

<b>Zeitschrift:</b>	Cahiers d'archéologie romande
<b>Herausgeber:</b>	Bibliothèque Historique Vaudoise
<b>Band:</b>	158 (2015)
<b>Artikel:</b>	L'architecture religieuse en Suisse romande et dans l'ancien diocèse de Genève à la fin de l'époque gothique : développement, sources et contextes : tome II
<b>Autor:</b>	Grandjean, Marcel
<b>Kapitel:</b>	15: Remarques sur le Renouveau flamboyant et la Renaissance dans l'architecture entre Saône et Alpes (1500 - 1550)
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-835633">https://doi.org/10.5169/seals-835633</a>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

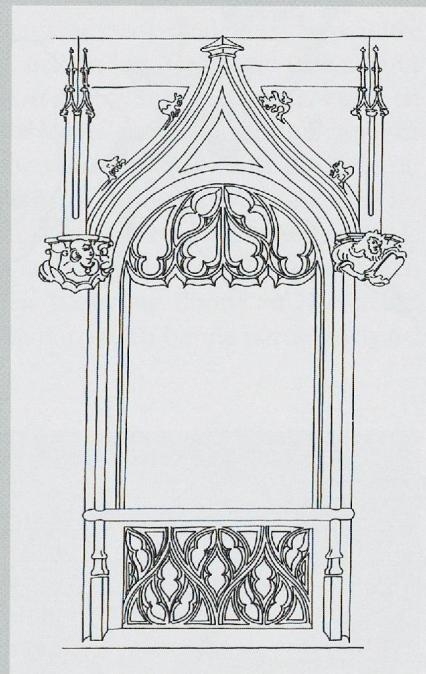
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

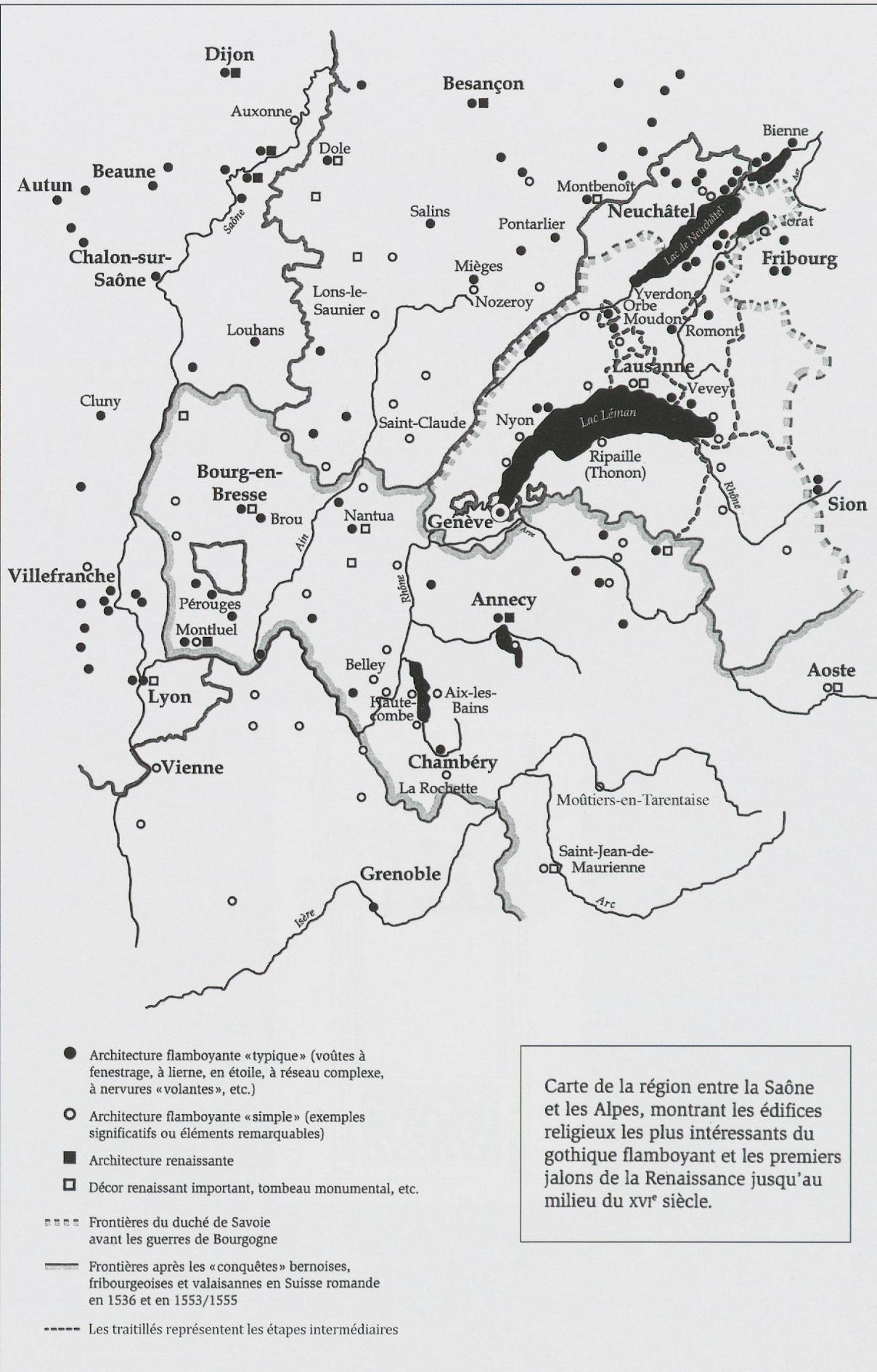
**Download PDF:** 13.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## CHAPITRE 15

# Remarques sur le Renouveau flamboyant et la Renaissance dans l'architecture entre Saône et Alpes (1500–1550)





Carte de la région entre la Saône et les Alpes, montrant les édifices religieux les plus intéressants du gothique flamboyant et les premiers jalons de la Renaissance jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.

Fig. 1045. Carte de la région entre la vallée de la Saône et les Alpes: les réalisations typiquement flamboyantes et les premiers pas de la Renaissance de la fin du XV<sup>e</sup> siècle au milieu du XVI<sup>e</sup>, d'après le catalogue MAHG.

## Une rupture graduelle

Comment l'art de la Renaissance s'introduisit-il dans les nombreuses régions de France dès longtemps viscéralement attachées à l'art gothique, et surtout à son architecture religieuse, architecture «française» par excellence? Par quel biais la nouvelle architecture a-t-elle pu y prendre forme? C'est la question que pour nos contrées aussi, il faut essayer de poser, sinon de résoudre, et qui ne peut être abordée, en un premier temps, que par l'étude du très riche terrain, encore trop mal connu, dans lequel la Renaissance a dû faire son lit. Le survol présenté ici concernera essentiellement la région entre la Saône et les Alpes et entre Besançon et Lyon, dans laquelle s'intègre presque entièrement la partie septentrionale du grand duché de Savoie qui se rattache à la culture française.

Bien sûr, le nouveau courant finira par tout emporter à la longue, même si c'est parfois seulement au XVII<sup>e</sup> siècle, mais il serait bon de savoir à quel point la résistance fut intense ou passive, ce qui donnerait la mesure de la volonté qu'il fallut pour supplanter l'art gothique, qui, dans le cas de la Savoie, il faut le souligner, n'était pas un art à proprement parler «national». Ce duché, au meilleur de sa forme au milieu du XV<sup>e</sup> siècle et jusqu'aux guerres de Bourgogne, s'allonge alors du bassin de l'Aar à la Méditerranée, et n'a pas encore déplacé son centre de gravité à Turin, donc en Italie (ce qui ne se fera finalement qu'en 1563): il est demeuré longtemps d'une fidélité sans faille au gothique, dans toutes ses étapes<sup>1</sup>.

Pour connaître le degré de résistance à l'innovation ultramontaine qu'offrirent les territoires en question, il n'est malheureusement guère possible de s'appuyer sur des études préliminaires suffisantes<sup>2</sup>. Force donc nous est d'essayer, au moyen de la bibliographie existante<sup>3</sup>, complétée par nos visites de monuments, fréquentes mais toujours trop sporadiques, d'esquisser un survol général, indicatif mais non définitif évidemment (fig. 1045).

Disons-le d'emblée: nos recoulements laissent finalement apparaître dans ces régions une situation vraiment inattendue. C'est sur un substrat gothique flamboyant, souvent dynamique et même fort audacieux, enfin en pleine évolution et donc loin d'avoir révélé toutes ses virtualités, qu'apparaît la Renaissance, soit que, graduellement, elle s'insinue sous forme de décor ou d'encart, soit que, plus exceptionnellement, s'imposent d'eux-mêmes les quelques grands monuments qui font date à cette époque. Ces derniers, cas paradoxal en architecture, ne doivent rien au Piémont – italophone mais bien savoyard lui aussi – qui avait pourtant déjà beaucoup donné au XV<sup>e</sup> siècle, tout spécialement dans l'ancien Pays de Vaud, resté en bonne partie savoyard jusqu'à la Réforme, et à Genève<sup>4</sup>...

Version revue et complétée du chapitre paru dans Mauro NATALE, et Frédéric ELSIG (dir.), *La Renaissance en Savoie*, catalogue de l'exposition au Musée d'Art et d'Histoire de Genève en 2002, pp. 27–34.

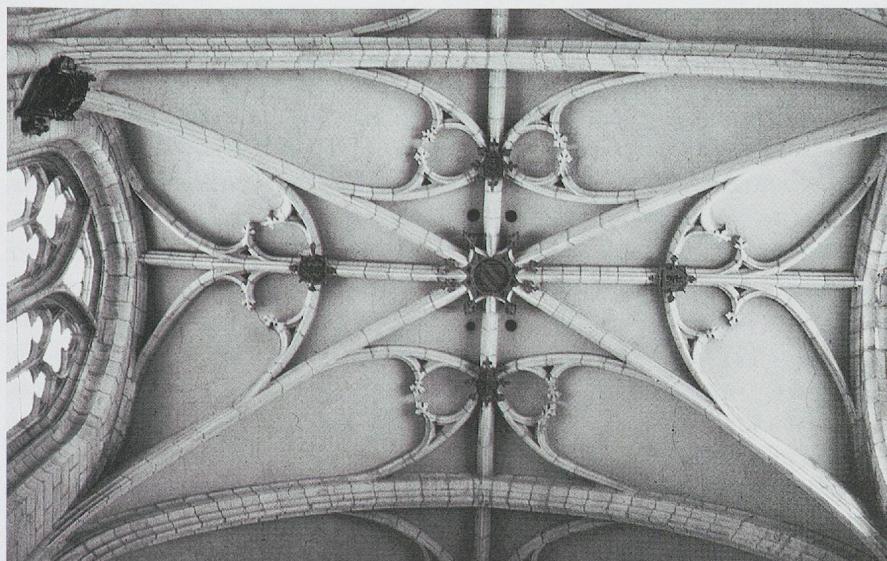


Fig. 1045 b. L'église Saint-Nizier à Lyon. Une travée des voûtes de la nef (photo MG, 2001).



Fig. 1046. L'église Saint-Nizier à Lyon. Le chevet, où se voit le passage du rayonnant au flamboyant (photo MG, 2000).

## Deux pôles de l'architecture flamboyante: Lyon et la Franche-Comté

### L'apogée de la grande aventure flamboyante serait-elle lyonnaise?

Nous l'avons rappelé ailleurs<sup>5</sup>: l'architecture lyonnaise de la fin du Moyen Âge mériterait d'être étudiée à fond, une bonne fois du point de vue stylistique, en recourant aux textes mêmes, comme on l'avait entrepris avec bonheur au XIX<sup>e</sup> siècle déjà, pour arriver à établir des chronologies valables et des attributions utiles. Nous n'en sommes pas encore là, mais seulement à supputer, au coup par coup, l'importance primordiale de la région lyonnaise dans le magnifique chapitre de l'architecture flamboyante française, mais ici malheureusement affectée en bonne partie par les destructions successives (Réforme, Révolution, urbanisme moderne...).

Ce n'est pas que les monuments de Lyon eux-mêmes, malgré la présence du long chantier de la cathédrale, apparaissent spécialement précoces dans le développement de la fin du gothique. C'est qu'il ne faut pas sous-estimer, dès ses débuts, l'apport de ses architectes. Tout spécialement de Perrin Morel à Avignon, où il introduit dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle le flamboyant septentrional (voir pp. 24 et 31), ni sans doute aussi l'intervention bien attestée du maître d'œuvre de Saint-Jean Jacques de Beaujeu au début de la construction de la Sainte-Chapelle de Chambéry (voir p. 30), alors que les œuvres du «Lyonnais» Jean Poncelet, lié aux grands sculpteurs Jacques Morel et Jean de la Huerta et, depuis le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, au service des ducs de Bourbon et de Bourgogne, restent modérément flamboyantes<sup>6</sup>.

**La grande collégiale Saint-Nizier: un chantier pionnier du flamboyant lyonnais.** — En revanche, il nous faut revenir plus longuement sur l'importance longtemps méconnue de la collégiale Saint-Nizier, en fait l'église des Bourgeois de cette métropole. Sa reconstruction, qui commence sérieusement à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle sous l'impulsion du sacristain Jean Joly<sup>7</sup> (fig. 1046), annonce, sans doute dès le 3<sup>e</sup> quart du XV<sup>e</sup> siècle, les aboutissements époustouflants du dernier «Renouveau gothique», bien qu'elle s'inspire pour son plan et son élévation, traditionnels, de la cathédrale Saint-Jean, sa rivale épiscopale. S'il n'est pas néo-gothique comme l'est apparemment celui du chœur et du transept, le triforium de la nef, au «somptueux décor» et «traité en une succession de loges», esquisse des remplages suspendus (voir vignette p. 613), et montre, dans son couronnement fort découpé, une originalité qui n'a pas encore été assez soulignée et sur laquelle nous reviendrons<sup>8</sup> (fig. 1047). Quant au couvrement d'ogives, complété par des liernes faîtières, et dont les voûtains sont animés d'un magnifique jeu de fenestrages aveugles en mouchettes affrontées, qu'on a parfois comparé à ceux des voûtes anglaises, il est systématisé dans les hautes voûtes de la croisée et de la nef seulement à partir de 1503 par un don de Guillaume Andreneti «pour exécuter la grande voûte sur quatre piliers et pour le chœur» et continué en 1507 et bien après encore<sup>9</sup> (fig. 1048). Mais ce jeu – un peu différent – se voit dans trois des dix travées des bas-côtés, déjà en chantier au sud-est vers 1444 ou même avant (chapelle Saints-Crépin-et-Crépinien des Cordonniers, chapelle Sainte-Anne de Pierre Beaujean)<sup>10</sup>. Deux d'entre elles pourraient remonter à la première étape de la reconstruction, qui aurait englobé, selon Cottin, au moins les six voûtes basses orientales et se serait terminée par la démolition de l'ancien clocher vers 1481. Les autres voûtes basses, comme celle bien datée de 1486

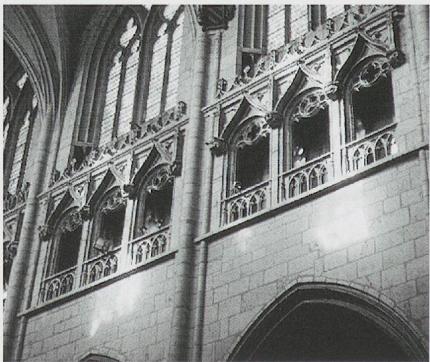


Fig. 1047. L'église Saint-Nizier à Lyon. Le triforium de la nef avec remplages suspendus et coursière haute à festonnage «tolédan» (photo MG, 2001). Voir détail: vignette p. 613.

