arbre de la connaissance* (Louvre OA 6193), *La Tentation d'Adam et Ève* (Louvre MR 2438) et *Adam et Eve après la faute* (Louvre OA 6194) ne sont pris ni chez Bernard Salomon ou Pierre Eskrich, ni chez Delaune, et restent non identifiés à ce jour. Peut-être d'autres assiettes peintes en grisaille sur fond bleu, passées en vente au cours du XX<sup>e</sup> siècle, ont-elles fait partie de cette série : *La Tentation* et *Le Péché d'Adam et Ève*, toutes deux d'après un modèle inconnu (vente Hugot, Paris, 7 mars 1924, n° 63) et *La Tentation* d'après Delaune (vente Séguin, Paris, 4-5 décembre 1910, n° 278). Il est difficile de savoir si ce choix iconographique correspond à la disponibilité des sources à la disposition de l'artiste au moment où il réalise la série, ou s'il correspond à une volonté délibérée. L'émailleur reproduit les mêmes sujets de la Création à plusieurs reprises mais sur des assiettes

de séries différentes : *Adam et Ève* (Louvre R 288), *La Création du monde* (Turin Museo Civico SM 82), *L'Arbre de la science du bien et du mal* et *La Tentation* (Lyon Musée des Beaux-Arts H 462 et L 437), *Le Sacrifice d'Isaac* (Los Angeles County Museum of Art 48.2.10), *La Création d'Ève* (vente Séguin, Paris, 4-5 décembre 1910, n° 278), *Adam et Eve après l'expulsion du Paradis* (vente Tajan, Paris, 23 juin 1976, lot 95), *La Création d'Ève* (vente Sotheby ParkeBernet, New York, 3-4 décembre 1982, lot 64), *La Création d'Adam* (vente Sotheby's, Paris, 16 avril 2013, lot 16).

Jean Miette, dont la production n'est identifiée que depuis quelques décennies, est cité dans les archives de Limoges en 1563 et 1565. Il fut probablement apprenti auprès de Léonard Limosin (voir **cat. 263**), avec lequel il effectue un voyage à Bordeaux en 1564, accompagné de l'émailleur Jean II Pénicaud, afin de préparer les décors de l'entrée de Charles IX et sa mère Catherine de Médicis dans la ville.

F. B.

---

CAT. 258 ET 259

BERNARD SALOMON dans

CLAUDE PARADIN

*Quadrins historiques de la Bible, Quadrins historiques d'Exode*

Lyon, Jean de Tournes, 1553

In-8°, H. 16 ; l. 11 ; ép. 1,8 cm, 44 f<sup>rs</sup>

Lyon, collection particulière

Ouvert à Genèse II : Bernard Salomon, *La Création de l'Homme et La Création de la Femme*, gravures sur bois. Chaque composition : H. 5,5 ; l. 8 cm

Voir Lyon 2015, p. [320], CAT. 258 et 259 et notice CAT. 257

---

CAT. 260

URBINO, ATELIER DES PATANAZZI

Assiette : *La Création de l'Homme*, vers 1575-1590

Faïence. H. 4,8 ; D. 26,4 cm

Hist. : don Frédéric Reiset, 1852

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'Art, inv. N 23

Bibl. : Damiron 1926, pl. XXII, fig. 100.

Voir Lyon 2015, p. [321], CAT. 260 ; ainsi que pour le modèle de Bernard Salomon (CAT. 258) et pour la figure du Créateur (CAT. 259)

Dans le médaillon central, la scène de *La Création du monde* (Genèse I) reproduit partiellement le bois gravé de Bernard Salomon des *Quadrins historiques* de 1553 (vignette GENESE I), repris dans l'édition italienne *Figure del Vecchio Testamento* en 1554. Le peintre a sélectionné la figure de Dieu, s'avancant vers la gauche la main tendue, les trois groupes d'arbres, le soleil et la lune dans le ciel, Adam étendu à terre, mais la taille réduite du cadre ne lui a pas permis de reproduire l'ensemble des animaux représentés. Le reste du bassin et l'aile sont ornés de motifs de grotesques disposés symétriquement de part et d'autre de quatre camées à l'antique.

Cette assiette illustre le goût pour les décors de grotesques sur fond blanc dont la mode est apparue dans l'atelier d'Orazio Fontana et Antonio Patanazzi dans les années 1560. À la mort d'Orazio Fontana en 1571, l'atelier passe aux mains de son neveu Flaminio, puis d'Antonio Patanazzi.

À partir des années 1580, et jusque dans les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, la famille des Patanazzi – Antonio, Alfonso, Francesco et Vincenzo – domine le marché. Elle perpétue les décors et les formes hérités des Fontana, tout en en faisant progressivement évoluer le style vers une exécution plus rapide et une palette plus limitée. Quant aux modèles graphiques utilisés pour la réalisation des décors historiés, les éditions lyonnaises continuent à y être très appréciées, mais l'*istoriato* se soumet néanmoins progressivement à l'envahissement du décor ornemental par les grotesques, qui occupera la quasi-totalité de la surface des majoliques à la fin du siècle. Le sujet de *La Création du monde* d'après Bernard Salomon, tout comme les autres épisodes de la *Genèse*, est également apprécié dans les émaux peints de Limoges de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (voir Lyon 2015, **cat. 277**).

F. B.

## CAT. 261

ATELIER D'ANTOINE CONRADE OU DE NICOLAS ESTIENNE, Nevers ou Lyon

Plat : *La Pluie de caïlles dans le désert*, vers 1640-1645

Faïence. H. 8,2 ; D. 46,5 cm

Marque : incisée au revers, *af*, 34

Inscriptions : au revers, en noir, *Les. Caillés. enuoyes / aus. anfans. disrael. au. / Desert. Exode'. Chapitre. / 16.*

Hist. : probablement dans la collection de Sir Andrew Fountaine (1676-1753) à Narford Hall (Norfolk) ; par descendance, Andrew Fountaine IV (1808-1873) ; vente Fountaine à Londres, Christie's, Manson and Woods, 16-19 juin 1884, n° 350 ; vente à Londres, Philipps, Blenstock House, 15 juin 1983, n° 102 ; don de la société des amis du Louvre, 1986

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'Art, inv. OA 11044

Bibl. : Moore 1988, p. 440 ; Ennès 1991, p. 247-252 ; Leutrat 2003, p. 76-77 ; Leprince 2009, p. 72, 74 ;

Rosen 2009, p. 162-163 ; Leprince 2013, p. 23.

Exp. : Paris 1990, n° 46, p. 94-95 ; Paris 2002, n° 231 p. 347.



Ce plat est décoré en plein de l'épisode biblique de *La Pluie de caïlles* qui s'abat dans le désert sur les Hébreux pour les sauver de la faim (*Exode* 16, 13), d'après le bois gravé de Bernard Salomon des *Quadrins historiques d'exode* en 1553 (vignette EXODE XVI), repris dans l'édition italienne *Figure del Vecchio Testamento* en 1554 et les *Quadrins historiques de la Bible* en 1555. Ce plat est un magnifique témoin de la production nivernaise du second tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, fortement inspirée par les majoliques polychromes réalisées à Urbino dans les années 1560-1570 et, comme ces dernières, par les gravures de Bernard Salomon. Si le peintre a respecté la composition d'ensemble, avec les figures de Moïse et ses compagnons au premier plan, le groupe de tentes à gauche et la première tente à droite, il s'est en revanche fortement éloigné de son modèle au second plan et dans le lointain. Il déplace des personnages (l'enfant tenant une caïlle au premier plan), en transforme d'autres (l'autre enfant et les femmes s'occupant des marmites), ou les invente complètement (l'enfant sous l'appentis, le groupe des quatre femmes et les personnages attablés sous des tentes à l'arrière-plan, la grotte et la ville à l'horizon). Contrairement à la description de l'*Exode*,

les caïlles ne tombent pas ici du ciel, mais sont déjà à terre ou dans les mains des personnages.

La palette colorée – bleu, vert, brun, manganeuse, dominée par les tonalités de jaune orangé – s'éloigne de ses lointains modèles italiens, de même que le style. Cette œuvre appartient à un groupe de plats de grandes dimensions, circulaires ou ovales, anciennement attribués à Lyon et datés des années 1570-1580, désormais rattachés à la production nivernaise vers 1640 (Rosen 2009). Parmi ceux-ci, deux sont datés 1641 (*Le Repas de Joseph et ses frères*, British Museum 2006.0304.1 et Brunswick 656) et plusieurs présentent, au revers, des légendes en français d'une écriture régulière et arrondie, caractérisée par un accent (ou une apostrophe) porté sur les *e*. Leur décor historié illustre principalement des épisodes vétérotestamentaires d'après les bois gravés de Bernard Salomon. Outre un important ensemble consacré à l'histoire de Joseph, d'autres plats sont illustrés d'épisodes du *Livre des Rois*, comme *Salomon et la reine de Saba* (Sèvres MNC 6029), et du livre de l'*Exode* : *Moïse et les filles de Jethro* (Louvre OA 11045 et Brunswick 1148), *Marie, sœur d'Aaron et de Moïse* (Lyon, Gadagne 38.27), *La Manne* (Lyon, Gadagne 42.338).

Parmi eux, *La Pluie de caïlles dans le désert* montre, au revers, la même écriture dite « à apostrophes » (*Les. Caillés. Enuoyes / aus. anfans. disrael. au / Desert. Exode'. Chapitre. / 16.*). Son décor historié présente, en outre, de fortes affinités stylistiques avec l'épisode de *La Manne* reproduit au centre d'un grand plat ovale (Metropolitan Museum of Art 27.97.26), copié des formes exécutées dans l'atelier des Fontana à Urbino vers 1560-1570 (voir Lyon 2015, **cat. 276**). Vraisemblablement sorties du même atelier, ces œuvres montrent que le goût pour la majolique italienne du XVI<sup>e</sup> siècle, qu'elle soit copiée littéralement par surmoulage ou à la source d'inspiration de nouvelles créations, est encore vif et répond sans doute à la demande d'une clientèle française exigeante. Parmi les différents ateliers de Nevers actifs aux alentours de 1641, connus par les archives, citons ceux d'Antoine Conrade, de Denis Lefebvre ou encore de Nicolas Estienne, qualifié de maître « en l'armarjorie de fajance » (Rosen 2009). L'attribution de cette série de très belle qualité à l'un ou l'autre de ces ateliers reste pour le moment hypothétique, même si le nom d'Antoine Conrade a récemment été avancé (Leprince 2013).

F. B.

## CAT. 262

PIERRE COURTEYS (actif à Limoges entre 1544 et 1568, mort avant février 1581)

Coffret : *Scènes de l'Ancien Testament*, vers 1550-1560

Émail peint sur cuivre, bois doré (moderne).

H. 20 ; l. 24,5 ; pr. 13,6 cm

Inscriptions : sur le couvercle, en noir, *GENESE.II*, *GENESE.II PC* ; sur la face, en or *LEVIT[I]QUE XXIII*, en noir, *PC* ; sur le revers, en or, *MANE THECEL PHARES* et *DANIEL V* ; sur le côté avec David, en or, *I.ROIS XVI PC* ; sur le côté avec Loth, en or, *GENESE XIX PC*

Hist. : collection Charles Sauvageot, donation 1856

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 948

Bibl. : Verdier 1967, p. 292 ; Verdier 1977, p. 178, note 5 ; Baratte 2000, p. 283-284.

Voir Lyon 2015, p. [322], CAT. 262

Ce coffret pourvu d'un couvercle demi-cylindrique, en émail polychrome, présente quatre colonnettes aux angles et une monture en bois doré, sans doute moderne. Toutes les scènes historiées sont d'après Bernard Salomon dans les *Quadrins historiques* de 1553, dont la référence à la vignette gravée est systématiquement reprise par le peintre: sur le couvercle, *La Création de l'homme*, *La Création de la femme* (GENESE II) et deux plaques cintrées non émaillées ; sur la plaque antérieure, *La Lapidation du blasphémateur* (LEVITIQUE XXIII) ; sur la plaque postérieure, *Le Festin de Balthasar* (DANIEL V) ; sur les côtés, *David calmant Saül* (ROIS XVI) et *Loth et ses filles* (GENESE XIX).

L'émailleur reste fidèle aux compositions et aux figures principales de Bernard Salomon, mais il étire les scènes pour les adapter à

la longueur des plaques du coffret, notamment celles du couvercle auxquelles il ajoute des animaux tirés d'autres vignettes (le cerf, le lama, l'ours, le sanglier dans *La Création de l'homme*, le lion, le bœuf et l'éléphant dans *La Création de la femme*). Il supprime, en revanche, des figures ou des éléments du paysage sur les plaques latérales par manque de place.

Actif dans le second tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, Pierre Courteys signe de son nom ou de son monogramme de nombreuses plaques et pièces de vaisselle, en émail polychrome ou en grisaille, dans un style qu'il est parfois difficile de distinguer des œuvres de son contemporain Pierre Reymond. Ses sources d'inspiration sont variées, notamment les graveurs italiens tels que Giorgio Ghisi et Marcantonio Raimondi, ou le français Étienne Delaune,

mais le choix des gravures de Bernard Salomon s'impose naturellement pour les sujets de l'Ancien Testament. Il est difficile d'expliquer la cohérence des diverses scènes représentées sur les plaques du coffret, sinon par le fait qu'elles sont tirées du même ouvrage et correspondent à des épisodes bibliques alors particulièrement appréciés, comme *Le Festin de Balthasar* (voir Lyon 2015, **cat. 279**) et *Loth et ses filles* (voir **cat. 278**). Plusieurs coffrets donnés à Pierre Courteys présentent un décor peint plus cohérent, entièrement consacré à certains personnages de l'Ancien testament, tels que David, Gédéon, Moïse ou encore Joseph, comme sur le coffret signé P. COURTEYS, conservé à la Frick Collection (16.4.32) ou encore celui de Pierre Reymond (**cat. 271**).

F. B.

## CAT. 263

LÉONARD LIMOSIN (Limoges, 1505 ? – † entre janvier 1575 et février 1577)

Assiette : *La Découverte du berceau de Moïse*, vers 1560

Émail peint sur cuivre. H. 2,4 ; D. 19,4 cm

Hist. : collection Cécile de Rothschild ; acquisition à la vente Christie's, Paris, 11 mars 2003, lot 356

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 12102

Bibl. : Baratte 2004, p. 53-56 ; Notin 2005, p. 315-316



Traitée en grisaille sur fond bleu, avec des rehauts rouges et or, cette assiette représente sur sa face l'épisode de la découverte par la fille de Pharaon du berceau de Moïse (*Exode 2, 5-10*), d'après le bois gravé par Bernard Salomon dans les *Quadrins historiques de la Bible* (vignette EXODE II). Sur l'aile, entre des rinceaux d'or, quatre médaillons ovales sur fond blanc avec des silhouettes à l'antique. Au revers, un profil de femme en buste dans un encadrement géométrique entouré de deux amours avec des draperies, surmonté de deux paons et une tête de chérubin, autour quatre médaillons ovales sur fond blanc avec des silhouettes. Cette assiette fait partie d'un ensemble racontant l'*Histoire de Moïse* pour lequel quatre autres pièces sont connues, toutes inspirées des *Quadrins historiques* : deux assiettes provenant de la collection Sauvageot au Louvre illustrent *La Noyage des enfants mâles du peuple hébreux sur l'ordre de Pharaon* et *Le Meurtre de l'Égyptien* (OA 985 1-2) ; deux autres, entrées en 2005 au musée des Beaux-Arts de Limoges, illustrent *Les fils d'Israël accablés de corvées par Pharaon* et *Pharaon ordonnant aux sages-femmes de tuer les enfants mâles d'Israël* (2005.5.1-2).

Dès son origine, à Limoges à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la production des émaux peints sur cuivre se concentre sur les décors historiés. Outre les estampes, qui circulent aisément dans toute l'Europe, les livres à gravures sont certainement présents chez les émailleurs dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle et le restent jusqu'au siècle suivant. L'inventaire après décès établi le 21 août 1675 de l'émailleur Jacques Nouailher fait mention de plusieurs « livres de dessins propres aux peintres et esmailleurs » dont un exemplaire en espagnol des *Historiarum Veteris Testamenti Icones* [...] (voir **cat. 210**), illustré par Hans Holbein, imprimé à Lyon chez les frères Frelon en 1543 (Beyssi-Cassan 2006, p. 210 et 427). À partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, les Bibles historiées illustrées des vignettes de Bernard Salomon dominent manifestement le marché, mais elles ne sont néanmoins pas les seuls véhicules de l'iconographie religieuse. Ainsi les estampes de Dürer sont-elles encore largement utilisées par les émailleurs dans la seconde moitié du siècle.

Léonard Limosin est l'exemple même d'un grand peintre qui n'est pas inféodé aux représentations des éditions lyonnaises, comme en témoigne le grand plat illustrant *Le Jugement de Salomon* (Louvre OA 11377) – épisode biblique particulièrement apprécié à la

Renaissance pour son caractère d'exemple de justice et d'équité –, pour lequel l'artiste s'inspire d'une fresque de Pellegrino da Modena, de l'une des Loges du Vatican, alors non diffusée par la gravure. À la différence de Pierre Reymond, dont l'importante production de vaisselle à sujets bibliques se fait majoritairement d'après les gravures de Bernard Salomon (voir **cat. 264, 270-271**), Léonard Limosin montre ainsi plus de distance avec les modèles lyonnais. L'assiette illustrant *La Découverte du berceau de Moïse* témoigne parfaitement de sa pratique : loin de copier servilement le bois gravé, il sélectionne les personnages principaux qu'il centre dans la composition, tout en synthétisant avec élégance l'environnement paysager ou monumental.

Léonard Limosin, également connu comme graveur et peintre, est l'un des rares émailleurs de Limoges à être attesté dans l'entourage royal par les archives, puisqu'il est connu comme « esmailleur du roi » et mentionné parmi ses valets de chambre au milieu du siècle. Durant sa longue période d'activité, entre 1533 et 1573, il pratique des manières différentes, en grisaille mais aussi en émail polychrome, et émaille des œuvres d'une grande diversité.

F. B.

## CAT. 264

PIERRE REYMOND (LIMOGES, VERS 1513 – 1584) ?

Plateau d'aiguière : *Moïse et Jethro*

Émail peint sur cuivre. H. 3,8 ; D. 47,2 cm

Monogrammé à deux reprises sur le marli de part et d'autre d'un mascaron : P R

Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. H 459

Voir Lyon 2015, p. [323], CAT. 264

Ce plateau d'aiguière, signé sur le marli *P. R.* à deux reprises, est attribué à Pierre Reymond. Il est probablement entré au musée de Lyon dès 1810, avec les collections du marquis de Migieu. Un portrait d'homme âgé de profil est reproduit en son centre. Autour, son décor peint en grisaille reprend un épisode tiré de l'Exode : Moïse, rendant la justice au désert après la sortie d'Égypte, reçoit les conseils de son beau-père Jethro. Vêtu à l'antique, il est assis sur un trône ; à ses côtés, est assis Jethro, coiffé d'un haut bonnet. De nombreux personnages, dont des femmes accompagnées de jeunes enfants, se pressent autour d'eux. À l'arrière-plan, quelques tentes dressées évoquent un campement militaire.

Le marli est occupé d'une foule de chèvrepieds à cagoule de moine portant des plateaux de victuailles et des coupes. Le revers est orné, au centre, d'un profil d'homme casqué, cerné par une frise ornementale qui fait alterner, reliés par une guirlande de fruits prise dans un enroulement de cuirs entrelacés, mascarons voilés et séraphins.

Comme sur un plat du musée du Louvre, l'émailleur a surmonté les mascarons d'un croissant de lune, rappelant le C pour Catherine de Médicis, reine de France. Cette même composition est reprise plusieurs fois par Reymond, notamment pour un plat ayant appartenu à William Randolph Hearst aujourd'hui au Los Angeles County Museum of Art ou encore cet autre de la collection Basilewsky au musée de l'Ermitage. Dans les deux cas, le portrait d'homme casqué a fait place à des armoiries, celles de la famille de Mesmes pour le plat de Saint-Pétersbourg.

Pierre Reymond, dont l'atelier s'est fait une spécialité de la vaisselle décorative en grisaille, a également donné une autre version de ce plateau, visible au musée de l'Ermitage. Pour ces deux pièces, il a adapté les mêmes vignettes de Bernard Salomon illustrant les *Quadrins historiques de la Bible* avec des vers explicatifs de Claude Paradin, édités par Jean de Tournes à Lyon en 1553, et plusieurs fois réédités.

S. H.



CAT. 265

URBINO, VERS 1565-1580

Coupe : *Moïse sauvé des eaux*

Majolique. H. 8,6 ; D. 31,2 cm

Sèvres, Cité de la céramique – Sèvres & Limoges, inv. MNC 23105



FIG. CAT. 266a

CAT. 266

URBINO ? VERS 1565

Coupe godronnée : *Abimélech épiant Isaac et Rébecca*

Terre cuite émaillée à l'étain (faïence) ; . H. 4,9 ; D. 24,8 cm

Inscription au revers : « Isac quando [...] / in Lontan paese / La fame » (FIG. CAT. 266A)

Écouen, Musée national de la Renaissance – château d'Écouen, inv. E.Cl. 7569

Bibl. : Du Sommerard 1881, cat. 2987 ; Giacomotti 1974, cat. 1157 ; Leutrat 2003, p. 72-74 et fig. 2 ; Leprince 2012, p. 114 et note 1.

Exp. : Bassano 1980, cat. 61.

Voir Lyon 2015, p. [324], CAT. 266

Cette coupe godronnée ou *crespina* est ornée d'une représentation directement tirée de Bernard Salomon (Paradin 1555, Genèse XX), avec quelques modifications mineures, au point que l'on a pu suggérer d'y voir une pièce exécutée à Lyon même ; la phrase en italien inscrite au revers incitant à en donner l'attribution à un faïencier italien venu s'installer en France.

Il est patent que le peintre s'est ici livré à une adaptation extrêmement fidèle de la vignette gravée (le dessin est conservé mais n'était accessible qu'à l'éditeur), toutefois aucun indice ne permet d'en conclure

à une démarche propre aux artistes travaillant à Lyon.

Le style du peintre en majolique se rattache en revanche à tout un groupe de plusieurs dizaines d'œuvres présentant les mêmes caractères, au sein duquel apparaissent deux pièces datées, l'une de 1565 (*Le roi David*, musée d'Urbania) et l'autre de 1566 (*Martyre des saints Pierre et Paul*, Florence, Bargello). S'il y a donc tout lieu d'envisager une main italienne travaillant dans les Marches, une attribution à un atelier plus précis reste encore hypothétique.

T. C.-L.

---

CAT. 267

ATTRIBUÉ À COLIN NOUAILHER (connu à Limoges entre 1539 et 1574)

Plaque : *Abraham et Melchisédech*, vers 1565-1570, d'une série de quatre plaques

Émail peint sur cuivre. H. 25,5 ; l. 24 cm

Armoiries dans l'angle inférieur droit, d'azur au lion courant tenant dans ses pattes un V, le tout d'or

Hist. : dans un palais de Saint-Pétersbourg au XIX<sup>e</sup> siècle ; collection Georg Henké ; collection

du docteur Cotoni ; acquis de Mlle Marie-Madeleine Cotoni, 1985

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, OA 11017

Bibl. : Baratte 1988, p. 97-102 ; Baratte 2000, p. 72-73.

Exp. : Rouen 1884 ; Paris 1990, p. 111-113, n° 53-A.

Voir Lyon 2015, p. [325], CAT. 267

Cette œuvre fait partie d'un ensemble de quatre plaques, en émail polychrome, représentant deux scènes de l'Ancien et deux du Nouveau Testament entendues comme des préfigurations de l'Eucharistie (OA 11017 à OA 11020). Trois d'entre elles – *Abraham et Melchisédech* (*Genèse* 14, 18-19), *La Récolte de la Manne* (*Exode* 16) et *Les Noces de Cana* (*Jean* 2) – sont d'après Bernard Salomon dans les *Quadrins historiques* (vignettes GENESE XIII, EXODE XVI et JEAN II), tandis que le modèle de la quatrième, représentant *La Multiplication des pains*, n'a pas été identifié – peut-être s'agirait-il d'une composition originale de l'émailleur. L'écu correspond vraisemblablement aux armes de la famille Seillat, d'origine limousine.

La scène représentant le don du pain et du vin par le grand prêtre de Salem, Melchisédech, préfiguration de la Cène, d'après la vignette de Bernard Salomon, est plusieurs fois reproduite sur la vaisselle en grisaille du second tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment chez Pierre Reymond (Louvre, vase MR 2440 et aiguière MR 2416 ; Baltimore Walters Art Gallery, aiguière 44.168 et coupe 44.66). Tout en restant fidèle au bois gravé, l'émailleur concentre l'attention ici sur les deux protagonistes, notamment grâce au format

carré de l'œuvre, et supprime quelques figures latérales. Il modifie également deux détails dans la scène : un rameur sur une barque à la place d'un îlot et deux bâtiments à la place d'un groupe de soldats sous le bras d'Abraham.

L'Eucharistie, sacrement essentiel de la religion catholique, est au centre des controverses religieuses du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle – la doctrine de la Transsubstantiation est ainsi au cœur du débat entre tenants de l'Église catholique et partisans de l'Église réformée, lors du colloque de Poissy, en 1561. Léonard Limosin représente dans une scène allégorique beaucoup plus polémique un *Triomphe de l'Eucharistie* avec la famille de Guise (Frick Collection 16.4.22). La série de plaques du Louvre est attribuée à Colin Nouailher, émailleur qui signe et date quelques pièces de 1539 à 1545, mais qui est connu par les archives jusqu'en 1574. Il réalise des œuvres de nature variée, vaisselle, grands médaillons destinés à orner des décors de lambris, plaques de coffret..., en grisaille ou en émail polychrome. Ses modèles graphiques sont plus diversifiés que ceux de l'atelier de Pierre Reymond, essentiellement inspirés de Bernard Salomon.

F. B.

## CAT. 268

FRANCE (?), XVI<sup>E</sup> SIÈCLE*La Rencontre d'Abraham et Melchisédech*, fin du XVI<sup>e</sup> siècle

Noyer sculpté, traces de polychromie. H. 31 ; l. 58,5 ; pr. 3 cm

Écouen, Musée national de la Renaissance – château d'Écouen, fonds ancien, provenance inconnue,

inv. E.Cl. 16719

Bibl. : Haraucourt 1925, n° 225 ; Thirion 1966, p. 60-61.

Voir Lyon 2015, p. [325], CAT. 268

Trouvé dans les réserves du musée de Cluny sans numéro d'inventaire, ce panneau sculpté est aujourd'hui difficile à documenter avant 1925, année de publication du catalogue des Bois (Haraucourt 1925, n° 225). Dans cet ouvrage, l'identification aux *Quadrins historiques de la Bible* est déjà proposée. En effet, le passage de la Genèse au cours duquel Melchisédech offre à Abraham le pain et le vin (Genèse, 14, 24) est ici représenté suivant le modèle de Salomon. Le bois sculpté est très proche de la source gravée : à gauche, en habit, le prêtre tend les pains ; derrière lui, trois serviteurs dont l'un tenant ce qui reste d'une amphore et un autre dépourvu du récipient qu'il portait. Sur la gravure de Bernard Salomon, il s'agit d'une amphore. À droite, Abraham en armure est accompagné d'un groupe de militaires dont les lances ont disparu par rapport au modèle gravé, en raison du format plus étroit du relief ; à leurs pieds un coffre qui existe bien dans les *Quadrins*. Ce panneau pourrait aussi être rapproché d'une gravure représentant *David prend les pains de proposition du grand prêtre* (Samuel 21) due à Jean Leclerc et tirée des *Figures de la Sainte Bible* (Paris, 1614). Jean Leclerc semble d'ailleurs s'être largement inspiré des vignettes de Bernard Salomon. Néanmoins, dans sa composition

l'amphore d'un des serviteurs est remplacée par une coupe et le coffre des soldats est accompagné d'une vasque remplie de pièces de monnaie. Il existe dans l'église Sainte-Elisabeth (Paris) un ensemble de cent panneaux sculptés clairement dérivés de la série des gravures de Jean Leclerc (Langlois 1996). Cet ensemble qui provient de l'église abbatiale de Saint-Vaast d'Arras a été acheté par la Ville de Paris en 1845. Le panneau du musée national de la Renaissance diffère pourtant de celui de l'église Sainte-Elisabeth par l'absence de la coupe et de la vasque. Il ne fait aucun doute que sa source gravée est la vignette des *Quadrins*, car les principaux personnages s'y retrouvent avec leurs gestes et les détails de leurs costumes. Le sculpteur a également su rendre la sveltesse et l'élégance des silhouettes allongées caractéristiques de Bernard Salomon (Thirion 1966, p. 60-61). Comme souvent, le paysage est simplifié, mais le sculpteur a ajouté une rotonde qui n'existe pas dans la gravure et qui se retrouve aussi dans un relief semblable conservé à Amiens (musée de Picardie). Jacques Thirion a souligné la proximité de ces deux panneaux et les attribue à un atelier français, ne s'expliquant pas l'attribution aux Pays-Bas du sud proposée dans le *Catalogue des bois* (Thirion

1966, p. 60, note 15). La localisation de cet atelier demeure incertaine, car les huchiers de tous les centres du royaume et des autres pays européens travaillent à partir de modèles gravés et puisent à la source des *Quadrins*. Notons par exemple, la présence d'une série de quatre panneaux sculptés dont *l'Offrande du pain et du vin*, au musée des Beaux-Arts d'Orléans donné aux Pays-Bas (XVI<sup>e</sup> siècle) ou à l'Allemagne (XVII<sup>e</sup> siècle) selon les sources (inv. 6470) et un ensemble de plusieurs panneaux verticaux en main privée également inspirés des vignettes de Bernard Salomon. Parmi les centres les plus dynamiques de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la Normandie, Paris, la Bourgogne et le Lyonnais pourraient être proposées, sans pour autant pouvoir statuer sur l'une de ces régions étant donné la large diffusion des modèles gravés. Enfin, bien que le nombre d'exemples en bois sculpté similaires qui nous soient parvenus invite à la prudence, il est possible d'imaginer que ce panneau était l'élément d'un meuble démantelé ou d'un décor sur l'histoire d'Abraham – par ailleurs très appréciée en tapisserie – religieux, comme les stalles de l'église Sainte-Elisabeth ou civil, à l'instar des frises de Vélez Blanco (Paris, musée des Arts décoratifs).

M. B.



---

CAT. 269

BERNARD SALOMON

*Les Frères de Joseph déchargeant leurs sacs*, vers 1550-1553

Plume, encre brune, lavis brun, craie noire. H. 8,8 ; l. 11,3 cm

Prov. : Christie's 6 juillet 2004 lot 116

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 7064

Voir le développement de Maud Lejeune dans son essai, notamment en p. 262.



Coupe et couvercle

CAT. 270

PIERRE REYMOND ?

Coupe avec couvercle : *Joseph et ses frères*

Émail peint sur cuivre. H. 25 ; D. 18 cm

Monogrammé sur le bord de la composition : P · R  
Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. H 464 (1) et (2)

Cette coupe plate en grisaille semble avoir appartenu au Cabinet de la ville de Lyon, avant son entrée dans les collections du musée au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Sur une tige à balustre, elle est portée par un pied en talon renversé. Elle porte les initiales *P.R.*, rapportées au nom de Pierre Reymond, célèbre émailleur limousin. L'artiste a repris, en les adaptant à la forme de l'objet, certains des épisodes de l'histoire de Joseph, tels qu'il les avait développés sur le coffret Inv. L 469 (cat. 271).

L'intérieur de la coupe est occupé, au centre, par Pharaon allongé sur un lit à baldaquin et, autour, par deux scènes délimitées par deux troncs d'arbre : l'audience de Joseph par Pharaon et son cortège triomphal. Le char, au-dessus duquel on lit « IOSET », est précédé d'un corps de musiciens et, en avant, d'une foule agenouillée. L'extérieur de la coupe ainsi que le pied sont couverts d'ornements et de chimères.



L'intérieur de la coupe



Couvercle

La coupe est accompagnée de son couvercle en forme de dôme surmonté d'une pomme de pin où sont inscrits GENÉSE – XLIII IOSET – BENJAMIN et GENÉSE – XLVIII IOSET – BENJAMIN. Deux scènes de l'histoire de Joseph y sont reproduites : l'épisode au cours duquel Joseph fait mettre un hanap dans le sac de Benjamin, son frère, pour le faire accuser de vol et la réconciliation de Joseph et ses frères. L'intérieur du couvercle est orné de feuilles et de quatre cartouches dans chacun desquels figure un enfant nu, gracieusement posé.

Ainsi, l'artiste a-t-il choisi de narrer le récit en commençant par l'intérieur de la coupe pour le terminer à l'extérieur du couvercle. Les scènes retenues dans l'ouvrage gravé par Salomon sont à la fois celles qui synthétisent au mieux l'histoire et qui s'inscrivent le plus harmonieusement dans l'espace, convexe et concave, de l'objet.

S. H.



Coffret de face



Coffret de dos avec vue sur côté dextre avec sur le couvercle, Joseph embrassant Benjamin (voir dessin, CAT. 216)

CAT. 271

PIERRE REYMOND

Coffret : *L'Histoire de Joseph*

Bois de noyer, émail peint sur cuivre. H. 23,5 ; l. 21,3 ; pr. 14 cm

Prov. : Legs Lambert, 1850

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. L 469

Ce coffret rectangulaire composé de huit plaques émaillées, fermant par un couvercle bombé en berceau, est attribué à Pierre Reymond, l'un des émailleurs limousins les plus prolifiques du XVI<sup>e</sup> siècle. Sa structure est en bois doré. Les plaques d'émaux polychromes illustrent huit scènes de l'histoire de Joseph d'après des gravures du célèbre illustrateur lyonnais Bernard Salomon. Elles reprennent assez fidèlement des scènes du Livre de la Genèse des *Quadrins historiques de la Bible*, ouvrage contenant aussi des vers de Claude Paradin, édité à Lyon par Jean de Tournes une première fois en 1553. La plaque carrée du petit côté montre Pharaon songeant, allongé sur un lit à baldaquin. La lunette, difficilement lisible, montre un personnage étendu, dans un paysage de nature.

En façade, Joseph, extrait de la prison où il était enfermé, est reçu par Pharaon. Une inscription à l'or indique « GENESE XLI ». Ayant interprété le songe de Pharaon, Joseph défile en Égypte, entouré des grands du pays et acclamé par la foule (sur le couvercle).

La plaque carrée du second petit côté représente l'épisode au cours duquel Joseph fait mettre une coupe dans le sac de Benjamin, son frère, pour le faire accuser de vol. La lunette au-dessus, trop altérée, est illisible. Sur la face postérieure, sur le couvercle, Joseph révèle son identité à ses frères.

Le succès de l'ouvrage fut tel que l'éditeur décida de le rééditer deux ans plus tard, en 1555, en l'augmentant de trente et une nouvelles gravures par Salomon. L'histoire de Joseph, qui était racontée en vingt-six vignettes illustrées dans la première édition, passe alors

à quarante scènes dans la seconde. Grâce à leur lisibilité, à leur mise en page très claire, les scènes de l'histoire de Joseph ont bénéficié d'une grande faveur auprès des émailleurs. Ainsi, il existe de nombreux coffrets de l'histoire de Joseph, notamment de Jean Court dit Vigier, datés de 1555 et 1557, soit peu après la publication des gravures, ou encore des plats, des assiettes (voir **cat. 272-275**), dans les collections du musée des Beaux-Arts de Lyon, une coupe portant les initiales P. R. Les gravures de Salomon ont également servi de sources dans d'autres domaines des arts appliqués : faïence, tapisserie, mobilier. Les peintures murales de la voûte du petit cabinet du château de Lude dans la Sarthe (1557) reproduisent aussi des scènes, agrandies, de l'histoire de Joseph issues des *Quadrins*.

S. H.

CAT. 272 À 275

JEAN DE COURT (LIMOGES, VERS 1530 – 1584)

Quatre assiettes avec des scènes de la vie de Joseph, vers 1565

Émail peint sur cuivre

Londres, Victoria and Albert museum

Les compositions des quatre assiettes dérivent des bois de Salomon dans Paradin, *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon, Jean de Tournes, 1555



CAT. 274

*Joseph nommé vice-roi d'Égypte* (Gen. XLI : 40-42)

H. 1,7 ; D. 20 cm

Londres, Victoria and Albert museum, inv. C. 488-1921

Voir Paradin 1555, f. précédant F [Gallica, vue 80]

CAT. 273

*Asnath, la femme de Joseph, lui donne deux fils : Ephraïm et Manassé*  
(Gen. XLI : 50-51)

H. 2,3 ; D. 20 cm

Londres, Victoria and Albert museum, inv. C. 2445-1910

Voir Paradin 1555, f. F2 [Gallica, vue 83]



CAT. 275

*Joseph met à l'épreuve ses frères* (Gen. XLII : 14-16)

H. 2,3 ; D. 20 cm

Londres, Victoria and Albert museum, inv. 8424-1863

Voir Paradin 1555, f. F4 [Gallica, vue 87]

CAT. 272

*Le retour des frères de Joseph avec Benjamin* (Gen. XLIII : 29-31)

H. 2,3 ; D. 20 cm

Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 8425-1863

Paradin 1555, f. suivant F5 [Gallica, vue 90]

## CAT. 276

ATELIER DES FONTANA, URBINO

Plat ovale : *Le Triomphe de Joseph*, vers 1565-1580

Faïence. H. 6 ; L. 66,5 ; l. 53 cm

Hist. : collection Edme Durand, acquisition 1825

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. MR 2196

Bibl. : Jestaz 1972, p. 236 ; Giacomotti 1974, n° 1078, p. 356-357 ; Poole 1995, p. 395 ; Leprince 2013, p. 25.

Exp. : Leningrad/Moscou 1980-1981, p. 106-107, n° 100.

Voir Lyon 2015, p. [327], CAT. 276

Au centre du plat, dans un médaillon ovale, figure *Le Triomphe de Joseph* (Genèse 41, 43) fidèlement repris d'après Bernard Salomon dans les *Quadrins historiques* de Claude Paradin en 1553 (vignette GENESE XLI), publié ultérieurement dans l'édition italienne de Damiano Maraffi, *Figure del Vecchio Testamento* en 1554, ou encore dans la *Biblia sacra* en 1556. Promené en triomphe sur un char, Joseph avance au milieu de la foule qui l'acclame. Le bassin du plat est formé de quatre compartiments, séparés par des mascarons et des ornements en relief. L'aile est divisée en quatre parties séparées par des camées à l'antique. La totalité du décor, à l'exception de l'*istoriato* central, est composée de motifs de grotesques. Au revers, dans le fond encadré de moulures en relief formant quatre fleurs de lys, Amphitrite est étendue sur un dauphin ; tout autour, des dauphins nagent sur un fond ondulé.

Ce grand plat ovale appartient à la production de luxueuses majoliques sorties de l'atelier des Fontana à Urbino. Il illustre merveilleusement la nouvelle mode décorative des grotesques sur fond blanc qui apparaît et se développe rapidement dans l'atelier d'Orazio Fontana, et de son collaborateur Antonio Patanazzi, à partir du milieu des

années 1560. Durant toute la durée de leur association, et jusque vers 1575 environ, ils produisent des majoliques alliant des grotesques d'un raffinement extrême et des *istoriati* de grande qualité. Les pièces les plus extraordinaires, destinées à la clientèle la plus riche, sont décorées d'après des dessins réalisés tout spécialement pour servir de modèles aux peintres d'*istoriati*. Ainsi Taddeo et Federico Zuccaro fournissent-ils vers 1560 les modèles du célèbre « service espagnol » narrant les triomphes de Jules César, offert par le duc Guidobaldo II Della Rovere au roi Philippe II. Outre les dessins destinés spécialement à la majolique, les estampes et les livres illustrés continuent à être des sources d'inspiration très appréciées, tout en connaissant un profond renouvellement dans la seconde moitié du siècle. Les éditions de Jean de Tournes, illustrées des xylographies de Bernard Salomon, puis leurs versions italiennes, sont alors particulièrement appréciées. Très au fait des nouvelles modes littéraires et graphiques, les peintres d'*istoriati* sont immédiatement séduits par la mise en page inédite des livres, le style original des bois gravés et l'abondance des illustrations fournies, sans doute à un coût modeste. Les décors de grotesques

s'inspirent, quant à eux, de divers modèles, parmi lesquels figurent en bonne place certaines planches des *Petites Grotesques* de Jacques Androuet du Cerceau, publiées en 1550 et rééditées en 1562.

Plusieurs autres grands plats ovales sortis de l'atelier des Fontana illustrent, au centre du décor de grotesques sur fond blanc, des épisodes vétérotestamentaires d'après Bernard Salomon ; l'un d'entre eux, avec la scène de *La Manne* (Victoria & Albert Museum 78-1885), est particulièrement proche du plat du Louvre. Cette production ambitieuse d'Urbino sera copiée quelques cinquante ans plus tard par les ateliers de Nevers pour une clientèle française. Un plat conservé au musée du Louvre (N 25), à la forme et au décor historié du *Triomphe de Joseph* similaires, mais de dimensions très légèrement réduites, semble être la copie directe de notre plat, sans doute réalisée par surmoulage. Seuls son style plus relâché, sa polychromie de tonalité plus chaude et son décor de grotesques permettent de le différencier de son modèle italien. Il a vraisemblablement été exécuté dans l'un des ateliers les plus importants de Nevers vers 1630-1650 (voir cat. 261).

F. B.

## CAT. 277

PIERRE REYMOND

Chandelier : *La Mort d'Absalon*, 1564Forme une paire avec le chandelier *Ruth et Booz*.

Émail peint sur cuivre, grisaille et rehauts d'or. H. 33 (sans la bobèche restituée : 26 cm) ;

D. base 20,7 cm

Monogrammé et daté dans deux cartels sur la tige, en noir, *P.R.* et 1564

Hist. : collection Léon Dufourny, vente Paris 1819, n° 361 ; collection Durand, 1825

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. MR 2507

D'après Bernard Salomon (Paradin 1555, II, Rois XVIII)

Bibl. : Baratte 2000, p. 245-246.

Voir Lyon 2015, p. [328], CAT. 277

Ce chandelier, qui fait partie d'une paire, est peint en grisaille sur fond noir avec des rehauts de rose et d'or : sur la base circulaire, deux scènes séparées par des arbres, un groupe de cavaliers au galop et l'épisode biblique de *La Mort d'Absalon* (2 Samuel, 18.1-19.9) ; sur la tige, des feuilles de laurier et des motifs de grotesques (quatre masques entourés de guirlandes de fruits, chutes de fruits, quatre cartels) ; sur le nœud, des divinités marines.

Pour la scène principale, l'émailleur a pris comme modèle le bois gravé de Bernard Salomon dans les *Quadrins historiques d'exode* de 1553 (vignette II ROIS XVIII), mais en l'étirant considérablement en largeur. Derrière Joab, poursuivant Absalon resté suspendu par ses cheveux à un arbre, figure toute une troupe de cavaliers absente de la gravure, tandis qu'au-delà de la monture cabrée du jeune homme (d'un modèle iconographique différent de la gravure) s'étend une forêt.

La production de Pierre Reymond, qui s'échelonne entre 1537 et 1578 selon les pièces datées conservées, est considérable. Elle recouvre des œuvres de toute nature (plaques religieuses, plaques à sujets mythologiques, coffrets, vaisselle) et montre des styles relativement différents qui laissent à penser que l'émailleur était à la tête d'un important atelier, utilisant sans doute le monogramme P R comme une marque de fabrique et non comme la signature exclusive de l'artiste. Dans les années 1560, sa production se concentre principalement

sur la vaisselle en grisaille sur fond noir : aiguières (voir Lyon 2015, **cat. 279**), grands plats ovales, série d'assiettes, coupes couvertes, salières... sont peintes de sujets mythologiques, profanes ou bibliques. Les livres illustrés de Jean de Tournes publiés à Lyon à partir de 1553 deviennent rapidement l'une des principales sources d'inspiration de Pierre Reymond et de son atelier, notamment pour les sujets religieux. Les thèmes alors les plus appréciés par la clientèle sont ceux de l'Ancien Testament, en particulier les scènes tirées de la *Genèse* – histoires de Joseph ou de Jacob, dont le développement narratif se retrouve sur des séries de plats ou d'assiettes, mais aussi épisodes isolés comme *Loth et ses filles*, *Le Sacrifice d'Abraham* –, de l'*Exode* (histoire de Moïse), du *Livre des Rois* (comme *La Mort d'Absalon*) ou encore du *Livre de Daniel* (*Le Festin de Balthasar*). Le succès de ces iconographies a souvent été mis en relation avec les préoccupations de cette époque de troubles religieux. Si les images de l'Ancien Testament ont tout particulièrement la faveur des partisans de la Réforme, qui s'identifient aux Hébreux comme peuple élu de Dieu, elles ne sont pas cependant moins appréciées par les Catholiques, à qui le Concile de Trente conseillait de privilégier les images bibliques aux dépens des images païennes (Beyssi-Cassan 2009, p. 210-211). Au-delà de leur confession, ce sont toutes les élites cultivées qui s'intéressent à ce type de vaisselle d'apparat historiée.

F. B.

CAT. 278

MAÎTRE IC (actif à Limoges dans la 2<sup>nd</sup>e moitié du XVI<sup>e</sup> siècle)

Coupe : *Loth et ses filles*, vers 1550-1600 (pied moderne)

Émail peint sur cuivre. D. 26,5 ; H. 15 cm

Inscriptions : au revers, en noir, I.C

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. MR 2462

Bibl. : Verdier 1977, p. 200 ; Verdier 1995, p. 385 ; Baratte 2000, p. 342.



Traité en grisaille sur fond noir, le fond de cette coupe reproduit la scène des deux filles de Loth faisant boire leur père dans la caverne, avec à l'arrière-plan la femme de Loth changée en statue de sel et, au loin, les ruines fumantes de la ville de Sodome (*Genèse* 19, 24-33). Le revers présente des motifs de cuirs ornés de quatre masques, quatre médaillons ovales contenant des animaux et des figures allongées, et quatre chutes de fruits.

L'émailleur ne s'est que très partiellement inspiré du bois gravé de Bernard Salomon dans les *Quadrins historiques de la Bible* (vignette GENESE XIX), en reproduisant la jeune femme debout versant de l'eau dans une coupe. Il inverse les deux personnages assis, donne une ampleur fantastique à la grotte, couverte de ruines et d'arbres, et invente totalement le paysage de la ville anéantie. Peut-être avait-il également à sa connaissance les estampes, circulant sur le même sujet, gravées par Étienne Delaune :

l'une, de format ovale, appartient à une série de *Scènes de l'Ancien Testament* datée 1561 ; l'autre, de format rectangulaire et datée 1569, est d'après un dessin de Luca Penni. La figure de la femme de Loth se retournant et, surtout, la ville en feu qui s'ouvre par une arche à l'arrière-plan sur la coupe émaillée ressemblent davantage à cette dernière version.

Cette iconographie à la fois dramatique, avec la destruction de Sodome et Gomorrhe, et teintée d'érotisme, du fait de l'inceste délibéré des filles de Loth pour perpétuer leur race, connaît un succès remarquable dans l'émail de Limoges au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Pierre Reymond représente lui aussi à plusieurs reprises cet épisode de la Genèse, en utilisant d'abord divers modèles graphiques, comme en témoignent les coupes datées de 1547 (Rouen 1852), 1554 (Écouen ECI 889), ou encore la coupe non datée du Louvre (R 312), avant de s'inspirer de la composition de Bernard Salomon dès la parution

des *Quadrins historiques*. Pierre Courteys la reproduit également sur une plaque du coffret orné de diverses scènes de l'Ancien Testament (voir Lyon 2015, **cat. 262**). L'atelier de Limoges qui utilise dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle les initiales IC ou I C D V, souvent identifiées à Jean Court ou Jean Court dit Vigier, reprend lui aussi fréquemment des épisodes bibliques tirés des *Quadrins historiques*. La scène de *Loth et ses filles* est ainsi reproduite sur une coupe conservée à la Frick collection (16-4-39) et sur la panse d'une aiguière du Taft Museum de Cincinnati (1931-290), respectant fidèlement ici le modèle de Bernard Salomon pour le couple assis de Loth et de l'une de ses filles.

La même scène, légendée au revers « Genese XIX », est reproduite sur une majolique vraisemblablement produite à Urbino, dans l'atelier des Patanazzi, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, longtemps attribuée à Lyon (Écouen ECL 7608).

F. B.

---

CAT. 279

PIERRE REYMOND

Aiguière : *Le Festin de Balthasar*, vers 1550-1575

Émail peint sur cuivre. H. 30,3 ; l. 13,5 ; l. 12 cm

Monogrammé à l'intérieur du col, près de l'attache de l'anse, en or et rouge, *P·R* ; inscriptions sur la panse, à côté de la main divine, en noir, *MANE·THETEI·PHARES*

Hist. : collection du Baron Salomon de Rothschild ; legs de la Baronne Salomon de Rothschild, 1922  
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. R 281

Bibl. : Baratte 2000, p. 199.

Voir Lyon 2015, p. [329], CAT. 279

L'aiguière porte un décor en grisaille sur fond noir, avec des rehauts d'or et de rouge. Le col est peint de feuilles de laurier ; l'épaule est ornée de motifs de grotesques et de scènes bachiques. Sur la panse, deux scènes sont représentées, séparées par une colonne : la mise à mort d'un cerf et l'épisode, privilégié, du *Festin de Balthasar* (*Daniel* 5, 1-29) qui se déroule sur les trois quarts de la panse. Tout en l'étirant considérablement en longueur, notamment en rajoutant deux serviteurs portant un plat et une coupe et en espaçant les figures assises autour de la table, l'émailleur reste fidèle à la gravure de Bernard Salomon tirée des *Quadrans historiques* (vignette DANIEL V). Il copie de même l'inscription que montre la main miraculeuse sur le mur *MANE·THETEI·PHARES*, mais en faisant une mauvaise lecture des mots « *Mane, Thecel, Phares* » (de l'hébreu, « compté, pesé, divisé »). Le pied est décoré de guirlandes de fruits, entourant des mascarons, et de petits cartels.

Fils de Nabuchodonosor, le roi Balthasar profane lors du festin les vases sacrés rapportés par son père du temple de Jérusalem. Le prophète Daniel interprétera les mots mystérieux apparus sur le mur de la façon suivante : « Tes jours sont comptés ; tu as été trouvé trop léger dans la balance ; ton royaume sera partagé ». La nuit même, Balthasar sera mis à mort et son royaume partagé entre les Perses et les Mèdes.

La représentation de banquets animés de serviteurs chargés d'aiguières, de vases, de coupes et autre vaisselle précieuse est particulièrement appréciée sur la vaisselle en émail peint, opérant comme une mise en abîme de l'objet lui-même. Pierre Reymond et son atelier utilisent à plusieurs reprises la vignette de Bernard Salomon illustrant *Le Festin de Balthasar*, en particulier pour décorer un grand plat (Louvre OA 6189). Elle figure également sur l'une des plaques du coffret de Pierre Courteys (Lyon 2015, **cat. 262**).

F. B.

CAT. 280

MAÎTRE I C

Assiette : *Orphée charmant les animaux*, vers 1550-1600

Émail peint sur cuivre. H. 1,9 ; D. 20 cm

Monogramme en noir, aux pieds d'Orphée : ·I·C·

Hist. : collection du Baron Salomon de Rothschild ; legs de la Baronne Salomon de Rothschild, 1922  
Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. R 314

Bibl. : Faré-Yver 1939, n° 132 ; Baratte 2000, p. 330.

Exp. : Paris 1980 ; Tourcoing-Strasbourg-Ixelles 1994-1995, p. 117, n° 9.

Voir Lyon 2015, p. [330], CAT. 280

Cette assiette peinte en grisaille sur fond noir, avec de légers rehauts de rouge et d'or, représente *Orphée charmant les animaux*, fidèlement repris d'après Bernard Salomon dans *La Métamorphose d'Ovide figurée* publiée en 1557, ou son édition italienne de 1559. Sur l'aile, un décor de grotesques alternant quatre mascarons et quatre groupes de deux monstres grotesques affrontés autour d'un vase à l'antique. Au revers, au centre une rosace entourée de quatre termes et de motifs de cuirs stylisés ; sur l'aile, un décor symétrique de quatre mascarons entourés de rinceaux.

Pour représenter Orphée jouant de la lyre aux animaux, l'émailleur a adapté la gravure au format circulaire de la pièce en proposant à l'arrière-plan un paysage de campagne ponctué de quelques édifices. Il ajoute également un dromadaire entre l'arbre et la licorne, et transforme le hérisson au premier plan en lapin.

Dix assiettes portant les initiales ·I·C·, avec des décors variés sur les ailes et les revers, présentent des scènes tirées de *La Métamorphose d'Ovide figurée*. Cinq offrent une aile ornée, sur la face, de monstres grotesques affrontés autour d'un vase et entourés de mascarons, comme l'assiette avec *Orphée charmant les animaux* du Louvre : *Le Souhait de Midas* (ancienne collection du duc de Malbrough), *La Punition de Midas* (Louvre R 315), *Driope transformée en arbre* et *Enée et Anchise* (Victoria & Albert

Museum C 2431-1910 et C 492-1921). Trois offrent une aile ornée de quatre masques entourés de rinceaux et de groupes de fruits, *L'Enlèvement d'Europe* (Louvre R 302), *Minerve va trouver les Muses au Mont Parnasse* (Louvre R 303), *La tête d'Orphée jetée dans l'Hébrus par les Ménades* (Victoria & Albert Museum C 2432-1910). Deux autres assiettes, encore en collection particulière, offrent un décor de l'aile encore différent (avec des figures mi-humaines mi-végétales à la place des monstres) : *Hécube découvre le corps de Polydore* (vente Paris, Galerie Georges Petit, collection de M. D[reyfus] de G[onzales], 1<sup>er</sup>-4 juin 1896, lot n° 153, puis vente Paris, Madame de Polès, 22-24 juin 1927, lot n° 151) et *Ajax et Ulysse se disputent l'armure d'Achille* (vente Paris, Galerie Georges Petit, collection de M. D[reyfus] de G[onzales], 1<sup>er</sup>-4 juin 1896, lot n° 151).

Il est difficile de savoir si ces assiettes, stylistiquement très homogènes et inspirées de la même source graphique, forment une série cohérente, malgré la diversité d'ornementations des ailes et des revers. L'émailleur de cet ensemble, connu sous le nom de « maître ·I·C· », est vraisemblablement actif à Limoges dans un atelier important de la seconde moitié du siècle et utilise les modèles graphiques d'après Bernard Salomon, mais également des estampes d'Étienne Delaune, de Jacques Androuet du Cerceau ou de graveurs italiens.

F. B.

## CAT. 281

D'APRÈS BERNARD SALOMON

*Orphée aux enfers* et *Orphée charmant les animaux*

Gravure sur bois. H. 4,2 ; l. 5,3 cm

Dans *La Métamorphose d'Ovide figurée*, 1564, Lyon, Jean de Tournes, livre imprimé, in-8°, 226 p.,

p. 134-135

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon,

Rés. 357530



La *Métamorphose* d'Ovide est un classique apprécié à la Renaissance, réédité dans de petits livres richement illustrés avec, sur chaque page, un titre, une gravure et le texte revu en une brève composition poétique, soit une composition graphique tripartite caractéristique du genre emblématique alors en vogue. À Lyon, Jean de Tournes (v. 1504-1564) en donne une édition en 1557 avec des huitains anonymes en français et une suite de 178 gravures sur bois dessinée par Bernard Salomon d'après le témoignage du fils, Jean II de Tournes (1539-1615 ; voir Ovide, éd. 1582). C'est un succès commercial puisque du temps du père paraissent encore une version traduite en néerlandais par Guillaume Borluut (v. 1535-v. 1580), une édition avec les vers en toscan par Gabriele Symeoni (1509-v. 1570) en 1559 (voir cat. 284) et, enfin, en 1564, une réédition avec les poèmes français. Les scènes sont raffinées et aérées, les figures agitées au canon allongé sont dans la veine des modèles bellifontains. On retrouve le souci du naturel dans certaines, notamment celle d'Actéon métamorphosé en cerf gisant, devenu la proie de sa propre meute de chiens de chasse. Notons que vingt des bois de cette suite paraissent bien avant chez De Tournes, dans *Les œuvres de Clément Marot* en 1549, et deux autres, en 1547, dans l'édition latine des *Emblèmes* d'Alciat, ce qui amène à considérer la conception

des dessins et l'exécution de l'ensemble des bois sur une échelle de dix ans. À la source de certains, on identifie les illustrations de la *Métamorphose* par Denis Janot (Paris, 1539) et des eaux-fortes de Jean Mignon dont Salomon s'inspire très librement (Stone 1974, p. 10-12, n° 15). D'autres gravures sont rapprochées de celles ornant les éditions des *Métamorphoses* par Macé Bonhomme (Lyon, 1556) attribuées à Pierre Eskrich (actif entre 1548 et 1590), dont certaines paraissent quelques années avant, en 1552, dans *l'Imagination poétique* de Barthélémy Aneau (Caracciolo Arizzoli 2003). Du fait des aléas de publication rencontrés par les deux officines lyonnaises relatés dans les pièces liminaires, de la parution fragmentaire de ces suites au fil du temps ainsi que de la circulation au même moment de feuilles d'épreuves de ces bois, comme celles conservées à Paris, il est difficile de dire qui est tributaire de qui, même s'il semble que les gravures de Salomon l'emportent en antériorité sur celles d'Eskrich (Bibliothèque nationale de France, Arsenal : Est. 171, Cabinet des estampes, AA- 1 Tournes, f. 10 et Est. Rés. Ed-7 pet. fol.). Chaque page est sertie d'un encadrement finement gravé, orné ou historié. Au nombre de vingt-huit, leur attribution reste débattue (Cartier 1937-1938, t. 1, p. 64-101 ; Renucci 1943, p. 187-190 ; Sharratt 2005, p. 306-307). Les arabesques

élégantes et mesurées reviennent fréquemment dans l'œuvre gravé de Salomon, ornant les costumes de prêtres (*Bible*, 1554) et des capitaines (*Entrée*, 1548), les vases, les autels et les architectures provisoires, mais aussi les bordures des gravures des *Hymnes* (1560) dont l'attribution à Salomon est certifiée (Lyon 2015, p. 258). Les rinceaux aux tiges stylisées et géométriques sont celles ornant le fond de l'enluminure de saint Antoine (Lyon 2015, cat. 227). Les cadres « damasquinés » d'arabesques blanches sur fond noir s'inscrivent dans le sillage des compositions gravées de Peter Flötner (v. 1490-1546), actif à Nuremberg, et sont semblables aux lettrines décorées attribuées à Robert Granjon (v. 1513-1590). Les grotesques venus d'Italie sont très présents. Les quelques figures, dont celles marines, rappellent aussi bien le faire de Salomon que celui d'Eskrich. Reste la présence singulière des nains rabelaisiens, bien dessinés, qui sortent du registre habituel de Salomon, même si l'on peut les rapprocher de ceux de la gravure *Hercule endormi attaqué par les Pygmées* des *Emblèmes* (1547). Dans l'esprit des drôleries chères au Moyen Age tardif, ces figures anthropomorphes annoncent celles qui paraîtront à Paris dans *Les songes drolatiques de Pantagruel* par Richard Breton en 1565 (Elsig 2004b).

M. L.

## CAT. 282

## D'APRÈS VIRGIL SOLIS (1514-1562)

*Orphée charmant les animaux*

Gravure sur bois. H. 6,2 ; l. 8,1 cm

Dans *Ovidii Metamorphoses*, Francfort, 1563, in-4° oblong, H. 16 ; l. 20 cm, p. 119

Prov. : legs J.-B. Charvin

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. 357538

Voir Lyon 2015, p. [330], CAT. 282

Né à Nuremberg, Virgil Solis effectua toute sa carrière de dessinateur, illustrateur, graveur sur bois et sur métal dans cette cité. Son œuvre compte une suite célèbre de 178 gravures sur bois, narrant les *Métamorphoses* d'Ovide, qui paraît en 1563 à Francfort-sur-le-Main par Georg Rab, Sigmund Feyerabend et les héritiers de Weigand Han. Cette suite est réputée car elle servira de réservoirs de modèles pour les artisans qui reproduiront les petites compositions sur une variété d'objets. Elle paraît dans deux éditions in-4, une en latin par Johann Spreng (1524-1601), une bilingue, avec des tétrastiques en latin et en allemand par Johann Post (1537-1597) dans un format oblong. On note un tirage supplémentaire, grâce à l'exemplaire conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France, qui présente des feuillets versos blancs, soit une édition spécifiquement destinée à servir d'*album amicorum*, comme l'attestent les nombreuses contributions manuscrites recueillies datant de 1563 et 1564 (voir l'exemplaire dans le recueil EC-7(A) – Pet Fol). Post prétend dans le titre, que ses quatrains sont accompagnés de belles figures inédites « quibus accesserunt Vergilii Solis figurae elegantiss. & iam primum in luce meditae », pourtant elles sont des répliques fidèles de la série gravée de Bernard Salomon parue à Lyon en 1557. Solis reprend exactement les scènes jusqu'aux moindres détails du paysage, de l'ombrage des corps aux volutes des nuages, malgré le format supérieur qui aurait pu lui donner le

loisir d'enrichir la composition. Du fait de la copie, les gravures apparaissent toutes en sens inverse de lecture à l'intérieur d'encadrements ornés alternant animaux fantastiques, festons, cuirs, masques et *putti*. Dans l'illustration *Proserpine ravie par Pluton*, on remarque que Solis ne reprend pas la technique de gravure en aplats noirs utilisée par Salomon pour illustrer la robe noire des chevaux de Pluton (Lyon 2015, cat. 223). D'autre part, à la différence de Salomon dont l'œuvre reste méconnu par défaut de signatures, celui de Solis est mieux identifié, et particulièrement dans cette suite. Il est cité dès la page de titre, puis son nom est rappelé à deux reprises dans la préface dans laquelle Post loue ses talents de peintre, enfin, son monogramme composé des lettres V S, se repère sur quelques bois du recueil, régulièrement dans le premier livre, de moins en moins fréquemment lorsque l'on avance dans le récit des *Métamorphoses*, en raison peut-être de son décès au cours de l'année 1562. Des tierces personnes l'ont secondé dans ce travail notamment un graveur signant de la lettre « h », actif autour des années 1560 à Cologne ou à Francfort (voir Nagler 1919, t. 3, p. 176-178) marque que l'on voit dans les bois illustrant *Apollon poursuivant Daphnée* et *L'enfant changé en lézard*. Il y a encore le monogramme B V qui signe notamment le bois de *Callisto et Arcas*. La technique et la qualité de taille de la série restent malgré tout, très homogènes.