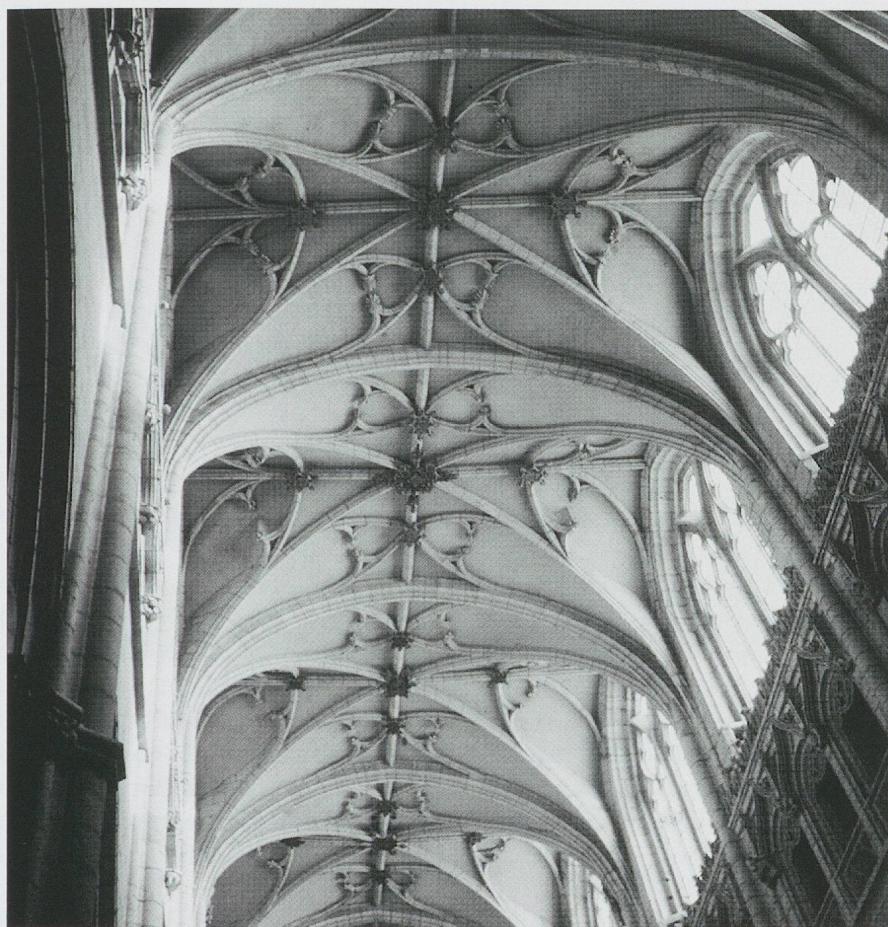


Fig. 1048. L'église Saint-Nizier à Lyon. Les voûtes de la nef (photo MG, 2001).

qui s'ouvre sur l'ancienne chapelle Saint-Sébastien, au nord, et celle qui se situe devant la chapelle des Merciers, qui était en construction en 1521<sup>11</sup>, appartiendraient à la seconde et longue étape.

Tout cela serait à revoir plus à fond du point de vue des rapports structuraux. Ce que les documents nous montrent d'indubitable, c'est que la construction des chapelles architecturales des bas-côtés, entre les culées des arcs-boutants de la nef ou leur servant elles-mêmes de culées – c'est une question fondamentale – a commencé au sud-est et jusqu'à la troisième travée vers l'ouest, comme on l'a dit, mais qu'elle est reprise de ce côté, très lentement, seulement à partir de 1488 avec la fondation de Notre-Dame du Crix des Merciers, puis interrompue jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>.

Quant aux chapelles du bas-côté nord, elles ne se construisent que tardivement, plus tardivement qu'on le croyait, sans doute en rapport avec la démolition de l'ancien clocher vers 1481. En 1464 d'abord, la chapelle des Saints-Jean-et-Pierre est fondée par Jean de Villars, marchand, à côté du nouveau clocher, entrepris en 1458, la travée du clocher ayant reçu elle-même un autel Saint-Laurent, celui de la confrérie des Maçons, attesté en tout cas en 1521<sup>13</sup>; la chapelle suivante, sans vocable connu, concédée en 1483 à Etienne Tavernier puis passée à Philippe Chappad par sa femme<sup>14</sup>, est encore en construction en 1486, lors de la fondation de la chapelle Saint-Sébastien, voisine, dont il a été question plus haut (voir p. 6); cette dernière fut élevée en partie avec les pierres du vieux clocher<sup>15</sup>; lui succèdent la chapelle de Barthélémy Buerii (Buyer), sans vocable connu non plus, qui était en chantier en 1486 également ou dite alors «récemment construite<sup>16</sup>», puis la grande chapelle de la Trinité, la seule à deux croisées d'ogives et la seule de la nef à avoir gardé son vocable d'origine, adossée au croisillon nord du transept, désigné quant à lui alors sous le nom de sa chapelle Saint-Sicaire<sup>17</sup>.

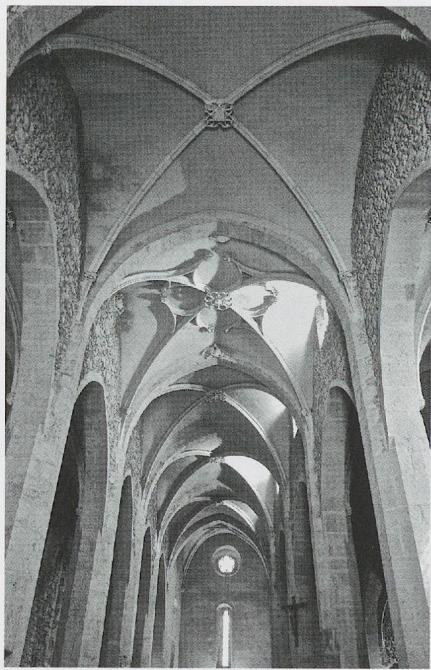


Fig. 1049. L'église de Pérouges (Ain). Les voûtes de la nef, vers 1469 (photo MG, 2010).

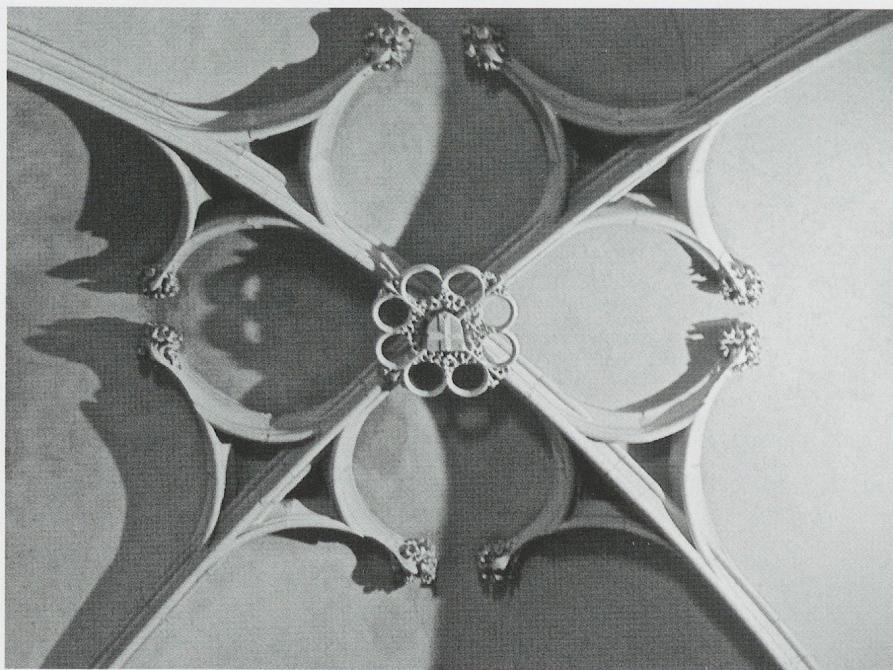


Fig. 1050. L'église de Pérouges (Ain). La croisée à fenestrage de la nef, vers 1469 (photo MG, 2010).

Ce que l'on peut supposer, c'est que les premières voûtes complexes de Saint-Nizier sont antérieures à celle de la grande *paroissiale de Pérouges* (Ain), déplacée et réédifiée avec l'aide de Philippe de Bresse en 1469 ou les années suivantes, qui offre le seul avatar de ce décor à fenestrage dans la région, mais là aux armes de Savoie – ouvrage probable d'un maître travaillant à Saint-Nizier<sup>18</sup> (fig. 1049–1050).

Le Lyonnais *Antoine Monteyn* (Montaing †1482), le principal maçon-architecte de Lyon à cette époque apparemment (cathédrale Saint-Jean, chœur des Célestins, etc.), pourrait entrer en ligne de compte comme architecte de la collégiale pour le XV<sup>e</sup> siècle: il est en rapport avec son Chapitre (1450, 1463, 1464, 1469), mais non expressément avec le chantier. Seul *Antoine Chevillard* est explicitement qualifié de «maître de l'œuvre de la Fabrique de Saint-Nizier» en 1497, quand il se blesse gravement au cours des travaux de la nouvelle église, alors qu'en 1507, à la commande de la deuxième voûte haute, est présent, à côté du «procureur de la Fabrique», le «maître de l'œuvre de la Fabrique» *Amblard Chamblardi*, et qu'un *maître Antoine* portant le même titre est attesté en 1520, mais remplacé à la fin de l'année et en 1521 par *Louis Jonchet*, de Lyon<sup>19</sup>.



Fig. 1051 a et b. La cathédrale de Lyon. La chapelle des Bourbon, 1486-début du XVI<sup>e</sup> siècle. Les petites voûtes de l'arche orientale (photos MG, 2001).

### Jalons de l'architecture flamboyante lyonnaise la plus «progressiste».

Si la grande collégiale de Saint-Nizier, bien qu'homogène dans son aspect intérieur, présente un long développement dans le temps, d'autres créations lyonnaises qui ont des dimensions beaucoup plus modestes ne nécessitent que des chantiers beaucoup plus courts: elles donnent donc des dates de construction plus précises, qui permettent de suivre dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle la progression de la nouvelle architecture gothique. C'est alors que naissent les applications les plus audacieuses, voire aventureuses, des techniques de construction – ce qui constitue encore pour beaucoup de monde l'essence même du flamboyant.

La première œuvre lyonnaise annonçant, dans sa structure et ses effets, la manière extrême du flamboyant, et d'ailleurs de tout premier plan – on l'a même qualifiée «d'architecture princière» – est la grande *chapelle des Bourbon* à Saint-Jean de Lyon, fondée en 1486 par l'archevêque Charles de Bourbon et achevée seulement au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais c'est moins par ses riches remplages et ses deux voûtes complexes – à un losange porté par des nervures non diagonales et bordé de liernes et de tiercerons – que par son système d'entrée massif, unique dans nos régions: celui-ci remplace les simples arcades par deux «arches», chacune sous-tendue de deux petites voûtes d'ogives compliquées à clefs pendantes avec médaillons ajourés suspendus aux nervures principales<sup>20</sup>, mode de décor dont on trouve l'amorce dans les arcades du triforium de Saint-Nizier, déjà cité (voir fig. A); elles s'appuient à l'extérieur sur les arceaux à écoinçons aussi pendants (fig. 1051). Il est à remarquer que, à l'encontre de la collégiale des Bourgeois, toutes ces voûtes n'ont pas un tracé sinueux mais reposent uniquement sur un jeu de nervures rectilignes.

A la fin du XV<sup>e</sup> siècle, dans la voûte de l'actuelle chapelle Saint-Michel, fondée en 1485 à *Saint-Martin d'Ainay* par Guichard de Rovédis, dont se lisent encore les armes<sup>21</sup>, s'esquisse ce qui deviendra apparemment une sorte de manière lyonnaise: la voûte en étoile irrégulière, avec une lierne faîtière, multiplie les croisements et les superpositions de nervures autour d'un anneau ovale, au fond duquel une petite «coupole» à croisée d'ogives porte une seconde clef de voûte centrale. Soulignons déjà que deux des rais de l'«étoile» descendant s'appuyer à l'est sur les forts meneaux de la baie en triplet (fig. 1052).

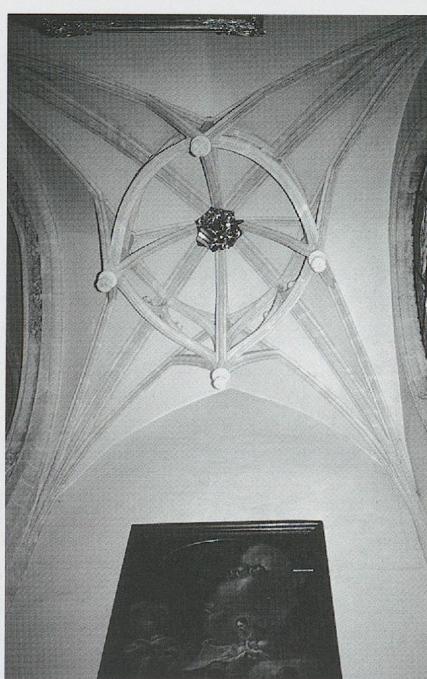


Fig. 1052. L'église Saint-Martin d'Ainay à Lyon. La voûte de la chapelle de Rovedis, fondée en 1485 (photo MG, 2001).

Fig. 1053. L'église Saint-Paul de Lyon. La voûte de la chapelle de Jean du Peyrat, fondée en 1495 (photo MG, 1988).

A Saint-Paul de Lyon, un peu plus tard, en 1495, est instituée par Jean du Peyrat la chapelle du Crucifix<sup>22</sup>, dont le couvrement offre une autre forme d'audace: la voûte d'ogives en étoile et à couronne dédouble en profondeur cette dernière en formant quatre «remplages» en accolades, qui semblent reposer sur les quatre clefs secondaires, en fait des clefs largement pendantes retenues par les nervures détachées des liernes et des tiercerons (fig. 1053)...

Un monument quasi contemporain de ces deux chapelles mais «disparu», l'église de la Commanderie de Saint-Georges de Lyon, offre un jalon documentaire encore plus crucial. Bien connue par un prix-fait détaillé de 1492, elle possédait avant sa reconstruction dès 1844 sur des projets exceptionnellement en style flamboyant par le jeune Pierre-Marie Bossan – le premier Bossan, encore totalement néo-gothique – un sanctuaire avec voûte «à clés pendantes», que cet architecte pourrait avoir sinon réinsérée en remplacement de l'ancienne église, du moins reproduite telle quelle, avec liernes et tiercerons dédoublés en profondeur qui s'appuient à des clefs pendantes et forment, dans le vide, des remplages trilobés. Retenons de toute façon le nom du maître d'œuvre cité dans la convention, *Henriet Bertrand*, qualifié de «maistre de massonnerie et menuyserie de pierre habitant de Lyon», dont il va être encore question et qui serait le premier des architectes régionaux connus à mettre en rapport avec cette manière «lyonnaise»<sup>23</sup>.

Les avancées les plus manifestes du flamboyant remontent donc en fait spécialement à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup>, mais le mouvement, entraîné par les maçons-architectes travaillant à Lyon, non supplplanté, bien que contrecarré, par l'arrivée de Loys van Boghem à Brou (Ain) en 1512, dure beaucoup plus longtemps. Pour nos régions, on peut sans trop de risque définir, documentairement et stylistiquement, leur champ d'activité du Lyonnais au Beaujolais et à la Bresse savoyarde, en poussant même jusqu'à Nantua, en plein Bugey.

A part le cas de l'église Saint-Georges, c'est à propos des grands travaux de Bourg-en-Bresse, à la future collégiale de Notre-Dame et à Saint-Nicolas de Brou, qu'on rencontre le plus de notes documentaires déjà publiées où se lisent les mentions d'artisans et d'architectes lyonnais, comme on va le rappeler maintenant.

**Notre-Dame de Bourg-en-Bresse: un chœur vraiment extraordinaire.** Les exemples lyonnais anticipent donc la solution unique et monumentale, cette fois-ci, qui impressionne encore au chœur de la collégiale de Bourg-en-Bresse et dont on a trop longtemps sous-estimé la portée, obnubilé qu'on était par l'église-mausolée de Brou, voisine, bien loin pourtant de soutenir la comparaison, en tout cas en audace architecturale, mais la seule de la ville qui soit louée à l'époque, comme en témoigne Antoine de Saix, en 1532<sup>24</sup>.

Le chœur de Notre-Dame de Bourg, commencé vraisemblablement en 1505, en tout cas en 1506, passe pour être achevé en 1507 à la mort de son constructeur, l'évêque de Nice Jean de Loriol, un Bressan, dont il porte les armes<sup>25</sup>; il est déjà question de voûtes à consolider en 1509; ce qui n'est fait ni en 1510, ni en 1513 apparemment. Mais le chœur est en tout cas terminé en 1514, année où la princesse Marguerite d'Autriche fait un don pour «fere la première volte d'icelle église Notre-Dame», sous-entendu «de la nef», dont le paiement n'est pas encore assuré<sup>26</sup>. En fait, au début de décembre de cette année-là, une partie de l'édifice s'écroule. Dès lors, l'architecte *Loys van Boghem*, installé à Brou dès 1512, semble superviser régulièrement le travail de Notre-Dame, confié à un maître local, *Guillaume Perrin*: ce qui explique sans doute certaines analogies qu'on remarque entre les voûtes et les piliers de la nef de Notre-Dame et ceux de Saint-Nicolas de Brou<sup>27</sup> (fig. 1054–1055).

Etant donné l'originalité de l'architecture flamboyante qui se développe à Lyon, il ne paraît pas téméraire d'attribuer le chœur de Notre-Dame à un maître de Lyon, mais peut-être pas à celui qu'on nomme *Henriet de Lyon* –

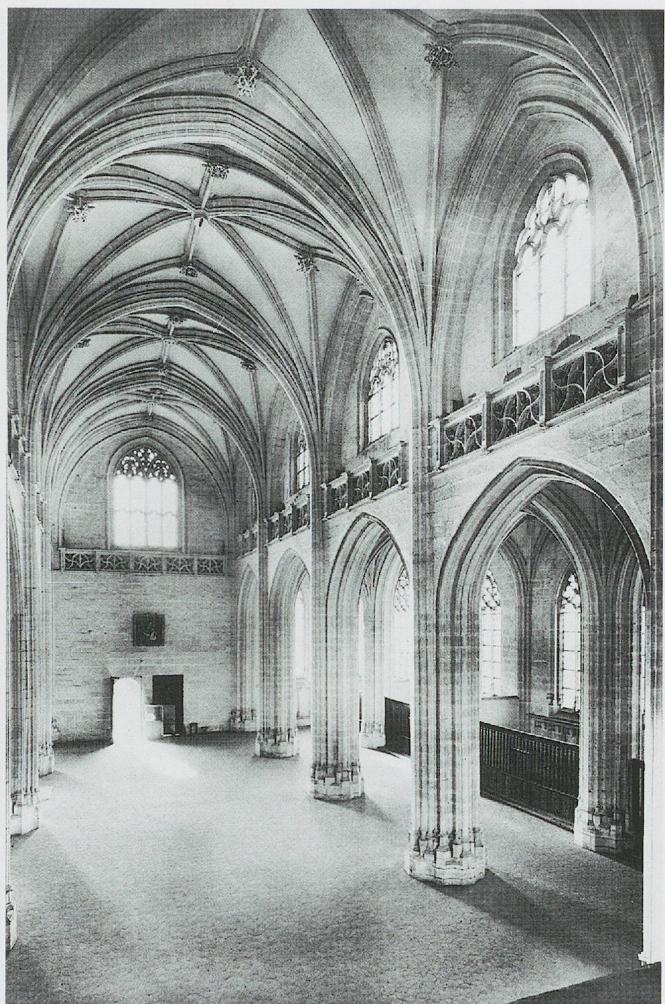


Fig. 1054. La nef de Notre-Dame de Bourg, commencée vers 1514, sous la supervision de Loys van Bogen (photo MG, 2012).

Fig. 1055. L'église Saint-Nicolas de Brou à Bourg-en-Bresse. L'intérieur de l'église, dès 1511 (photo Caisse nationale des Monuments Historiques).

serait-ce vraiment cet Henriet Bertrand dont il vient d'être question? – puisque en 1509, déjà présent à Bourg pour les travaux princiers de Brou, il avait été appelé par la ville à expertiser la solidité de la nouvelle paroissiale en compagnie de «maître Lambert», de Chambéry, très probablement le maçon-architecte des magnifiques portails et de la façade flamboyante de l'actuelle cathédrale, exceptionnels dans toutes nos régions à cette époque<sup>28</sup> et dont il sera question dans une notice spéciale (voir p. 660).

La tentative, réussie, la plus audacieuse sans doute de tous les essais techniques de l'architecture flamboyante française n'est donc pas une chapelle, mais bien un chœur, et d'autant plus audacieux qu'il est relativement vaste (dimensions: 8,40 m sur 17,30 et haut de 20 m). Son «incongruité» lui valut bien des remarques déplacées des puristes du gothique<sup>29</sup>, et, il faut le dire, causa aussi bien des frayeurs lors de la poursuite du chantier, un peu chaotique à cause de la démolition précipitée des anciennes tours: le 4 décembre 1514 déjà, on avait commandé d'enlever les *claves pendentes super Sancta Sanctorum*<sup>30</sup> pour essayer de conserver les voûtes; des experts rappelèrent cette nécessité encore en 1518<sup>31</sup>, mais on se contenta finalement de «reconstruire» et consolider certaines des piles du chœur<sup>32</sup>. Ce qui nous permet en définitive d'admirer toujours, un demi-millénaire après sa construction, ce prodige d'équilibre architectural, évidemment aux antipodes de l'esprit et des formes de la Renaissance, encore débutante ici à cette époque. Devenue collégiale puis, temporairement, cathédrale, l'église Notre-Dame vit son chantier se ralentir vers 1528, pour reprendre dès 1536<sup>33</sup> et jusqu'en 1550 dans le nouveau style (voir fig. 372), bien avant son achèvement, qui ne fut réalisé dans ses parties occidentales qu'à partir de 1645<sup>34</sup> (voir fig. 1078).

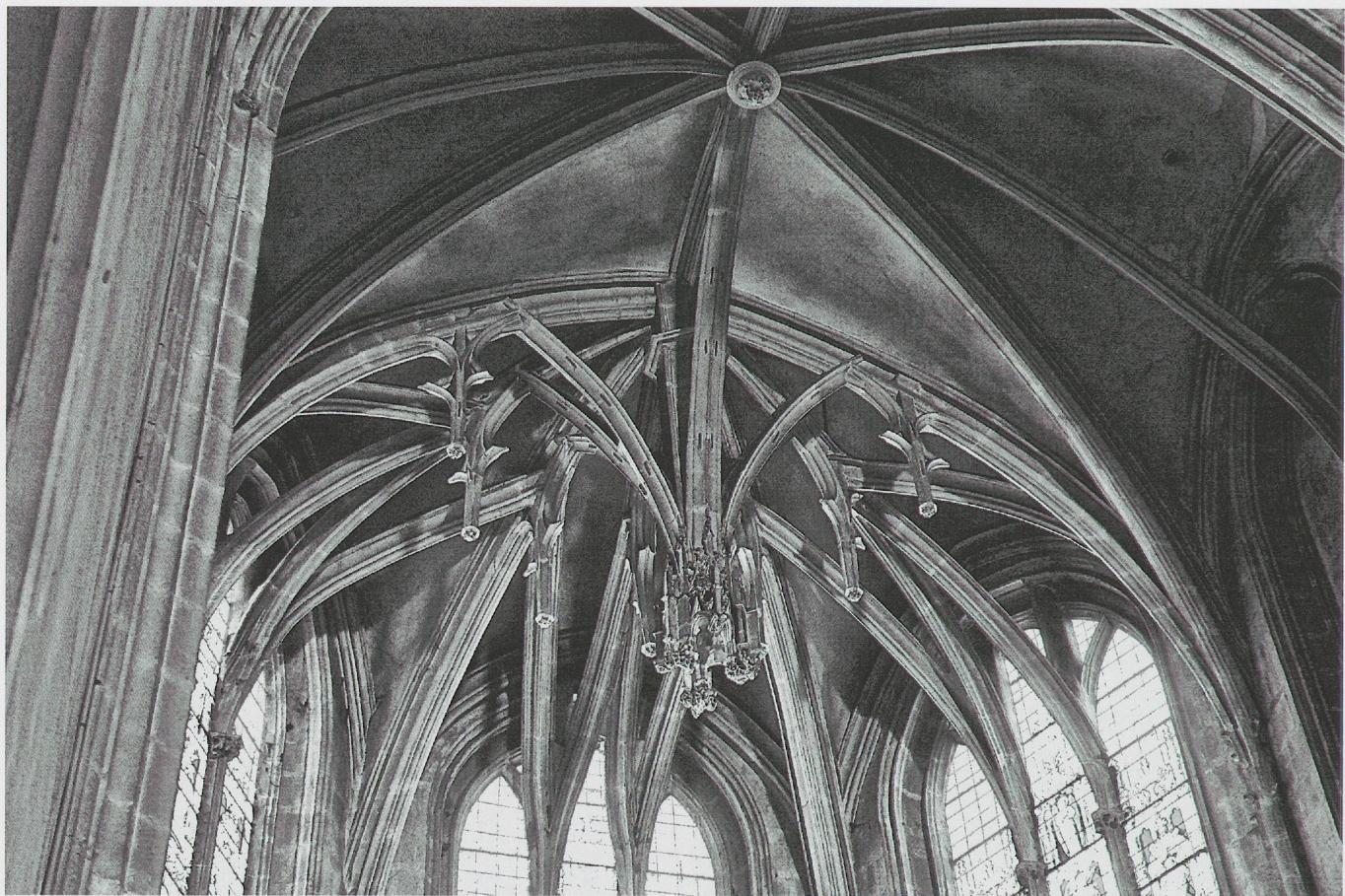


Fig. 1056. L'église Notre-Dame de Bourg-en-Bresse. La voûte de l'abside, commencée en 1506 aux frais de l'évêque de Nice, Jean de Loriol (photo MG, 2010).

Si la voûte de l'avant-chœur est simple, en étoile à quatre rais avec ogives, celle du sanctuaire défie la description (fig. 1056). Disons seulement qu'elle repose aussi sur un schéma en étoile, à rais partiellement dédoublés. Les seules nervures en contact avec les voûtains sont le doubleau qui la sépare de la travée droite et les deux ogives qui retombent dans les deux angles de l'abside même. Le reste forme un lacis de nervures volantes, parfois lobées, et de clefs pendantes – qui ne naissent pas forcément des points de rencontre – les unes accrochées à ces nervures stables, les autres appuyées sur les meneaux des fenêtres en simple triplet, rappelant, en beaucoup plus allégé, la solution déjà mise en œuvre à la chapelle Saint-Michel de Saint-Martin d'Ainay vers 1485 (voir p. 619 et fig. 1052).

**Une manière «lyonnaise» finalement peu répandue.** – En 1512, Henriet de Lyon comme le nomment simplement les documents, qui avait donc déjà été expert à Notre-Dame de Bourg en 1509<sup>35</sup> (voir pp. 620-621), contrôlait la construction par *Pierre Cantin*, «maçon de Villefranche», d'une chapelle à Saint-Paul de Lyon<sup>36</sup>; ce dernier, son élève selon Bruchet, qui n'était pas «de tel entendement que ledit maistre Henriet», avait participé sans doute au grand chantier de Notre-Dame-des-Marais à Villefranche-sur-Saône (Rhône), mais il fut sollicité en vain de travailler pour l'église de Brou. Cet Henriet de Lyon, «expert sur tous les autres en son art», jouissait apparemment de la confiance de Marguerite d'Autriche, mais en 1512 il refusa, en imposant des conditions draconiennes, de prendre la direction du chantier de l'église de Brou, trop occupé qu'il était à la réédification de *l'église des Chanoinesses d'Alix*, dans la région de Villefranche. La duchesse demanda pourtant alors à son intendant Chevilliard de s'informer auprès de lui «sy scet quelque bon maistre maçon, soit audit Lyon ou celx qui firent naguères l'église de Villefranche», sinon lui-même, «pour besongné et conduyre l'ovraige d'icelle», selon le «patron» qu'elle avait envoyé pour l'église de Brou: ce fut sans aucun résultat<sup>37</sup>!



Fig. 1056 b. L'église Notre-Dame de Bourg-en-Bresse. La voûte de l'abside, commencée en 1506 aux frais de l'évêque de Nice, Jean de Loriol (photo MG, 2001).

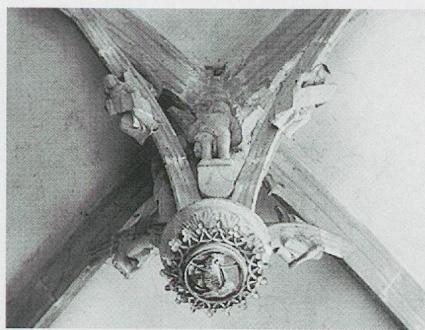
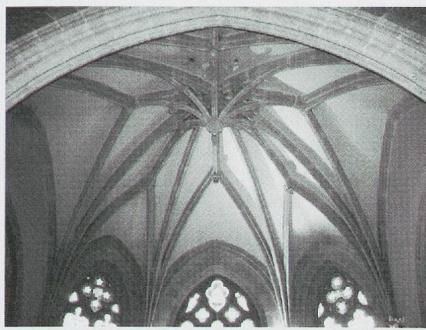


Fig. 1057. L'église de Theizé, en Beaujolais. La voûte du chœur datée 1536 (photo «Culture et Patrimoine – Rochebonne», publiée en 1997).

Fig. 1058. L'église de Bagnols en Beaujolais. Clef pendante du chœur portant des statues (photo MG, 2002).

Il ne reste malheureusement rien de l'église flamboyante d'Alix depuis sa reconstruction en 1768, fort intéressante en soi, et seul le chœur de l'ancienne église de Theizé, dans la même région, datant, lui, de 1536, selon les inscriptions des clefs de voûtes, en rappelle peut-être encore la conception, par sa voûte en étoile et sa clef pendante soutenant des nervures dédoublées en profondeur avec esquisse de remplages, tout à fait dans la tradition lyonnaise<sup>38</sup>, reprise ailleurs dans le pays des Pierres dorées mais moins monumentalement, comme dans le chœur de l'église de Bagnols, (fig. 1057 et 1058).