M. L.

---

CAT. 283 [NON EXPOSÉ]

ALLEMAGNE (NUREMBERG ?)

Cabinet d'un collectionneur de miniatures, vers 1600

Cuir teint et doré sur âme de bois en pin, peuplier, poirier et if ; placage d'ivoire, nacre, poirier, prunier, ébène, bois de rose, houx, frêne, peuplier teinté vert ; métal appliqué, verre peint.

H. 15,6 ; l. 18,4 ; pr. 14 cm

New York, The Metropolitan Museum, inv. 48.59.2

Voir Lyon 2015, p. [330], CAT. 283

La composition centrale est inspirée du bois des *Illustrations de La Métamorphose d'Ovide figurée* de Bernard Salomon (voir Ovide, éd. 1557), *Orphée aus Enfers*. [Pl. p. 116 : *Orphée descend aux Enfers pour chercher Eurydice* ; BnF, cote : Res p Yc 1270 / Microfilm R 38798].

---

CAT. 284

BERNARD SALOMON

*La Chute d'Icare*

Gravure sur bois

Dans Gabriel Syméoni, *La vita et metamorfoseo d'Ouidio, figurato* [...], Lyon, Jean de Tournes, 1559, livre imprimé, in-8°, H. 16 ; l. 12,5 ; ép. 2 cm ; f° g 2 : *Dedale et Icare*.

Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Rés. B 512903

Voir Lyon 2015, p. [332], CAT. 284 et notice cat. 281

---

CAT. 285

URBINO, ATELIER PATANAZZI

(sous la direction d'Alfonso Patanazzi)

Plat ovale à ombilic : *La Chute d'Icare*, 1616

Majolique. H. 5 ; L. 40,2 ; l. 30 cm

Inscriptions : *Ovidio*, daté 1616

Sèvres, Cité de la céramique – Sèvres & Limoges, inv. MNC 28489

Voir Lyon 2015, p. [333], CAT. 285 ; et notice cat. 281 au sujet du modèle de Bernard Salomon ainsi que la mention de Camille Leprince dans son essai, Lyon 2015, p. 213

CAT. 286, 287 ET 288

---

CAT. 286 ET 287

FRANCE, VERS 1770-1780 (?)

*Deux éléments d'une tenture de lit*

Broderies de soies polychromes au point fendu (majoritairement), point de chaînette et point de tige sur fond de satin de 8 doublé de toile de lin. H. 55 ; L. 204,5 cm (inv. MT 29055) et H. 55 ; L. 184 cm (inv. MT 29056)

Lyon, musée des Tissus, inv. MT 29055 et MT 29056

---

CAT. 288

LYON ?

FRANCE, VERS 1770-1780 (?)

*Éléments d'une tenture de lit*, vers 1560

Broderies de soies polychromes au point fendu (majoritairement), point de chaînette et point de tige sur fond de satin de 8 doublé de toile de lin. H. 42 ; l. 198,1 cm

New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 56.27

Bibl. : Cox 1914, pl. 25 ; Standen 1957 ; Schuette et Müller Christensen 1963, p. 50 et fig. 366 et 368 ; *Guide des collections*, p. 135 ; Scharratt 2005, p. 201 ; Privat-Savigny 2005, fig. 3, p. 13 et 7, p. 15 ; *Guide des collections*, 2010, p. 199 ; Privat-Savigny 2010 ; Boak 2013, p. 35-37. Exp. : Blois 2002, n° 19, p. 118-119

Voir Lyon 2015, p. [334-335], CAT. 286, 287 et 288

## CAT. 286, 287 ET 288

Lors de leur acquisition en 1909, les deux éléments d'un entourage de lit du musée des Tissus ont été inscrits à l'inventaire comme des « bandes » de « broderie polychrome sur satin jaune, fin Louis XIV, travail français, décor grotesque dans le goût de Watteau. » Ils étaient encore considérés comme un travail de la fin du règne de Louis XIV par le directeur du musée, Raymond Cox (1856-1920), lorsqu'il en publiait pour la première fois une photographie, en 1914.

C'est en 1957 qu'ils ont été datés plus précocement, suite à l'acquisition par le Metropolitan Museum of Art l'année précédente de la troisième pente de cette garniture de lit. Cette dernière a été publiée par Edith Appleton Standen et son exécution a été alors située dans la décennie 1560, sur des critères iconographiques, stylistiques et par comparaison avec des mentions d'inventaire de garnitures de lit aujourd'hui disparues. Depuis, les deux éléments du musée des Tissus ont été considérés par tous les auteurs comme des broderies de la Renaissance, inspirées par les gravures de Bernard Salomon pour les *Métamorphoses d'Ovide figurées* publiées pour la première fois à Lyon chez Jean de Tournes en 1557.

Chaque pente présente, sur un fond de satin jaune d'or, un décor de broderie de soies polychromes où cinq scènes mythologiques sont enchâssées dans des cartouches aux formes variées. Le fond de la composition est orné de grotesques avec architectures, mascarons, personnages, animaux et draperies. Sur la pente du Metropolitan Museum (Lyon 2015, **cat. 288**), qui garnissait un des longs côtés du lit, on trouve, de gauche à droite : l'enlèvement d'Europe (EVROPA), Actéon surprenant Diane et ses compagnes (ACTAEON), Jupiter apparaissant à Sémélé (SEMELE), le suicide de Thisbé (PYRAMVS) et Salmacis avec Hermaphrodite (SALMACIS). Sur la pente lyonnaise correspondant à l'autre côté du lit (Lyon 2015, **cat. 286**), les scènes ne sont pas identifiées par des inscriptions. On reconnaît cependant : la transformation de Daphné en laurier, Apollon et Python,

Narcisse à la fontaine, Junon devant le corps décapité d'Argus ainsi que Syrix se changeant en roseau pour échapper aux assiduités de Pan. La pente frontale (Lyon 2015, **cat. 287**) montre : la transformation de Dryope (DRYOPE) en arbre, le festin de Midas (MIDAS), Hyrie pleurant sur Cynus (HYRIE), Circé changeant les compagnons d'Ulysse en pourceaux (CIRCE) et Léda et le cygne (LEDA). Cette pente et celle du Metropolitan Museum conservent, par ailleurs, un encadrement de passementerie appliquée, et les deux éléments du musée des Tissus comportent des franges de soie en partie inférieure.

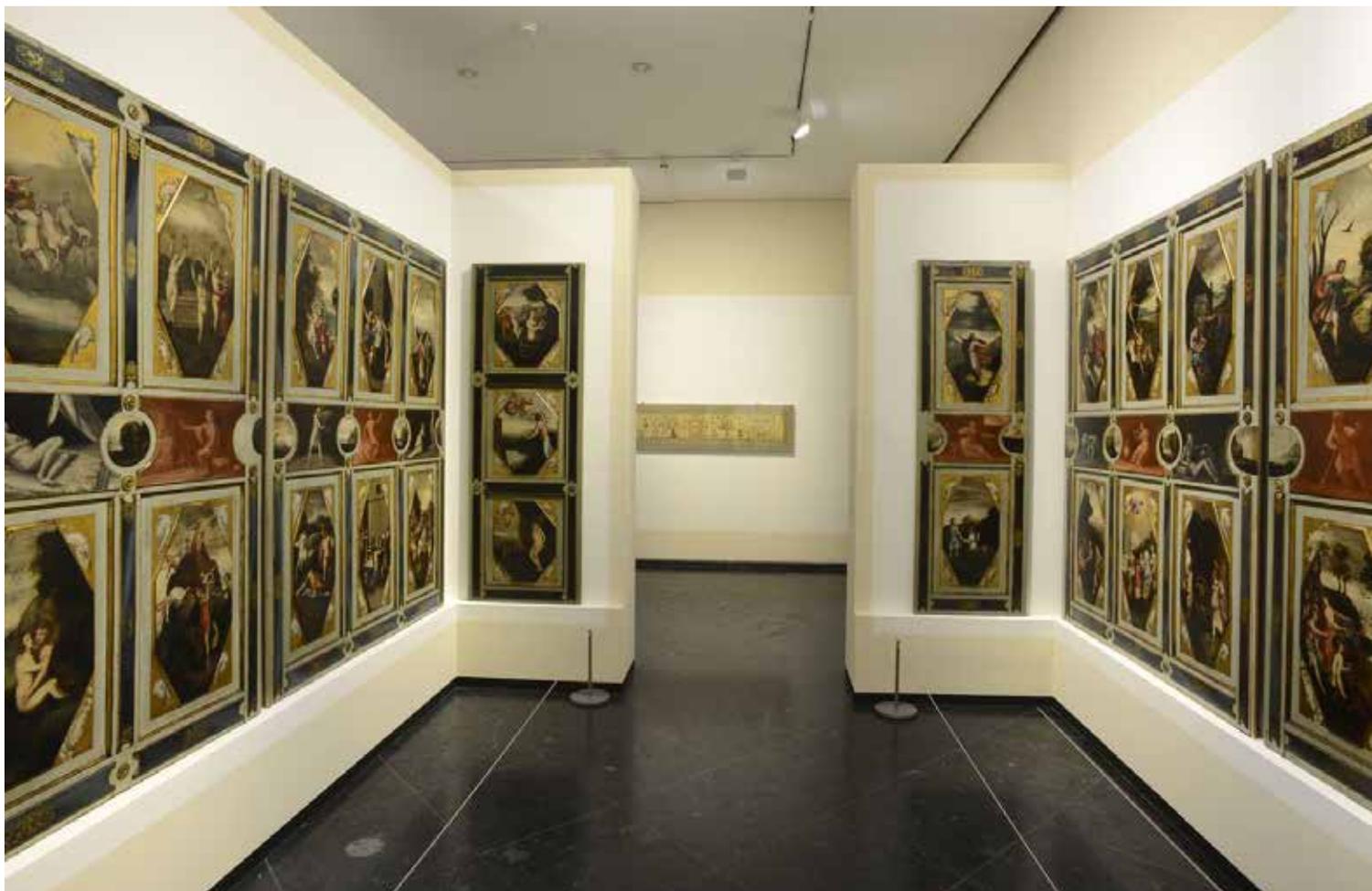
La variété des grotesques qui encadrent les cartouches, le foisonnement des éléments décoratifs qui enrichissent la composition et la diversité des personnages qui rythment les panneaux sont remarquables. Ces éléments ont été rapprochés du *Livre des grotesques* de Jacques I<sup>er</sup> Androuet du Cerceau (vers 1515-1585), publié en 1566, et les scènes représentées, toutes issues des *Métamorphoses* d'Ovide, ont été comparées avec les vignettes de Bernard Salomon (voir **cat. 281**) ou leurs contre-parties gravées par Virgile Solis, éditées à Francfort-sur-le-Main en 1563 (voir **cat. 282**). Quelques scènes, en effet, ont été librement adaptées des gravures de Virgile Solis : l'enlèvement d'Europe, le Suicide de Thisbé, Salmacis et Hermaphrodite, Junon et Argus, Apollon et Python, Apollon et Daphné, Circé changeant les hommes d'Ulysse en pourceaux. Plusieurs compositions, en revanche, s'écartent franchement des modèles fournis par Salomon ou Solis : Diane et Actéon, Jupiter et Sémélé, Pan et Syrix, Narcisse à la fontaine, Dryope changée en arbre, Hyrie et Cynus. D'autres, enfin, ne figurent pas du tout chez Salomon et Solis : le festin de Midas et Léda et le cygne.

Les décors de grotesques incluent aussi des figures assises ou debout, en costume antique, de la fin du Moyen Âge ou de la Renaissance. La présence de personnages en costumes médiévaux, mais aussi l'aspect général des ornements, des mascarons, des

saynètes ou des enroulements végétaux semblent suggérer une datation plus tardive. C'est ce qu'indiquent également les caractéristiques techniques de ces pièces. Le fond en satin de 8, les lisières visibles au revers (constituées de quatre cordelines puis de mignonettes en satin blanc rayé de rouge), le dessin préparatoire à l'encre, la toile de lin consolidant les broderies au revers, les points de broderie (point fendu majoritairement, point de chaînette et point de tige), les couleurs des soies sont autant d'éléments qui interdisent une datation dans les années 1560, mais qui sont, en revanche, caractéristiques des broderies de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les pentes s'inspirent évidemment de sources iconographiques du XVI<sup>e</sup> siècle, mais les références utilisées sont plus variées : l'introduction de personnages en costumes médiévaux dans le décor est parfaitement cohérente avec le retour, dès les premières années du règne de Louis XVI, de motifs issus des répertoires décoratifs du Moyen Âge et de la Renaissance, bien souvent réinterprétés, déjà, par Jean Bérain (1640-1711) et ses successeurs, combinés à ceux d'une Antiquité récemment redécouverte (sur la pente du musée des Tissus avec Apollon et Daphné, l'une des figures porte-flambeau encadrant le cartouche est une interprétation de la figure de Flore exhumée à Stabies en juillet 1759 et publiée pour la première fois à la planche V du troisième volume des *Antichità di Ercolano esposte*, édité à Naples en 1762.

La question de la datation plus tardive de ces trois pièces se pose aussi pour une pente de lit conservée à Waddesdon Manor (inv. 7179 ; W1/132/5), brodée sur fond de satin jaune, et pour un ensemble de quatre éléments brodés, peut-être pour une garniture de lit, sur un satin rouge, conservés au Victoria & Albert Museum de Londres (inv. T. 219-1981, T. 219A-1981, T. 219B-1981 et T. 219C-1981). Toutes seraient alors des exemples précieux de l'émergence des modèles médiévaux et renaissants dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle.

M. D.



Présentation du « Cabinet de Salomon » au musée des Beaux-Arts de Lyon, dans le cadre de l'exposition *Lyon Renaissance*

---

CAT. 289

FRANCE, XVII<sup>E</sup> SIÈCLE

*Boiseries d'après les « Métamorphoses » de Bernard Salomon*

Ensemble de 35 panneaux octogonaux et 26 rectangulaires

Noyer, sapin peint et doré ; chaque panneau : H. 65,5 ; l. 32 ; ép. 2,5 cm

Lyon, musée des Arts décoratifs de Lyon, inv. 3060.1 à 3060.35

Bibl. : Lyon 1958, n° 274-282, p. 101-105 ; Granette et Sauvy, 1966 ; Arizzoli-Clémentel 1986 ; Bourg-en-Bresse 1986, n° 44, p. 82 ; Arizzoli-Clémentel, 1990 ; Paris 2002, n° 74, p. 119-120 ; *Guide des collections* 2011, p. 166 ; Durand et Berthommier 2012, p. 21 et 78-81

Voir Lyon 2015, p. [336-337], CAT. 289

L'ensemble connu sous le nom de « Cabinet de Salomon » se compose de trente-six panneaux octogonaux en noyer, peints de sujets issus des cinq premiers livres des *Métamorphoses* d'Ovide. Trente-cinq panneaux ont été inclus dans des montants et des traverses pour former neuf modules de boiseries. Un panneau de cet ensemble (représentant *Bacchus et les nautoniers*), qui n'a pas été remonté dans la présentation actuelle, était certainement isolé, en soubassement de glace ou d'un élément sculpté. Vingt-sept de ces panneaux octogonaux présentent le même format (64 × 36 cm) ; dix ont un format différent (46 × 40 cm).

Les plus grands sont montés entre deux montants extérieurs (sur les modules qui comportent deux panneaux superposés ; sur ceux qui comportent quatre ou six panneaux, un demi-montant supplémentaire alterne avec les panneaux), entre lesquels s'enchaînent des traverses supérieures, inférieure et médiane, cette dernière comportant des scènes mythologiques en camaïeu et des médaillons avec des paysages. Montants et traverses sont en noyer, et les traces d'outils, au revers, ainsi que la cohérence iconographique des modules confirment qu'il s'agit bien du montage original. Les autres panneaux ont été montés par trois, entre deux montants et quatre traverses en résineux. Le positionnement actuel des panneaux perturbe la logique iconographique. Il s'agit donc d'un remontage, peut-être effectué dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Au moment de leur acquisition, en effet, il existait un soubassement orné de guirlandes et de vases de fleurs ainsi qu'une porte avec un panneau peint et un vase exécutés à l'occasion de ce remontage, de qualité moindre. La facture générale du décor est homogène, même si plusieurs mains ont contribué à l'exécution du programme. Les panneaux sont peints à l'huile, sur une préparation légère de tonalité ocre rouge. Les panneaux octogonaux se détachent sur un fond doré décoré, dans les écoinçons, de masques grotesques traités en camaïeu. Ils sont entourés d'un champ bleu ciel et séparés par des plaques de faux-marbre bleu foncé ornées d'entrelacs dorés. Sur les montants et traverses en sapin des petits panneaux, le décor en trompe-l'œil de marbre a été imité.

On ignore, malheureusement, le plan de la

pièce pour laquelle les panneaux ont été conçus, qui permettrait de déterminer leur disposition originale. L'iconographie et, ponctuellement, les traces anciennes d'outils au revers, donnent cependant des indications. La lecture du cycle doit être poursuivie registre par registre. Elle commence par le registre supérieur, qui comprend, en tout, treize scènes, réparties sur six éléments de boiserie (modules 1 à 6). Puis la quatorzième scène, associée sur la boiserie de la première du cycle, inaugure la lecture du registre inférieur, qui comprend vingt-deux sujets. Le montage des boiseries tout en noyer semble original. Il est donc probable que les éléments remontés dans des montants et traverses en sapin, intercalés entre les grandes boiseries, étaient à l'origine situés en partie basse, associés trois par trois, sauf le panneau avec *Bacchus et les nautoniers*.

L'ensemble tient son appellation actuelle du rapprochement qui a été fait entre les sujets des panneaux et les illustrations de Bernard Salomon pour les *Métamorphoses d'Ovide figurées* publiées pour la première fois à Lyon chez Jean de Tournes en 1557 (voir cat. 281). La comparaison systématique des vignettes de Bernard Salomon avec les panneaux du cabinet du musée des Arts décoratifs, cependant, montre vite qu'aucun d'eux n'est directement issu de ces modèles. Une seule scène, *Lycaon changé en loup*, est issue de l'édition des *Métamorphoses* illustrée par Virgile Solis (1514-1562) de contre-parties des vignettes de Bernard Salomon, parue à Francfort-sur-le-Main en 1563 (voir cat. 282). Dix-huit scènes sont inspirées par l'édition d'Antonio Tempesta (1555-1630) éditée à Anvers en 1606 (*La Création du monde ; La Création de l'homme ; L'Âge d'or ; L'Âge d'argent ; L'Âge de fer ; La Chute de Phaëton ; Jupiter et Callisto ; Erichthonios dans sa corbeille ; Coronis changée en corneille ; Esculape et Ocyrhoé ; Mercure et Hersé ; L'Enlèvement d'Europe ; Cadmus vainqueur d'un dragon ; Bacchus et les nautoniers ; Mars et Vénus surpris par Vulcain ; Pallas et les Muses ; Cérès cherchant Proserpine ; Les Piérides*), onze de l'édition parue pour la première fois à Paris en 1619 chez la veuve Langelier, illustrée de gravures de Jean Mathieu, Pierre Firens, Isaac Briot et Michel Faulte (*Mercure et Argus ; Les sœurs de Phaëton changée en peupliers ; Battus changé en*

*pièce ; Mercure et Aglaure avec Pallas et l'Envie ; Actéon changé en cerf ; Salmacis et Hermaphrodite ; La Folie d'Athamas ; Cadmus et Harmonie changés en serpents ; Persée et Atlas ; Phinée jaloux aux noces de Persée ; Ascalaphe changé en hibou*), trois scènes combinent l'édition de Tempesta et celle de la veuve Langelier (*Coronis tuée par Apollon ; Persée tuant Méduse ; L'Enlèvement de Proserpine*), un combine Tempesta et Solis (*Narcisse à la fontaine*), et deux scènes s'inspirent d'estampes néerlandaises de Jacob Matham (1571-1631) et de Jacob II de Gheyn pour les scènes présentant *Jupiter et Sémélé (Psyché abandonnée par Cupidon* de Jacob Matham d'après Abraham Bloemaert, publiée en 1607 [NHD 178]) et *Persée et Andromède* (inspirée à la fois de la gravure d'Isaac Briot pour la figure de Persée et d'une estampe de Jacob II de Gheyn pour le monstre marin et la figure d'Andromède).

Les scènes en camaïeu (alternativement rose ou gris) des traverses médianes des modules originaux figurent des scènes historiques (*Le Suicide de Cléopâtre ; Romulus et Remus allaités par la louve romaine*), mythologiques (*Mercure et Io ; Danaé endormie ; Jupiter écoutant les reproches de Junon ; Le Suicide d'Ajax*) ou allégoriques (*Femme tenant une coupe, peut-être la Tempérance ; Dieu-fleuve ; Vestales entretenant le feu sacré ; Satyreaux allaités par une chèvre ; Jeune homme près d'une source ; Soldat dégainant son épée ; Prière devant une statue de dieu*). Les paysages en médaillons semblent tous inspirés par des gravures de Jan Van de Velde le Jeune (vers 1593-1641).

Les panneaux, qui n'ont pu être peints avant 1619, montrent déjà comment la préférence s'oriente déjà, sous Louis XIII, vers les lambris peints et non plus laissés au naturel. La richesse du programme iconographique est évidemment en accord avec la fonction de la pièce pour laquelle ces panneaux ont été réalisés, un cabinet propice aux conversations d'une société cultivée. La dépendance aux modèles de la Renaissance est encore forte, même si l'intérêt pour les paysages flamands, par exemple, est déjà bien caractéristique du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Outre la qualité de son décor, ce cabinet présente la particularité d'être l'un des rares témoignages subsistants de peinture décorative.

M. D.

---

## ERRATA

- Remarque : dans l'ouvrage papier, nous avons privilégié la forme Guillaume Rouillé ; toutefois, selon la mention de l'éditeur, la forme « Roville » peut se rencontrer également.

- p. 62, fig. 15 : Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* [...] *traduzido en romance castellano por Don Ieronymo de Urrea*, Lyon, en casa de Macé Bonhomme & Guillaume Rouillé (voir notice USTC: <http://ustc.ac.uk/index.php/record/342673>).

- p. 64, fig. 16 ; p. 66, fig. 18 et p. 67, fig. 19 : lire f. [feuillet], v.[verso] et r. [recto]

- p. 67, dernière phrase de l'essai, merci de lire :  
« Il ne les retrouva plus. »

- p. 76, fig. 26 : *L'horloge astronomique* de Pierre de Fobis est conservée en collection particulière.

- p. 86 : le renvoi à l'illustration de l'*Orlando furioso* de l'Arioste est à la fig. 15 (et non 25) [de la p. 62].

- p. 250 : CAT. 204 :

Anonyme Fabriczy, Le château de Pierre Scize

L'œuvre exposée est *Le château de Pierre Scize vu du sud : vue de la citadelle de Pierre-Scize, du Bourg-Neuf et de la Chapelle l'Observance*, inv. C 5819 r°

L'œuvre décrite dans le catalogue papier est « cat. 204, fig.a » :



Anonyme Fabriczy

*Le château de Pierre Scize vu nord : vue de la porte et de citadelle de Pierre-Scize prise de l'extérieur de la ville*

Plume et encre brune sur papier vélun. H. 25,6 ; l. 39,4 cm

Stuttgart, Staatsgalerie, inv. C 5818.

p. [252-253], nous sommes très heureux de présenter en cat. 207bis le dessin suivant :

### CAT. 207bis

Artiste anonyme

*La Saône à Lyon et la cathédrale Saint-Jean vues du Nord*, 1550-1560

Plume et encre brune sur papier vergé. H. 10 ; L. 32,5 cm

Ancienne inscription à la plume et encre brune en bas à gauche : *J. Stella*

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, RP-T-1974-39(R)

Voir notice, p. 159

- p. 301, note 25 : Le dessin anonyme de l'Académie de Saint-Luc (inv. A 303) devait être la fig. 108bis :



# BIBLIOGRAPHIE

## Manuscrits et documents

*Dessins ornithologiques provenant de quatre albums conservés à la New-York Historical Society, Gift of Nathaniel H. Bishop.*

*Album ornithologique.* Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 11859.

*De tristibus Galliae Carmen,* 1577. Lyon, Bibliothèque municipale de Lyon, Ms. 156.

### Du Choul (*Antiquités romaines*)

Guillaume du Choul, *Des antiquités romaines premier livre, fait par le commandement du roy par M. Guillaume Choul Lionnoys, conseiller dudict seigneur et bailly des Montaignes du Daulphiné,* [1547]. Turin, Biblioteca Reale, Ms. varia 212.

*Horae ad usum Romanum [Heures à l'usage de Rome],* Lyon, vers 1490-1500. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 1363.

*Les Ordonnances du garbeau de l'épicerie.* Lyon, Archives municipales de Lyon, CC 4292.

### Piccolpasso

Cipriano Piccolpasso, *Li Tre libri dell'arte del vasaio,* entre 1556 et 1559. Londres, Victoria and Albert Museum, National Art Library, MSL/1861/7446.

*Registre de comptes de réception.* Lyon, Archives municipales de Lyon, Archives des hospices civils, Charité E 159.

### Sala (*Complainte*)

Pierre Sala, *La Complainte de Nature à l'alchimiste errant,* vers 1516. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 3220.

### Sala (*Énigmes*)

Pierre Sala, *Petit Livre d'amour.* Londres, The British Library, Stowe 955.

### Sala (*Prouesses*)

Pierre Sala, *Les Prouesses de plusieurs roys.* Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 10420.

### Serlio (*Extraordinario Libro*)

Sebastiano Serlio, *Extraordinario Libro di architettura,* après 1546 – avant 1551. Augsburg, Staats-und Stadtbibliothek, 2<sup>e</sup> codex 496.

### Serlio (Livre VI)

Sebastiano Serlio, *Sesto libro d'architettura. Delle habitazioni fuori e dentro delle città,* 1547-1550. Munich, Bayerische Staatsbibliothek München, Cod.icon 189.

### Serlio (Livre VIII)

Sebastiano Serlio, *Ottavo libro d'architettura. Della castrametatione di Polybio,* 1551-1554. Munich, Bayerische Staatsbibliothek München, Cod.icon 190.

### Strada (*Imagines*)

Jacopo Strada, *Imagines omnium numismatum antiquorum quae ex auro, argento et aere a Romulo usqu[e] ad C. Iulium Caes[arem] Romae signatae sunt [...],* Rome, 1554. Paris, Bibliothèque nationale de France – Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 1019.ARS.

### Symeoni (*L'Origine*)

Gabriel Symeoni, *L'Origine et le antichità di Lione,* 1559, Turin, Archivio di Stato, Ms. J.a.X.16.

## Ouvrages et études

### A

#### Adam 2015

Elliot Adam, *Un livre d'heures en grisaille de l'atelier du Maître de Guillaume Lambert de Lyon : le manuscrit Latin 18015 de la Bibliothèque nationale de France,* mémoire de master 1 sous la dir. de Philippe Lorentz, Université Paris IV Sorbonne, 3 vol., Paris, 2015.

#### Adhémar 1939

Jean Adhémar, *Inventaire du fonds français. Graveurs du xvi<sup>e</sup> siècle. Tome deuxième,* Paris, Bibliothèque nationale, 1939.

#### Albonico 2000

Simone Albonico, « Librai italiani a Lione 1540-1560 », *Nuova Rivista di Letteratura italiana*, III/1, 2000, p. 203-217.

#### Alfter 1986

Dieter Alfter, *Die Geschichte des Augsburger Kabinettsschranks,* Augsburg, Historischer Verein für Schwaben, 1986.

#### Allix 1939

André Allix, « Philippe Fabia, la Table claudienne de Lyon », *Les Études rhodaniennes*, 6, 1939, p. 223-225.

#### Allmer et Dissard 1890

Auguste Almer et Paul Dissard, *Musée de Lyon, Inscriptions antiques III,* Lyon, Delaroché, 1890.

#### Allut 1859

Paul Allut, *Étude biographique & bibliographique sur Symphorien Champier,* Lyon, Scheuring, 1859 ; réimpr., Nieuwkoop, B. de Graaf, 1972.

#### Alonge 2013

Guillaume Alonge, *Évangélisme français et réforme contarinienne. L'expérience religieuse de Federico Fregoso (1480-1541),* thèse, EPHE – Université de Florence, 2013.

#### Alsteens et Buijs 2008

Stijn Alsteens et Hans Buijs, *Paysages de France dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* [ouvrage prolongeant l'exposition présentée à l'Institut Néerlandais, Paris, 5 octobre - 3 décembre 2006, et au musée Het Rembrandthuis à Amsterdam, 16 décembre 2006 – 11 février 2007], Paris.

#### Andreoli 2006a

Ilaria Andreoli, *Vincenzo Valgrisi e l'illustrazione del libro tra Venezia e Lione alla metà del Cinquecento,* thèse de doctorat, Université Lyon Lumière Lyon 2 et Université Ca' Foscari, Venise, 2006 [[http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2006/andreoli\\_i#p=0&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2006/andreoli_i#p=0&a=top)].

#### Andreoli 2006b

Ilaria Andreoli, « La storia in soldoni: il *Promptuaire des médailles* di Guillaume Rouillé », dans Mino Gabriele et Ugo Rozzo (dir.), *Storia per parole e immagini,* Udine, Forum, 2006, p. 235-266.

#### Andreoli 2010

Ilaria Andreoli, « "Lyon, nom & marque civile. Qui sème aussi des bons livres l'usage". Lyon dans le réseau éditorial européen (xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles) », dans Gaulin et Rau 2010, p. 109-140.

#### Andreoli 2012

Ilaria Andreoli, « *Fabulae artificialiter pictae*: illustrazione del libro e decorazione ceramica nel Rinascimento », dans cat. exp. Florence 2012, p. 110-125.