A Villefranche-sur-Saône en effet se rebâtissent alors, entre 1499 et 1518, sous l'impulsion de Pierre II de Bourbon et d'Agnès de Beaujeu, le clocher et la façade de Notre-Dame-des-Marais, sinon une partie des voûtes de la nef (voir aussi p. 635 et fig. 1061 b). On ignore le nom des grands maîtres d'œuvre de cette reconstruction, que connaissait bien Henriet de Lyon, en contact avec eux explicitement en 1512. Cette église était sans doute d'obédience lyonnaise, comme le laissent penser le pignon, libre, de sa façade<sup>39</sup>, et la présence, à côté de tracés des voûtes d'allure plus tardive (en croix de Malte, etc.), d'un autre dessin, au milieu de la nef, basé sur le schéma en étoile et en couronne à dentelles découpées, dont certains tronçons de nervures paraissent comme détachés des voûtains<sup>40</sup> (fig. 1059). Un cas dérivé se rencontre dans les églises proches des Dombes, dans l'orbite lyonnaise, celui de la chapelle sud de l'ancienne paroissiale de Miribel (Ain), dont la voûte à couronne, endommagée, s'orne encore de dentelures à fleuron pendantes (fig. 1060).



Fig. 1059. L'église Notre-Dame-des-Marais à Villefranche-sur-Saône. Voûtes de la nef, début du XVI<sup>e</sup> siècle? (photo MG, 2000).

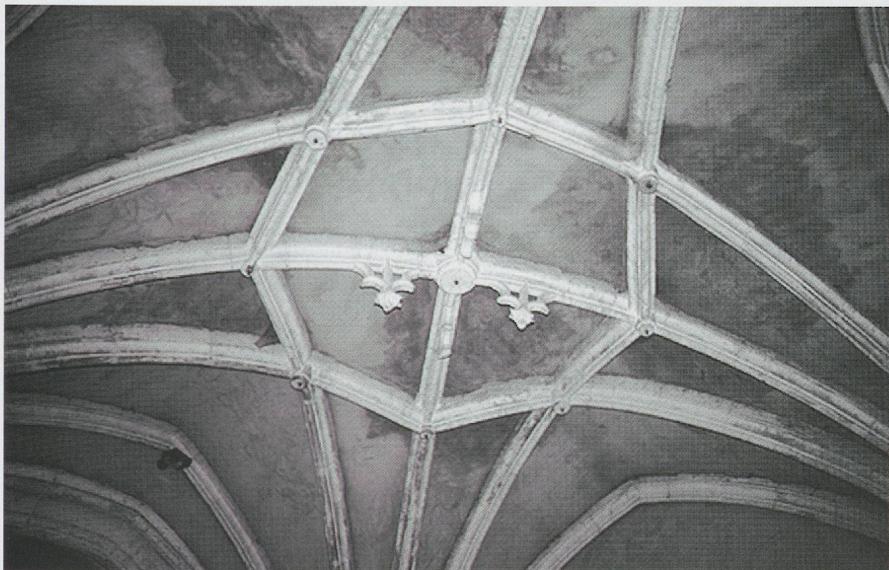


Fig. 1060. L'ancienne église paroissiale de Miribel. La chapelle méridionale: la clef de voûte (photo MG, 2002).

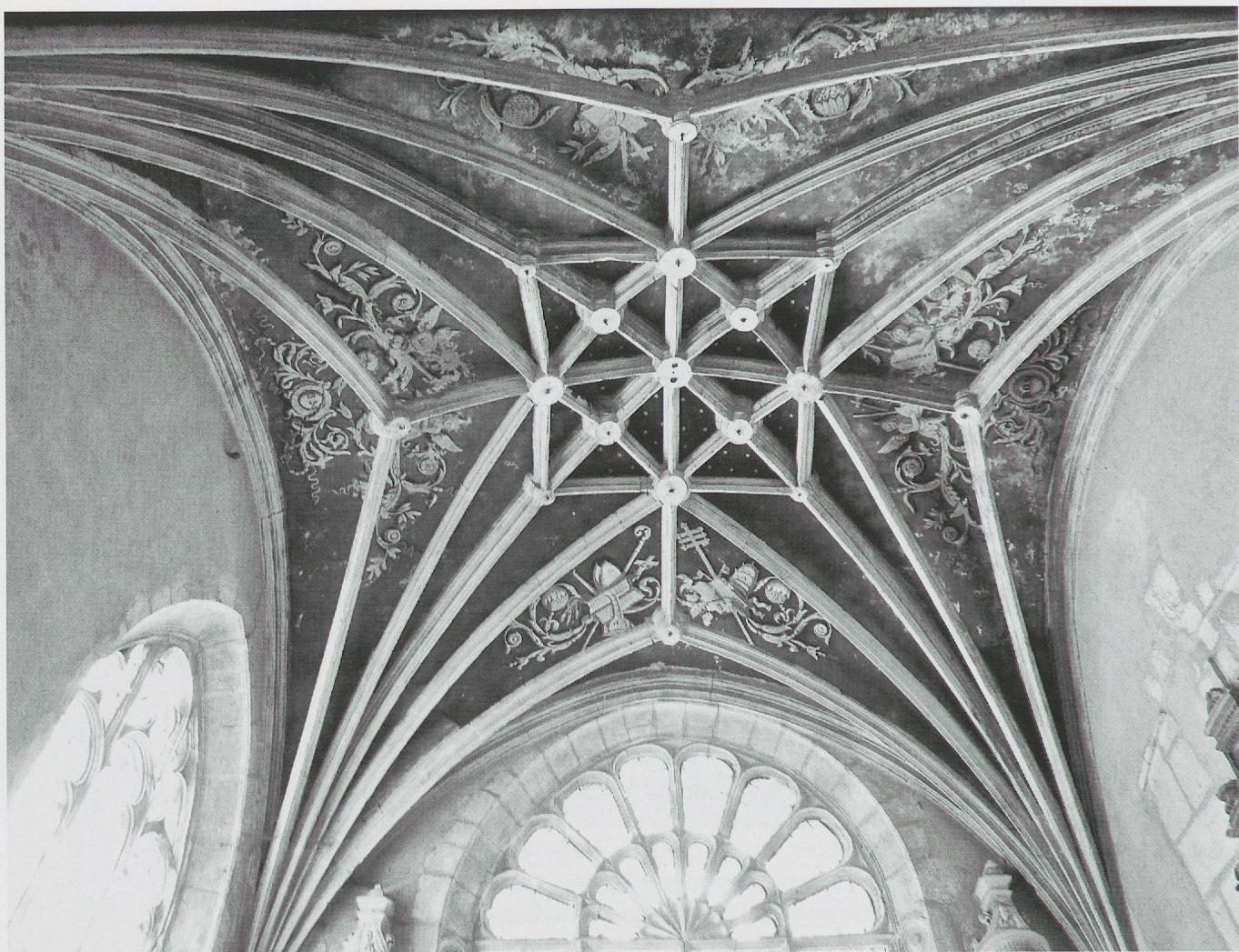


Fig. 1061. L'église abbatiale de Nantua.  
La voûte de la chapelle de la Forest  
(1522/1536) (photo MG, 2011).

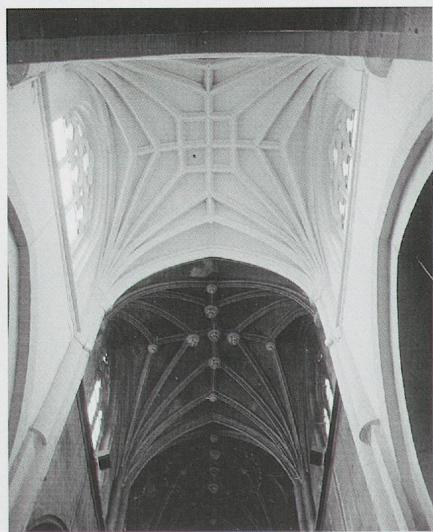


Fig. 1061 b. L'église Notre-Dame-des-Marais à Villefranche-sur-Saône.  
La première voûte orientale et sans  
doute la plus ancienne, du début  
du XVI<sup>e</sup> siècle? (photo MG, 2000).

Le dernier grand jalon connu de l'évolution de ce procédé, qu'on pourrait bien, dans ce contexte, appeler «lyonnais», se situe en plein dans les monts du Bugey, à la *chapelle Sainte-Anne de l'abbatiale de Nantua* (Ain), fondée par le prieur Jean de La Forest et commencée en 1522, mais son intérêt est éclipsé par le rattachement précoce de cet édifice, terminé en 1536, à l'art de la Renaissance (voir fig. 1076-1077). La voûte en étoile, formée d'une croisée d'ogives et de liernes exceptionnellement à doubles tiercerons, au centre de laquelle s'imbrique un grand carré subdivisé en quatre petits carrés à diagonales marquées, montre une partie de ses nervures carrément détachées des voûtains (fig. 1061). On ne sait rien de la forme des dix-sept clefs de voûtes qui soulignaient toutes les jonctions, dont un certain nombre devaient être pendantes et peut-être de style renaissant. Notons que, sans les subdivisions du carré et sans le détachement des nervures, son tracé est celui de la première des voûtes de la nef de l'église de Villefranche-sur-Saône (fig. 1061 b), ce qui confirmerait les attaches «lyonnaises» de la chapelle!

Ailleurs, autour de la région en question, l'utilisation de simples nervures «aériennes» est vraiment exceptionnelle. La seule que nous connaissons en dehors des domaines des Chalon dont il va être question (voir p. 630), mais la plus précoce de toutes ici, se trouve à *Saint-Benoît de Bienne BE*, constituant la retombée sud du doubleau de la première travée orientale de la nef, construite peu après 1457, certainement par le premier maître de ce chantier, *Wenzlin*, d'origine morave<sup>41</sup> (fig. 1062). Si tel est bien le cas, faut-il y voir un écho, bien attardé, du célèbre portail sud (1367/1368) de la cathédrale de Prague, probablement aux origines mêmes du motif?

**Murs-diaphragmes à remplage.** – Quant à l'insertion, entre les nervures, d'une sorte de remplage, qui n'est pas une invention anglaise, contrairement aux «nervures volantes», apparues à la cathédrale de Bristol selon Jean Bony<sup>42</sup>, elle mériterait une étude de généalogie typologique, sans doute délicate. Elle pourrait tirer son origine de l'ajourement des murs-diaphragmes qui parfois reçoivent les retombées des voûtes et en transmettent le poids aux ogives. Une étape cruciale s'en voit sans doute au chœur de Bourges au début du XIII<sup>e</sup> siècle et l'aboutissement le plus proche de la région étudiée en est le chœur de Saint-Pierre de Souvigny, datant de la reconstruction de 1441 environ par *Jean Maignan* (Maignon), «maître des œuvres du duc de Bourbon»<sup>43</sup>; en passant par les plafonds reposant sur des nervures par l'intermédiaire de murs-diaphragmes à remplage du XIV<sup>e</sup> siècle, de la «Tonsur» de la cathédrale de Magdeburg à la galerie-baldaquin – faux jubé – de l'église Saint-Jean à Fribourg en Suisse<sup>44</sup>.

**L'«évacuation» des Lyonnais par les Flamands à Brou.** – Ce n'est pas faute d'avoir voulu s'appuyer sur des maîtres régionaux que Marguerite d'Autriche, veuve du duc de Savoie Philibert le Beau et fille de l'empereur Maximilien, régente des Pays-Bas, s'adressa finalement à un Bruxellois, Loys van Boghem, pour diriger la construction de son église-mausolée de Brou<sup>45</sup>. Chevillard, son intendant, las de chercher de bons maîtres lyonnais enfin disponibles alors, finit par conseiller lui-même, en 1512, de choisir un architecte des Pays-Bas<sup>46</sup>. En effet, si les maçons bressans, aux noms bien attestés, ne sont apparemment que des exécutants lors des premiers travaux à Brou, les maçons-architectes de Lyon ont une bien meilleure réputation à Bourg: aussi les appelle-t-on à la rescousse en cas de difficulté majeure, comme vers 1509 et en 1510<sup>47</sup>, et ils sont, ainsi qu'il a été dit, tout à fait partie prenante ensuite. Bien qu'on ait pensé parfois au peintre et architecte *Jean Perréal*, dit Jean de Paris, installé à Lyon et partiellement au service de Marguerite depuis 1505 environ<sup>48</sup>, on ignore en fait quel est l'auteur des premiers projets de 1505 pour le couvent et l'église, modestes d'abord en ce qui concerne cette dernière – à simples piles monocylindriques – selon les contrats conservés<sup>49</sup>. L'entreprise ayant pris de l'ampleur au fil des ans, en tout cas en ce qui concerne l'église et ses monuments funéraires, de nouveaux projets furent demandés en 1511 explicitement à *Jean Perréal*, à *Henriet [Bertrand? ] de Lyon*, et à *Jean [Taborin] de Lorraine*, alors aussi à Lyon, ces deux derniers, maçons-architectes, étant mentionnés à ce propos comme «les deux plus souffrants ouvriers qu'on sache ou pays»<sup>50</sup>. Perréal injecte dans ces projets des idées tirées de ses voyages notamment en Italie, où il accompagne les rois dès 1499<sup>51</sup>, et relevant du nouveau style – il n'est pas question ici des tombeaux mêmes. Ce fut en vain, encore qu'on ne se soit pas mis d'accord sur ce qui a pu subsister de ce dernier projet lyonnais dans l'œuvre définitive, comme des nombreuses pierres déjà taillées auparavant pour l'église<sup>52</sup>.

Ainsi, c'est à cause de la défection des artisans lyonnais que Bourg possède à Brou une église en partie brabançonne et à l'architecture fort mesurée dans sa structure générale, paradoxalement beaucoup moins «flamboyante» et bien moins audacieuse que le chœur de Notre-Dame.

**L'importance artistique de Lyon reste à redéfinir.** – De toute façon, cet historique confirme bien la place privilégiée longtemps accordée aux maîtres de Lyon sur les chantiers de Bourg et de Brou, corroborée par la dernière lettre de Marguerite d'Autriche à propos du projet lyonnais déjà citée<sup>53</sup>. D'ailleurs même sous Loys van Boghem, des artisans lyonnais ou passés à Lyon travaillent encore sur le chantier de Brou, comme les «tailleurs d'images» Jean Rollin (1515–1530) et Jean (?) Henriet (1510–1518), le menuisier Pierre Terrasson et le peintre-verrier Antoine Noisin<sup>54</sup>. En 1532 encore, les experts des travaux finaux devaient être choisis expressément aux Pays-Bas, en Franche-Comté et à Lyon<sup>55</sup>.

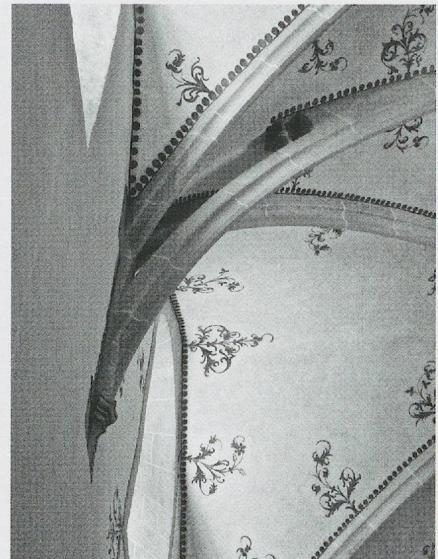


Fig. 1062. L'église Saint-Benoît à Bienne (Berne). Voûte à doubleau détaché, peu après 1457, sans doute par le maître Wenzlin, d'origine morave (photo MG, 2011).

Ce milieu artistique très ouvert, d'autant plus qu'il est sur le chemin direct des artistes amenés en France par le roi lors de ses campagnes en Italie (dès 1494) ou attirés par l'Italie, aura bien sûr aussi sa part dans l'introduction de la Renaissance à Lyon, avant même la franche éclosion de cette dernière dans les années 1520/1530 (voir pp. 634 sq.).

**L'influence artistique de Lyon.** Cette influence n'a pas encore été suffisamment mise en valeur pour la période flamboyante. En ne s'en tenant qu'aux éléments documentés, on sait que Lyon avait déjà, dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle au moins, une certaine renommée jusque dans les pays de la Loire: même si Jean Prévost, qui passe pour le grand peintre lyonnais, n'est pas le «maître de Moulins», il y a effectivement séjourné en 1490<sup>56</sup>, et la famille des ducs de Bourbon – grands constructeurs en Bourgogne, mais aussi à Villefranche-sur-Saône (Rhône), leur capitale du Beaujolais, et à Lyon même, où ils font construire la principale chapelle de la cathédrale – a sans doute joué un rôle décisif dans ces échanges interrégionaux. En fait, d'une manière plus large, l'importance de Lyon, déjà manifeste bien avant la fin du siècle, ne fait que s'affirmer au gré des «découvertes». Après Perrin et Jacques Morel, tournés vers le Midi, et après Jacques de Beaujeu et même Jean Robert – ces deux derniers sollicités par les comtes puis ducs de Savoie, l'un en 1408, pour les débuts de la Sainte-Chapelle de Chambéry, l'autre en 1435, pour le «patron» de l'église de Ripaille<sup>57</sup> – et à côté de Jean Poncelet, adonné au classique flamboyant, déjà mentionné (voir p. 616), il ne faut surtout pas oublier, comme on le fait depuis trop longtemps, l'origine lyonnaise pourtant bien documentée de Pierre Guas et de son fils Juan, architectes et peut-être sculpteurs de première importance dans l'art royal espagnol, travaillant notamment à Tolède, au moins à partir de 1459<sup>58</sup>, qui furent probablement pour quelque chose dans la conception du triforium «hispanisant» de Saint-Nizier (voir fig. 1047). Il ne faut pas oublier non plus que le fondeur Jean Barbet, de Lyon lui aussi, avait signé en 1475 l'ange (-girouette?) de bronze anciennement au château du Lude (Sarthe)<sup>59</sup>. C'est de Lyon également que vient l'un des experts pour la construction de la tour nord de la cathédrale de Bourges en 1504 et un autre de ses maçons, Jean Henriet, avait déjà travaillé pour cette cathédrale-phare<sup>60</sup>. Notons encore que plus tard, vers 1538, Ramond, un sculpteur qualifié de Lyonnais, est à l'œuvre en 1538 à l'église de Villefranche-de-Rouergue<sup>61</sup>.

Tout en rappelant que le roi René s'était adressé en 1475, peut-être par simple opportunité, à un peintre de Lyon<sup>62</sup>, on sait que les peintres-verriers – parfois connus nommément et dont quelques ouvrages sont heureusement conservés – ont aussi, dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, une réputation qui dépasse largement la région lyonnaise. On en rencontre bien sûr à Bourg-en-Bresse, à l'église de Brou, en 1527–1528 (Antoine Noisin<sup>63</sup>), mais encore à Grenoble, à l'hôtel de ville, en 1506 (Jean Ramel<sup>64</sup>), à Chambéry, à la Sainte-Chapelle, en 1521–1523 (Blaise de Lyon<sup>65</sup>), et à Annecy en 1540 (François Alamand<sup>66</sup>). On en trouve jusqu'en Lorraine, comme Nicolas Droguet, à Saint-Nicolas-de-Port, en 1508–1510<sup>67</sup>.

D'autre part, Lyon accueille également alors un certain nombre de peintres, de sculpteurs et d'architectes d'origine ou de formation étrangère, comme le prouve explicitement la présence de Jean Perréal, dit de Paris, et de Jean [Taborin] de Lorraine, ou celle des sculpteurs sur pierre Janin de Navarre, qui travaille aussi en Bresse<sup>68</sup>, et Hugonin de Navarre, peut-être son parent, qui achève la statuaire de la façade de la cathédrale en 1481<sup>69</sup>. On se demande encore si le sculpteur Marquet mentionné à Lyon en 1493 et 1503 est bien Marquet Le Mère, le bon artiste de Grenoble, en activité tant à la Sainte-Chapelle de Chambéry, dès 1466, qu'à la basilique royale de Cléry (Loiret) en 1484<sup>70</sup>.

La suite de cette immigration concerne surtout la Renaissance, dont il sera question plus loin (voir p. 634 sq.): sont bien attestés à Lyon trois artistes florentins, les peintres Pierre Bonte, appelé au château de Gaillon en 1509 par le cardinal d'Amboise, et Nicola dal Bene (1515)<sup>71</sup>, ainsi que l'architecte Salvatore Salvatori (dès 1533; voir p. 640), alors qu'un sculpteur sur bois («tagliator») lyonnais, Pierre Guillamard (Guiglamardi), possédant alors une maison à Rome, fait son testament à Florence même en 1519<sup>72</sup>. Sans compter les orfèvres et les céramistes italiens, nombreux à Lyon: rappelons quand même que c'est un orfèvre de Lyon qui exécute en 1544 les coupes de communion protestantes de Lausanne, conservées<sup>73</sup>.

## Et si la Franche-Comté dépassait parfois la Bourgogne?

**La Bourgogne.** – Toute nimbée du prestige de ses fameux monuments romans et gothiques classiques, la Bourgogne passe trop souvent pour avoir introduit l'architecture flamboyante dans notre propre région. La réalité apparaît bien différente, question de tempérament peut-être, et Charles Oursel l'avait déjà constaté: «A la vérité l'architecture de cette période ne se signale pas en Bourgogne par une puissante originalité... Nulle part dans le duché ne s'affichent les découpages et dentelles de pierre dont est prodigue ailleurs l'art flamboyant. Les architectes et les appareilleurs gardent dans ce style si volontiers exubérant une sage et ferme mesure»<sup>74</sup>. Raymond Oursel, qui avait courageusement entrepris l'inventaire sommaire des monuments de Saône-et-Loire, nuance un peu ce paysage architectural sans pourtant le bouleverser<sup>75</sup>. Cependant certaines œuvres sont plus flamboyantes que ne le laisseraient entendre ces impressions. Ainsi on se doit de rappeler que, dans la Bourgogne du sud, la tribune de la cathédrale d'Autun et l'escalier de l'hôtel d'Henri Chambellan à Dijon se haussent au niveau des grandes réalisations typiquement flamboyantes de cette période<sup>76</sup>.

**La Franche-Comté.** – Quant à la Franche-Comté, à nouveau rattachée depuis 1493 au Saint-Empire, elle bénéficie d'un fort apport germanique mais aussi flamand, qui finit d'ailleurs, comme nous l'avons vu, par se répercuter même dans le duché de Savoie, et cela grâce au douaire de Marguerite d'Autriche, épouse malheureuse du duc Philibert le Beau – douaire qui englobait la Bresse savoyarde – et surtout grâce au long chantier de sa monumentale église funéraire de Brou (voir p. 620). Remarquons en passant, pour éviter quelques quiproquos, que les maçons-architectes francs-comtois sont dits eux-mêmes aussi «bourguignons», le comté de Bourgogne ne se différenciant pas du duché à ce niveau. Ce sont ces Bourguignons-là qui le plus souvent viennent travailler en Suisse romande, bien sûr, et dans l'architecture religieuse dès 1428 en tout cas (voir ci-dessus, pp. 375 sq. et carte fig. 463)!

Une discréption toute bourguignonne est de mise également dans les églises franc-comtoises, comme le rappelle René Tournier<sup>77</sup>: «Il faut dire aussi que le style flamboyant fut toujours en Comté d'une beauté saine et logique, bien conforme au goût des habitants», à l'exception pourtant de la chapelle Saint-Hubert de Chauvirey-le-Châtel (Haute-Saône), construite en 1484.

La sobriété, alliée parfois à l'élégance, se rencontre effectivement dans les églises comtoises ordinaires, en partie du fait de leur élévation réduite à deux niveaux et de leurs supports simplement cylindriques ou octogonaux, mais elle s'allie aussi à la monumentalité dans les grandes églises de Gray (Haute-Saône), de 1480 à 1537 environ, et de Dole (Jura), dès 1509. Elle n'y est nullement contredite par leurs voûtes d'ogives en étoiles ou à liernes, selon des conceptions proches de celle qu'on trouve à Saint-Michel de Dijon, dès 1499, de laquelle on s'inspira un peu à Dole même. Ces conceptions rappellent d'ailleurs la cathédrale de Saint-Claude (Jura), laissée inachevée vers 1440<sup>78</sup>, et l'église de Pérouges (Ain), reconstruite vers 1469<sup>79</sup> (voir fig. 53 et 1049).

Des réalisations de ce milieu, en fin de compte assez conservateur il est vrai, se distinguent trois édifices que Tournier a rattachés aux courants flamands à juste titre: le chœur de Montbenoît (1522–1525) et les églises Saints-Pierre-et-Paul d'Orchamps-Vennes (dès 1520 environ, chœur daté 1566)<sup>80</sup> et Saint-Laurent d'Ornans (1546–1553), qui utilisent, en plus du couvrement en étoiles, le système à réseau losangé, bien connu en Alsace et en Suisse alémanique, mais nettement moins dans les anciens Pays-Bas. Mais pour justifier une filiation «flamande», il n'est pas nécessaire, comme le propose Tournier, de passer par un intermédiaire «bressan» – le chantier de l'église de Brou dirigé par le Bruxellois Loys van Boghem<sup>81</sup> – car les contacts

directs avec le Brabant du constructeur du chœur de Montbenoît, l'abbé Ferry Carrondelet, – il était maître des requêtes au Conseil de la Régente Marguerite d'Autriche à Malines – suffisent à l'expliquer, alors que les deux autres cas, plus tardifs, n'en constituent sans doute que des épigones... (fig. 1063).

En passant, profitons de tordre le cou à une fausse attribution, longtemps traînée de publication en publication depuis sa formulation en 1897 déjà<sup>82</sup>. L'auteur du chœur de *l'abbatiale de Montbenoît*, pourtant clairement signé et daté des calendes de mars 1525 (1526?), n'est autre que *Pierre Buyens*, maçon d'Anvers, qui, lors de la réception des tombeaux de Brou en 1531, fut expert avec *François de Toiria*, l'Espagnol, alors encore installé à Montbenoît quant à lui, et tous deux explicitement désignés comme «maîtres en l'art de menuiserie et de sculpture»<sup>83</sup>. Si cette expertise, même tardive, s'oppose à l'idée d'une contribution directe au grand chantier bressan, elle confirme par l'un de ses participants le caractère flamand de ce beau morceau d'architecture jurassienne, le seul d'ailleurs à être couronné d'un garde-corps ajouré flamboyant, à part Brou<sup>84</sup>, et l'un des rares à remplacements typiques (fig. 1064).

\* \* \*

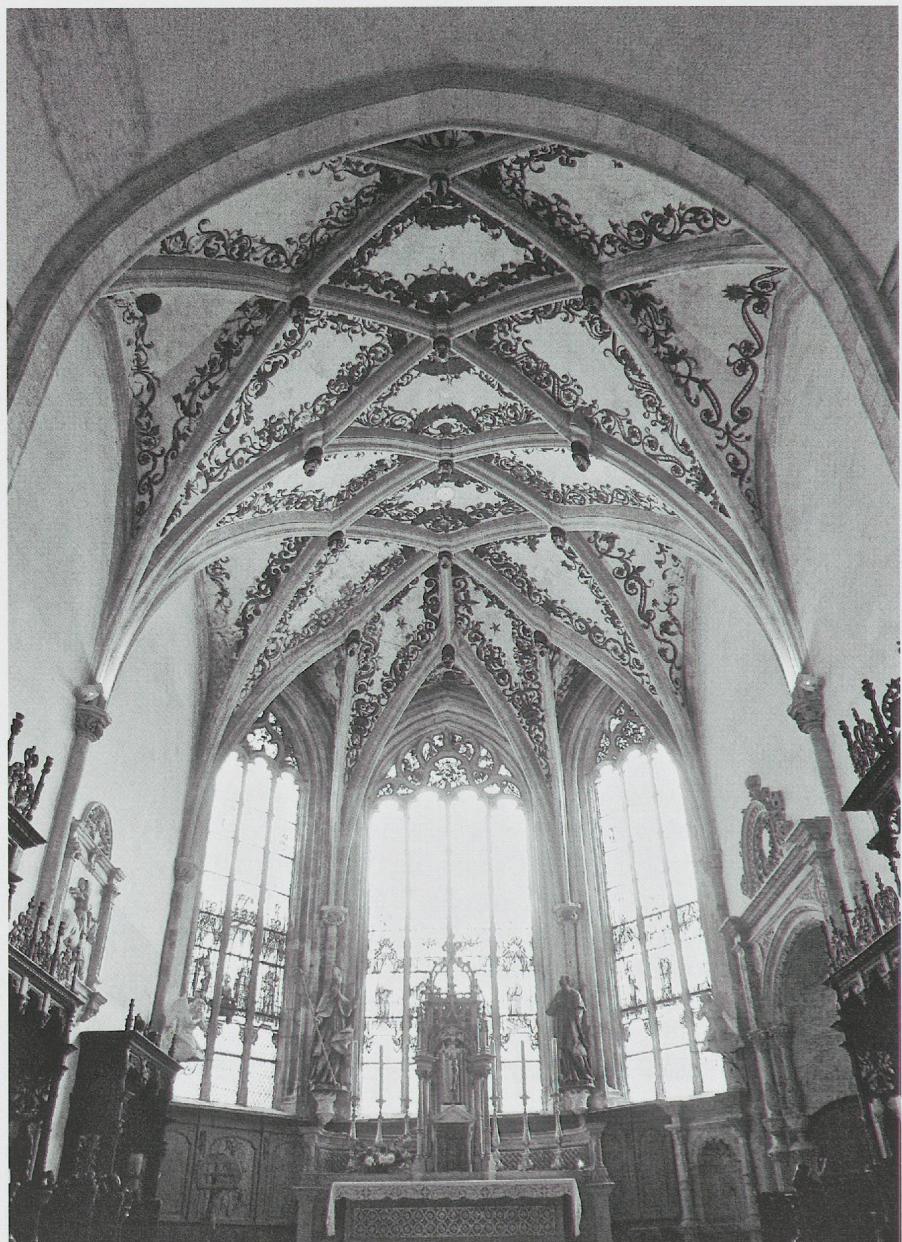


Fig. 1063. L'église abbatiale de Montbenoît. Les voûtes du chœur de 1525/1526, œuvre gothico-renaissante signée de Pierre Buyens, d'Anvers (photo MG, 2011).



Fig. 1064. L'église abbatiale de Montbenoît. Le chevet de 1525/1526, œuvre de Pierre Buyens, d'Anvers (photo MG, 1981).

Les deux points qui restent à traiter pour expliquer, au moins pour une part, cette «résistance à la Renaissance», touchent directement la Suisse romande: ce sont, d'un côté, l'important apport franc-comtois qui s'y manifeste et, de l'autre, les «créations» lémaniques typiquement flamboyantes. Nous avons affaire là à deux développements presque étanches malgré leur proximité géographique.

**L'apport franc-comtois en Suisse romande.** — Le premier concerne la venue temporaire ou l'émigration des artisans de la construction francs-comtois qui travaillent ou s'installent dans le comté de Neuchâtel et dans le nord du Pays de Vaud surtout, en profitant aussi des relations dynastiques ou politiques. Les Neuchâtel sont en partie de mouvance bourguignonne et possessionnés en Franche-Comté et, en sens contraire, les Chalon, retirés alors à Nozeroy et longtemps concurrents des ducs, ont eu, jusqu'aux guerres de Bourgogne, d'imposantes seigneuries dans le Pays de Vaud même (Echallens, Orbe, Grandson); ils y exercent encore leur influence, au moins religieuse et artistique, bien après la conquête de celles-ci par Fribourg et Berne.