#### Andreoli 2013

Ilaria Andreoli, « Ovid's "Meta-metamorphosis": Book Illustration and the Circulation of Erotic Iconographical Patterns », dans Agnès Lafont (dir.), *Shakespeare's Erotic Mythology and Ovidian Renaissance Culture,* Farnham, Ashgate, 2013, p. 19-39.

#### Andreoli 2015

Ilaria Andreoli, « Livres italiens à figures et "illustrations" de femmes à Lyon au xvi<sup>e</sup> siècle », dans Cynthia Brown et Anne-Marie Legaré (dir.), *Les Femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance,* Turnhout, Brepols, 2015, sous presse.

**Andreoli, à paraître**

Ilaria Andreoli, « Le livre illustré (en) italien. Modèles, production, publics, circulation », dans D'Amico et Gambino Longo, à paraître.

**Andry 1950**

Jean Andry, « Jacques Dalechamps, lecteur en chirurgie et médecin de l'Hôtel-Dieu, 1513-1588 », *Lyon médical*, 1950, n° 183 (46), p. 320-328.

**Aneau 1549**

Barthélemy Aneau, *Emblemes d'Alciat, de nouveau Trāslatez en Frāçois vers pour vers iouxte les latins* [...], Lyon, Guillaume Rouillé, 1549.

**Aneau 1552**

Barthélemy Aneau, *Imagination poétique, traduit en vers françois des latins & grec, par l'auteur mesme d'iceux*, Lyon, Macé Bonhomme, 1552.

**Arber 1938**

Agnes Arber, *Herbals, their Origin and Evolution: A Chapter in the History of Botany, 1470-1670*, Cambridge, Cambridge University Press, 1938.

**Arizzoli-Clémentel 1986**

Pierre Arizzoli-Clémentel, « Lyon. Musées des Tissus et des Arts décoratifs. Principales acquisitions », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 4-5, 1986.

**Arizzoli-Clémentel 1990**

Pierre Arizzoli-Clémentel, « Une boiserie peinte et dorée du début du XVII<sup>e</sup> siècle au musée des Arts décoratifs de Lyon : exemple de l'influence du graveur lyonnais Bernard Salomon sur les arts mineurs », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 3, 1990, p. 6-9.

**Arnoullet 1552**

*Premier livre des figures et pourtraitz des villes plus illustres et renommées d'Europe*, Lyon, Balthazar Arnoullet, 1552.

**Audin 1909**

Marius Audin, *Bibliographie iconographique du Lyonnais. I. Portraits*, Lyon, Rey, 1909.

**Audin et Vial 1918-1919**

Marius Audin et Eugène Vial, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, 2 vol., Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1918-1919.

**Audin 1967**

Maurice Audin, *Les peintres et les tailleurs d'histoire : À propos d'une collection de bois gravés conservés au musée de l'imprimerie et de la banque*, Lyon, 1967.

**Audin et Vial [1918-1919] 1992**

Marius Audin et Eugène Vial, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais* (1918-1919), Bourg-en-Bresse, Éditions provinciales, 1992.

**Auvray 1913**

Lucien Auvray, « La bibliothèque de Claude Bellière (1530) », dans *Mélanges offerts à M. Émile Picot, membre de l'Institut, par ses amis et ses élèves*, Paris, Damascène Morgand, 1913, p. 7-31.

**Avril et Reynaud 1983**

François Avril et Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France : 1440-1520*, Paris, 1983.

**Avril 2007**

François Avril, « Les Heures de Guyot Le Peley, un chef-d'œuvre retrouvé de l'enlumineur Jean Colombe », *Art de l'enluminure*, 21, juin-août 2007, p. 2-26.

**B****Backhouse 1983**

Janet Backhouse, « French Manuscript Illumination », dans *Renaissance Painting in Manuscripts: Treasures from the British Library*, Thomas Kren (éd.), New York, Hudson Hill Press, 1983, p. 145-192.

**Backhouse 1997**

Janet Backhouse, *The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library*, Londres, British Library, 1997.

**Badoud 2002**

Nathan Badoud, « La Table claudienne de Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle », *Cahiers du Centre Gustave Glotz*, 13, 2002, p. 169-195.

**Balmas 1988**

Enea Balmas, « Librai italiani a Lione », dans Possenti et Mastrangelo 1988, I, p. 63-82.

**Balsamo 2002**

Jean Balsamo (dir.), *Les Funérailles à la Renaissance. XI<sup>e</sup> colloque international de la Société française d'étude du seizième siècle, Bar-le-Duc, 2-5 décembre 1999*, Genève, Droz, 2002.

**Balsamo 2003**

Jean Balsamo, « L'italianisme lyonnais et l'illustration de la langue française », dans Defaux 2003, p. 211-229.

**Balsamo 2013**

Isabelle Balsamo, « Les Heures d'Urfé et la Trinité-des-Monts, un grand décor romain pour une "chapelle portative" », *Rivista di storia della miniatura*, 17, 2013, p. 161-167.

**Baratte 1988**

Sophie Baratte, « Département des Objets d'art : nouvelles acquisitions d'émaux peints », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1988-2, p. 97-104.

**Baratte 1993**

Sophie Baratte, *Léonard Limosin au musée du Louvre. Musée du Louvre, département des Objets d'art*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

**Baratte 2000**

Sophie Baratte, *Les Émaux peints de Limoges. Musée du Louvre, département des Objets d'art*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

**Baratte 2004**

Sophie Baratte, « *La Découverte du berceau de Moïse*. Une assiette en émail peint attribuée à Léonard Limosin », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2004-4, p. 53-56.

**Barbier 2003**

« Dictionnaire des imprimeurs et libraires lyonnais du XV<sup>e</sup> siècle », dans Frédéric Barbier (dir.), « *Le Berceau du livre : autour des incunables* ». *Études et essais offerts au professeur Pierre Aquilon par ses élèves, ses collègues et ses amis*, Genève, Droz, 2003, p. 209-264.

**Barbier 2016**

Muriel Barbier, *Revue des musées de France*, octobre 2015, à paraître.

**Barraud 1855**

Abbé Barraud, « Notice sur les tapisseries de la cathédrale de Beauvais », *Mémoires de la Société académique de l'Oise*, II, 2, 1855, p. 165-256.

**Bartsch**

Adam van Bartsch, *Le Peintre graveur*, 21 vol., Vienne, 1801-1821.

**Baudi di Vesme 1936-1938**

Alessandro Baudi di Vesme, « Reverdino incisore cinquecentista », *Maso Finiguerra*, 2, 1936, p. 187-205, et 3, 1938, p. 122-153.

**Baudrier 1895-1921**

Henri-Louis et Julien Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, 12 vol., Lyon, L. Brun, 1895-1921.

**Baudrier [1895-1921] 1964**

Henri-Louis et Julien Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle* (1895-1921), 12 vol., Lyon, Brun, 1964.

**Baudrier [1895-1921] 1999**

Henri-Louis et Julien Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au xv<sup>e</sup> siècle* (1895-1921), 12 vol., Lyon, Brun, 1999.

**Baumgart 1927**

Fritz Baumgart, *Hans Holbein d. J. als Bibelillustrator*, thèse, Berlin, 1927.

**Bayle et Jourde 2014**

Ariane Bayle et Michel Jourde, « Imprimeurs et chirurgiens : le savoir, la main et le bien faire (1530-1580) », dans Grégoire Holtz (dir.), *Nouveaux aspects de la culture de l'imprimé*, Genève, Droz, 2014, p. 319-343.

**Beaulieu 1544**

Eustorg de Beaulieu, *Les divers rapportz, contenant plusieurs rondeaulx, huictains, dixains, ballades, chansons, épistres, blasons, épitaphes, et aultres joyeusetes [...]*, Paris, A. Lotrian, 1544.

**Béghain et al. 2009**

Patrice Béghain et al. (dir.), *Dictionnaire historique de Lyon*, Lyon, Éditions Stéphane Bachès, 2009.

**Bégule 1880**

Lucien Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, Mougins-Rousand, 1880.

**Bégule 1911**

Lucien Bégule, *Les Vitraux du Moyen Âge et de la Renaissance dans la région lyonnaise et spécialement dans l'ancien diocèse de Lyon*, Lyon, A. Rey, 1911.

**Bélimé-Droguet 2007**

Magali Bélimé-Droguet, « Le décor peint de la maison Renaissance dite de "Florent Tissart" à Lavardin », *Seizième Siècle*, 3, 2007, p. 91-108.

**Bellièvre [1525-1566] 1846**

Claude Bellièvre, *Lugdunum Priscum* (1525-1566), éd. Jean-Baptiste Monfalcon, Lyon, Collection des bibliophiles lyonnais, 1846 (éd. du manuscrit de Montpellier sur une copie de M. Bréghot du Lut).

**Bellièvre, éd. 1956**

Claude Bellièvre. *Souvenirs de voyages en Italie et en Orient. Notes historiques*, éd. Charles Perrat, Lyon, Société des bibliophiles lyonnais, 1956.

**Benedict 2007**

Philip Benedict, *Graphic History: The Wars, Massacres and Troubles of Tortorel and Perrissin*, Genève, Droz, 2007.

**Bérard 2005**

François Bérard, « Claude, empereur né à Lyon », dans cat. exp. Montréal 2005, p. 39-43.

**Bergbauer et Chédeau 2006**

Bertrand Bergbauer et Catherine Chédeau, *Images en relief. La collection de plaquettes du Musée national de la Renaissance*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006.

**Berlioz 1941**

Paul Benjamin Berlioz, *Les Chartes de mariage en pays lyonnais*, Lyon, Impr. Audinienne, 1941.

**Bertaux 1913**

Émile Bertaux, [Préface], dans *Catalogue des tableaux et objets d'art composant la collection de feu M. Édouard Aynard. Galerie Georges Petit, 1<sup>er</sup>, 2, 3 et 4 décembre 1913*, Paris, galerie Georges Petit, 1913, p. 17.

**Bertele 1961**

H. von Bertele, *Globes and Spheres ; Globen und Sphären ; Globes et Sphères*, Lausanne, 1961.

**Berty et Legrand 1868**

Adolphe Berty et Henri Legrand (dir.), *Topographie historique du Vieux Paris. II. Région du Louvre et des Tuileries*, Paris, Imprimerie impériale, 1868.

**Beyssi-Cassan 2006**

Maryvonne Beyssi-Cassan, *Le Métier d'émailleur à Limoges, xv<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006.

**Beznara 1990**

Robert Beznara, *Répertoire chronologique nostradamique*, Paris, Édition la Grande conjonction et G. Trédaniel, 1990.

**Bimbenet-Privat 1992**

Michèle Bimbenet-Privat, *Les Orfèvres parisiens de la Renaissance (1506-1620)*, Paris, Commission historique de la ville de Paris, 1992.

**Bimbenet-Privat 2009**

Michèle Bimbenet-Privat, « L'orfèvre et graveur Étienne Delaune (1518/19-1583) : questions et hypothèses », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et belles lettres*, CLIII, 2009, p. 631-655.

**Biot 1996**

Brigitte Biot, *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise*, Paris, H. Champion, 1996.

**Biot 1998**

Brigitte Biot, « De Lyon à Orbe ou de l'évocation de réalités lyonnaises à l'expression d'aspirations politiques dans l'œuvre littéraire d'Aneau », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 47, 1998, p. 73-91.

**Blanchard 2003**

Joël Blanchard, « Le spectacle du rite : les entrées royales », *Revue historique*, CCCV/03, 627, 2003, p. 475-519.

**Blazy 2005:**

Guy Blazy, « Nouvelles acquisitions. Lyon, musée des Arts décoratifs. Bassin et aiguillère de dits de la Tempérance », *La Revue du Louvre*, 4, 2005.

**Blégier 1553**

Antoine Blégier, *L'entrée de Carpentras du prince Alexandre Farnèse*, Avignon, Macé Bonhomme, 1553.

**Blondeau 2014**

Caroline Blondeau, *Le Vitrail à Rouen 1450-1530. « L'escu de voirre »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

**Blunt 1963**

Anthony Blunt, *Philibert de l'Orme*, Paris, R. Julliard, 1963.

**Boak 2013**

Rachel Boak, *Sacred Stitches. Ecclesiastical Textiles in the Rothschild Collection at Waddesdon Manor*, Waddesdon Manor, 2013.

**Boccador 1988**

Jacqueline Boccador, *Le Mobilier français du Moyen Âge à la Renaissance*, 1988, Saint-Just-en-Chaussée, Hayot, 1988.

**Boitel 1838**

Léon Boitel, *Lyon ancien et moderne*, Lyon, L. Boitel, 1838.

**Bombourg [1675] 1862**

Jean de Bombourg, « Recherche curieuse de la vie de Raphaël Sansio d'Urbain [...] Et un petit recueil des plus beaux tableaux tant antiques que modernes, architectures, sculptures & figures qui se voyent dans plusieurs églises, rues & places publiques de Lyon. Lyon, André Olyer, 1675, éd. par Fortuné Rolle et Anatole Montaiglon dans « Les tableaux et les statues de Lyon au xvii<sup>e</sup> siècle [...] avec des extraits de la Description de Lyon d'André Clapasson, et quelques notes nouvelles », *Archives de l'art français*, 2<sup>e</sup> série, II, 1862, p. 112.

**Bonnaffé 1886**

Edmond Bonnaffé, « Étude sur le meuble en France au xvi<sup>e</sup> siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, p. 52-67.

**Bonnet-Laborderie 1982**

Philippe Bonnet-Laborderie, « Les tapisseries de la cathédrale de Beauvais », *Bulletin du GEMOB (Groupe d'étude des monuments et œuvres d'art de l'Oise et du Beauvaisis)*, 14-15, 1982, p. 35-42.

**Boon 1978**

Karel .G. Boon, *Netherlandish drawings of the fifteenth and sixteenth centuries (Catalogus van de Nederlandse tekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam/Catalogue of the Dutch and Flemish drawings in the Rijksmuseum*, 2 vol.), La Haye, Govt. Pub. Office, 1978.

**Borghini 1584**

Raffaello Borghini, *Il riposo*, Florence, G. Marescotti, 1584.

**Bosio 2014**

Stefano de Bosio, « Se rendre à Lyon. Les États de Savoie et la région lyonnaise entre xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècle », dans *Elsig 2014b*, p. 25-42.

**Boucaud et Frégnac 1980**

Philippe Boucaud et Claude Frégnac, *Les Étains, des origines au début du xix<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>e</sup> éd., Fribourg, Office du livre, 1980.

**Boucaud 1984:**

Philippe Boucaud, « Les étains de la Renaissance. François Briot, ses inspireurs, ses imitateurs », *L'Estampille-L'Objet d'Art*, 174, 1984, p. 56-57 et 63-66.

**Boucher 1994**

Jacqueline Boucher, *Présence italienne à Lyon à la Renaissance. Du milieu du xv<sup>e</sup> à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle*, Lyon, LUGD, 1994.

**Boucher 1998**

Jacqueline Boucher, « Les Italiens à Lyon », dans Jean Balsamo (dir.), *Passer les monts. Français en Italie, l'Italie en France (1494-1525). X<sup>e</sup> colloque de la Société française d'étude du seizième siècle*, Paris, Champion, 1998, p. 39-46.

**Bouchot 1887**

Henri Bouchot, « Les portraits peints de Charles VIII et Anne de Bretagne à la Bibliothèque nationale », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 48, 1887.

**Bouchot 1888**

Henri Bouchot, « Charles VIII et Anne de Bretagne. Portraits peints inconnus à la Bibliothèque nationale », *Gazette archéologique*, t. 13, 1888.

**Boudet 1988**

Jean-Patrice Boudet, « Simon de Phares et l'astrologie à Lyon à la fin du xv<sup>e</sup> siècle », dans *Lyon, cité de savants. Actes du 112<sup>e</sup> Congrès national des sociétés savantes (Lyon, 1987)*, Paris, Éd. du CTHS, 1988, p. 17-29.

**Bourgeaux, Jarry et Renaudin 2005**

Laure Bourgeaux, Bénédicte Jarry et Sophie Renaudin, *L'Apparition du portrait gravé dans le livre au xv<sup>e</sup> siècle*, Mémoire de recherche pour le diplôme de conservateur de bibliothèque, sous la dir. de Vanessa Selbach, Enssib, 2005.

**Bourriot 1984**

Félix Bourriot, « Un ouvrage lyonnais de la Renaissance : *Discours de la religion des anciens Romains* par Guillaume du Choul, Lyon, 1556 », *Revue du Nord*, LXVI, 1984, p. 653-675.

**Bouthier 2009**

Alain Bouthier, « L'apport des Italiens à l'artisanat d'art en Nivernais », dans Jean-René Gaborit (dir.), *Circulation des matières premières en Méditerranée, transferts de savoirs et de techniques. 128<sup>e</sup> congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Bastia, 2003*, Paris, Éditions du CTHS, 2009, p. 45-57.

**Boyer 1971**

Jean Boyer, « Deux peintres oubliés du XVI<sup>e</sup> siècle : Étienne de Martellange et César de Nostredame », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1971, p. 14-17.

**Boyer 1972**

Jean Boyer, *La Peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux xvi<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles (1530-1790)*, thèse, Université Lille III, 1972.

**Braun 1572**

Georg Braun, *Civitates orbis terrarum*, Cologne, s. n., 1572.

**Brett 1972**

Katherine B. Brett, *English Embroideries 16th-17th Centuries. Collections of the Royal Ontario Museum*, Toronto, 1972.

**Brind'Amour 1993**

Pierre Brind'Amour, *Nostradamus astrophile. Les astres et l'astrologie dans la vie et l'œuvre de Nostradamus*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, et Paris, Klincksieck, 1993.

**Briquet**

Charles-Moise Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier, dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 vol., Paris, s. n., 1907.

**British Library 2005**

*Treasures of the British Library*, éd. Nicolas Barker *et al.*, Londres, British Library, 2005.

**Brun 1969**

Robert Brun, *Le Livre français illustré de la Renaissance*, Paris, Picard, 1969.

**Bruyère 1990**

Gérard Bruyère, « La fortune critique du plan de Lyon au 16<sup>e</sup> siècle à travers ses reproductions gravées » et « catalogue », dans *Le Plan de Lyon [...]*, 1990, p. 61-80.

**Bruyère 1993**

Gérard Bruyère, « Lyon romain retrouvé », dans Roland Étienne et Jean-Claude Mossière (dir.), *Jacob Spon. Un humaniste lyonnais au xvi<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Maison de l'Orient, 1993, p. 87-120.

**Bruyère 2001**

Gérard Bruyère, « Jalons pour une histoire des collections épigraphiques lyonnaises, xvi<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 2-4, 2001, p. 8-129.

**Burin 2001**

Elizabeth Burin, *Manuscript Illumination in Lyons, 1473-1530*, Turnhout, Brepols, 2001.

**C****Cabayé 2001**

Olivier Cabayé, « Un humaniste méconnu : Loys Boulengier d'Alby, mathématicien, cosmographe et géographe », *Revue historique*, DCXIX, 3, 2001, p. 671-693.

**Cade 1942**

André Cade, *Les Incunables médicaux lyonnais [...]*, Lyon, A. Rey, 1942.

**Cailhava 1840**

*De tristibus Francia. Libri quatuor. Ex bibliothecae Lugdunensis codice nunc primum in lucem editi cura & sumptibus*, éd. Léon Cailhava, Lyon, 1840.

**Camille 1998**

Michael Camille, *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire*, Londres, Laurence King, 1998, p. 110, pl. 96.

**Campbell 2014**

Lorne Campbell, *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*, Londres, The National Gallery, 2014.

**Capodieci 2007**

Luisa Capodieci, « Narration, figures célestes et platonisme dans les entrées d'Henri II », dans Hélène Visentin et Nicolas Russell (dir.), *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century: Event, Image, Text*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2007, p. 73-109.

**Caracciolo Arizzoli 2003**

Maria Teresa Caracciolo Arizzoli, « Les Métamorphoses d'Ovide publiées à Lyon au xvi<sup>e</sup> siècle », dans Deswarte-Rosa 2003, p. 40-67.

**Cardinal 1986**

Catherine Cardinal, « Horloges de tables astrolabiques françaises du xvi<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de l'Association nationale des collectionneurs d'horlogerie ancienne*, 46, été-automne 1986, p. 19-36.

**Carpo 1993**

Mario Carpo, *La maschera e il modello. Teoria architettonica ed evangelismo nell'«Extraordinario Libro» di Sebastiano Serlio (1551)*, Milan, 1993.

**Carta [2015], à paraître**

Federica Carta, « La Cappella Panciatichi in Notre-Dame de Confort a Lione », *Prospettiva*, 2015, à paraître.

**Cartier 1937-1938**

Alfred Cartier, *Bibliographie des éditions des De Tournes imprimeurs lyonnais*, 2 vol., Paris, Éditions des Bibliothèques nationales de France, 1937-1938.

**Cassagnes-Brouquet 2005**

Sophie Cassagnes-Brouquet, *L'Art en famille. Les milieux artistiques à Londres à la fin du Moyen Âge (1350-1530)*, Turnhout, Brepols, 2005.

**Cassagnes-Brouquet, Nore et Yvernault 2007**

Sophie Cassagnes-Brouquet, Geneviève Nore et Martine Yvernault (dir.), *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance. Colloque international, faculté des lettres et sciences humaines de Limoges, 16-18 septembre 2004*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.

**Catalogue [...] Julian Marshall 1864**

*Catalogue of the Entire and Very Choice Collection of Engravings, the Property of Julian Marshall, esq. Comprising the Works of the Most Eminent Engravers of the Ancient and Modern Schools of Italy, Germany, Holland, Flanders, France and England*, Londres, J. Davy and Sons, 1864.

**Cesariano 1521**

Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece* [...], Côme, G. da Ponte, 1521.

**Chalabi et Jazé-Charvolin 2000**

Maryannick Chalabi et Marie-Reine Jazé-Charvolin, *L'Orfèverie de Lyon et de Trévoux*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2000.

**Chalvin 2011**

Marion Chalvin, *Jacques Sacon, imprimeur-libraire du XVI<sup>e</sup> siècle (1497-1529)*, mémoire de master 2, Université Lyon 2 – Enssib, 2011 [http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00705722].

**Champier 1507**

Symphorien Champier, *Liber de quadruplici vita*, Lyon, Jannot de Campis [Jannot Deschamps], 1507.

**Champier [1510-1520] 2011**

Symphorien Champier, *L'origine et antiquité de la cité de Lyon. Et l'Histoire de Palanus : édition du ms. Paris, Arsenal, 5111*, éd. Giovanni Palumbo, Paris, Classiques Garnier, 2011.

**Champier 1537**

Symphorien Champier, *Galliae celticae et antiquitatis lugdunensis civitatis campus*, Lyon, Melchior et Gaspard Treschel, 1537.

**Chancel-Bardelot 1987**

Béatrice de Chancel Bardelot, « Les manuscrits de la *Boucquechardière* de Jean de Courcy », dans *Revue d'histoire des textes*, t. 17, 1987, p. 219-290.

**Chapiro 1983**

Adolphe Chapiro, « Horloge de table avec astrolabe de Jean Naze au musée national de la Renaissance », *Bulletin de l'Association nationale des collectionneurs d'horlogerie ancienne*, 37, été 1983, p. 41-42.

**Chapiro 1991**

Adolphe Chapiro, *La Montre française du XVI<sup>e</sup> jusqu'à 1900*, Paris, Éd. de L'Amateur, 1991.

**Chapiro, Chantal Meslin-Perrier et Anthony Turner 1989**

Adolphe Chapiro, Chantal Meslin-Perrier et Anthony Turner, *Musée national de la Renaissance. Catalogue de l'horlogerie des instruments de précision du début du XVI<sup>e</sup> au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989.

**Chappuzeau 1681**

Samuel Chappuzeau, *Icones historicae Veteris et Novi Testamenti. Figures historiques du Vieux et du Nouveau Testament*, Genève, Samuel de Tournes, 1681.

**Charansonnet 2016**

Alexis Charansonnet et al. (dir.), *Lyon entre Empire et Royaume 843-1601*. Textes et documents, Paris, Classiques Garnier, 2016.

**Chartier et Martin 1989**

Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. I. Le livre conquérant*, Paris, Fayard et Le Cercle de la librairie, 1989.

**Chartrou 1928**

Joseph Chartrou, *Les Entrées solennelles et triomphales à la Renaissance (1484-1511)*, Paris, Presses universitaires de France, 1928.

**Charvet 1874-1875**

Léon Charvet, « Les Martellange », dans *Mémoires de la Société littéraire, historique et archéologique de Lyon*, 1874-1875, p. 152-157.

**Châtelet 1994**

Albert Châtelet, « De Jean Porcher à François Avril et Nicole Reynaud : l'enluminure en France entre 1440 et 1520 », *Bulletin monumental*, 152-2, 1994, p. 215-226.

**Châtelet 1994**

Albert Châtelet, *Jean Prevost, le Maître de Moulins*, Paris, Gallimard, 2001.

**Chavigny 1606**

Jean-Aimé de Chavigny, *Discours parenétique sur les choses turques*, Lyon, chez Pierre Rigaud, 1606.

**Chédeau 1999**

Catherine Chédeau, *Les Arts à Dijon au XVI<sup>e</sup> siècle. Les débuts de la Renaissance (1494-1551)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999.

**Chédeau 2007**

Catherine Chédeau, « Jean Duvet (v. 1485 – ap. 1562), artiste ou artisan ? », dans Cassagnes-Brouquet, Nore et Yvernault 2007, p. 47-64.

**Cherix 1996**

Christophe Cherix, « Jean Duvet, une figure multiple », dans *Jean Duvet, le maître à la Licorne*, Genève, 1996, p. 3-13.

**Chomarat 1989**

Michel Chomarat (dir.), *Bibliographie Nostradamus XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Baden-Baden et Bouxwiller, Koerner, 1989.

**Chomer 2007**

Claire Chomer, « Historiographie lyonnaise », dans Anne-Marie Le Mer et Claire Chomer, *Carte archéologique de la Gaule, Lyon 69/2*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2007, p. 109-120.

**Choné 1991**

Paulette Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525-1633)*. « Comme un jardin au cœur de la chrétienté », Paris, Klincksieck, 1991.

**Choné 2013**

Paulette Choné, *La Renaissance en Lorraine. À la recherche du musée idéal*, Ars-sur-Moselle, S. Domini, 2013.

**Christin 1991**

Olivier Christin, *Une révolution symbolique : l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

**Christin 1992**

Olivier Christin, « Le sac de Lyon (1562) et l'iconoclasme lyonnais », dans *L'art et les révolutions. Section 4 : Les iconoclasmes*, Strasbourg, 1992, p. 139-150.

**Christin 1995**

Olivier Christin, *Les Réformes. Luther, Calvin et les protestants*, Paris, Gallimard, 1995.

**Christin 1997**

Olivier Christin, *La Paix de religion. L'autonomisation de la raison politique au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1997.

**Christin 2001**

Olivier Christin, « France et Pays-Bas. Le second iconoclasme », dans cat. exp. Berne et Strasbourg 2001, p. 57-66.

**Christin 2003**

Olivier Christin (dir.), *Les chartes de mariage lyonnaises*, actes de la journée d'études du 13 mai 2002 au musée Gadagne, Lyon, Villeurbanne, impr. GIE, 2003.

**Christin 2008**

Olivier Christin, « La situation religieuse de Lyon à la veille des guerres de religion. Heurs et malheurs de l'idéal communautaire », dans *Fragments pour l'histoire de Lyon. Actes du colloque du Bicentenaire de la Société historique, archéologique et littéraire de Lyon*, Lyon, Société historique, archéologique et littéraire de Lyon, 2008, p. 81-93.

**Christin 2009**

Olivier Christin, « Coexister malgré tout : humanisme, amitiés, parité », dans Krumenacker 2009a, p. 273-309.

**CIL X 1883**

Theodor Mommsen, *CIL X : Inscriptiones Bruttiorum, Lucaniae, Campaniae, Siciliae, Sardiniae* [...], Berlin, G. Reimerum, 1883.

**CIL XIII 1899**

Otto Hirschfeld, *CIL XIII: Inscriptiones Trium Galliarum et Germaniarum Latinae. I. Inscriptiones Aquitaniae et Lugdunensis*, Berlin, De Gruyter, 1899.

**Cipriani et Valeriani 1989**

Angela Cipriani et Enrico Valeriani, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 2 vol., Rome, Casa ed. Quasar, 1989.

**Clapasson [1741] 1982**

André Clapasson, *Description de Lyon en 1741*, éd. Gilles Chomer et Marie-Félicie Perez, Seyssel, Champ Vallon, 1982.

**Clément et Incardona 2008**

Michèle Clément et Janine Incardona, *L'Émergence littéraire des femmes à Lyon à la Renaissance 1520-1560*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008.

**Clément, à paraître**

Michèle Clément, « Le plaisir de la solitude dans *Saulsaye. Eglogue, De la vie solitaire* de Maurice Scève (1547) », à paraître.

**Clot et Mounier 2016**

David Clot, Pascale Mounier, « Les entrées de la famille royale à Lyon 1515-1600 », dans Charansonnet, 2016, p. 434-462.

**[Collectif] 2009**

*Musée national de la Renaissance, château d'Écouen. Album*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2009.

**Colonia 1730**

Dominique de Colonia, *Histoire littéraire de la ville de Lyon avec une bibliothèque des auteurs lyonnais*, Lyon, 1730.

**Colonia 1738**

Dominique de Colonia, *Antiquités de la ville de Lyon, ou explication de ses plus anciens monumens*, Lyon, François Rigollet, 1738.

**Commarmond 1855-1857**

Ambroise Commarmond, *Description des antiquités et objets d'art de la Ville de Lyon*, Lyon, impr. de F. Dumoulin, 1855-1857.

**Conti 1971**

Giovanni Conti, *Museo Nazionale di Firenze: Palazzo del Bargello. Catalogo delle maioliche*, Florence, Centro Di, 1971.

**Cooper 1977**

Richard Cooper, « Rabelais and the Topographia Antiquae Romae of Marliani », *Études rabelaisiennes*, XIV, 1977, p. 78-87.

**Cooper 1988**

Richard Cooper, « Humanistes et antiquaires à Lyon », dans Possenti et Mastrangelo 1988, I, p. 159-174.

**Cooper 1993**

Richard Cooper, « Epigraphical Research in Rome in the Mid-Sixteenth Century: The Papers of Antonio Agustín and Jean Matal », dans Crawford 1993a, p. 95-112.

**Cooper 1997**

Richard Cooper, *Litterae in tempore belli. Études sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, Genève, Droz, 1997.

**Cooper 1998**

Richard Cooper, « Les dernières années de Symphorien Champier », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 47, 1998, p. 25-50.

**Cooper 2003**

Richard Cooper, « L'antiquaire Guillaume Du Choul et son cercle lyonnais », dans Defaux 2003, p. 261-286.

**Cooper 2013**

Richard Cooper, *Roman Antiquities in Renaissance France, 1515-65*, Farnham, Ashgate, 2013.

**Coq 1989**

Dominique Coq, « Les incunables : textes anciens, textes nouveaux », dans Chartier et Martin 1989, p. 177-194.

**Cordellier 2014**

Dominique Cordellier, « Sur quelques dessins attribués à des graveurs actifs à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle : Bernard Salomon, Pierre Eskrich, Georges Reverdy et Pierre Woëriot », dans Elsig 2014b, p. 90-105.

**Cormier 1898-1900**

Michel Cormier, *L'Ancien Couvent des Dominicains de Lyon*, 2 vol., Lyon, impr. Emmanuel Vitte, 1898-1900.

**Corpus Vitrearum Rhône-Alpes 1986**

Martine Callias Bey, Véronique Chaussé, Laurence de Finance et Françoise Gatouillat, *Corpus Vitrearum. Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France. Recensement III : Les vitraux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes*, Paris, Éd. du CNRS, 1986.

**Cotton 1965**

François Cotton, « Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lyon. Essai de catalogue », *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> série, t. 65, 1965, p. 265-320.

**Cox 1914**

*Le musée historique des Tissus. Soieries et broderies Renaissance, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Directoire, Premier Empire, avec notice par Raymond Cox, directeur du musée historique des Tissus*, Matériaux et documents d'Art décoratifs, Paris, Armand Guérinet, s. d. (1914).

**Crawford 1993a**

Michael Hewson Crawford (dir.), *Antonio Agustín between Renaissance and Counter-Reform*, Londres, The Warburg Institute, 1993.

**Crawford 1993b**

Michael Hewson Crawford, « The Epigraphical Manuscripts of Jean Matal », dans Crawford 1993a, Appendice II, p. 279-289.

**Crowe et Cavalcaselle 1872**

Joseph Crowe et Giovanni Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters*, Londres, Murray, 1872.

**Coutagne 1893**

Henry Coutagne, *Gaspard Duiffoproucart et les luthiers lyonnais du XVI<sup>e</sup> siècle : étude historique accompagnée de pièces justificatives et d'un portrait en héliogravure*, Paris 1893.

**D****Dall'Aglio 2006**

Stefano Dall'Aglio, *Savonarola in Francia: Circolazione di un'eredità politico-religiosa nell'Europa del Cinquecento*, Turin, Aragno, 2006.

**D'Amat 1982**

Roman d'Amat, « Gadagne, Thomas I, II et III de », dans *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1982, p. 13-16.

**D'Amico et Magnien-Simonin 2015**

Silvia D'Amico et Catherine Magnien-Simonin (dir.), *Gabriele Simeoni: un Florentin en France entre princes et libraires. Actes du colloque international, Chambéry, Université de Savoie, 20-22 octobre 2011*, Genève, Droz, 2015.

**D'Amico et Gambino Longo, à paraître**

Silvia D'Amico et Susanna Gambino Longo (dir.), *Le Livre italien à Lyon à la Renaissance. Auteurs, libraires, traducteurs*, Genève, Droz, à paraître.

**Damiron 1926**

Charles Damiron, *La Faïence de Lyon. I. Première époque : le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle*, Lyon, Dorbon-aîné, 1926.

**Da Sangallo [vers 1490-1516] 1910**

*Il Libro di Giuliano da Sangallo, codice vaticano barberiniano 4424* (vers 1490-1516), éd. Christian Hülsen, Leipzig, O. Harassowitz, 1910.

**Das Falkenbuch Friedrichs II [...] éd. 2000**

*Das Falkenbuch Friedrichs II. Cod. Pal. Lat. 1071 der Biblioteca Apostolica Vaticana*, éd. Dorothea Walz et Car Arnold Willemsen, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 2000.

**Davidson 1990**

Bernice F. Davidson, « The Cope Embroideries Designed for Paul III by Perino del Vaga », *Master Drawings*, XXVIII, 2, 1990, p. 123-141.

**Davis 1956**

Natalie Zemon Davis, « Holbein's Pictures of Death and the Reformation at Lyons », *Studies in Renaissance*, III, 1956, p. 97-130.

**Davis 1979**

Natalie Zemon Davis, *Cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistance au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979.

**Davis 1980**

Natalie Zemon Davis, « Le milieu social de Corneille de La Haye (Lyon, 1533-1575) », *Revue de l'art*, 47, 1980, p. 21-28.

**Davis 1989**

Natalie Zemon Davis, « Le monde de l'imprimerie humaniste : Lyon », dans Chartier et Martin 1989, p. 303-335.

**De Beatis, éd. 1913**

Antonio de Beatis, *Voyage du cardinal d'Aragon en Allemagne, Hollande, Belgique, France et Italie (1517-1518)*, introd., trad. et notes Madeleine Havard de la Montagne d'après un manuscrit du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, Paris, Perrin, 1913.

**De Hamel 2001**

Christopher de Hamel, *The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques*, Londres, British Library, 2001.

**Defaux 2003**

Gérard Defaux (dir.), *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003.

**Delano-Smith et Morley Ingram 1991**

Catherine Delano-Smith et Elizabeth Morley Ingram, *Maps in Bibles 1500-1600: An Illustrated Catalog*, Genève, Droz, 1991.

**Delaunay 2001**

Isabelle Delaunay, « Livres d'heures de commande et d'étal. Quelques exemples choisis dans la librairie parisienne 1480-1500 », dans Fabienne Joubert (dir.), *L'Artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2001, p. 249-270.

**Deloche 1980**

Bernard Deloche, avec la coll. de Jean Rey, *Le Mobilier bourgeois à Lyon, <sup>xvi</sup><sup>e</sup>-<sup>xviii</sup><sup>e</sup> s.*, Lyon, Éditions l'Hermès, 1980.

**Deloche 1994**

Bernard Deloche (dir.), *Faïences de Lyon*, Plouguerneau, Beau fixe, 1994.

**De l'Orme 1561**

Philibert de l'Orme, *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz [...]*, Paris, F. Morel, 1561.

**De L'Orme 1576**

*L'Architecture de Philibert de L'Orme [...]*, Paris, Chez Hierosme de Marnef & Guillaume Cavellat, 1576.

**Demiani 1897**

Hans Demiani, *François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn*, Leipzig, K. W. Hiersemann, 1897.

**Deonna 1936-1939**

Waldemar Deonna, « Bois gravés de l'ancienne imprimerie de Tournes à Genève », *Genava. Bulletin du musée d'Art et d'Histoire de Genève*, 14, 1936, p. 113-220, et 17, 1939, p. 95-105.

**Des Périers 1544**

*Recueil des œuvres de feu Bonaventure des Periers*, Lyon, Jean de Tournes, 1544.

**Destombes et Brieux 1966**

Marcel Destombes et Alain Brieux, « Un astrolabe inconnu signé de Jean Naze à Lyon, 1553 », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, III, 1966, p. 33-53.

**Deswarte-Rosa 2003**

Sylvie Deswarte-Rosa (dir.), *Majoliques européennes. Reflets de l'estampe lyonnaise (<sup>xvi</sup><sup>e</sup>-<sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles). Actes des journées d'études internationales « Estampes et majoliques », Rome (12 octobre 1996) – Lyon (10, 11 et 12 octobre 1997)*, Dijon, Faton, 2003.

**Deswarte-Rosa 2004a**

Sylvie Deswarte-Rosa (dir.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture & Imprimerie. I. Le Traité d'architecture de Sebastiano Serlio. Une grande entreprise éditoriale au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle*, Lyon, M. Chomarat, 2004.

**Deswarte-Rosa 2004b**

Sylvie Deswarte-Rosa, « Le traité d'architecture de Sebastiano Serlio, l'œuvre d'une vie », dans Deswarte-Rosa 2004a, p. 30-63.

**Deswarte-Rosa 2011**

Sylvie Deswarte-Rosa, « Le voyage épigraphique de Mariangelo Accursio au Portugal, printemps 1527 », dans Maria Berbara and Karl Enenkel (dir.), *Portuguese Humanism and the Republic of Letters*, Leyde, Brill, 2011, p. 17-112.

**Dhombres 2015**

Jean Dhombres, *Les Savoirs mathématiques et leurs pratiques culturelles*, Paris, Hermann, 2015.

**Dickman Orth 2003**

Myra Dickman Orth, « Lyon et Rome à l'antique : les illustrations des *Antiquités romaines* de Guillaume Du Choul », dans Defaux 2003, p. 287-308.

**Dictionnaire historique [...] 1930**

*Dictionnaire historique et géographique de la Suisse*, Neuchâtel, V, 1930.

**Dictionnaire historique [...] 1932**

*Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Neuchâtel, VI, 1932.

**Di Giampaolo 1991**

Mario di Giampaolo, *Parmigianino: Catalogo completo*, Florence, 1991.

**Dimier 1925-1927**

Louis Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle*, 4 vol., Paris, Van Oest, 1925-1927.

**Dodgson 1903**

Campbell Dodgson, *Catalogue of the Early German and Flemish Woodcuts Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, I, Londres, British Museum, 1903.

**Donaldson 1859**

Thomas Leverton Donaldson, *Architectura Numismatica, or, Architectural Medals of Classic Antiquity: Illustrated and Explained by Comparison with the Monuments and the Description of Ancient Authors and Copious Text. One Hundred Lithographs and Woodcuts*, Londres, Day & Son Lithographers, 1859 ; rééd. Chicago, Argonaut Publishers, 1966 (avec bibliographie récente et index).

**Donato 2013**

Maria Monica Donato, « Arte civica a Firenze, dal primo popolo all'umanesimo: la tradizione, i modelli perduti », dans cat. exp. Florence 2013, p. 18-33.

**Dubois de Groër 1996**

Anne Dubois de Groër, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon*, Paris, Arthena, 1996.

**Dubu 1988**

Jean Dubu, « Le Promptuaire des médailles de Guillaume Rouillé », dans Possenti et Mastrangelo 1988, I, p. 185-216.

**Du Choul 1556**

Guillaume du Choul, *De la Religion des Romains*, Lyon, Guillaume Roville, 1556.

**Dumas 1839**

Jean-Baptiste Dumas, *Histoire de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 2 t., Lyon, Giberton & Brun, 1839.

**Dumont 2005**

Bérangère Dumont, *Guillaume II Leroy, graveur et enlumineur à Lyon au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, mémoire de DEA sous la dir. de Sylvie Deswarte-Rosa, Université Lyon II, 2005.

**Dupont 1936**

Jacques Dupond, « Remarques sur l'iconographie de Charles VIII », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1936.

**Dupuy 2003**

Christel Dupuy, « Cipriano Piccolpasso, auteur des *Tre Libri dell'Arte del Vasaio* et le cardinal François de Tournon », dans Deswarte-Rosa 2003, p. 110-125.

**Durand et Berthommier 2012**

Maximilien Durand et Claire Berthommier, *Mad of M. A. D. Trésors cachés du musée des Arts décoratifs de Lyon*, Lyon, éditions Livres EMCC, 2012.

**Dureau-Lapeyssonnie 1969**

Jeanne-Marie Dureau-Lapeyssonnie, « Recherches sur les grandes compagnies de libraires lyonnais au XVI<sup>e</sup> siècle » dans *Nouvelles études lyonnaises*, R. Chartier (dir.), Genève : Droz, 1969, pp. 5-59

**Dureau-Lapeyssonnie 1989**

Jeanne-Marie Dureau, « Les premiers ateliers français », dans Chartier et Martin 1989, p. 163-176.

**Durrieu 1913**

Paul Durrieu, « Portrait d'homme contenu dans un livre d'heures français de la Bibliothèque nationale », *Les Musées de France*, 1913, p. 42-43.

**Du Sommerard 1846**

Alexandre du Sommerard, *Les Arts au Moyen Âge en ce qui concerne principalement le palais romain de Paris, l'hôtel de Cluny... et les objets d'art de la collection classée dans cet hôtel*, t. V, Paris, Les principaux libraires, 1846.

**Du Sommerard 1881**

Edmond du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance exposés au musée*, Paris, hôtel de Cluny, 1881.

**Du Sommerard 1883**

Edmond du Sommerard, *Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance exposés au musée*, Paris, hôtel de Cluny, 1883.

**Dutocq 1997-1998**

Éric Dutocq, *Les Broderies aux points comptés du Musée national de la Renaissance*, mémoire de DEA, Université de Besançon, 1997-1998.

**Du Verdier 1573**

Antoine du Verdier, *La prosopographie ou description des personnes insignes, enrichie de plusieurs effigies, & reduite en quatre livres*, Lyon, Antoine Gryphius, 1573.

**Du Verdier 1577**

Antoine du Verdier, *Les diverses leçons de Pierre Messie [...]*, Lyon, Barthélemy Honorat, 1577.

**Du Verdier 1581**

Antoine du Verdier, *Les images des dieux des anciens, contenant les idoles, coutumes, ceremonies & autres choses appartenans à la Religion des payens*, Lyon, Barthélemy Honorat, 1581.

**Du Verdier 1585**

Antoine du Verdier, *Bibliothèque*, Lyon, Barthélemy Honorat, 1585.

**Du Verdier 1603**

Antoine du Verdier, *Prosopographie ou description des personnes illustres, tant chrestiennes que prophanes [...]*, Lyon, Paul Frelon, 1603.

**Du Verdier 1613**

Antoine du Verdier, *Het tweede deel Petri Messiae*, Rotterdam, Jan Leendersz. Berewout, 1613.

**E****Edmunds 1990**

Sheila Edmunds, « Catalogue des manuscrits savoyards », dans Paravicini Bagliani 1990, p. 193-218.

**Egmond 2013**

Florike Egmond, « A Collection within a Collection: Rediscovered Animal Drawings from the Collections of Conrad Gesner and Felix Platter », *Journal of the History of Collections*, XXV, 2, 2013, p. 149-170.

**Ehrmann 1945**

Jean Ehrmann, « Massacre and Persecution Pictures », *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, p. 195-199.

**Elsig 2004a**

Frédéric Elsig, *La Peinture en France au XV<sup>e</sup> siècle*, Milan, 5 continents, 2004.

**Elsig 2004b**

Frédéric Elsig, « Le contexte artistique des *Songes drolatiques* » dans *Les songes drolatiques de Pantagruel*, Michel Jeanneret (éd.), Genève, 2004, p. 176-186.

**Elsig 2014a**

Frédéric Elsig, *La Renaissance lyonnaise dans les collections publiques genevoises*, Genève, La Baconnière Arts, 2014.

**Elsig 2014b**

Frédéric Elsig (dir.), *Peindre à Lyon au XV<sup>e</sup> siècle*, Milan, Silvana Editoriale, 2014.

**Elsig 2014c**

Frédéric Elsig, « Remarques sur le Maître JG », dans Elsig 2014b, p. 57-66.

**Elsig 2014d**

Frédéric Elsig (dir.), *Catalogue raisonné des peintures françaises du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, musée des Beaux-Arts de Lyon*, Paris, Somogy, 2014.

**Engammare 2003**

Max Engammare, « Figures de la Bible lyonnaises à la Renaissance. Un demi-siècle de prépondérance européenne (1538-1588) », dans Deswarte-Rosa 2003, p. 24-39.

**Ennès 1991**

Pierre Ennès, « Deux plats de majolique française au musée du Louvre », dans Timothy Wilson (dir.), *Italian Renaissance Pottery. Papers written in association with a colloquium at the British Museum*, Londres, British Museum Press, 1991, p. 247-252.

**Erichsen 1989**

Johannes Erichsen, « L'“Extraordinario Libro di Architettura”. Note su un manoscritto inedito », dans Thoenes 1989, p. 190-195.

**Etayo-Piñol 2000**

Marie-Ange Etayo-Piñol, « Lyon, plaque tournante de la culture espagnole en France à l'époque moderne », dans Marie Roig Miranda (dir.), *La Transmission du savoir dans l'Europe des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Actes du colloque (Nancy, 20, 21, 22 novembre 1997)*, Paris, H. Champion, 2000, p. 451-468.

**F****Fabia 1929**

Philippe Fabia, *La Table claudienne de Lyon*, Lyon, M. Audin, 1929.

**Fabia 1934**

Philippe Fabia, *Pierre Sala, sa vie et son œuvre avec la légende et l'histoire de l'Antiquaille*, Lyon, impr. de M. Audin, 1934.

**Faré-Yver 1939**

Gislaine Faré-Yver, *Atelier Jehan Court dit Vigier, ICDV-IC-IDC*, thèse de l'École du Louvre, 1939 [dactylographiée].

**Fau, Saksik et al. 2003**

Guillaume Fau, Sarah Saksik, Marie Smouts et Sylvie Tisserand, « L'imprimerie à Lyon au xv<sup>e</sup> siècle : un état des lieux », *Revue française d'histoire du livre*, 118-121, 2003, p. 190-275.

**Fiore 1994**

Francesco Paolo Fiore (éd.), *Sebastiano Serlio. Architettura civile. Libri Sesto, Settimo e Ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, Milan, 1994.

**Fiore 2004a**

Francesco Paolo Fiore, « Le manuscrit du "Sesto Libro" conservé à Munich », dans Deswarte-Rosa 2004a, p. 167-170.

**Fiore 2004b**

Francesco Paolo Fiore, « L'architecture de Sebastiano Serlio et «La castrametation des Romains selon Polybe» », dans Deswarte-Rosa 2004a, p. 211-223

**Firmin-Didot 1863**

Ambroise Firmin-Didot, *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois*, Paris, impr. de Firmin-Didot, 1863.

**Fischer 1969**

Jacques Fischer (dir.), *Sculpture in Miniature: The Andrew S. Ciechanowiecki Collection of Gilt and Gold Medals and Plaquettes*, Louisville (Kentucky), The J. B. Speed Art Museum, 1969.

**Fontaine 1556**

Charles Fontaine, *Figures du Nouveau Testament*, Lyon, Jean de Tournes, 1556.

**Fontaine 1557**

Charles Fontaine, *Ode de l'Antiquité et excellence de la ville de Lyon*, Lyon, Jean Citoys, 1557.

**Fontaine 1984**

Marie-Madeleine Fontaine, « "Un cœur mis en gage". Pontus de Tyard, Marguerite de Bourg et le milieu lyonnais des années 1550 », *Nouvelle Revue du xv<sup>e</sup> siècle*, II, 1984, p. 69-89.

**Fontaine 1996**

Marie-Madeleine Fontaine (dir.), *Barthélemy Aneau, Alector ou le coq. Histoire fabuleuse*, Genève, Droz, 1996.

**Fontaine 2002**

Marie-Madeleine Fontaine, « Antiquaires et rites funéraires », dans Balsamo 2002, p. 329-355.

**Foot 1978**

Mirjam M. Foot, « A Binding by the Geneva King's Binder », dans *Id.*, *The Henry Davis Gift. A Collection of Bookbindings. I. Studies in the History of Bookbinding*, Londres, The British Library, 1978, p. 207-213.

**Förstel 2002**

Judith Förstel, « La tenture de l'Histoire des Gaules, un manifeste politique des années 1530 », *Revue de l'art*, 135, 2002-1, p. 43-66.

**Fourest et Jeanne Giacomotti 1966**

Henri-Pierre Fourest et Jeanne Giacomotti, *L'Œuvre des faïenciers français du xv<sup>e</sup> à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1966.

**Frédéric II, éd. 1955**

*The Art of Falconry: Being the De arte venandi cum avibus of Frederick II of Hohenstaufen*, trad. et éd. Casey A. Wood et F. Marjorie Fyfe, Boston, Branford, 1955.

**Frigerio-Zeniou 2001**

Stella Frigerio-Zeniou, « Fresques du xvi<sup>e</sup> siècle à Chypre. Données pour une nouvelle datation », dans G. C. Ioannides et S. A. Hadjistellis (dir.), *Acts of the Third International Congress of Cypriot Studies (Nicosia, 16-20 April 1996)*, Nicosie, Society of Cypriot Studies, 2001, p. 441-451.

**Frommel [1998] 2002**

Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio architecte de la Renaissance*, traduit de l'allemand par Yves Pauwels, Paris, 2002 (éd. originale en italien, Milan, 1998).

**Fuchs 1551-1555**

Leonhart Fuchs, *De Humani Corporis Fabrica Epitomes*, 2 vol., Lyon, A. Vincent, 1551-1555.

**G****Gaffurio 1518**

Franchino Gaffurio, *De Harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milan, Gottardo da Ponte, 1518.

**Galactéros-de Boissier 1991**

Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689), peintre, architecte, sculpteur*, Paris, Arthéna, 1991.

**Galera i Monegal 1998**

Montserrat Galera i Monegal, *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*, Madrid et Barcelone, Fundación Carlos de Amberes - Institut Cartogràfic de Catalunya, 1998.

**Gallavardin 1993**

Michel Gallavardin, « À propos des premières éditions de la *Castrametation* de Guillaume Du Choul publiées à Lyon par Guillaume Rouillé au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle », *Le Livre & l'estampe*, XXXIX, 140, 1993, p. 39-62.

**Gardelli 1999**

Giuliana Gardelli, *Italika. Maiolica italiana del Rinascimento. Saggi e studi*, Faenza, Edit Faenza, 1999.

**Garmier 1980**

Jean-François Garmier, « Le goût du Moyen Âge chez les collectionneurs lyonnais du xix<sup>e</sup> siècle », *Revue de l'art*, 47, 1980, p. 53-63.

**Garnier-Pelle et Zvereva 2011**

Nicole Garnier-Pelle et Alexandra Zvereva, *Le Cabinet des Clouet au château de Chantilly. Renaissance et portrait de cour en France*, Paris, N. Chaudun, 2011.

**Gascon 1971**

Richard Gascon, *Grand commerce et vie urbaine au xv<sup>e</sup> siècle. Lyon et ses marchands*, 2 vol., Paris et La Haye, Mouton, 1971.

**Gaulin et Rau 2010**

Jean-Louis Gaulin et Susanne Rau (dir.), *Lyon vue d'ailleurs (1245-1800). Échanges, compétitions et perceptions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.

**Gaulke 2007**

Karsten Gaulke (collab.), *Der Ptolemäus von Kassel: Landgraf Wilhelm IV. und die Astronomie*, Cassel, 2007.

**Germain 1906**

Alphonse Germain, *Les Clouet. Biographie critique*, Paris, 1906.

**Giacomotti 1974**

Jeanne Giacomotti, *Catalogue des majoliques des musées nationaux. Musées du Louvre et de Cluny, Musée national de céramique à Sèvres, Musée Adrien-Dubouché à Limoges*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1974.

**Gilibert 1800**

Jean Emmanuel Gilibert, *Le médecin naturaliste, ou observations de médecine et d'histoire naturelle*, Lyon, 1800.

**Gilmont 1981**

Jean François Gilmont, *Bibliographie des éditions de Jean Crespin : 1550-1572*, Verviers, P. M. Gason, 1981.

**Giraud 1878**

Jean-Baptiste Giraud, *Recueil descriptif et raisonné des principaux objets d'art ayant figuré à l'Exposition rétrospective de Lyon en 1877*, Lyon, impr. de A.-L. Perrin et Martinet, 1878.

**Giraud 1880**

Jean-Baptiste Giraud, *Meubles en bois sculpté ayant figuré à l'exposition rétrospective de Lyon en 1877*, Lyon, J.-B. Giraud, 1880.

**Giraud 1903**

Jean Baptiste Giraud, « Le coffre de mariage des Bertholon-Bellièvre, 1512, contribution à l'étude du bois sculpté dit de l'école lyonnaise », *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, LXII, 1903, p. 9-18.

**Girault 1995**

Pierre-Gilles Girault, « Jean Perréal et le Maître de Saint Gilles. Une contribution à l'histoire du portrait en France vers 1500 », *Le Musée Condé*, 48, juin 1995, p. 4.

**Girault et Hamon 2003**

Pierre-Gilles Girault et Étienne Hamon, « Nouveaux documents sur le peintre Jean Hey et ses clients Charles de Bourbon et Jean Cueillette », *Bulletin monumental*, CLXI, 2, 2003, p. 117-125.

**Godefroy 1965**

Gisèle Godefroy, *Les Orfèvres de Lyon (1306-1791) et de Trévoux (1700-1786)*, Paris, A. et J. Picard, 1965.

**Godine et Gingerich 1970**

David R. Godine et Owen Gingerich (dir.), *Renaissance Books of Science: From the Collection of Albert E. Lowndes*, Hanover, NH, Dartmouth College, 1970.

**Goltzius 1563**

Hubert Goltzius, *Ivlivs Caesar Sive Historiae Imperatorvm Caesarvmque Romanorum Ex Antiquis Nvmismatibus restitvtæ Liber Primus*, Bruges, chez l'auteur, 1562 [1563].

**Grangette 1963**

Émile Grangette, *Bernard Salomon*, mémoire d'études supérieures sous la dir. de Daniel Ternois, faculté de lettres de Lyon, 1963.

**Grangette et Sauvy 1966**

Émile Grangette et Anne Sauvy, « À propos des influences de Bernard Salomon. Recherches sur une série de peintures des Métamorphoses d'Ovide », *Histoire et Civilisation du Livre 1. Cinq études lyonnaises*, Genève, Paris, 1966, p. 69-76.

**Graves Cabot 1946**

Nancy Graves Cabot, « Pattern Sources of Scriptural Subjects in Tudor and Stuart Embroideries », *The Bulletin of the Needle and Bobbin Club*, XXX, 1946, p. 3-58.

**Grévin 1560**

Jacques Grévin, *L'Olimpe de Jaques Grévin, de Clermont en Beauvaisis. Ensemble les autres œuvres poétiques dudict auteur* [...], Paris, Robert II Estienne, 1560.

**Grévin [1560-1561], éd. 2001**

Jacques Grévin, *La Gélodacrye et les vingt-quatre sonnets romains*, éd. Michèle Clément, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2001.

**Grisard 1891**

Jacques-Jules Grisard, *Notice sur les plans et vues de la ville de Lyon de la fin du xv<sup>e</sup> siècle au commencement du xviii<sup>e</sup> siècle*, Lyon, impr. Mougin-Rusand, 1891.

**Grisard 1896**

Jacques-Jules Grisard, *Odyssée de la Table de Claude découverte à Lyon en 1528*, Lyon, 1896 [travail d'abord publié dans la *Revue du Lyonnais*, 1895, 5<sup>e</sup> série, vol. 19 et 20].

**Grivel 2009**

Marianne Grivel, « Au sieur Rabel, parangon de la pourtraicture. Nouvelles recherches sur les peintres-graveurs français de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle : l'exemple de Jean Rabel », dans Henri Zerner et Marc Bayard (dir.), *Renaissance en France, renaissance française ? Actes du colloque « Les arts visuels de la Renaissance en France (xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles) »*, Rome, villa Médicis, 7-9 juin 2007, Rome, Académie de France à Rome, et Paris, Somogy, 2009, p. 227-292.

**Grivel, Leproux et Nassieu Maupas 2014**

Marianne Grivel, Guy-Michel Leproux et Audrey Nassieu Maupas, *Baptiste Pellerin et l'art parisien de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

**Grodecki 2000**

Catherine Grodecki, *Les Travaux de Philibert Delorme pour Henri II et son entourage*, Lomaye, Librairie des arts et métiers – J. Laget, 2000.

**Groër 1995**

Georgette de Groër, *Réforme et Contre-Réforme en France. Le collège de la Trinité au xv<sup>e</sup> siècle à Lyon*, Lyon, Publisud, 1995.

**Grosnet 1534**

Pierre Grosnet, *Le Second volume des motz dorez* [...], Paris, J. Longis et P. Sergent, 1534.

**Guéraud [1536-1562] 1929**

*La Chronique lyonnaise de Jean Guéraud, 1536-1562*, éd. Jean Tricou, Lyon, Éditions audiniennes, 1929.

**Guérout 1560**

Guillaume Guérout, *Hymnes du temps et de ses parties*, Lyon, Jean de Tournes, 1560.

**Guichard 1581**

Claude Guichard, *Funérailles et diverses manieres d'ensevelir des Romains, Grecs, et autres nations*, Lyon, Jean de Tournes, 1581.

**Guide des collections 2011**

*Guide des collections. Musée des Arts décoratifs de Lyon*, Lyon, éditions Livres EMCC, 2011.

**Guiffrey 1877**

Jules Guiffrey, « Testament et inventaire des biens, tableaux, dessins, planches de cuivre,

bijoux, etc. de Claudine Bouzonnet Stella rédigés et écrits par elle-même, 1693-1697 », *Nouvelles Archives de l'art français*, Paris, 1877, p. 1-117.

**Guigue 1891**

Georges Guigue, « Jean Perrissin, peintre lyonnais (1564-1608) », *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, XV, 1891, p. 429-460.

**Guigue 1903**

Georges Guigue, « Une miniature lyonnaise, la salle du consulat au xvi<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire de Lyon*, mars-avril 1903, p. 139-141.

**Guigue, Kleinclausz et Focillon 1924**

Georges Guigue, Arthur Kleinclausz et Henri Focillon, *Les Dessins d'élève et notes de comptabilité de Jérôme Durand, peintre et verrier lyonnais, 1555-1605*, Lyon, impr. de M. Audin et Cie, 1924.

**Guillaume 2010**

Jean Guillaume (dir.), *Jacques Androuet du Cerceau, « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris, Picard, 2010.

**Guillemain 1993**

Jean Guillemain, « L'antiquaire et le libraire. Du bon usage de la médaille dans les publications lyonnaises de la Renaissance », dans Marie-Félicie Pérez (dir.), *Aspects du xv<sup>e</sup> siècle à Lyon*, Lyon, Institut d'histoire de l'art, 1993, p. 35-66.

**Guillemain 2002**

Jean Guillemain, *Recherches sur l'antiquaire lyonnais Guillaume du Choul (v. 1496 – 1560)*, Paris, École des chartes, 2002.

**Guillemain 2003**

Jean Guillemain, « Guillaume du Choul et la colonne Trajane : la documentation d'un antiquaire lyonnais vers 1550 », dans François Fossier (dir.), *Delineavit et sculpsit. Dix-neuf contributions sur les rapports dessin-gravure du xv<sup>e</sup> au xx<sup>e</sup> siècle. Mélanges offerts à Marie-Félicie Perez-Pivot*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 33-43.

**Guillemain 2008**

Jean Guillemain, « L'exposition chez Guillaume du Choul », dans *Le Théâtre de la curiosité*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2008, p. 167-182.

**Guillemé-Brulon 1997**

Dorothee Guillemé-Brulon, *Histoire de la faïence française : Lyon et Nevers. Sources et rayonnement*, Paris, C. Massin, 1997.

**Guillo 1991**

Laurent Guillo, *Les éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Klincksieck, 1991.

## H

**Haasler 1894**

Ernst Haasler, *Der Maler Christoff Amberger von Augsburg*, Inaugural-Dissertation, Königsberg, Hartungschsche Buchdruckerei, 1894.

**Hackenbroch 1960**

Yvonne Hackenbroch, *English and Other Needlework, Tapestries and Textiles in the Irwin Untermyer Collection*, Londres, Thames & Hudson, 1960.