La plupart des constructions neuchâteloises dues aux artisans comtois ressortissent aux relations de proximité, n'impliquant que de petits déplacements de main-d'œuvre: en 1428 déjà, travaillent Guiot Octhoinet, issu de Pontarlier (Doubs), plutôt que de Pontailler-sur-Saône (Côte-d'Or), puis Jean Cholet, qui vient également de Pontarlier, dès 1479; Pierre Perrenel, de Saint-Julien-lès-Russey (Doubs), en 1485; Claude Patton, de Flangebouche (Doubs), non loin d'Orchamps-Vennes, de 1516 à 1525; Othonin Ballanche, du Val de Morteau (Doubs) et Pierre Dard, du Bizot (Doubs), dans la Montagne voisine, 1521–1526<sup>85</sup>.

C'est dans le Jura neuchâtelois surtout que ces maîtres édifient, avant la Réforme (datant là de 1530), à côté d'une série de chapelles annexes, des porches (Saint-Blaise, Le Locle), quelques églises avec voûtes à réseau, surtout en étoile ou dérivées<sup>86</sup>, et presque exclusivement sur des chœurs (Fontaines et Cernier, début du XVI<sup>e</sup> siècle et 1515: voir pp. 403- 405). L'ouvrage majeur, chef-d'œuvre du «flamboyant rectiligne», en est l'église de La Sagne (1521–1526), due à Pierre Dard justement (fig. 1065 et voir pp. 398–402, fig. 647–654). Jean Jornod, originaire du Val-de-Travers NE, près

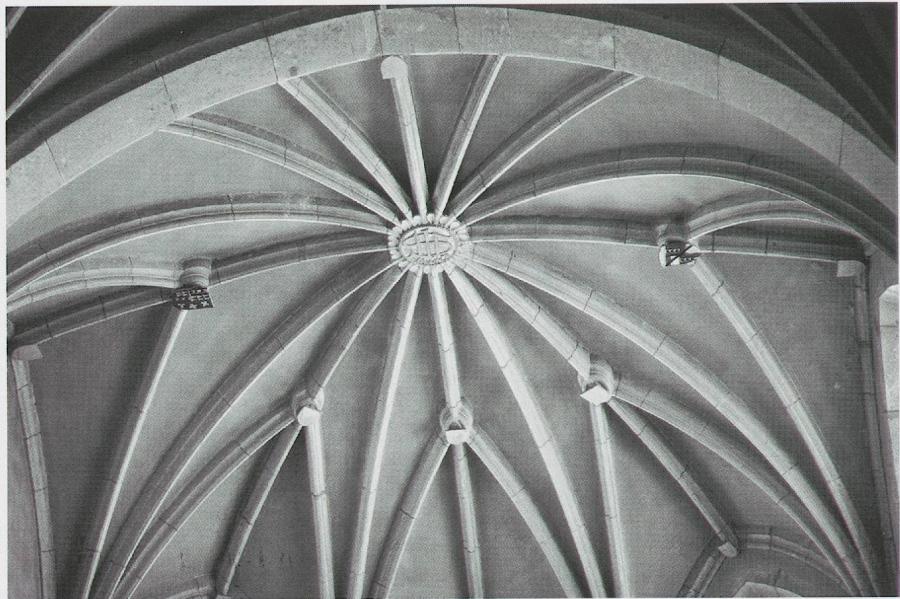


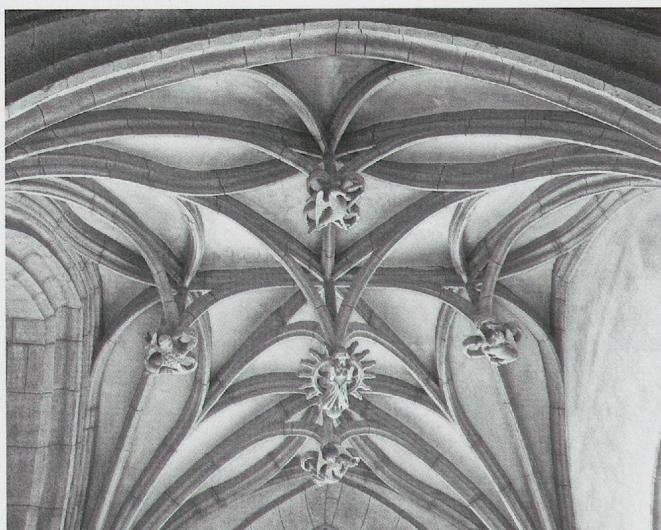
Fig. 1065. L'église de La Sagne (Neuchâtel). La voûte du chœur, 1521–1526, sans doute par Pierre Dard, du Bizot (photo MG, 1977). Voir fig. 649–654.

de Pontarlier, en donne une version personnelle à Saint-Aubin-en-Vully FR (1516–1519), si ce n'est à Gléresse BE, influencée sans doute plus directement par des courants alémaniques que francs-comtois (voir fig. 684, 723b, et 762).

**Un groupe d'avant-garde à cheval sur le Jura.** – Tous ces édifices restent représentatifs d'un art flamboyant bien maîtrisé et souvent très équilibré. Pour trouver des exemples plus novateurs, il faut se rabattre sur la région orientale du département du Jura et ses abords, dans les fiefs de la grande dynastie comtoise des Chalon, autour de leur «capitale» Nozeroy, mais aussi dans leurs anciennes seigneuries vaudoises, restées du point de vue culturel et religieux, comme il a été dit, en rapport avec elle malgré leur conquête par Berne et Fribourg en 1475–1476. C'est dans cette zone à cheval sur le Jura que se concentrent les seuls édifices – en fait exclusivement des chapelles – à véritables clefs pendantes: leurs voûtes montrent le plus souvent un réseau complexe de nervures, sur fond de tracé en étoile, complété parfois par une couronne, et d'où retombent des clefs de voûte pendantes qui reçoivent des nervures détachées des autres mais ne s'ornent jamais de fenestrages du type de ceux qu'on trouve dans la région lyonnaise (voir pp. 295–325).

Fig. 1066. L'église de Mièges (Jura). La chapelle des Chalon (fin XV<sup>e</sup> siècle?): la voûte à clefs pendantes (photo MG, 2010).

Fig. 1067. L'église Notre-Dame d'Orbe. La voûte de la chapelle de la Vierge (vers 1525), par Antoine Lagniaz (photo MG, 1969). Et voir pp. 303–306.



Ces monuments constituent un groupe relativement homogène. Mal connus et fort mal datés en Comté même, où ils sont trop souvent délibérément vieillis, ils se laissent mieux appréhender en Pays de Vaud, et notamment à Orbe, ceux dus à Antoine Lagniaz, le maître d'œuvre qui, de 1522 à 1525 environ, a reconstruit une bonne partie de la nef de Notre-Dame et ses trois chapelles à clefs pendantes et qui est qualifié en 1551, peu après sa mort (1543/1546), de «maçon souverain en l'art de maçonnerie», et se reconnaît à un style très particulier, proche ou dérivé de celui que développe le maître de la grande chapelle des Chalon à Mièges (Jura): les deux chapelles sud-est de Mièges et d'Orbe se ressemblent d'ailleurs profondément, même si la dernière multiplie les clefs de voûte (fig. 1066 et 1067, et voir pp. 345 sq.). La première a été jugée suffisamment intéressante pour accompagner les fameux exemples de voûtes pendantes d'Ingolstadt (1524) dans la publication sur «l'Ordre flamboyant» parue en 1967<sup>87</sup>: ce qui n'est pas rien!

Si Lagniaz, qui meurt à Orbe, n'est pas expressément donné comme d'origine franc-comtoise dans les documents consultés, nous savons qu'il travaille parfois, à Orbe même, avec un maçon, Pierre Rossiault alias Barillie, issu de La Rivière-Drugeon (Doubs) justement et que les Lagniaz apparaissent dans cette même région de Pontarlier<sup>88</sup>. Autour d'Orbe et de Mièges, on peut rassembler une série d'édifices où se retrouve nettement la manière caractéristique soit de Lagniaz, soit de ses maîtres: en Franche-Comté, dans le département du Doubs, aux églises de La Rivière-Drugeon (après 1490) justement, de Vuillafans (consacrée en 1522) et d'Arc-sous-Montenot (voir fig. 570–593); en Pays de Vaud, à celles de Baulmes (1526), d'Oulens (1529–1530) et de Bavois (avant 1535), au château de La Sarraz (1533) (voir fig. 544–563), voire à celui de Vufflens (1530/1544). Trois de ces sites possèdent également des chapelles à voûtes avec clef(s) pendantes à nervures détachées, un peu moins complexes, l'une, à La Rivière, à simple croisée d'ogives (fig. 1068), une autre de même à Mièges<sup>89</sup>, et une autre encore plus tard à Bavois VD, mais avec liernes et tiercerons (voir fig. 538).

Cette poussée flamboyante en pays de montagnes, apparemment hors de tous les chemins battus n'a pas encore livré sa raison d'être... On est tenté d'y voir l'influence de la cour des Chalon, descendants des plus puissants seigneurs comtois, très ouverts, en tout cas dès le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, aux divers courants artistiques, soit à la Bourgogne – Jean de la Huerta travaille en 1447 et encore en 1457 à l'abbaye cistercienne de Mont-Sainte-Marie (L'Abergement-Sainte-Marie, dans le Haut-Doubs), leur nécropole, qui reste directement en relation avec Orbe même (voir p. 349, n. 19) – soit à la Flandre, par le chantier de Brou et ses sculpteurs, explicitement Conrad Meyt, et sans doute le florentin Jean-Baptiste Mariotto, qui, en 1531–1534, s'occupent de l'imposant tombeau de Philibert de Chalon à Lons-le-Saunier (Jura)<sup>90</sup>.

## L'inconnue genevoise

Le dernier point à traiter se rapporte à l'activité des ateliers de Genève, que nous avons tenté de reconstituer ici (voir pp. 51–253); ces derniers auraient eu une certaine importance dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et le début du XV<sup>e</sup> siècle – notamment à Pierre-Châtel (Ain) – en rapport avec l'éclosion paradoxale d'un gothique plus septentrional à Avignon et dans le Comtat venaissin<sup>91</sup>, importance bientôt confirmée par les relations avec la cour du pape d'Avignon, notamment avec Clément VII, dernier représentant de la famille des comtes de Genève.

Mais la question de la place qu'a occupée Genève, de la fin du XV<sup>e</sup> siècle à la Réforme (1535), dans ce large mouvement de «Renouveau flamboyant» reste non résolue, à cause des destructions consécutives à cette dernière. La

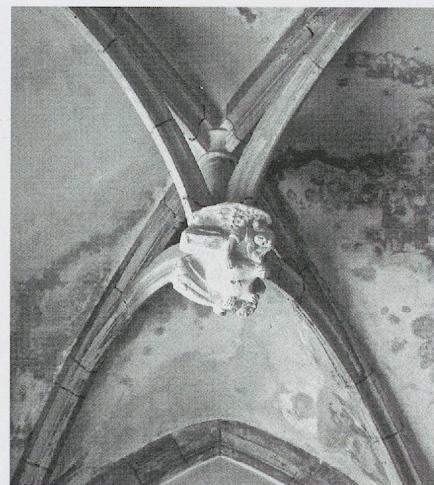


Fig. 1068. L'église de La Rivière-Drugeon. Clef pendante de la chapelle sud, attribuable à Antoine Lagniaz (photo MG, 2010).

ville, fortement concurrencée par Lyon en ce qui concerne les foires, n'était déjà plus à son apogée, malgré son rôle effectif de «capitale» de la Savoie du nord. Quel type présentait l'église du nouveau couvent des Augustins, entièrement disparu, dont le luxe des «*edificia sumptuosissima*» était déjà décrié au moment de sa construction, en 1488, comme contraire aux règles de l'Observance? Que montraient en fait de nouveauté les quelques créations architecturales de cette époque tardive<sup>92</sup>? Il est impossible de le savoir pour l'instant, à cause de leur disparition presque complète à partir la Réforme.

Sans revenir longuement sur ce sujet déjà traité ailleurs<sup>93</sup> et repris ci-dessus (voir pp. 81–109), disons qu'on saisit mieux maintenant la précocité, au moins régionale, de la ville par rapport au gothique flamboyant, déjà introduit dans la voûte à lierne faîtière de la chapelle des Macchabées à la cathédrale, probablement due au breton Colin Thomas qui travailla ensuite à Carpentras: terminée en 1405, cette chapelle participa directement au mouvement qui entraînait Avignon vers les nouveautés septentrionales<sup>94</sup>. C'est sensiblement à la même époque que s'élève la nouvelle et grande chapelle du château de Chambéry (Savoie), également flamboyante dans son couvrement<sup>95</sup>, dont l'exécution, mais non la décoration sculptée, flamande quant à elle, est confiée en 1408 à Nicolet Robert, originaire de Versoix GE et propriétaire à Genève même, et supervisée au début du chantier par Jacques de Beaujeu, alors maître de l'œuvre de la cathédrale de Lyon et des œuvres delphinales.

Dès le dernier tiers du XV<sup>e</sup> siècle et surtout au XVI<sup>e</sup>, on connaît également beaucoup mieux, mais seulement hors de la ville, les ouvrages des maçons-architectes «genevois», souvent originaires du Faucigny ou du Bas-Chablais, qui étendent leur activité notamment à Fribourg (clocher de Saint-Nicolas) et dans le Pays de Vaud, et travaillent aussi bien pour les évêques de Lausanne (Lausanne, Saint-Saphorin, Glérolles, Curtilles) que pour les villes et les bourgs vaudois (Lausanne, Payerne, Vevey, Pully, Montreux, etc.), et que pour le reste du duché de Savoie (Annecy). Leur architecture, soignée, est souvent d'une belle simplicité et ce qu'ils créent, tant dans la structure que dans la modénature, dénote manifestement un solide savoir-faire.

A ce que montrent leurs ouvrages dans l'ancien Pays de Vaud, les maçons-architectes «genevois» connaissent apparemment, dans le cadre du grand diocèse bilingue de Lausanne, les églises les plus proches dont les voûtes suivent les schémas alémaniques classiques: au nord, Berne (dès 1435)<sup>96</sup>, Bièvre (1451–1470) et Glères (vers 1520/1526), Fribourg (1508–1510; 1515/1521; vers 1518–1520)<sup>97</sup>, Gurmels (vers 1510)<sup>98</sup>, Worb (1520–1521) et Lauenen (1518–1524), et Saint-Aubin en Vully (1516–1519), alors que, tout à l'est, le Valais commence seulement à ressentir les effets innovateurs de l'arrivée, en tout cas au début du XVI<sup>e</sup> siècle, de maîtres walsers, germanophones, issus de la Haute-Valsésia (Piémont actuel), et surtout du grand Ulrich Ruffiner, qui travaille notamment à Sion (Saint-Théodule, au moins dès 1514) et à Savièse (1523)<sup>99</sup> (voir p. 462). Cette proximité pourrait expliquer le cas de l'église de Saint-Saphorin à Lavaux, élevée entre 1517/1521 et 1530, qui reprend ces schémas en les habillant à la manière régionale, avec des nervures au profil plus élaboré et plus épais (voir pp. 217–222). Leur architecte présumé, Jean Contoz, est le bon maître d'œuvre «genevois» de l'évêque de Lausanne Sébastien de Montfalcon, au moment où ce dernier fait également reconstruire le chœur de l'église de Worb BE (1520–1521), selon le même tracé mais d'une manière plus légère, vraiment alémanique.