**Hackenbroch 1979**

Yvonne Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, Munich, Beck, 1979.

**Hacquebart-Desvignes 2008**

Nicolas Hacquebart-Desvignes, « L'illustration technique dans les livres militaires français de la Renaissance : l'exemple du *Discours de la castramétation* de Guillaume Du Choul », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, LXVII, 67, 2008, p. 65-87.

**Hamon 2003**

Philippe Hamon, « Aspects administratifs de l'occupation française en Milanais », dans Philippe Contamine et Jean Guillaume (dir.), *Louis XII en Milanais. XLI<sup>e</sup> Colloque international d'études humanistes, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 30 juin – 3 juillet 1998*, Paris, Champion, 2003, p. 109-127.

**Hand 2004**

John Hand, *Joos van Cleve*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2004.

**Hans-Collas et Schandel 2009**

Ilona Hans-Collas et Pascal Schandel, *Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux*, t. 1, *Manuscrits de Louis de Bruges*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2009.

**Haraucourt 1925**

Edmond Haraucourt, *Musée des Termes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue des bois sculptés et des meubles*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1925.

**Harjes 2008**

Imke Harjes, *Figurenbände der Renaissance: Entwicklung und Rezeption einer Buchgattung, 1533-1600*, Weimar, VDG, 2008.

**Hawkins 1916**

Richmond Laurin Hawkins, *Maistre Charles Fontaine, Parisien*, Cambridge, Harvard University Press, 1916.

**Hayaert 2008**

Valérie Hayaert, *Mens emblematica et humanisme juridique. Le cas du « Pegma cum narrationibus philosophicis » de Pierre Coustau, 1555*, Genève, Droz, 2008.

**Heck 2011**

Michèle-Caroline Heck (dir.), *L'Art en France. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

**Hermant 2015**

Maxence Hermant (dir.), *Trésors royaux. La bibliothèque de François I<sup>er</sup>*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

**Héroid 2014**

Michel Héroid, « Au XVI<sup>e</sup> siècle, les peintres verriers à l'œuvre », dans Michel Héroid et Véronique David (dir.), *Vitrail : v<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2014, p. 147-190.

**Heuser 2003**

Peter Arnold Heuser, *Jean Matal, humanistischer Jurist und europäischer Friedensdenker (um 1517-1597)*, Cologne, Weimar et Vienne, Böhlau Verlag, 2003.

**Hobson 1989**

Anthony Hobson, *Humanists and Bookbinders*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

**Hobson 1990**

Anthony Hobson, « Une note sur le fer de reliure d'un dauphin », *Bulletin du bibliophile*, 1, 1990, p. 139-142.

**Hobson 1994**

Anthony R. A. Hobson, « Plaquette and Medallion Bindings: a supplément », *Bulletin du Bibliophile*, 1, 1994, p. 24-37.

**Hobson 1999**

Anthony Hobson, *Renaissance Book Collecting: Jean Grolier and Diego Hurtado de Mendoza, Their Books and Bindings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

**Hollstein German 1954-**

*Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400-1700*, Amsterdam, Van Gendt, 1954-.

**Horry 2001**

Alban Horry, « La faïence à Lyon du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. L'apport des fouilles récentes », *Archéologie du Midi médiéval*, 19, 2001, p. 137-179.

**Horry 2002**

Alban Horry, « Découverte de faïences hispaniques lors des fouilles archéologiques récentes à Lyon », dans cat. exp. Lyon 2002, p. 228-229.

**Horry 2012**

Alban Horry, *Poteries de Lyon, 1500-1850. Morceaux choisis du quotidien à Saint-Georges*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 2012.

**Horry 2015**

Alban Horry, *Poteries du quotidien en Rhône-Alpes. xv<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup>, xviii<sup>e</sup> siècles. Un panorama des*

*techniques, des formes et des décors*. Lyon : Association de liaison pour le patrimoine et l'archéologie en Rhône-Alpes et en Auvergne / Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2015 (Documents d'Archéologie en Rhône-Alpes et Auvergne, n° 43).

**Hulvey 2015**

Monique Hulvey, « Un bibliophile d'exception : Benoît Le Court (14..-1559) », *Numelyo* [<http://numelyo.bm-lyon.fr/>] BML:BML\_00GOO01001THM0001lecour].

## I

**Iacono et Furone 1999**

Giuseppe Iacono et Salvatore Ennio Furone, *Les Marchands banquiers florentins et l'architecture à Lyon au xv<sup>e</sup> siècle*, Paris, Publisud, 1999.

**Indagine 1549**

Johannes de Indagine, *Chiromance & physiognomie par le regard des membres de l'homme [...]*, Lyon, Jean de Tournes, 1549.

**Iven 1938**

Grete Iven, « Zinnarbeiten der Sammlung Clemens im Kölner Kunstgewerbe-Museum », *Pantheon*, XXI-XXII, 1938, p. 182-187.

## J

**Jacob 2007**

Marie Jacob, « Les Faits des Romains, un autre manuscrit aux armes Le Peley enluminé par Jean Colombe », *Art de l'enluminure*, 21, juin-août 2007, p. 62-67.

**Jacobs 1993**

Lynn F. Jacobs, « The Master of Getty Ms. 10 and Fifteenth-Century Manuscript Illumination in Lyons », *The J. Paul Getty Museum Journal*, 21, 1993, p. 55-83.

**Jacquet 1996**

Pierre Jacquet, « Les botanistes lyonnais du XVI<sup>e</sup> siècle et 14 lettres de Dalechamp à Camerarius (1582-1585) », *Bulletin mensuel de la société linnéenne de Lyon*, tome 65 (supplément au fascicule 5), mai 1996, p. 1-85.

**Jansen 1987**

Dirk Jacob Jansen, « Jacopo Strada et le commerce d'art », *Revue de l'art*, 77, 1987, p. 11-21.

**Jansen 1988**

Dirk Jacob Jansen, « Example and Examples: The Potential Influence of Jacopo Strada on the Development of Rudolphine Art », dans Eliška Fučíková (dir.), *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Akten des Kongresses Prag Juni 1987*, Freren, Luca Verlag, 1988, p. 132-146.

**Jansen 1992**

Dirk Jacob Jansen, « The Instruments of Patronage: Jacopo Strada at the Court of Maximilian II: A Case Study », dans Friedrich Edelmayr et Alfred Kohler (dir.), *Kaiser Maximilian II: Kultur und Politik im 16. Jahrhundert*, Munich, R. Oldenbourg, 1992, p. 182-202.

**Jansen 1993**

Dirk Jacob Jansen, « Antonio Agustín and Jacopo Strada », dans Crawford 1993a, p. 212-238.

**Jansen 2004**

Dirk Jacob Jansen, « Le rôle de Strada comme éditeur du Settimo Libro de Serlio », dans Deswarte Rosa 2004a, p. 176-187.

**Jenkins 2006**

Catherine Jenkins, « Landscape in the Fontainebleau School Print », *Print Quarterly*, XXIII, 2006-2, p. 111-133.

**Jestaz 1972**

Bertrand Jestaz, « Les modèles de la majolique historiée, bilan d'une enquête. I », *Gazette des Beaux-Arts*, 79, 1972, p. 215-240.

**Jöcher 1750-1751**

Christian Gottlieb Jöcher, *Allgemeines Gelehrten Lexicon* [...], 4 vol., Leipzig, J. F. Gledüsch, 1750-1751.

**Johnson 1984**

Jane Gwendolyn Johnson, *Sebastiano Serlio Treatise on Military Architecture (Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Codex Icon. 190)*, thèse de doctorat, Los Angeles, University of California, Ann Arbor, 1984.

**Jollet 1997**

Étienne Jollet, *Jean & François Clouet*, Paris, Lagune, 1997.

**Joly et Lacassagne 1958**

Henri Joly et Jean Lacassagne, « Médecins et Imprimeurs lyonnais au XVI<sup>e</sup> siècle », *Lyon et la médecine*, n° spécial de la *Revue lyonnaise de la médecine*, déc. 1958, p. 87-115.

**Joly 1963**

Alice et Henri Joly, « À la recherche de Guillaume Leroy, "le peintre" », *Gazette des Beaux Arts*, VI<sup>e</sup> période, t. 61, 1963, p. 279-292.

**Jourde, à paraître**

Michel Jourde (dir.), *Les Écrits de Jean de Tournes*, Lyon, à paraître.

**K****Kahn 2007**

Didier Kahn, *Alchimie et paracelsisme en France à la fin de la Renaissance (1567-1625)*, Genève, Droz, 2007.

**Kammerer 2009**

Elsa Kammerer, « La lettre biblique et l'esprit lyonnais. Humanisme et pensée religieuses à Lyon », dans Krumenacker 2009a, p. 58-89.

**Kammerer 2013**

Elsa Kammerer, *Jean de Vauzelles et le creuset lyonnais (1520-1550). Un humaniste catholique au service de Marguerite de Navarre entre France, Italie et Allemagne (1520-1550)*, Genève, Droz, 2013.

**Keizer et Richardson 2012**

Joost Keizer et Told M. Richardson (éd.), *The Transformation of Vernacular Expression in Early Modern Arts*, Leyde, 2012.

**Klose 1988**

Wolfgang Klose, *Corpus Alborum Amicorum: Beschreibendes Verzeichnis der Stammbücher des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart, A. Hiersemann, 1988.

**Knutsson 1985**

Johan Knutsson, *Kabinettskåp på Skokloster*, Bålsta, Skokloster Slot, 1985.

**Koeppe et al. 2012**

Wolfram Koeppe et al. (dir.), *Decorative Arts in the Robert Lehman Collection*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2012.

**Kolb 1996**

Katharina Kolb, *Graveurs, artistes et hommes de science*, Paris, Editions des Cendres, 1996.

**Konigson 1975**

Élie Konigson, « La cité et le prince. Premières entrées de Charles VIII (1484-1486) », dans Jean Jacquot et Élie Konigson (dir.), *Les Fêtes de la Renaissance, III. Quinzième Colloque international d'études humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, p. 55-69.

**Krumenacker 2007**

Yves Krumenacker, « Le livre religieux à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle (1517-1561) », *Bulletin de liaison de l'Association des bibliothèques chrétiennes de France*, 2007, p. 20-31

**Krumenacker 2009a**

Yves Krumenacker (dir.), *Lyon 1562, capitale protestante. Une histoire religieuse de Lyon à la Renaissance*, Lyon, Éditions Olivetan, 2009.

**Krumenacker 2009b**

Yves Krumenacker, « Désirs de Réforme, hésitations et audaces », dans Krumenacker 2009a, p. 91-153.

**L****Labarthe 1864-1866**

Jules Labarthe, *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, 1864-1866.

**Labbé, éd. 1986**

Louise Labbé, *Œuvres complètes. Sonnets, élégies, Débat de Folie et d'Amour*, Paris, G-F Flammarion, 1986.

**Laborde 1850**

Léon de Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France. Études sur le seizième siècle*, Paris, Potier, 1850.

**Lafaurie 1951**

Jean Lafaurie, *Les Monnaies des rois de France. I. Hugues Capet à Louis XII*, Paris et Bâle, Bourgey, 1951.

**Lafaurie 1956**

Jean Lafaurie, *Les Monnaies des rois de France. II. François I<sup>er</sup> à Henri IV*, Paris et Bâle, Bourgey, 1956.

**Lafenestre 1904**

Georges Lafenestre, « L'exposition des Primitifs français », *La Gazette des Beaux-Arts*, II, 1904.

**La Ferrière-Percy 1862**

[Hector de] La Ferrière-Percy (comte de), *Une fabrique de faïence à Lyon sous le règne de Henri II*, Paris, Auguste Aubry, 1862.

**Lafond 1911**

Jean Lafond, « Arnoult de la Pointe, peintre et verrier de Nimègue, et les artistes étrangers à Rouen aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *Bulletin de la Société des Amis des monuments rouennais*, 1911, p. 141-172.

**Lalanne 2015**

Manuel Lalanne, « Nouvelles identifications concernant trois enluminures du livre d'Heures de Claude d'Urfé (Rome, 1549, Huntington Library, San Marino, HM 1102) », *Cahiers de l'École du Louvre*, 6, avril 2015, p. 2-14 [http://www.ecoledulouvre.fr/cahiers-de-l-ecole-du-louvre/numero6-avril2015/Lalanne.pdf].

**Lambert 1999**

Gisèle Lambert, *Les Premières Gravures italiennes. Quattrocento – début du Cinquecento*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

**Lanciani 1902-1912**

Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità (1000-1530)*, 4 t. en 2 vol., Rome, E. Loescher, 1902-1912 ; rééd. illustrée Leonello Malvezzi Campeggi, Rome, Edizioni Quasar, 1989.

**L'Arétin, éd. 2004**

*Trois livres de l'humanité de Jésus-Christ, Pietro Aretino. Extraits de la traduction de Jean de Vauzelles (1539)*, éd. Elsa Kammerer, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004.

**L'Arétin, éd. 2009**

*Les trois livres de l'humanité de Jésus-Christ, Pietro Aretino, traduits par Pierre de Larivey*, éd. Bruna Conconi, Paris, H. Champion, 2009.

**Lavieille 2006**

Géraldine Lavieille, *Les illustrations du De tristibus Galliae. La construction clandestine d'une mémoire ligueuse*, mémoire de Master 1, sous la direction d'Olivier Christin, Université de Lyon II, 2006.

**La Vigne n. d.**

André de La Vigne, *Le Vergier d'onneur*, Paris, Jean Petit, n. d. [vers 1515].

**Le Bars 2009**

Fabienne Le Bars, « Décors figurés des reliures de la Renaissance. À propos d'une reliure de Grolier inédite à Vesoul », *Bulletin du bibliophile*, 1, 2009, p. 11-55.

**Lecoq 1987**

Anne-Marie Lecoq, *François I<sup>er</sup> imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la renaissance française*, Paris, Macula, 1987.

**Lecuppre-Desjardins 2004**

Élodie Lecuppre-Desjardins, *La Ville des cérémonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons*, Turnhout, Brepols, 2004.

**Le Huen 1488**

Nicolas Le Huen, *Des saintes peregrinations de Iherusalem*, Lyon, Michel Topié, Jacques Herenberch, 1488.

**Lejeune 2004**

Édouard Lejeune, *La Saga lyonnaise des Gadagne*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 2004.

**Lejeune 2012**

Maud Lejeune, *Pourtraits divers de Jean de Tournes (1556-1557)*, Genève, Droz, 2012.

**Lejeune 2014**

Maud Lejeune, « Preparatory Drawings for Woodcuts by Renaissance Lyonnais Artist Bernard Salomon », *Master Drawings*, LII, 2, juin 2014, p. 147-180.

**Lemaire de Belges [1509] 1516**

Jean Lemaire de Belges, *La legende des Venitiens, ou autreme[n]t leur cronicque abbregee. par laquelle est demo[n]stre le tresiuste fondeme[n]t de la guerre contre eux. La plainte du desire, cestadire la deploration du trespas de feu mo[n]seigneur le conte de Ligny, les regretz de la dame infortunee* (1509), [Paris, Geoffroy de Marnef, vers 1516].

**Lemaire de Belges 1511**

Jean Lemaire de Belges, *Illustrations de Gaule et singularitez de Troie*, Lyon, par Étienne Balard, 1511.

**Lemaire de Belges, éd. 1932**

Jean Lemaire de Belges, *La plainte du désiré*, éd. Dora Yabsley, Paris, Droz, 1932.

**Le Mer et Chomer 2007**

Anne-Marie Le Mer et Claire Chomer, *Carte archéologique de la Gaule, Lyon 69/2*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2007.

**Lemerle 2003**

Frédérique Lemerle, « La vallée du Rhône vue par les architectes, antiquaires et voyageurs de la Renaissance », *Revue du Vivarais*, CVII-1, 753, janvier-mars 2003, p. 9-21.

**Lemerle 2005**

Frédérique Lemerle, *La Renaissance et les antiquités de la Gaule*, Turnhout, Brepols, 2005.

**Lemerle et Pauwels 2013**

Frédérique Lemerle et Yves Pauwels, *Architectures de papier. La France et l'Europe, suivi d'une bibliographie des livres d'architecture (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles)*, Turnhout, Brepols, 2013.

**Lemerle 2015**

Frédérique Lemerle, « Philandrier et Giocondo », dans Pierre Gros et Pier Nicola Pagliara (dir.), *Giovanni Giocondo urbanista, architetto e antiquario*, Venise, Marsilio, 2015, p. 185-194.

**Lenzo 2015**

Fulvio Lenzo, « Philibert de l'Orme et les architectures antiques et modernes du royaume de Naples », *Revue de l'art*, CLXXXVIII, 2015-2, p. 41-47.

**Le Plan de Lyon [...]**

*Le Plan de Lyon* vers 1550, texte de Jacques-Jules Grisard (1891), avec les contributions de Jean Boutier, Gérard Bruyère, Jeanne-Marie Dureau et Jacques Rossiaud, reproduction en fac-similé des 25 planches originales conservées aux Archives municipales de Lyon, Lyon, Archives municipales de Lyon, 1990, 80 p.

**Lepilliet 2013**

Ariane Lepilliet, *Plantes, savoirs et imprimerie à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, mémoire de master « cultures de l'écrit et de l'image », ensib-université Lyon 2, 2013.

**Leprince 2009**

Camille Leprince, *Feu et talent. D'Urbino à Nevers, le décor historié aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles*, Le Mans, Éditions de la Reine, 2009.

**Leprince [2009] 2013**

Camille Leprince, *Feu et talent. D'Urbino à Nevers, le décor historié aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles* (2009), Le Mans, Éditions de la Reine, 2013.

**Leprince 2013**

Camille Leprince, « À propos d'un plat en faïence de Nevers », *Sèvres. Revue de la société des Amis du musée national de Céramique*, 22, 2013, p. 18-25.

**Leproux 1988**

Guy-Michel Leproux, *Recherches sur les peintres-verriers parisiens de la Renaissance (1540-1620)*, Genève, Droz, 1988.

**Leproux 2001**

Guy-Michel Leproux, *La Peinture à Paris sous le règne de François I<sup>er</sup>*, Paris, Presses de l'université Paris Sorbonne, 2001.

**Leroquais 1927**

Victor Leroquais, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, Impr. Protat frères, 1927, 3 vol.

**Le Roux de Lincy 1866**

Antoine Le Roux de Lincy, *Recherches sur Jean Grolier, sur sa vie et sur sa bibliothèque*, Paris, impr. de Lainé et Havard, 1866.

**Leutrat 2003**

Leutrat, Estelle, « Bernard Salomon et la majolique. Une circulation de formes au xvi<sup>e</sup> siècle », dans Deswarte-Rosa 2003, p. 68-83.

**Leutrat 2005a**

Estelle Leutrat, « L'image gravée de la ville au xvi<sup>e</sup> siècle. Notes sur la vue de Lyon attribuée à Bernard Salomon », dans Sandra Costa (dir.), *Actes de la IV<sup>e</sup> journée d'études franco-italienne du département d'histoire de l'art de l'université Pierre Mendès-France*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 63-83.

**Leutrat 2005b**

Estelle Leutrat, « *La Nativité* de Jean de Gourmont : une remise en question », *Tableau du mois*, n° 123, département des Peintures, musée du Louvre, septembre 2005.

**Leutrat 2007**

Estelle Leutrat, *Les Débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon, 1520-1565*, Genève, Droz, 2007.

**Leutrat 2013**

Estelle Leutrat, « "Pour recreation à l'œil et contentement à l'esprit" : à propos de quelques estampes religieuses exécutées à Lyon au xvi<sup>e</sup> siècle (1540-1560) », dans Frank Muller (dir.), *De l'objet culturel à l'œuvre d'art (xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles)*, Genève, Droz, 2013, p. 257-272.

**Lévy 2014**

Tania Lévy, « De Guichard de Pavie à Frédéric de Saint-Séverin, les commanditaires italiens et les peintres de Lyon autour de 1500 », dans Elsig 2014b, p. 43-56.

**L'Huillier 1976**

Hervé L'Huillier, « Éléments nouveaux pour la biographie de Nicolas Chuquet », *Revue d'histoire des sciences*, XXIX, 4, 1976, p. 347-350.

**L'Huillier 1988**

Hervé L'Huillier, « Les mathématiques à Lyon à travers l'arithmétique commerciale d'Étienne de La Roche (1480-1520) », dans *Lyon, cité de savants. Actes du 112<sup>e</sup> Congrès national des sociétés savantes (Lyon, 1987)*, Paris, Éd. du CTHS, 1988, p. 7-33.

**Limousin 1954**

Raymond Limousin, *Jean Bourdichon, peintre et enlumineur : Son atelier et son école*, Lyon, Presses académiques, 1954.

**Longeon 1975**

Claude Longeon, *Une province française à la Renaissance. La vie intellectuelle en Forez au XVI<sup>e</sup> siècle*, Saint-Étienne, Centre d'études foréziennes, 1975.

**Lorentz 2007**

Philippe Lorentz, « L'étude de la peinture médiévale : quelques cas d'école », dans Christine Peltre et Philippe Lorentz (dir.), *La Notion d'école*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 191-201.

**Lownes 1940**

Albert E. Lownes, « A Collection of Seventeenth-Century Drawings », *The Auk*, LVII, 4, 1940, p. 532-535.

**Lugt**

Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes, marques estampillées et écrites de collections*, Amsterdam, Vereenigde drukkerijen, 1921 (rééd. San Francisco, Alan Wofsy fine arts, 1975-1988), 2 vol. Voir la version revue et augmentée de l'édition de 1921 et du *Supplément* de 1956, mise en ligne par la fondation Custodia.

**M****Macé 1941**

Armand Macé, *Une merveille de l'art gothique : la chapelle des Bourbons à la cathédrale Saint-Jean de Lyon*, Lyon, M. Lescuyer, 1941.

**Maitte 2001**

Corine Maitte, « Corporation et politique au village : Altare entre migrations et différenciation sociale, XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue historique*, CCCIII/I, 2001, p. 47-78.

**Marconi 1969**

Paolo Marconi, « Un progetto di città militare. L'*VIII libro* inedito di Sebastiano Serlio », *Contraspazio*, 1969, n° 1, p. 51-59 ; n° 3, p. 53-59.

**Mariette, éd. 1853-1854**

*Abecedarium de P. J. Mariette et autres notes de cet amateur sur les arts et les artistes*, éd. Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon, Paris, 1853-1854.

**Marini 2012**

Marino Marini, « Stoviglie e vasi "di più sorte e grandezza" per la corte medicea », dans cat. exp. Florence 2012, p. 17-33.

**Marliano 1534**

*Topographia Antiquae Romae Ioanne Bartholomaeo Marliano Patritio Mediolanensi Autore*, éd. F. Rabelais, Lyon, Sébastien Gryphe, 1534.

**Martin 1854**

Pierre Martin, *Recherches sur l'Architecture, la Sculpture, la Menuiserie, la Ferronnerie, etc., dans les maisons du Moyen Âge et de la Renaissance à Lyon*, Paris, V. Didron, et Lyon, Brun, 1854.

**Martin 1886**

Henry Martin, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, II, Paris, Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1886.

**Martin 1970**

Henri-Jean Martin, *Le Siècle d'or de l'imprimerie lyonnaise*, Lyon, Éditions du Chêne, 1970.

**Martin 2000**

Henri-Jean Martin, *Mise en page et mise en texte du livre français. La Naissance du livre moderne (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000.

**Martín Anson 1998**

María Luisa Martín Anson, « La influencia de Bernard Salomon en la obra de Pierre Reymond: a propósito de unas piezas de la Colección Thyssen Bornemisza », *Archivo español de arte*, LXXI, 282, avril-juin 1998, p. 125-136.

**Masi 1941**

Gino Masi (éd.), *Statuti delle colonie fiorentine all'estero (secc. XV-XVI)*, Milan, A. Giuffrè, 1941.

**Massari 1983**

Stefania Massari, *Giulio Bonasone*, Rome, Quasar, 1983, 2 vol.

**Maulde La Clavière 1896**

René de Maulde de La Clavière, *Jean Perréal dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII, de Louis XII et de François I<sup>er</sup>*, Paris, Ernest Leroux, 1896.

**McBride Bryant 1986**

Lawrence McBride Bryant, *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony*, Genève, Droz, 1986.

**Mellen 1971**

Peter Mellen, *Jean Clouet. Catalogue raisonné des dessins, miniatures et peintures*, Paris, Flammarion, 1971.

**Méras 1984**

Mathieu Méras, « Les vitraux de la chapelle des Bourbons à la cathédrale de Lyon », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984 (1986), p. 11-14.

**Méras 1990**

Mathieu Méras, « Le trésor de la nation des Florentins aux Jacobins de Lyon », dans *Mélanges d'histoire lyonnaise*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 1990, p. 261-266.

**Méras 1991**

Mathieu Méras, *Le bras-reliquaire de sainte Ursule à Riverie*, actes des journées d'études, Mornant, 1990, Union des sociétés historiques du Rhône, 1991.

**Méras 1992**

Mathieu Méras, « Profils de banquiers florentins de la Renaissance, autour de deux médailles », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 1992-2, p. 44-51.

**Meyer 1997**

Véronique Meyer, « Le portrait gravé sous le règne de Louis XIV », dans cat. exp. Nantes et Toulouse 1997-1998, p. 163-178.

**Michael 1990**

Erika Michael, « Some Sixteenth-Century Venetian Bible Woodcuts Inspired by Holbein's Icones », *Print Quarterly*, VII, 3, 1990, p. 238-247.

**Michiels 1877**

Alfred Michiels, *L'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, Paris, H. Loones, 1877.

**Migeon 1903**

Gaston Migeon, « La collection Chabrières-Arlès », *Les Arts*, 23, novembre 1903, p. 8-16.

**Milieu 1545**

Chr. Milieu, *De primordiis clarissimae urbis Lugduni commentarius*, Lyon, apud S. Gryphium, 1545.

**Minucci [1549] 1862**

Andrea Minucci, « Descrizione di un viaggio fatto nel 1549 da Venezia a Parigi di Andrea Minucci arciv. di Zara. Con cenni biografici e annotazioni dell'Ab. Jacopo Bernardi », *Miscellanea di storia italiana*, I, 1862, p. 47-103.

**Moledina et Varry 2006**

Sheza Moledina et Dominique Varry, « Bibliographie de l'histoire du livre imprimé à Lyon. Choix de travaux parus depuis 1970 », *Histoire et civilisation du livre*, II, 2006, p. 259-277.

**Molinier 1897**

Émile Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, du V<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. II. Les Meubles du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, É. Lévy, 1897.

**Molins 2011**

Marine Molins, *Charles Fontaine traducteur. Le poète et ses mécènes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2011.

**Moore 1988**

Andrew Moore, « The Fountaine Collection of Maiolica », *The Burlington Magazine*, CXXX, 1023, juin 1988, p. 435-447.

**Moreau-Nélaton, n. d.**

Étienne Moreau-Nélaton, *Le Portrait à la cour des Valois. Crayons français du xv<sup>e</sup> siècle conservés au musée Condé à Chantilly*, I, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, n. d.

**Mortimer 1964-1974**

Ruth Mortimer, *Harvard College Library, Department of Printing and Graphic Arts, Catalogue of Books and Manuscripts. I. French 16th Century Books. II. Italian 16th Century Books*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1964-1974.

**Morvan 2014**

Haude Morvan, « Les sépultures dans la propagande des frères prêcheurs et mineurs. Quatre sépultures de cardinaux à Lyon au <sup>xiii</sup> siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, CXXVI, 1, 2014 [http://mefrm.revues.org/1914].

**Mouren 2008**

Raphaëlle Mouren (dir.), *Quid novi ? Sébastien Gryphe, à l'occasion du 450<sup>e</sup> anniversaire de sa mort. Actes du colloque, 23-25 novembre 2006*, Lyon, Bibliothèque municipale, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2008.

**Müller 1997**

Christian Müller, *Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*, Bâle, Schwabe & Co, 1997.

**Müntz 1882**

Eugène Müntz, *Le Musée du Capitole et les autres collections romaines à la fin du xv<sup>e</sup> et au commencement du xv<sup>e</sup> siècle*, Paris, Didier, 1882.

**N****Nagler 1919**

Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen*, 5 vol., Munich, G. Hirth, 1919.

**Naldolski 1989**

Dieter Naldolski, *Les Étains corporatifs*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1989.

**Nagelsmit 2012**

Eelco Nagelsmit, « Visualizing Vitruvius: Stylistic Pluralism in Serlio's "Sixth Book on Architecture" », dans Keizer et Richardson 2012, p. 339-372.

**NHD (Philips Galle)**

*Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*. Philips Galle, établi par Manfred Sellink, Marjolein Leesberg; éd. par Manfred Sellink, Rotterdam, Sound and Vision, 2001.

**NHD (Lucas de Leyde)**

*Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*. Lucas van Leyde, établi par Jan Piet Filedt Kok, assisté de Bart Cornelis et Anneloes Smits, édité Ger Luijten, Rotterdam, 1996.

**NHD (Jacob Matham)**

*The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engraving and woodcuts 1450-1700*. Jacob Matham, établi par Léna Widerkehr, contributions et éd. par Huigen Leeflang, 3 vol., Ouderkerk aan den IJssel, Sound and Vision Publishers, en collaboration avec le Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, 2007-2008.

**Notin 2005**

Véronique Notin, « Les acquisitions du musée municipal de l'Évêché de Limoges 2005 », *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, CXXXIV, 2006, p. 315-316.

**Novosselskaya 2004**

I. N. Novosselskaya, *Le dessin français dans les collections du musée de l'Ermitage*, Saint-Petersbourg, 2004.

**Nuovo et Coppens 2005**

Angela Nuovo et Christian Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Genève, Droz, 2005.

**Nuti 1994**

Lucia Nuti, « The Perspective Plan in the Sixteenth Century : The Invention of a Representational Language », *The Art Bulletin*, LXXVI, 1, mars 1994, p. 105-128.

**O****O'Conor 1818-1819**

Charles O'Conor, *Bibliotheca Ms. Stowensis: A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Stowe Library*, 2 vol., Buckingham, Seeley, 1818-1819), I, 57.

**Ogilvie 2006**

Brian W. Ogilvie, *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

**Oliver 1972**

Pierre Oliver, « Masséot Abaquesne », *Plaisir de France*, 398, avril 1972, p. 11-16.

**Olson et Mazzitelli 2007**

Roberta J. M. Olson et Alexandra Mazzitelli, « The Discovery of a Cache of over

200 Sixteenth-century Avian Watercolors: A Missing Chapter in History of Ornithological Illustration », *Master Drawings*, XLV, 4, 2007, p. 435-521.

**Orlandoni 1998**

Bruno Orlandoni, *Artigiani e artisti in Valle d'Aosta, dal XIII secolo all'epoca napoleonica*, Ivrea, Priuli & Verlucca, 1998.

**Ortelius [1524-1628] 1887**

*Abrahami Ortelii (geographi Antverpiensis) et virorum eruditorum ad eundem et ad Jacobum Colium Ortelianum (Abrahami Ortelii sororis filium) Epistulae. Cum aliquot aliis epistulis et tractatibus quibusdam ab utroque collectis (1524-1628) mandante ecclesia Londino-Batava*, éd. Jan Hendrik Hessels, Cambridge, Typis Academiae, 1887.

**Ovide, éd. 1557**

*Illustrations de La Métamorphose d'Ovide figurée*, Bernard Salomon, dess. ; Ovide, aut. du texte, Lyon, Jan de Tournes, 1557.

**Ovide, éd. 1582**

*Olympe, ou Métamorphose d'Ovide*, Lyon, Jean II de Tournes, 1582.

**P****Pagliara 2004**

Pier Nicola Pagliara, « Le *De architectura* de Vitruve édité par Fra Giocondo, à Venise en 1511 », dans Deswarte-Rosa 2004a, p. 348-354.

**Palladio 1524**

Blosio Palladio, *Coryciana*, Rome, L. Vicentinum, et L. Perusinum, 1524.

**Palouzié-Gouedar 2008**

Hélène Palouzié-Gouedar (dir.), *Idôles et idoles. Regards sur l'objet monument historique*, Arles, Actes Sud, 2008.

**Pantin et Péoux 2013**

Isabelle Pantin et Gérard Péoux (dir.), *Mise en forme des savoirs à la Renaissance. À la croisée des idées, des techniques et des publics*, Paris, A. Colin, 2013.

**Papet et Chevillot 2012**

Édouard Papet et Catherine Chevillot (dir.), *La Médaille en France aux xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles. Au creux de la main*, Paris, musée d'Orsay et Skira, 2012.

**Papillon 1766**

Jean-Baptiste Papillon, *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, Paris, Pierre Guillaume Simon, 1766.

**Paradin 1555**

Claude Paradin, *Quadrins historiques de la Bible. Revuz, & augmentez d'un grand nombre de figures*, Lyon, Jean de Tournes, 1555.

**Paradin 1573**

Guillaume Paradin, *Mémoires de l'histoire de Lyon*, Lyon, Antoine Gryphius, 1573.

**Paravicini Bagliani 1990**

Agostino Paravicini Bagliani (dir.), *Les manuscrits enluminés des comtes et ducs de Savoie*, Turin, U. Allemandi, 1990.

**Pariset 1873**

Ernest Pariset, *Les Beaux-Arts à Lyon*, Lyon, impr. d'Aimé Vingtrinier, 1873.

**Parnotte, 2005**

Alexandre Parnotte, *Gabriel Symeoni, entre Florence et Lyon, un humaniste à la découverte de l'antique. Avec une étude du manuscrit de L'Origine et le antichità di Lione (introduction et notes)*, mémoire de master 2 sous la dir. de Sylvie Deswarte-Rosa, Université Lumière Lyon 2, 2005.

**Parnotte, à paraître**

Alexandre Parnotte, « Au seuil des *Illustres observations antiques* de Gabriel Symeoni », dans *Gabriele Simoni, un courtisan entre l'Italie et la France*, à paraître.

**Passavant 1860**

Johann David Passavant, *Le Peintre-graveur* [...], Leipzig, s. n., I, 1860.

**Passavant 1863**

Johann David Passavant, *Le Peintre-graveur* [...], Leipzig, s. n., IV, 1863.

**Pastoureau 1982**

Michel Pastoureau, « La naissance de la médaille : le problème emblématique », *Revue numismatique*, VI, 24, 1982, p. 206-221.

**Pastoureau 1988**

Michel Pastoureau, « La naissance de la médaille : des impasses historiographiques à la théorie de l'image », *Revue numismatique*, VI, 30, 1988, p. 227-247.

**Pauwels 2002**

Yves Pauwels, *L'Architecture au temps de la Pléiade*, Paris, Gérard Monfort, 2002.

**Pauwels 2008**

Yves Pauwels, *Aux marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Liège, Mardaga, 2008.

**Pauwels 2009**

Yves Pauwels, « Philibert de L'Orme et ses cardinaux : Marcello Cervini et Jean du Bellay », dans Frédérique Lemerle, Yves Pauwels et Gennaro Toscano (dir.), *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Villeneuve-d'Ascq, Institut de recherches historiques du Septentrion, 2009, p. 149-156.

**Pauwels 2013**

Yves Pauwels, *L'Architecture et le livre en France à la Renaissance : « une magnifique décadence » ?*, Paris, Garnier, 2013.

**Pauwels 2014**

Yves Pauwels, « François Rabelais, Philibert De l'Orme et l'architecture », dans *Inextinguible Rabelais. Actes du colloque, Paris et Écouen, 12-15 novembre 2014*, à paraître.

**Peligry 1981**

Christian Peligry, « Les éditeurs lyonnais et le marché espagnol aux <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles », dans *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime*, Paris, ADPF, 1981, p. 85-93.

**Péridaud 1840**

Antoine Péridaud, *Notes et documents pour servir à l'histoire de Lyon. III. 1483-1546*, Lyon, Pélagaud, Lesné et Crozet, 1840.

**Péridaud 1845**

Antoine Péridaud, *Notes et documents pour servir à l'histoire de Lyon. VIII. Sous le règne d'Henri IV. 1594-1610*, Lyon, Mougins-Rusand, 1845.

**Perls 1935**

Klaus Perls, « Le Maître de Charles VIII », *L'Amour de l'art*, mars 1935.

**Pérouse de Montclos 1986**

Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Horoscope de Philibert de l'Orme », *Revue de l'art*, LXXII, 72, 1986, p. 16-18.

**Pérouse de Montclos 2000**

Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Philibert de l'Orme architecte du roi (1514-1570)*, Paris, Mengès, 2000.

**Pettegree et Walsby 2012**

Andrew Pettegree et Malcolm Walsby, *Books Published in France before 1601 in Latin and Languages Other than French*, Leyde, Brill, 2012.

**Petti Balbi 2007**

Giovanna Petti Balbi, « Le *nationes* italiane all'estero », dans Franco Franceschi, Richard A. Goldthwaite et Reinhold C. Mueller (dir.), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. IV. Commercio e cultura mercantile*, Costabissara, A. Colla, 2007, p. 397-454.

**Petrella 2014**

Sara Petrella, « Les Guerres de religion en images : le *De tristibus Galliae* et Jean Perrissin », dans Elsig 2014b, p. 119-145.

**Phares, éd. 1929**

Simon de Phares, *Recueil des plus célèbres astrologues et quelques hommes doctes* [...], éd. E. Wickersheimer, Paris, H. Champion, 1929.

**Phares, éd. 1997**

Symon de Phares, *Le Recueil des plus célèbres astrologues*, éd. Jean-Patrice Boudet, Genève, Droz, 1997.

**Piccolpasso, éd. 1963**

Cipriano Piccolpasso, *Le Piante et I ritratti delle città e terre dell'Umbria sottoposte al governo di Perugia*, éd. Giovanni Cecchini, Rome, 1963.

**Piccolpasso, éd. 1980**

*Li Tre Libri dell'Arte del Vasaio*, by Cipriano Piccolpasso. *The Three books of the Potter's Art. A facsimile of the manuscript in the Victoria and Albert Museum, London*, éd. Alan Caiger Smith et Ronald Lightbown, 2 vol., Londres, 1980.

**Picot 1907**

Émile Picot, *Les Français italianisants au <sup>xvr</sup><sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Champion, 1907.

**Picot 1913**

Émile Picot, *Heures Manuscrites de Jacques Le Lieur*, Rouen, Impr. Léon Gy, 1913.

**Picot 1918**

Émile Picot, *Les Italiens en France au <sup>xvr</sup><sup>e</sup> siècle*, Paris, Féret et fils, 1918.

**Pinet 1564**

Antoine du Pinet, *Plantz, pourtraitz et descriptions de plusieurs villes et forteresses* [...], Lyon, Jean d'Ogerolles, 1564.

**Pinon 1995**

Laurent Pinon, *Livres de zoologie de la Renaissance, une anthologie (1450-1700)*, Paris, Klincksieck, 1995.

**Pinto 1572**

Frei Heitor Pinto, *Imagem da Vida Cristã. Segunda Parte*, Lisbonne, João Barreira, 1572.

**Plattard 1913**

Jean Plattard, « Le système de Copernic dans la littérature française au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle », *Revue du seizième siècle*, I, 1913, p. 220-237.

**Poke 2001**

Christopher Poke, « Jacques Androuet I Du Cerceau's «Petites grotesques» as a sources for Urbino maiolica decoration », *The Burlington Magazine*, CXLIII, 1179, juin 2001, p. 332-344).

**Polizzotto 1989**

Lorenzo Polizzotto, « Dell'Arte del ben morire: The Piagnone Way of Death 1494-1545 », *I Tatti Studies*, III, 1989, p. 27-87.

**Pommier 2011**

Henriette Pommier, *Au Maillet d'argent. Jacques Fornazeris graveur et éditeur d'estampes*, Genève, Droz, 2011.

**Poole 1995**

Julia Poole, *Italian Maiolica and Incised Slipware in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

**Porter 2003**

Pamela Porter, *Courtly Love in Medieval Manuscript*, Londres, British Library, 2003, p. 10-11.

**Possenti et Mastrangelo 1988**

Antonio Possenti et Giulia Mastrangelo (dir.), *Il Rinascimento a Lione. Atti di convegno (Università di Macerata, 1985)*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1988.

**Privat-Savigny 2003**

Marie-Anne Privat-Savigny, *Quand les princesses d'Europe brodaient. Broderie au petit point 1570-1610*, les Cahiers du musée national de la Renaissance, n° 2, Paris, RMN-GP, 2003.

**Privat-Savigny 2005**

Marie-Anne Privat-Savigny, « Tekstilna umjenost », *Renesansa u Francuskoj. Remek-Djela iz kolekcije Nacionalnoga muzeja renesanse u Ecouenu*, Zagreb, 2005, p. 211-218.

**Privat-Savigny 2010**

Marie-Anne Privat-Savigny, « Des pentes de lit du XVI<sup>e</sup> siècle ornées des *Métamorphoses* d'Ovide », fiche 457 B, *L'Estampille. L'Objet d'Art*, n° 457, 2010.

**Puetz et Griffiths 1996**

Anne Puetz et Anthony Griffiths, « An Album of Prints of c. 1560 in the British Library », *Print Quarterly*, XIII, mars 1996, p. 3-9.

**Q****Quarré 1969**

Pierre Quarré, « La "joyeuse entrée" de Charles le Téméraire à Dijon en 1474 », *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 51, 1969, p. 326-340.

**R****Rabelais [1534] 1994**

François Rabelais, *Gargantua* (1534), éd. Jean Céard, Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Librairie générale française, 1994.

**Rabelais, éd. 1959**

*Les songes drolatiques de Pantagruel* [suivi de] *Les songes drolatiques de Pantagruel et l'imagerie en France au xv<sup>e</sup> siècle*, par Jean Porcher, Paris, Mazenod, 1959.

**Racine 1994**

Pierre Racine, « Fêtes à la cour de Ludovic Le More », dans Jean-Marie Cauchies (dir.), *Fêtes et cérémonies aux xv<sup>e</sup>-xv<sup>e</sup> siècles. Rencontres de Lausanne (23 au 26 septembre 1993)*, Neuchâtel, Centre européen d'études bourguignonnes, 1994, p. 203-219.

**Rackham [1940] 1977**

Bernard Rackham, *Victoria & Albert Museum. Catalogue of Italian Maiolica* (1940), 2<sup>e</sup> éd., Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1977.

**Rajchenbach-Teller 2012**

Élise Rajchenbach-Teller, « "De ceux qui de leur pouvoir aydent et favorisent au public" : Guillaume Rouillé, libraire à Lyon », dans Christine Bénévnt et al. (dir.), *Passeurs de textes. Imprimeurs et libraires à l'âge de l'Humanisme. Colloque tenu à l'École nationale des Chartes et à la Bibliothèque Sainte-Geneviève les 30 et 31 mars 2009*, Paris, École nationale des Chartes, 2012, p. 99-116.

**Rambach 2011**

Hadrien Rambach, « Apollo and Marsyas on engraved gems and medals », *Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte* 61, 2011, p. 131-157.

**Ravanelli Guidotti 2012**

Carmen Ravanelli Guidotti, « "Fatti di scrittura, istorie profane e favole" nella maiolica italiana del Cinquecento », dans cat. exp. Florence 2012, p. 35-64.

**Recueil 1566**

*Recueil fait au vray de la chevauchée de l'asne, fait à la ville de Lyon et commencée le premier jour du mois de septembre mil cinq cens soixante six*, Lyon, G. Testefort, 1566.

**Recueil des plaisant devis 1857**

*Recueil des plaisant devis recités par les Supposts de la Coquille*, Lyon, Louis Perrin, 1857.

**Regond 1991**

Annie Regond, *Le Château de Chareil à Chareil-Cintrat, Allier*, Chamalières, Canope, 1991.

**Reid 2009**

Jonathan Reid, *King's Sister, Queen of Dissent: Marguerite of Navarre (1492-1549) and Her Evangelical Network*, 2 vol., Leyde, Brill, 2009.

**Reinach 1922 :**

Salomon Reinach, *Répertoire des peintures du Moyen Âge et de la Renaissance (1280-1580)*, tome V, Paris, 1922.

**Remington**

Preston Remington, *English Domestic Needlework of the 16-18th Centuries in the Metropolitan Museum of Art*, 1945.

**Renouvier 1853-1856**

Jules Renouvier, *Des types et des manières des maîtres graveurs pour servir à l'histoire de la gravure en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas et en France. I. XV<sup>e</sup> siècle. II. XVI<sup>e</sup> siècle. III-IV. XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Montpellier, Boehm, 1853-1856.

**Renucci 1943**

Toussaint Renucci, *Un aventurier des lettres au xv<sup>e</sup> siècle : Gabriel Symeoni florentin (1509 – 1570 ?)*, Paris, Librairie Didier, 1943.

**Reymond 1999**

Bernard Reymond, « D'où le "temple Paradis" tenait-il son modèle ? », *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, CXLV, 2, 1999, p. 263-284.

**Reymond 2009**

Bernard Reymond, « Temple de Lyon nommé Paradis : que représente au juste le tableau conservé à Genève ? », *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, CLV, 4, 2009, p. 781-794.

**Reynaud et Vicherd 1976**

Jean-François Reynaud et Georges Vicherd, « Fouilles récentes de l'ancienne église Saint-Laurent de Choulans à Lyon », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 120<sup>e</sup> année, 3, 1976, p. 460-487.

**Reynaud 1996**

Nicole Reynaud, « Deux portraits inconnus par Jean Perréal au Louvre », *Revue du Louvre, revue des musées de France*, t. 4, 1996, p. 36-46.

**Rigolot 2002**

François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, 2002.

**Ring 1949**

Grete Ring, *A Century of French Painting 1400-1500*, Londres, Phaidon, 1949.

**Ring 1950**

Grete Ring, « An Attempt to reconstruct Perréal », *The Burlington Magazine*, t. 92, 1950, p. 254-261.

**Riviale 2007**

Laurence Riviale, *Le Vitrail en Normandie entre Renaissance et Réforme (1517-1596)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

**Robert 1836**

C.-M. Robert, « Lettre à l'éditeur », *Bulletin du bibliophile*, 2<sup>e</sup> série, I, 1836, p. 19-22.

**Robert-Dumesnil 1842.**

Alexandre Pierre François Robert-Dumesnil, *Le Peintre-graveur français [...]*, VI, Paris, G. Warée, 1842.

**Rocha 2008**

Luzia Rocha, « Al zulaiju: Music in the Ceramic Tiles of São Vicente de Fora Monastery in Lisbon », *Music in Art*, XXXIII, 1-2, 2008, p. 301-315.

**Rolle et Steyert 1876**

Fortuné Rolle et André Steyert, *Inventaire sommaire des Archives hospitalières antérieures à 1790, Ville de Lyon. La Charité ou Aumône-générale*, III, Lyon, Archives hospitalières de Lyon, 1876.

**Rondot 1884**

Natalis Rondot, *Les Sculpteurs de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle*, Lyon, Pitrat Aîné, 1884.

**Rondot 1887**

Natalis Rondot, *Jacques Gauvain, orfèvre, graveur et médailleur à Lyon au seizième siècle*, Lyon, 1887.

**Rondot 1888a**

Natalis Rondot, *Les Peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle*, Paris, impr. de E. Plon, Nourrit et Cie, 1888.

**Rondot 1888b**

Natalis Rondot, *Les Orfèvres de Lyon du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société de l'histoire de l'art français, 1888.

**Rondot 1889**

Natalis Rondot, *L'Art du bois à Lyon au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, E. Plon, Nourrit, 1889.

**Rondot 1892**

Natalis Rondot, *Les Potiers de terre italiens à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, impr. de A. Rey, 1892.

**Rondot 1895**

Natalis Rondot, *Les Faïenciers italiens à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, Lyon, impr. de Mougouin-Rusand, 1895.

**Rondot 1896**

Natalis Rondot, *Les Graveurs sur bois et les imprimeurs à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, Lyon, impr. de Mougouin-Rusand, 1896.

**Rondot 1897a**

Natalis Rondot, *Les Peintres sur verre à Lyon du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, G. Rapilly, 1897.

**Rondot 1897b**

Natalis Rondot, *Bernard Salomon, peintre et tailleur d'histoires à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, Lyon, impr. de Mougouin-Rusand, 1897.

**Rondot 1898**

Natalis Rondot, *Graveurs sur bois à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, G. Rapilly, 1898.

**Rondot 1901a**

Natalis Rondot, « Pierre Eskrich, peintre et tailleur d'histoires à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle (1) », *Revue du lyonnais*, avril 1901, p. 241-261.

**Rondot 1901b**

Natalis Rondot, « Pierre Eskrich, peintre et tailleur d'histoires à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle (suite et fin) », *Revue du lyonnais*, mai 1901, p. 321-354.

**Rondot 1902a**

*L'Art et les artistes à Lyon XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Études posthumes de M. Natalis Rondot*, éd. Alfred Carmer et Léon Galle, Lyon, Bernoux, Cunuin et Masson, 1902.

**Rondot 1902b**

Natalis Rondot, « L'art et les artistes à Lyon du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle », dans Rondot 1902a, p. 265-266.

**Ronsil 1957**

René Ronsil, *L'Art français dans le livre d'oiseaux*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle, 1957.

**Roques 1963**

Marguerite Roques, *Les Apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est*, Bordeaux, Union française d'impression, 1963.

**Rosci [1966]**

Marco Rosci, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio. Sesto Libro delle Habitationi* [...], Milan, s.d. [1966], 2 vol.

**Rosen 2009-2011**

Jean Rosen, *La Faïence de Nevers 1585-1900. I. Histoires et techniques. II. L'Âge d'or du XVII<sup>e</sup> siècle. III. Le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'ère des manufactures. IV. Le XIX<sup>e</sup> siècle. Alliances, déclin et renouveau*, Dijon, Faton, 2009-2011.

**Rosenfeld 2004**

Myra Nan Rosenfeld, « Le dialogue de Serlio avec ses lecteurs et mécènes en France dans le "Sesto Libro" », dans Deswarte-Rosa 2004a, p. 152-166.

**Ross 2014**

Elizabeth Ross, *Picturing Experience in the Early Printed Book: Breydenbach's Peregrinatio from Venice to Jerusalem*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2014.

**Rossetti 1995**

Anna Maria Rossetti, « Ceramica a Savonae d'Albisolanella seconda metà del Cinquecento: produzione e commercio », dans *La Maiolica ligure del Cinquecento: Nascita e irradiazione in Europa e nelle Americhe. Atti del XXV Convegno internazionale della Ceramica, Albisola, 29-31 maggio 1992*, Albisola (Savona), Centro ligure per la storia della ceramica, 1995, p. 149-164.

**Rossiaud 2012**

Jacques Rossiaud, *Lyon 1250-1550. Réalités et imaginaire d'une métropole*, Seyssel, Champ Vallon, 2012.

**Rouhette et Tuzzio 2008**

Thierry Rouhette et Francesco Tuzzio, *Médailles françaises des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles du musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, Éditions Victor Gadoury, 2008.

**S****SAAL Annales 1924-1925**

Société académique d'architecture de Lyon, *Annales*, t. XXII. Exercice 1924-1925, Lyon, 1926.

**SAAL Bulletin février 2006**

Société académique d'architecture de Lyon, *Bulletin*, n° 11-12, février 2006.

**Saby 2000**

Frédéric Saby, « L'illustration des Métamorphoses d'Ovide à Lyon (1510-1512). La circulation des images entre France et Italie à la Renaissance », *Bibliothèque de l'École des chartes*, CLVIII, 1, 2000, p. 11-26. Sackmann 1991

Werner Sackmann, *Die Handschriften der Signatur K: Naturwissenschaften*, Bâle, Universitätsbibliothek, 1991.

**Sainte-Thérèse 1665**

Louis de Sainte-Thérèse, *Annales des carmes déchaussez de France*, Paris, 1665.

**Sala, éd. 1884**

Pierre Sala, *Le Livre de l'amitié dédié à Jehan de Paris. Par l'escuyer Pierre Sala Lyonnais. Publié pour la première fois d'après le ms de la BnF*, éd. Georges Guigue, Lyon, Librairie H. Georg, 1884.

**Sala, éd. 1994**

*Pierre Sala: Petit Livre d'Amour, Stowe MS 955, British Library, London*, éd. et commentaires Janet Backhouse et Yves Giraud, Lucerne, Faksimile Verlag, 1994.

**Salomon 1965**

Noël Salomon, « Les éditions en langue espagnole d'un libraire lyonnais du XVI<sup>e</sup> siècle : Guillaume Rouillé », dans *Imprimerie, commerce et littérature. Actes du 5e Congrès national de la Société française de littérature comparée, Lyon, mai 1962*, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 61-73.

**Sambin 1572**

Hugues Sambin, *Œuvre de la diversité des termes dont on use en architecture réduit en ordre*, Lyon, Jehan Durant, 1572.

**Saulnier 1948**

Verdun L. Saulnier, *Le Prince de la renaissance lyonnaise, initiateur de la Pléiade, Maurice Scève, italianisant, humaniste et poète (ca. 1500-1560). Les milieux, la carrière, la destinée*, Paris, Klincksieck, 1948.

**Scailliérez 1999**

Cécile Scailliérez, « Da Francesco I a Enrico IV : una pittura colta », dans Pierre Rosenberg (dir.), *La pittura in Europa: La pittura francese*, Milan, Electa, 1999, p. 169-237.

**Scailliérez 2013**

Cécile Scailliérez (dir.), *Jean Cousin père et fils. Une famille de peintres au XVI<sup>e</sup> siècle. Actes des journées d'étude, Paris, Louvre, Institut national d'histoire de l'art, 15-16 novembre 2011*, Paris, musée du Louvre éditions et Somogy, 2013.

**Scailliérez 2015**

Cécile Scailliérez, « Quelques propositions pour Jean Perréal et le portrait français autour

de 1515 », dans Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond et Élisabeth Taburet-Delahaye (dir.), *La France et l'Europe autour de 1500. Croisements et échanges artistiques. XXVII<sup>es</sup> Rencontres de l'École du Louvre, 9, 10 et 11 décembre 2010*, Paris, École du Louvre, 2015, p. 179-192.

#### Scève 1549

Maurice Scève, *La Magnifica et triumphale entrata del Christianis. Re di Francia Henrico secondo di questo nome fatta nella nobile & antiqua Città di Lyone à luy & à la sua serenissima consorte Chaterina alli 21. di Septemb. 1548. Colla particolare descrizione della Comedia che fece recitare la Nazione Fiorentina à richiesta di sua Maesta Christianissima*, Lyon, Guillaume Roville, 1549.

#### Scève [1549] 1997

*The Entry of Henri II into Lyon, September 1548. A Facsimile*, éd. Richard Cooper, Tempe (Ariz.), Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1997.

#### Scève [1562] 2013

Maurice Scève, *Œuvres complètes. Microcosme* (1562), éd. Michèle Clément, Paris, Classiques Garnier, 2013.

#### Schoch, Mende et Scherbaum 2004

Rainer Schoch, Matthias Mende et Anna Scherbaum, *Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk. III. Buchillustrationen*, Munich, Berlin, Londres et New York, Prestel, 2004.

#### Schubart 1932

Herta Schubart, *Die Bibelillustration des Bernard Salomon*, Amorbach, Volkhardt, 1932.

#### Schuette et Müller-Christensen 1963

Marie Schuette et Sigrig Müller-Christensen, *La Broderie*, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1963.

#### Schulze-Hagen, Steinheimer et al. 2003

Karl Schulze-Hagen, Frank Steinheimer et al., « Avian Taxidermy in Europe from the Middle Ages to the Renaissance », *Journal für Ornithologie*, CXLIV, 4, 2003, p. 459-478.

#### Schwarzfuchs 2008

Lyse Schwarzfuchs, *L'Hébreu dans le livre lyonnais au xv<sup>e</sup> siècle. Inventaire chronologique*, Lyon, ENS, Institut d'histoire du livre, 2008.

#### Screy 1908

Rudolf Screy, « Dürers Holzschnitt: Der heilige Hieronymus im Zimmer », *Mitteilungen der gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*, 3, 1908, p. 40-41.

#### Scudéry 1646

Georges de Scudéry, *Le Cabinet de M. de Scudéry*, Paris, chez Augustin Courbé, 1646.

#### Searle 1985

Arthur Searle, « Julian Marshall and the British Museum : Music Collecting in the later Nineteenth Century », *British Library Journal*, 9, 1985, p. 67-87.

#### Selbach 2006

Vanessa Selbach, « The Album of Jean Mès: The Visual Biblical Culture of a Merchant in Lille ca 1590 », dans Mathijs Lamberigts (dir.), *Lay Bibles in Europe 1450-1800*, Louvain, Leuven University Press, 2006, p. 143-158.

#### Selbach 2008

Vanessa Selbach, « D'un art raffiné à un art populaire : changements de statuts de la gravure sur bois de fil (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle) à travers l'étude de la collection de matrices du musée de l'imprimerie de Lyon », dans *L'estampe : un art multiple à la portée de tous ?*, S. Raux, N. Surlapierre et D. Tonneau-Ryckelynck (éds), Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 77-92.

#### Selbach 2011

Vanessa Selbach, « Artisan ou artiste ? La carrière de Pierre Eskrich, brodeur, peintre et graveur dans les milieux humanistes de Lyon et de Genève (vers 1550-1580), *Chrétiens et sociétés*, numéro spécial, I-1, 2011, p. 37-55 [http://chretiensocietes.revues.org/2726 ; DOI : 10.4000/chretiensocietes.2726].

#### Selbach 2014

Vanessa Selbach, « De la diversité des activités d'un peintre à Lyon au xv<sup>e</sup> siècle. Les cas de Bernard Salomon et Pierre Eskrich (vers 1540 – vers 1580) », dans Elsig 2014b, p. 74-89.

#### Selbach, à paraître

Vanessa Selbach, « Le *pourtrait des enfans jumeaux envoyés au Roy*. Prodiges de la nature et luttes confessionnelles au moment de la Paix de Saint-Germain (1570) », dans Luisa Capodiecì, Estelle Leutrat et Rebecca Zorach (dir.), *Miroirs de Charles IX. Images, imaginaires, et symboliques. Actes du colloque, Paris, INHA, 24-25 novembre 2011*, Genève, Droz, à paraître.

#### Sevin 1905

Paul Sevin, « Généalogie de la très illustre maison des comtes de Tournon, ms 1699 », *Revue du Vivarais illustré*, 1905.

#### Sfeir-Fakhri 2003

Liliane Sfeir-Fakhri, « Gironimo Tomasi, les dernières recherches », dans Deswarte-Rosa 2003, p. 102-105.

#### Sharratt 2005

Peter Sharratt, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005.

#### Shearman 1959

John Shearman, « Andrea del Sarto's Two Paintings of the Assumption », *The Burlington Magazine*, CI, 673, avril 1959, p. 122-134.

#### Shoaf Turner et White 2014

Jane Shoaf Turner et Christopher White, *Dutch and Flemish drawings in the Victoria and Albert Museum*, Londres, V&A publishing, 2014.

#### Simoncelli 2006

Paolo Simoncelli, *Fuoriuscismo repubblicano fiorentino, 1530-54. I. 1530-37*, Milan, F. Angeli, 2006.

#### Smith 1990

Marc Smith, « Lyon vu par les voyageurs italiens au xv<sup>e</sup> siècle », dans *Beaujeu et sa région. Histoire du département du Rhône. Actes des journées d'études (Lyon 1988)*, Lyon, Union des sociétés historiques du Rhône, 1990, p. 85-98.

#### Smith 1993

Marc Smith, *Les Italiens à la découverte de la France au xv<sup>e</sup> siècle. Géographie, voyages et représentations de l'espace*, thèse de doctorat sous la dir. de Bertrand Jestaz, Paris, École pratique des hautes études, IV<sup>e</sup> section, 1993 [dactylographiée].

#### Sosson 1970

Jean-Pierre Sosson, « Une approche des structures économiques d'un métier d'art : la corporation des peintres et selliers de Bruges (xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles) », *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 3, 1970, p. 91-110.

#### Soultrait 1883

Georges de Soultrait, « Notice sur les manuscrits du Trésor de l'église métropolitaine de Lyon », *Revue lyonnaise*, t. 5, 1883, p. 323-342.

#### Springer et Kinzelbach 2009

Katharina B. Springer et Ragnar Kinzelbach, *Das Vogelbuch von Conrad Gesner (1516-1565): Ein Archiv für avifaunistische Daten*, Berlin, Springer, 2009, p. 414-415.

#### Sterling 1963

Charles Sterling, « Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée », *L'Œil*, 103-104, 1963, p. 2-15, 64-65.

#### Sterling et Adhémar 1965

Charles Sterling et Hélène Adhémar, *La Peinture au musée du Louvre. École française. Peintures, xv<sup>e</sup>, xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1965.

#### Steyert 1868

André Steyert, « Notes sur Perrissin, Tortorel et quelques autres artistes lyonnais du xv<sup>e</sup> siècle », *Revue du Lyonnais*, 1868, p. 181-195.

**Stone 1974**

Donald Stone, Jr., « La Métamorphose d'Ovide figurée de Bernard Salomon : quelques sources », *Nouvelles de l'estampe*, 15, mai-juin 1974, p. 10-12.

**Strada 1553**

Jacopo Strada, *Epitome Thesavri Antiquitatum, hoc est, Imp. Rom. Orientalium & Occidentalium Iconum, ex antiquis Numismatibus quam fidelissime delineatum; Ex Musaeo Iacobi de Strada Mantuani Antiquarii*, Lyon, Jacopo Strada et Thomas Guérin, 1553 ; trad. fr. : *Epitome du Thresor des Antiquitez, C'est à dire, Pourtraits des vrayes Medailles des Emp. tant d'Orient que d'Occident. De l'estude de laques de Strada Mantuan Antiquaire*, trad. Jean Louveau d'Orleans, Lyon, Jacopo Strada et Thomas Guérin, 1553.