En revanche, ce qui s'explique beaucoup moins, c'est l'originalité que manifeste François de Curtine, bourgeois de Genève originaire de Carra GE, dans le Bas-Chablais alors savoyard, lorsqu'il réédifie, de 1522 à 1532, la nef de Saint-Martin de Vevey (fig. 1069). Le schéma qu'il adopte paraît un *unicum*, une variété maniériste des voûtes flamboyantes, spécialement dans

l'élan brisé des liernes latérales, qui, sans tiercerons, interrompent leur parcours et se terminent en têtes d'animaux<sup>100</sup> (voir pp. 189–208). Ce n'est pourtant pas cette innovation, mais bien l'ampleur du «vase» carré et la largeur de la nef qui font que, vers 1660 encore, «il n'y passe point de massons étrangers qu'ils ne l'aillent voir et le mesurer», comme le dit un chroniqueur local.

Qu'auraient donné ces bons ateliers «genevois» s'ils n'avaient pas été disséminés par la Réforme, adoptée en 1535? Se seraient-ils vraiment tous, comme Jacques Rossel, déjà à Annecy à ce moment-là (voir pp. 98–109), ralliés abruptement à la Renaissance, et à la Renaissance italienne? La question mérite d'être posée, car la Suisse romande est la seule des régions en cause à être passée, au moins en partie, à la Réforme.

C'est là, dans le schéma hors de toutes normes des voûtes de Vevey<sup>101</sup>, autant que dans les tentatives de «dédoublement» des voûtes, à la manière lyonnaise ou à la manière des architectes des Chalon – le jeu des «nervures aériennes» (*Luftrippen*) – l'apogée de la dynamique finale de l'art flamboyant dans nos régions: on pourrait parler moins d'un «gothique baroque», comme Henri Focillon, que, comme André Chastel<sup>102</sup>, d'un «ultra-gothique», qui n'a apparemment guère d'équivalent en Bourgogne même ni, finalement, ailleurs en France, sauf à Lyon. Inutile de répéter que toutes ces recherches extrêmes du «Renouveau flamboyant» sont aux antipodes de celles de la Renaissance, qui, ici, aura de la peine à le supplanter vraiment.



Fig. 1069. L'église Saint-Martin de Vevey. Les voûtes de la nef (vers 1530), par François de Curtine, bourgeois de Genève (photo MG, 2011).



Fig. 1070. L'abbatiale de Montbenoît (Doubs). Le monument des sires de Joux, érigé par l'abbé Ferry Carrondelet en 1525 (photo MG, 2011).

## L'apparition de la Renaissance: du parasitage à l'affichage

### La lente pénétration des modes renaissantes dans nos régions

**Un décor nouveau.** – Dans la région, ce n'est pas forcément la profusion du décor renaissant, le «décor couvrant», qui aide l'italianisme à «s'imposer en surface avec un répertoire ornemental nouveau» dans l'architecture, étant bien rare<sup>103</sup>. On constate pourtant en étudiant les monuments survivants de la Renaissance ou touchés par elle que le décor «fleuri» et les architectures représentées dans le nouveau style sont les premiers à apparaître et que les ouvrages relevant de la peinture et du mobilier s'avèrent souvent à l'avant-garde, alors que l'architecture réelle elle-même, sans doute plus lourde de signification dans un contexte très traditionnel, voire pour la plupart des «commanditaires», quelque novateurs qu'ils soient, reste – faut-il dire par bonheur? – à la traîne longtemps encore<sup>104</sup>.

Les premiers cas de *peintures murales* influencées par la Renaissance – italienne bien sûr – se rencontrent déjà à l'église Saint-Gervais de Genève au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, mais il s'agit d'une exception, apparemment sans lendemain<sup>105</sup>. A Lausanne, dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, c'est l'évêque Aymon de Montfalcon, prélat humaniste et amateur d'antiquités, qui fait peindre le corridor de son château Saint-Maire de suites de figures à la manière lombarde, ce qui ne l'empêche pas plus tard, en 1515/1517, d'entreprendre en style flamboyant le portail occidental de la cathédrale (voir fig. 380 et 961). A Saint-Etienne de Moudon (vers 1506/1510), les Evangélistes représentés à la voûte occupent un mobilier en partie typiquement renaissant, bien avant que, dans la plus ancienne des gravures du Bourguignon Jean Duvet qui soient datées, «l'Annonciation» de 1520 – considérée comme «un point de référence» – «l'architecture rappelle celle de l'Italie du nord»<sup>106</sup>.

Aux tableaux à décor architectural renaissant, comme l'ancien retable des Antonins (1496–1497?) à Chambéry, attribué à Jaquelin de Montluçon, dans le sillage de Fouquet, ajoutons celui de sainte Catherine, signé du peintre Claude Guignet, de Lyon, anciennement à Beaujeu (Rhône) et bien daté de 1507, qui place le sujet dans une architecture en perspective à piliers sobrement renaissants<sup>107</sup>.

Les *vitraux*, en tout cas dans la région lyonnaise, montrent une certaine précocité. A Saint-Julien-sur-Suran (Jura), la verrière commandée en 1508 est bien en partie à décor renaissant et manifestera certaines influences italiennes<sup>108</sup>; à la cathédrale de Lyon même, la chapelle de Bourbon, pratiquement toute gothique encore, possédait avant les destructions de la dernière guerre, des vitraux du nouveau style portant les armes du cardinal Charles de Bourbon, son fondateur, qui, s'ils n'étaient pas de 1501–1503, comme on le pensait anciennement, dataient sans doute de la fin des travaux vers 1510<sup>109</sup>. Beaucoup plus tard, à Saint-Saphorin à Lavaux VD, c'est un vitrail renaissant bien daté de 1530 et offert par l'évêque de Lausanne, Sébastien de Montfalcon, neveu d'Aymon, son prédécesseur, qui marque l'achèvement d'une église entièrement flamboyante, à l'exception de rares putti et médaillons (voir fig. 401), alors que la Renaissance fait aussi son apparition dans les «vitraux suisses», de type héraudique, au moins dès 1520 systématiquement.

Pour ce qu'on en connaît, c'est seulement assez tard qu'ont lieu les belles acquisitions ou donations de grands *tableaux* ou *retables* de la Renaissance italienne, dont certains sont emblématiques: la Vierge aux Saints de Fra Bartolomeo de 1516, offert à la cathédrale de Besançon en 1518; le retable de 1533, à l'abbatiale de Saint-Claude; le saint Thomas de Salviati,



Fig. 1070 b. Genève: la pierre tombale du chanoine Pierre Gruet, vers 1531 (photo-relevé CIG/BGE).

de 1533/1542, à la chapelle Gadagne à Lyon (actuellement au Louvre); en parallèle apparaissent des tableaux modernes, flamands ou bourguignons (triptyque de saint Jérôme de 1518 à Bourg-en-Bresse; la «Lamentation sur le Christ mort» de 1527 à Châtillon-sur-Chalaronne, etc.), ou des «copies» de peintres italiens célèbres (l'une des premières, en 1526, à Saint-Trivier-de-Courtes, dans l'Ain également)<sup>110</sup>.

Le nouveau décor envahit relativement tôt le *mobilier de chœur*, comme à Lausanne (siège d'Aymon de Montfalcon, avant 1517), à Montbenoît (stalles de 1525–1527; monuments, 1525; etc.: fig. 1070), à Berne (stalles de 1522–1525 au Münster), ou ne fait que le frôler à Estavayer (stalles de 1524–1525). Les *pierres tombales* à présentation typiquement renaissante semblent avoir été rares, ou rarement conservées, dans la région. Par bonheur, celles qui ont survécu à Genève (vers 1517 et vers 1531) offrent une preuve irréfutable de l'introduction graduelle des diverses modes ultramontaines bien avant 1536, date de la Réforme dans la future «cité de Calvin»<sup>111</sup> (fig. 1070 b).

**L'intrusion et la «cœxistence pacifique».** – L'apparition du décor et d'éléments renaissants se fait donc le plus souvent dans des structures encore toutes gothiques, et de plusieurs façons. Si, à Saint-Jean de Lyon, les motifs renaissants sont quasi invisibles dans l'architecture de la chapelle des Bourbon, fondée en 1486, en revanche à celle de la famille de Semur (Annonciade), instituée en 1496, un «dais» sculpté en pierre se partage nettement entre une partie inférieure flamboyante et une partie supérieure renaissante<sup>112</sup>. À la façade de la collégiale de Villefranche-sur-Saône, au tout début du XVI<sup>e</sup> siècle, seuls le tympan du grand portail et le grand gâble du sommet reçoivent un décor de conques multiples, respectivement en couronne et en arcatures de rampants, qui pourrait avoir en plus une signification heraldique<sup>113</sup> (fig. 1071 et 1072).

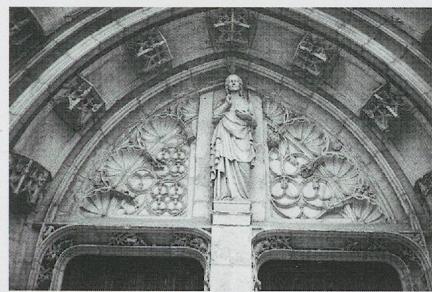
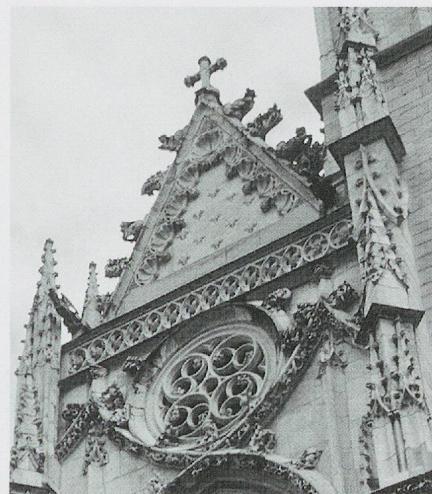


Fig. 1071. Notre-Dame-des-Marais de Villefranche-sur-Saône. Le gâble de la façade, avec son décor de conques, début du XVI<sup>e</sup> siècle (photo MG, 2001).

Fig. 1072. Notre-Dame-des-Marais de Villefranche-sur-Saône. Le tympan du grand portail, début du XVI<sup>e</sup> siècle (photo MG, 2001).



Fig. 1073. La chapelle Saint-Roch à Lausanne (disparue). Le bas-relief de la façade avec l'écu de Lausanne tenu par deux putti (1523) (Musée historique de Lausanne: photo Atelier de numérisation de la ville de Lausanne, 2015).



A la chapelle de l'hôpital Saint-Roch à Lausanne, disparu (voir p. 215), la modeste façade gothique offrait un bas-relief renaissant sous forme d'armoiries de la ville tenues par deux angelots caractéristiques (1523) (fig. 1073). Un pas de plus est franchi à Saint-Saphorin à Lavaux, dans la nouvelle église commencée après 1517 et achevée entre 1521 et 1530, qui doit beaucoup à l'évêque de Lausanne Sébastien de Montfalcon et qui montre des médaillons incrustés sur les colonnes et un autre porté par des putti servant de culots (voir fig. 398). L'église collégiale de Pont-de-Vaux (Ain), reconstruite en partie aux frais de l'évêque de Maurienne, le Bressan Louis Gorrevod, dès 1535, annonce, non seulement par des médaillons mais aussi par des chapiteaux, sans parler de la modénature, l'entrée encore discrète du nouveau style<sup>114</sup>. À Montbenoît (Doubs) en 1525/1526, les voûtes d'ogives en étoile et à réseau typiquement septentrionales, signées par Pierre Buyens (Vienne), d'Anvers, comme indiqué plus haut (p. 628, n. 82), sont abondamment décorées de clefs et de chapiteaux renaissants fort débordants mais sans que la complexe harmonie flamboyante en soit troublée pour autant (voir fig. 1063).

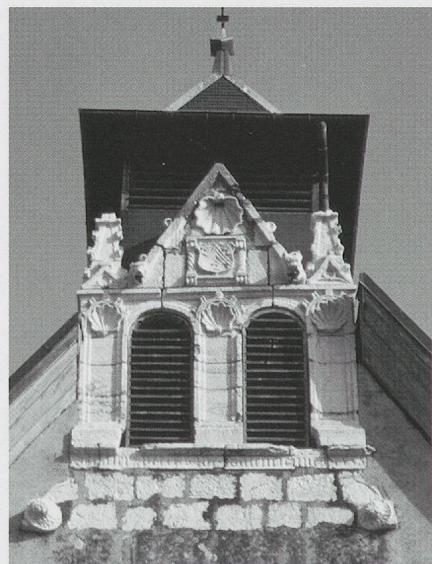


Fig. 1074. La cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne. L'entrée de la chapelle Saint-Barthélemy, reconstruite par l'évêque Louis de Gorrevod en 1535 (photo MG, 1986).

Fig. 1075. Chambéry. Eglise de Lémenc: clocher-arcade à décor renaissant et gothique, daté parfois de 1553 mais plutôt de 1535 (photo MG, 1978).

Assez exceptionnel en revanche dans la région paraît le processus composite – véritable *contaminatio*, et non juxtaposition – de motifs décoratifs encore gothiques et d'autres déjà renaissants, visible ici seulement dans l'ancien duché de Savoie, à Saint-Jean-de-Maurienne, dans la chapelle Saint-Barthélemy, reconstruite par l'évêque Louis de Gorrevod en 1535<sup>115</sup> (fig. 1074), au petit clocher-arcade de l'église clunisienne de Lémenc à Chambéry, daté généralement de 1553 mais plutôt de 1535<sup>116</sup> (fig. 1075), et plus tard encore, dans le portail du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle de l'église paroissiale de Samoëns<sup>117</sup>.

Si l'on ne connaît pas le style mâtiné d'*«antique»*, déjà très italianisant, que le Lyonnais Jean Perréal avait explicitement prévu pour Brou (1509–1511), on peut l'entrevoir dans le traitement architectural du tombeau sculpté par Michel Colombe à Nantes, pour lequel il travailla (en 1502 peut-être): Renaissance décorative en tout cas, avec ses petites arcades à pilastres chargés d'ornements et ses médaillons circulaires<sup>118</sup>. Même si la question est loin d'être résolue, ce pourrait bien être lui qui introduisit le premier cette Renaissance fleurie dans l'architecture régionale... C'est en tout cas dans l'*«Entrée royale»* de 1494 à Lyon, dont il fut le maître d'œuvre, qu'apparaissent les premiers médaillons renaissants, appelés «chapeaux de triomphe»<sup>119</sup>. Reste la question du précoce *«pavillon d'Anne de Beaujeu»* au château de Moulins, agrandi vers 1497–1503/1505, ou au plus tard en 1510, Moulins étant la capitale du Bourbonnais, et, pour un temps (1494–1495), celle du royaume. Dans ce monument crucial, encore trop méconnu, mais «premier édifice de la Renaissance en France», selon Pierre Pradel, on retrouve, comme à la chapelle de Bourbon à Lyon et à la collégiale de Villefranche, toutes deux essentiellement flamboyantes, le chiffre de Pierre II de Bourbon et d'Anne de Beaujeu et les emblèmes des Bourbon (ceinture, chardon et cerf-volant)<sup>120</sup>. Peut-on écarter d'emblée, aux côtés de l'architecte ducal, Marsault Roddier, et d'autres artisans, même ultramontains, la participation de Perréal, artiste polyvalent et vantard, mais grand connisseur de l'Italie et attaché à la cour royale dès cette époque<sup>121</sup>?