**Standen 1957**

Edith Appleton Standen, « A Picture for Every Story », *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, avril 1957, p. 165-175.

**Strauss 1973**

Walter L. Strauss, *Chiaroscuro: The Clair-obscure Woodcuts by the German and Netherlandish Masters of the XVI<sup>th</sup> and XVII<sup>th</sup> Centuries*, Greenwich (Conn.), New York Graphic Society, 1973.

**Swain 1963**

Margaret Swain, *The Needlework of Mary Queen of Scots*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1963.

**Symeoni 1558**

Gabriel Symeoni, *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche di M. Gabriel Symeoni fiorentino*, Lyon, Jean de Tournes, 1558.

**T****Tamet 2011**

Marie-Dominique Tamet, *Les Senneton, marchands-libraires à Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, mémoire d'étude au diplôme de conservateur des Bibliothèques, sous la dir. de Raphaële Mouren, Lyon, 2011.

**Tardy 1958**

Tardy [pseud. de Maurice et Henri Lengellé], *Les Étains français*, Paris, Tardy, 1958.

**Tardy 1974**

A. Tardy, *La pendule française dans le monde, 1<sup>ère</sup> partie des origines à la transition Louis XV-Louis XVI*, Paris, 1974.

**Ternois 1976**

Daniel Ternois, « Peintres et dessinateurs néerlandais à Lyon du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Le Rôle de Lyon dans les échanges artistiques. Séjours et passages d'artistes à Lyon*, Lyon, Institut d'histoire de l'art, 1976, p. 25-68.

**The National Union Catalogue... 1978**

*The National Union Catalogue Pre-1956 Imprints*, Londres et Chicago, Mansell, 1978.

**Thiébaud 1992**

Dominique Thiébaud, « Un artiste florentin au service du cardinal de Tournon : Giovanni Capassini », dans Monika Cämmerer (dir.), *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, Munich, Bruckmann, 1992.

**Thirion 1966**

Jacques Thirion, « Bernard Salomon et le décor des meubles civils français à sujets bibliques et allégoriques », dans René Fédou et al., *Cinq études lyonnaises*, Genève, Droz, 1966.

**Thirion 1971**

Jacques Thirion, « Rosso et les arts décoratifs », *Revue de l'art*, 13, 1971, p. 32-47.

**Thirion 1998**

Jacques Thirion, *Le Mobilier du Moyen Âge et de la Renaissance en France*, Dijon, Fatou, 1998.

**Thoenes 1989**

Christof Thoenes (dir.), Sebastiano Serlio, actes du colloque international, Vicence, C.I.S.A., 1987, Milan, 1989, p. 190-195.

**Thornton et Wilson 2009**

Dora Thornton et Timothy Wilson, *Renaissance Ceramics: A Catalogue of the British Museum collection*, Londres, British Museum Press, 2009.

**Tognetti 2013**

Sergio Tognetti, *I Gondoli di Lione: Una banca d'affari fiorentina nella Francia del primo Cinquecento*, Florence, L. S. Olschki, 2013.

**Tolet 1549**

Pierre Tolet, *Paradoxe de la faculté du vinaigre* [...], Lyon, Jean de Tournes, 1549.

**Toulet 1972**

Jean Toulet, « L'École lyonnaise de reliures », dans Henri Hours et al., *Le Siècle d'or de l'imprimerie lyonnaise*, Paris, Éditions du Chêne, 1972, p. 130-158.

**Trento et Eskrich [1566] 2009**

Jean-Baptiste Trento et Pierre Eskrich, *Mappe-Monde Nouvelle papistique : histoire de la Mappe-Monde papistique, en laquelle est déclaré tout ce qui est contenu et pourtraict en la grande table, ou carte de la Mappe-Monde (Genève, 1566)*, éd. Frank Lestringant et Alessandra Preda, Genève, Droz, 2009.

**Tricou 1946**

Jean Tricou, « Trois meubles armoriés lyonnais de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle », *Nouvelle Revue héraldique*, 1, 1, juillet-septembre 1946, p. 9-17.

**Tricou 1950**

Jean Tricou, « Médailles de personnages ecclésiastiques lyonnais du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle », *Revue numismatique*, 1950, p. 177-196.

**Tricou 1951**

Jean Tricou, « Médailles religieuses de Lyon, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue numismatique*, 1951, p. 109-129.

**Tricou 1958**

Jean Tricou, *Médailles lyonnaises du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, É. Bourgey, 1958.

**V****Vachet 1895**

Adolphe Vachet, *Les Anciens Couvents de Lyon*, Lyon, E. Vitte, 1895.

**Vande Castelee 1867**

Désiré Vande Castelee, *Keuren 1441-1774, livre d'admission 1453-1574 et autres documents inédits de la guilde des peintres de Bruges*, Bruges, Vandecasteele-Werbrouck, 1867.

**Van den Abeele 2002**

Baudouin Van den Abeele, « Les albums ornithologiques de Jacques Dalechamps, médecin et naturaliste à Lyon (1513-1588) », *Archives internationales d'histoire des sciences*, LII, 2002, p. 3-45.

**Van den Haute 1911**

Charles Van den Haute, *La Corporation des peintres de Bruges*, Bruges, impr. de P. Van Cappel-Missiaen, 1911.

**Van der Haeghen 1906**

Victor Van Der Haeghen, *La Corporation des peintres et des sculpteurs de Gand*, Bruxelles, G. Van Oest, 1906.

**Varille 1923**

Mathieu Varille, « Les antiquaires lyonnais de la Renaissance », *Revue du Lyonnais*, XII, 1923, p. 423-469.

**Varille 1924**

Mathieu Varille, *Les Antiquaires lyonnais de la Renaissance*, Lyon, Audin, 1924.

**Vauzelles 1538**

Jean de Vauzelles, *Les simulachres & historiees faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, Lyon, Melchior et Gaspar Trechsel pour Jean et François Frellon, 1538.

**Vauzelles 1539**

Jean de Vauzelles, *Trois livres de l'Humanité de Jesu Christ : divinement descrite, & au vif représentée par Pierre Aretin Italien. Nouvellement traductz en Francois*, Lyon, Melchior et Gaspard Trechsel, 1539.

**Vecce 1983**

Carlo Vecce, « Jean Calvet et la sillogue epigrafica di Bartolomeo Fonzio », *Humanistica Lovaniensia*, 32, 1983, p. 157-164.

**Vecce 1988**

Carlo Vecce, *Jacopo Sannazzaro in Francia*, Padoue, Anthenore, 1988.

**Vecce 2001**

Carlo Vecce, *Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 2001.

**Verdier 1967**

Philippe Verdier, *The Walters Art Gallery: Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*, Baltimore, 1967.

**Verdier 1977**

Philippe Verdier, « Limoges Painted Enamels », dans *The Frick Collection: An Illustrated catalogue. VIII. Enamels, Rugs and Silver*, New York, The Frick Collection, 1977.

**Verdier 1995**

Philippe Verdier, « Limoges Enamels », dans *The Taft Museum, Its History and Collections: European Decorative Arts*, New York, Hudson Hill Press, 1995.

**Vernet 1943a**

André Vernet, « Jean Perréal et la "Complainte de Nature" attribuée à Jean de Meun », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, LXXXVII, 1, Paris, 1943, p. 93-100.

**Vernet 1943b**

Alain Vernet, « Jean Perréal, poète et alchimiste », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, III, 1943, p. 214-252.

**Vial et Côte 1927**

Eugène Vial et Claudius Côte, *Les Horlogers lyonnais de 1550 à 1650*, Mâcon, Protat frères, 1927.

**Villela-Petit 2010a**

Inès Villela-Petit, « La médaille de Charles VII dite "calaisienne" », dans cat. exp. Paris 2010-2011, p. 80-82

**Villela-Petit 2010b**

Inès Villela-Petit, « L'art nouveau du portrait en médaille », dans cat. exp. Paris 2010-2011, p. 224-227.

**Vincent 1980**

Madeleine Vincent, *La Peinture lyonnaise du xv<sup>e</sup> au xx<sup>e</sup> siècle*, Lyon, A. Guillot, 1980.

**Vingtrinier 1911**

Emmanuel Vingtrinier, *Vieilles pierres lyonnaises*, Lyon, Cumin et Masson, 1911.

**Vitruve 1511**

*M. Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula [...]*, Venise, G. da Tridentino, 1511.

**Vitruve 1523**

*M. Vitruvii de architectura libri decem, summa diligentia recogniti, atque excusi [...]* *Additis Iulii frontini de aqueductibus libris [...]*, Lyon, héritiers de B. de Gabiano, 1523.

**Vitry 1904**

Paul Vitry, « L'exposition des Primitifs français », *Les Arts*, 28, 1904, p. 3-4.

**Von Frimmel 1892**

Theodor von Frimmel, *Kleine Galeriestudien*, Bamberg, C. C. Buchner, 1892.

**Vollenweider 1966**

Marie-Louise Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätere republikanischer und augusteischer Zeit*, Baden-Baden, 1966.

**Von Gültlingen 1992**

Sybille von Gültlingen, *Bibliographie des livres imprimés à Lyon au seizième siècle*, Baden-Baden et Bouxwiller, Koerner, 1992.

**W****Wanegffelen 2002**

Thierry Wanegffelen, « Le condamné et le refoulé. Le geste iconoclaste au début des guerres de Religion », *Les Cahiers de médiologie*, 13, 2002, p. 67-77.

**Wanegffelen 2008**

Thierry Wanegffelen, « Les violences iconoclastes des protestants français au xvi<sup>e</sup> siècle. Entre imaginaire de la violence réglée et expérience identitaire religieuse » [hal.archives-ouvertes.fr].

**Weber 1975**

Ingrid Weber, *Deutsche, niederländische und französische Renaissanceplaketten, 1500-1650: Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen*, Munich, F. Bruckmann, 1975.

**Wescher 1948**

Paul R. Wescher, « Jean Perréal. The «Master of Charles VIII» », *The Art Quarterly*, t. 11, 1948, p. 352-354.

**Welch 1972**

Mary A. Welch, « Francis Willoughby, F.R.S. (1635-1672) », *Journal of the Society for the Bibliography of Natural History*, VI, 1972, p. 71-85.

**Wharton 2007**

Steve Wharton, « Cipriano Piccolpasso's Three Books of the Art of the Poter; *una trattati d'amore?* », *Faenza*, 4-6, 2007, p. 309-324.

**Wilson 2003**

Timothy H. Wilson, « Gironimo Tomasi et le plat marqué 1582 *leon* du British Museum », dans Deswarte-Rosa 2003, p. 86-101.

**Woeiriot 1556**

Pierre Woeiriot, *Pinax Iconicus*, Lyon, Clément Baudin, 1556.

**Y****Yates 2009**

Frances A. Yates, *Science et tradition hermétique*, Paris, Éditions Allia, 2009.

**Z****Zecaire, éd. 1999**

Denis Zecaire, *Opusculum tres-eccelest de la vraye philosophie naturelle des metaux*, éd. Renan Crouvizier, préface Jean-Claude Margolin, Milan, Archè, et Paris, Société d'étude de l'histoire de l'alchimie, 1999.

**Zehl 2007**

Gunther Zehl, notice biographique « Gijmans, Hendrik » dans *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 53 (2007), p. 118-119.

**Zerner 1967**

Henri Zerner, « Graveurs Lyonnais du xvi<sup>e</sup> siècle », *L'Œil*, 150, 1967, p. 12-19.

**Zerner 1996**

Henri Zerner, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996.

**Zvereva 2011**

Alexandra Zvereva, *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*, Paris, Association pour la diffusion de l'histoire de l'art, 2011.

**Expositions****Avignon 1998**

*Trésors d'horlogerie. Le temps et sa mesure du Moyen Âge à la Renaissance* (Avignon, palais des Papes, 30 mai – 27 septembre 1998).

**Bâle 2006**

*Hans Holbein the Younger: The Basel Years 1515-1532* (Bâle, Kunstmuseum Basel, 1<sup>er</sup> avril – 2 juillet 2006). Cat. sous la dir. de Christian Müller.

**Bar-le-Duc 2013**

*L'Art et le modèle. Les chemins de la création dans la Lorraine de la Renaissance* (Bar-le-Duc, Musée barrois, 18 mai – 29 septembre 2013). Cat. sous la dir. de Paulette Choné.

**Berlin 1975**

*Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge* (Berlin, Kupferstichkabinett, 19 septembre – 16 novembre 1975). Cat. sous la dir. de Fedja Anzelewsky *et al.*

**Berne et Strasbourg 2001**

*Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale* (Berne, musée d'Histoire ; Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame, 2001). Cat. sous la dir. de Cécile Dupeux, Peter Jezler et Jean Wirth.

**Blois 2002 :**

*Parures d'or et de pourpre. Le mobilier à la cour des Valois* (Blois, Château de Blois, 2002).

**Blois 2012 :**

*Festins de la Renaissance. Cuisine et trésors de la table* (Blois, Château de Blois, 2012).

**Blois 2015**

*Trésors royaux. La bibliothèque de François I<sup>er</sup>* (Blois, château royal, 4 juillet – 18 octobre 2015). Cat. sous la dir. de Maxence Hermant.

**Bourg-en-Bresse et Roanne 1986 :**

*FRAM en Rhône-Alpes, enrichissements récents des musée de la région Rhône-Alpes avec l'aide de l'État et de la Région* (Bourg-en-Bresse, musée de Brou, Roanne, musée Joseph Déchelette, 1986).

**Cassel (Bürgi) 1979**

Lutz von Mackensen, *Die erste Sternwarte Europas mit ihren Instrumenten und Uhren. 400 Jahre Jost Bürgi in Kassel*, 1979.

**Dijon 2006-2007**

*Visions du déluge. De la Renaissance au XIX<sup>e</sup> siècle*, Dijon, musée Magnin, 11 octobre 2006 – 10 janvier 2007. Cat. par Sylvie Wuhrmann *et al.*

**Dresde 2011**

*Die Macht des Schenkens. The Power of Giving. Gaben im Großen Haus der Kwakwaka'wakw an der kanadischen Nordwestküste und am sächsischen Herrscherhof in Dresden. Gifts in the Kwakwaka'wakw Big House from the Canadian Northwest Coast and at the Saxon Rulers' Court in Dresden* (Dresde, Kunsthalle, 7 mai – 28 août 2011). Cat. sous la dir. de Claus Deimel, Sarah Elizabeth Holland et Jutta Charlotte von Bloh.

**Florence 1983**

*Sustermans: Sessant'anni alla corte dei Medici* (Florence, Palazzo Pitti, juillet – octobre 1983). Cat. sous la dir. de Marco Chiarini et Claudio Pizzorusso.

**Florence 2012**

*Fabulae pictae: Miti e storie nelle maioliche del Rinascimento* (Florence, Museo Nazionale del Bargello, 16 mai – 16 septembre 2012). Cat. sous la dir. de Marino Marini.

**Florence 2013**

*Dal Giglio al David: Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento* (Florence, Galleria dell'Accademia, 14 mai – 8 décembre 2013). Cat. sous la dir. de Maria Monica Donato e Daniela Parenti.

**Genève 1996**

*Jean Duvet, le maître à la Licorne* (Genève, Musée d'Art et d'Histoire, cabinet des estampes, 21 mars au 19 mai 1996). Cat. sous la dir. de Christoph Chérix.

**Glasgow 1989**

*Ceramics for the Italian Renaissance* (Glasgow, Art Gallery & Museum, 12 septembre – 15 octobre 1989).

**Leningrad 1980-1981**

*L'Art décoratif d'Europe occidentale, IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles, d'après les collections du musée du Louvre et du musée de Cluny* (Leningrad, musée de l'Ermitage et musée Pouchkine, 1980-1981).

**Limoges 1996**

*Cuivres d'orfèvres. Catalogue des œuvres médiévales en cuivre non émaillé des collections publiques du Limousin* (Limoges, Musée municipal de l'Évêché, musée de l'Émail, printemps 1996). Cat. par Véronique Notin et Bernadette Barrière.

**Lisbonne 2013-2014**

*The Splendour of Cities: The Route of the Tile* (Lisbonne, Calouste Gulbenkian Foundation, 25 octobre 2013 – 26 janvier 2014).

**Los Angeles, New York et Paris 1994-1995**

*La Gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France* (Los Angeles, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1<sup>er</sup> novembre 1994 – 1<sup>er</sup> janvier 1995 ; New York, Metropolitan Museum of Art, 12 janvier – 19 mars 1995 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, 20 avril – 10 juillet 1995). Préface de David Rodes ; introduction de Nancy J. Vickers et Henri Zerner, Georg Baselitz.

**Lyon 1904**

*Catalogue illustré de l'Exposition rétrospective des artistes lyonnais, peintres et sculpteurs* (Lyon, Palais municipal des expositions, 1904).

**Lyon 1920**

*Exposition de manuscrits à peintures du VI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle* (Lyon, bibliothèque, 1920). Cat. par Victor Leroquais.

**Lyon 1925**

*Exposition de reliures* (Lyon, Bibliothèque municipale, 1925). Cat. par Henry Joly.

**Lyon 1958**

*Expositions du bimillénaire. VI. Aspects de Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Bibliothèque municipale, 1958.

**Lyon 1981**

*Imprimeurs et écrivains de Lyon au XVI<sup>e</sup> siècle* (Lyon, musée de l'Imprimerie et de la Banque, 23 septembre – 31 octobre 1981). Préface par M.A. Claudin.

**Lyon 1984**

*Dessins du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle de la collection du musée des Arts décoratifs de Lyon*, Lyon, musée des Tissus, 1984-1985.

**Lyon 1986**

*Anne de Beaujeu* (Lyon, Archives départementales du Rhône, 1986).

**Lyon 1993**

*Philibert de l'Orme lyonnais* (Lyon, palais Saint-Jean, 14 mai – 18 juillet 1993). Cat. par Dominique Bonnet Saint-Georges *et al.*

**Lyon 1997**

*Forma Urbis. Les plans généraux de Lyon du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* (Lyon, palais Saint-Jean, 21 novembre 1997 – 22 mars 1998). Cat. par Gérard Bruyère, Noëlle Chiron, Jean-Marie Dureau.

**Lyon 1998**

*Urbanisme et patrimoine à Lyon, 1850-1950. Naissance d'un musée* (Lyon, musée Gadagne, 1998).

**Lyon 2002**

*Le Calife, le prince et le potier. Les faïences à reflets métalliques* (Lyon, musée des Beaux-Arts, 2 mars – 22 mai 2002). Cat. sous la dir. de Jeannette Rose-Albrecht.

**Lyon 2005**

*Violence et chaos*, Lyon, Bibliothèque municipale, 2005.

**Lyon 2014**

*Reliques et reliquaires, l'émotion du sacré* (Lyon, musée d'Art religieux de Fourvière, 21 mars – 29 juin 2014). Cat. sous la dir. de Bernard Berthod.

**Lyon 2014a**

*Trésors I*, Lyon, Bibliothèque municipale, 2014.

**Lyon 2015**

*Lyon Renaissance. Arts et Humanisme* (Lyon, musée des Beaux-Arts, 23 octobre 2015 – 25 janvier 2015).

**Mantoue 2001**

*Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo* (Mantoue, Palazzo Te, 18 mars – 10 juin 2001). Cat. sous la dir. d'Elena Parma.

**Marseille 1987-1988**

*La Peinture en Provence au XVI<sup>e</sup> siècle* (Marseille, Centre de la Vieille-Charité, 15 décembre 1987 – 23 février 1988). Cat. par Marie-Paule Vial, Hélène Pichou et Marie-Claude Leonelli.

**Montréal 2005**

*Rencontres en Gaule romaine* (Montréal, Pointe-à-Callière, musée d'Archéologie et d'Histoire de Montréal, mai – octobre 2005). Cat. sous la dir. de Hugues Savay-Guerraz.

**Nancy 2009-2010**

*Beautés monstres, Curiosités, prodiges et phénomènes*, Nancy, Musée des beaux-arts, 2009-2010.

**Nantes et Toulouse 1997-1998**

*Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715* (Nantes, musée des Beaux-Arts, 20 juin – 15 septembre 1997 ; Toulouse, musée des Augustins, 8 octobre 1997 – 5 janvier 1998). Cat. sous la dir. d'Emmanuel Coquery.

**Paris 1904**

*Les Primitifs français*, Paris, musée du Louvre et Bibliothèque Nationale, 1904.

**Paris 1913 :**

*Catalogue des tableaux anciens écoles primitives et de la Renaissance, écoles anglaise, flamande, française, hollandaise des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, tableaux modernes, dessins et pastels anciens et modernes, objets d'art de haute curiosité et d'ameublement, composant la collection de feu M. Édouard Aynard. Galerie Georges Petit, 1-4 décembre 1913*, Paris, 1913.

**Paris 1954**

*Horloges et automates* (Paris, Conservatoire national des Arts et métiers, septembre – novembre 1954).

**Paris 1955**

*Les manuscrits à peintures en France du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* (Paris, Bibliothèque Nationale, 1955). Cat. sous la dir. de Jean Porcher.

**Paris 1972-1973**

*Coligny. Protestants et catholiques en France au xv<sup>e</sup> siècle* (Paris, Archives nationales, octobre 1972 – janvier 1973). Cat. sous la dir. de Jean-Pierre Babelon.

**Paris 1980a**

*La Grisaille* (Paris, musée d'Art et d'Essai, palais de Tokyo, avril – octobre 1980).

**Paris 1980b**

*Faïences françaises xv<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles* (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 6 juin – 25 août 1980).

**Paris 1990**

*Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle* (Paris, musée du Louvre, 27 mars – 23 juillet 1990). Cat. par Marie-Claude Chaudonneret *et al.*

**Paris 1990-1991**

*Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des Objets d'art 1985-1989* (Paris, musée du Louvre, 26 octobre 1990 – 21 janvier 1991).

**Paris 1991-1992**

*Dieu en son royaume. La Bible dans la France d'autrefois XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* (Paris, Bibliothèque nationale de France, 18 octobre 1991 – 15 janvier 1992). Cat. sous la dir. de François Dupuigrenet-Desroussilles.

**Paris 1993-1994**

*Les Manuscrits à peintures en France : 1440-1520*, Paris, Bibliothèque nationale, 16 octobre 1993 – 16 janvier 1994). Cat. par François Avril et Nicole Reynaud.

**Paris 1995**

*Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des Objets d'art 1990-1994* (Paris, musée du Louvre, 1995).

**Paris 1995-1996**

*Livres en broderie. Reliures françaises du Moyen Âge à nos jours* (Paris, BnF, Arsenal, 30 novembre 1995-25 février 1996). Cat. sous la dir. de Sabine Coron et Martine Lefèvre.

**Paris 2002**

*Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche* (Paris, Galeries nationales du grand Palais, 9 avril – 8 juillet 2002).

**Paris et Berlin 2005-2006**

*Mélancolie, génie et folie en Occident* (Paris, Grand Palais, 10 octobre 2005 – 16 janvier 2006 ; Berlin, Neue Nationalgalerie, 17 février – 7 mai 2006). Cat. sous la dir. de Jean Clair.

**Paris 2010-2011**

*France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance* (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 6 octobre 2010 – 10 janvier 2011). Cat. sous la dir. d'Élisabeth Taburet-Delahaye, Geneviève Bresc-Bautier et Thierry Crépin-Leblond.

**Paris 2011**

*Armures des princes d'Europe. Sous l'égide de Mars* (Paris, musée de l'Armée, 16 mars – 26 juin 2011). Cat. par Olivier Renaudeau *et al.*

**Paris 2012**

*Luca Penni. Un disciple de Raphaël à Fontainebleau*, Paris, musée du Louvre, 2012.

**Pommiers-en-Forez 2004**

*Restauration & Restitution du Beau* (château prieuré de Pommiers-en-Forez, 15 juin – 15 novembre 2004). Cat. sous la dir. d'Anne Carcel.

**Rome 1981-1982**

*Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione 1543-1548* (Rome, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 novembre 1981 – 31 janvier 1982). Cat. sous dir. de Filippa Maria Aliberti Gaudioso et Eraldo Gaudioso, 2 vol.

**Rome et Paris 1998**

*Francesco Salviati (1510 – 1563) ou la Bella Maniera* (Rome, villa Médicis, 28 janvier – 29 mars 1998 ; Paris, musée du Louvre, 30 avril – 29 juin 1998). Cat. sous la dir. de Catherine Monbeig Goguel.

**Rotterdam et New York 2001**

*Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints* (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 24 mai – 5 août 2001; New York, The Metropolitan Museum of Art, 25 septembre – 2 décembre 2001). Cat. sous la dir. de Nadine M. Orenstein.

**Saint-Antoine-l'Abbaye 2013**

*L'Europe des merveilles* (Saint-Antoine-l'Abbaye, musée de Saint-Antoine-l'Abbaye, 7 juillet – 6 octobre 2013).

**Stoke-on-Trent 1989**

*Ceramic Art of the Italian Renaissance* (Stoke-on-Trent, City museum & Art Gallery, 22 janvier – 2 avril 1989).

**South Hadley et al. 1986-1989**

*Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection* (South Hadley, Mass., Mount Holyoke College Art Museum, 24 mars – 25 mai 1986 ; Evanston, Ill., Mary And Leigh Block Gallery, Northwestern University, 12 juin – 10 août 1986 ; Madison, Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin, 6 septembre – 9 novembre 1986 ; Brunswick, Maine, Bowdoin College Museum of Art, 19 décembre 1986 – 15 février 1987 ; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 5 mars – 17 mai 1987 ; [...] ; Washington, Corcoran Gallery of Art, septembre 1988 – avril 1989). Cat. sous la dir. de Wendy Watson.

**Souigny 2001**

*Espérance. Le mécénat religieux des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Âge* (Souigny, musée municipal, 15 juin – 11 novembre 2001). Cat. sous la dir. de Françoise Perrot.

**Tourcoing, Strasbourg et Ixelles 1994-1995**

*Les Métamorphoses d'Orphée* (Tourcoing, musée des Beaux-Arts, 19 novembre 1994 – 30 janvier 1995 ; Strasbourg, Ancienne Douane, 4 mars – 30 avril 1995 ; Ixelles, Musée communal, 19 mai – 30 juillet 1995). Cat. sous la dir. de Catherine Camboulives et Michèle Lavallée.

**Troyes, Reims et Châlons-en-Champagne 2007-2008**

*Très riches heures de Champagne. L'enluminure en Champagne à la fin du Moyen Âge* (Troyes, Reims et Châlons-en-Champagne, bibliothèques municipales, 2007-2008). Cat. sous la dir. de François Avril et Maxence Hermant.

**Vicence 2005**

*Andrea Palladio e la villa veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa* (Vicence, Museo Palladio, 2005), Venise, 2005. Cat. sous la dir. de Guido Beltramini et Howard Burns.

**Washington 1971**

*Dürer in America. His Graphic Work*, catalogue de l'exposition (Washington, National Gallery of Art, 25 avril – 6 juin 1971). Cat. sous la dir. de Charles W. Talbot.

**Zagreb 2005**

*Renesansa u Francuskoj* (Zagreb, Galerija Klovicevi Dvori, 5 mai – 17 juillet 2005).

**Ventes****Londres 1979**

*Important Italian and French Drawings, properties of Captain L. J. Graham, R. N., The Late Lady Merton, Harry Michaels, Esq., The Late N. D. Newall, Esq., James Swinton, Esq. And from various sources, 11 December 1979*, London, Christie's International Media Division, 1979.

**Londres 2004**

Christie's London, *Old Master and 19th Century Drawings, Tuesday 6 July 2004 at 10.30 A.M.*, Londres, 2004.

**Lyon 2014**

*Tableaux anciens & XIX<sup>e</sup> siècle. Objets d'art – Tapis & tapisserie – Mobilier ancien, Lyon, Ivoire-Lyon* (Antoine Bérard, François Péron, Clément Schinten), lundi 15 décembre 2014.

**Paris 1803**

*Catalogue des livres précieux, singuliers et rares, tant imprimés que manuscrits, qui composaient la bibliothèque de M.\*\*, dont la vente se fera rue des Fossés Montmartre... le 15 novembre 1803*, Paris, 1803.

**Paris 1900**

*Catalogue de tableaux, dessins, aquarelles [...]* composant la collection Defer-Dumesnil, Paris, Hotel Drouot, 10-12 mai 1900.

---

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES DU CATALOGUE DÉMATÉRIALISÉ

Archives de la SAAL : cat. 20, 21, 22

Alain Basset : cat. 14, 15, 75, 228

Gilles Bernasconi / Archives municipales de Lyon : cat. 227

Bibliothèque nationale de France : cat. 42, 43, 44, 48, 61, 71, 72, 139, 191 ; fig. cat.83

Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, cliché IRHT : cat. 70

Cliché Bibliothèque municipale de Lyon : cat. 11, 37, 45, 46, 47, 50, 51, 76, 82, 102, 119, 192, 198, 201, 210, 215, 216, 217, 218, 241, 269, 281

Collection of the New-York Historical Society : cat. 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

Deutsches Uhrenmuseum Furtwangen : cat. 106

INRAP : cat. 172, 173, 175, 178, 179

Denis Jeannerot Photo Création Tournon sur Rhône : cat. 168b

Lyon MBA – Photo Alain Basset : cat. 36, 79, 112, 125, 160, 231, 270, 271 / Alberto Ricci : cat. 230

Lyon, MTMAD - Sylvain Pretto : cat. 155, 247, 249

Lyon, musée de l'Imprimerie et de la Communication graphique / Photo Alain Basset : 57, 58, 59

Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, Cabinet d'arts graphiques, inv. n° E/M 0374. Photo : André Longchamp : cat. 221 ; inv. n° E/M 0420. Photo : André Longchamp : cat. 222

Musée historique de Lausanne. Photo : atelier de numérisation de la Ville de Lausanne : cat. 13

Musées Gadagne, photo Alain Basset : cat. 7, 157, 212

Petit Palais / Roger-Viollet : cat. 38

Jean-Marie Reffle / Drac Rhône-Alpes : cat. 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30

Rijksmuseum Amsterdam : cat. 207bis

RMN-Grand Palais (musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / Mathieu Rabeau : cat. 255, 266

RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot : cat 134

RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot : cat 132bis / Jean-Gilles Berizzi : cat. 261, 263 / Thierry Le Mage : cat. 213 / Stéphane Maréchalle : cat. 146, 152, 278

RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique) / Martine Beck-Coppola : cat. 265 / Christian Jean : cat. 182 / Thierry Ollivier : cat. 181

Roma, Accademia di San Luca : fig. 108bis

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung © Foto : Staatsgalerie Stuttgart : cat. 203, 204a, 204b, 205a, 205b

Su concessione del Ministero per i Beni e delle Attività Culturali e del turismo / Biblioteca Reale – Torino : cat. 80

Victoria and Albert Museum, London : cat. 272, 273, 274, 275

Droits réservés : fig. cat. 2a et fig. cat. 35a