Par ailleurs, à Brou, seuls les vitraux (dès 1525), aux cartons dessinés en Flandre d'après Dürer et Le Titien en particulier, et les ouvrages finaux aux tombeaux ont reçu une touche renaissante et même italienne, mais ces derniers furent terminés notamment avec la collaboration d'Onoffrio Campitoglio entre autres sculpteurs, connotation beaucoup moins soulignée sans doute que celle que lui auraient imprimer les artistes, français pourtant, Jean Perréal et Michel Colombe.

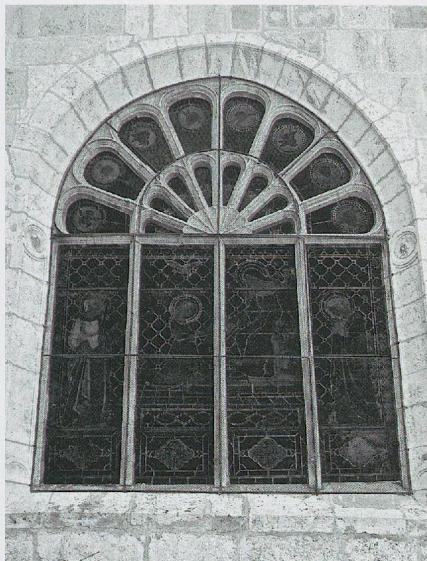


Fig. 1076. L'église abbatiale de Nantua (Ain). La chapelle Sainte-Anne, fondée par la famille de la Forest (1522/1536): la baie Renaissance «florentine» de la face nord (photo MG, 2011).

Fig. 1076 b. L'église Notre-Dame de Brénod (Ain). La baie Renaissance du chœur (photo MG, 2010).

**La succession des modes sur le même chantier.** – L'exemple le plus frappant d'une succession chronologique des modes anciennes et nouvelles, sans solution de continuité significative, se voit à Saint-Jean-de-Losne (Côte-d'Or), sur la Saône. Au chœur sobrement gothique, commencé en 1509 et non terminé en 1524, succède une nef tout aussi sobrement conçue mais renaissante, continuée en 1534, et la façade principale, entreprise en 1541 et restée inachevée, montre un portail typiquement «moderne», d'inspiration française<sup>122</sup>.

La chapelle *Sainte-Anne de la famille de la Forest*, à l'abbatiale de Nantua (Ain), commencée en 1522 et achevée en tout cas en 1536, présente, elle, un cas-limite, où l'«archaïsme» du flamboyant extrême de la voûte côtoie ce qui constitue des signes indéniables de la nouvelle modernité (voir fig. 1061): dans le mur nord, une large fenêtre renaissante<sup>123</sup>, qui a son pendant à Brénod (fig. 1076–1076b), et, ouvrant sur le bas-côté, une grande arcade de communication tout à fait dans le nouveau goût, avec un intrados orné de caissons sculptés notamment<sup>124</sup> (fig. 1077).

## Les ruptures ne s'affichent vraiment qu'au 2<sup>e</sup> quart du XVI<sup>e</sup> siècle

**Focalisation sur un mobilier renaissant.** – Un imposant mobilier renaissant envahit parfois un chœur encore globalement flamboyant, comme à Montbenoît (stalles, monument, siège, etc., 1522–1527), ou le délimite (ancien jubé de 1536–1538 à la chapelle de Pagny en Côte-d'Or<sup>125</sup>), ou encore, simplement placé dans son axe, attire l'attention: notamment le retable de Saint-Claude (1533), qui ornait le grand maître-autel de l'ancienne abbatiale, et le monument funéraire du chancelier Jean Carrondelet à la collégiale de Dole (vers 1543), en forme d'arc de triomphe à arcade unique, avec une composition à la Sansovino, a-t-on dit, mais plus influencée par la «Loggetta» (1537–1540) que par la Bibliothèque de Saint-Marc (1537–1545) de Venise. Ce monument passe parfois pour le «premier témoignage de la Renaissance pleinement italienisante» en Franche-Comté, faisant école régionalement surtout dans des portails, mais il fut introduit en réalité par l'intermédiaire de la Flandre<sup>126</sup>.

**Des constructions toutes nouvelles.** – Dans le domaine de l'architecture religieuse, la Renaissance s'affiche par des constructions affirmant sans ambage leur modernité, mais elles restent longtemps exceptionnelles. D'abord



Fig. 1077. L'église abbatiale de Nantua. L'arcade à caissons renaissants de la chapelle de la Forest (1522/1536) (photo MG, 2011).

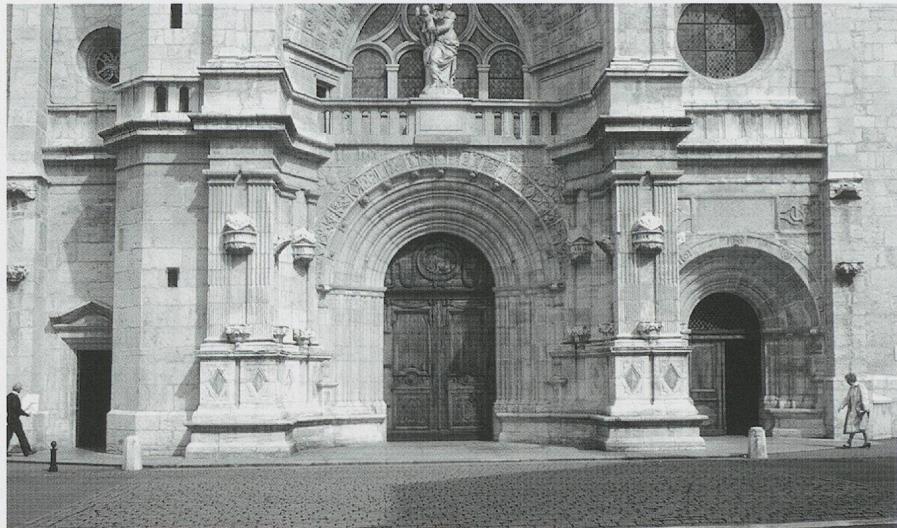


Fig. 1078. L'église de Notre-Dame de Bourg-en-Bresse. Le rez-de-chaussée de la façade (1536/daté 1545), de structure encore médiévale mais de décor renaissant (photo MG, 2012).

par de grandes chapelles: à Nantua (de la Forest, 1522/1536), comme il vient d'être dit, à Montluel (Sainte-Croix, 1530) – exactement contemporaine de la chapelle Bouton à Beaune, qui offre le premier plafond de pierre à caissons en France – et, bien sûr, à Lyon, aux chapelles malheureusement disparues des églises des marchands et des banquiers florentins et lucquois (chapelles Gadagne aux Jacobins, dès 1523, et Bonvisi à l'Observance, 2<sup>e</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> siècle)<sup>127</sup>. Ensuite par des façades d'églises: à l'ancienne église des Cordeliers d'Annecy (1535: voir ci-dessous), à Notre-Dame de Bourg (partie basse: 1536–1545) (fig. 1078), comme déjà d'ailleurs, dans le domaine savoyard aussi, à la cathédrale d'Aoste (dès 1522, remaniée en 1848), et, en Bourgogne, à la chapelle du château de Pagny (remaniée avant 1533, avec reprise vers 1533–1536), ainsi qu'à Saint-Michel de Dijon, d'abord sur une base gothique flamboyante, puis, dès 1528/1537, renaissance.

Il vaut la peine de rappeler en quelques mots ce qui a été dit ailleurs de Montluel et d'Annecy, les deux seuls et rares exemples précoces et bien connus – à part Aoste – d'apport monumental de la Renaissance italienne dans toute la région, et qui plus est dans le duché de Savoie même, ce qui a trop facilement conduit à de fausses interprétations.

**La chapelle Sainte-Croix de Montluel.** – C'est seulement tout récemment qu'on a fait ressortir l'intérêt exceptionnel, pour les débuts de la Renaissance dans le territoire français actuel, de la magnifique chapelle Sainte-Croix à la collégiale de Montluel (Ain), en bordure de la Dombes savoyarde et de la «regio lugdunensis», l'église offrant par ailleurs un bel exemple de flamboyant régional avec son classique voûtement en étoiles<sup>128</sup>. Alors que la nef était encore en cours d'achèvement probablement, cette chapelle, édifiée en 1530 par le chanoine Philibert Pupunat, qui avait des fonctions ecclésiastiques à Lyon même, et signée de ses initiales et deux fois datée par lui, rompt délibérément avec le passé, et même le présent: elle adopte une structure et une parure typiquement renaissantes et, en bonne partie, d'influence toscane et particulièrement florentine, avec retour au bichromisme<sup>129</sup>.

Ses deux travées, ouvertes sur la nef par des arcades en plein cintre, reposent sur des piliers orthogonaux flanqués de colonnettes, le tout à frises et chapiteaux renaissants (fig. 1079). Le couvrement est à voûtes «en pendentifs», uniques en France à cette date, nervurées (à la française) de caissons, l'une à motif classique – grands «octogones» et petits carrés (fig. 1080 a) – l'autre à motif beaucoup plus original – cercles et croix (fig. 1080 b) – inspiré peut-être directement du décor du grand salon de la villa des Médicis à Poggio a Caiano (décor de 1519–1521, selon Vasari), repris par Serlio pour ses livres, mais publié seulement en 1537 (fig. 1081–1082). La face sud,



Fig. 1079. L'église Notre-Dame-des-Marais à Montluel (Ain). La chapelle Sainte-Croix due au chanoine Pupunat (1530): le chapiteau nord-est (photo MG, 2010).

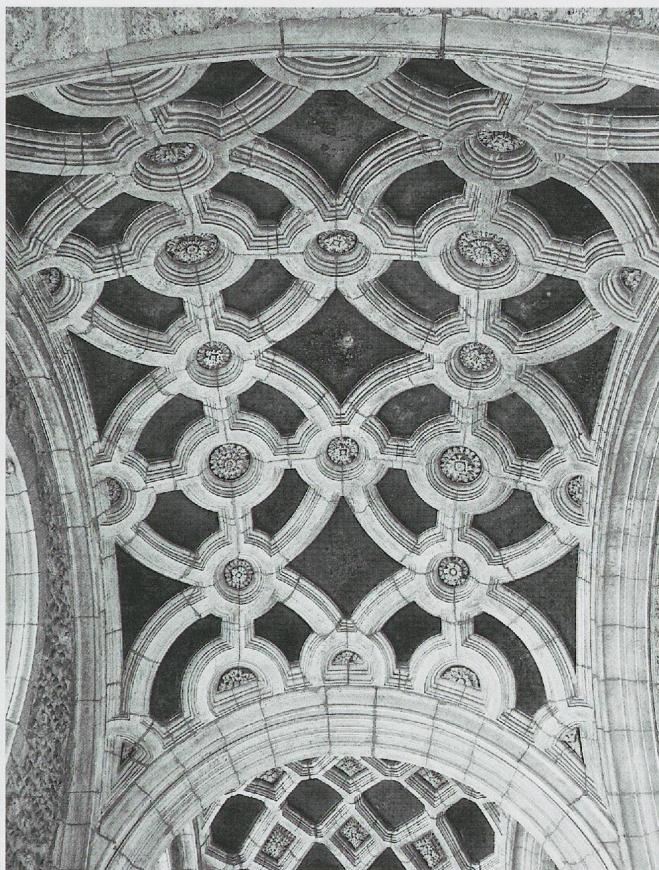
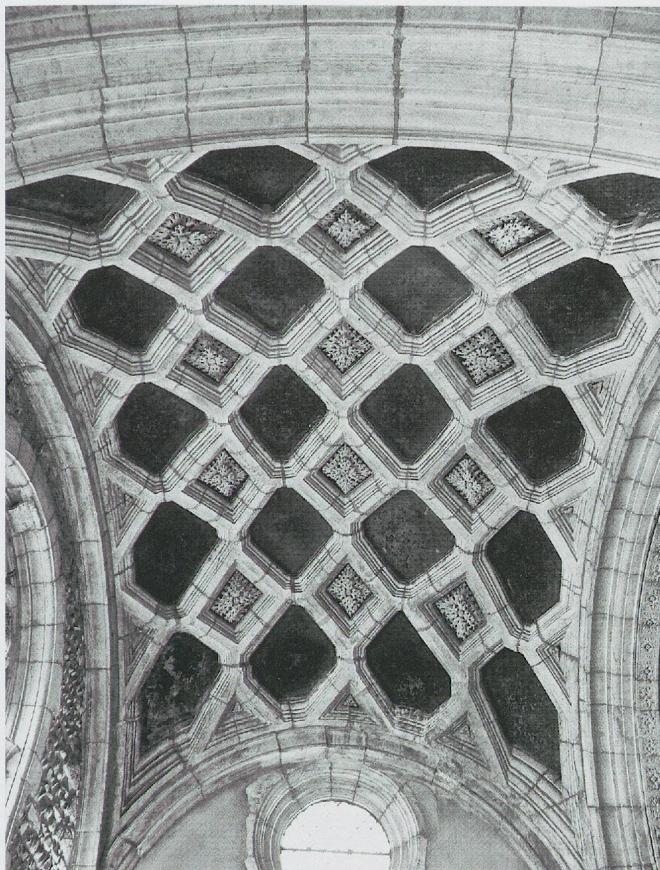


Fig. 1080 a. L'église Notre-Dame-des-Marais à Montluel (Ain). La voûte occidentale de la chapelle Sainte-Croix (1530) (photo MG, 2010).

Fig. 1080 b. L'église Notre-Dame-des-Marais à Montluel (Ain). La voûte orientale de la chapelle Sainte-Croix (1530) (photo MG, 2010).

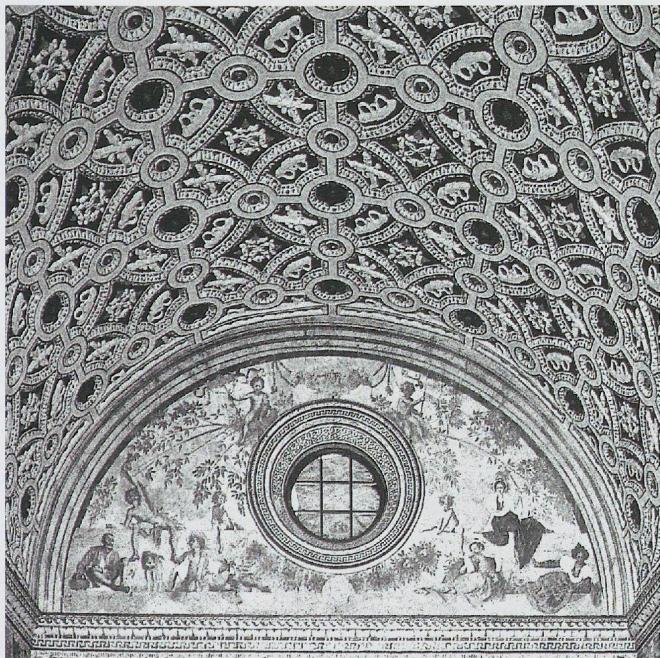


Fig. 1081. La villa Médicis à Poggio a Caiano. Détail de la voûte du grand salon, 1519–1521 (photo Raffaele Bencini).

Fig. 1082. Sebastiano Serlio: modèle de caissons du «Quarto Libro», paru à Venise en 1537 (d'après l'édition de 1619), répété ici quatre fois.

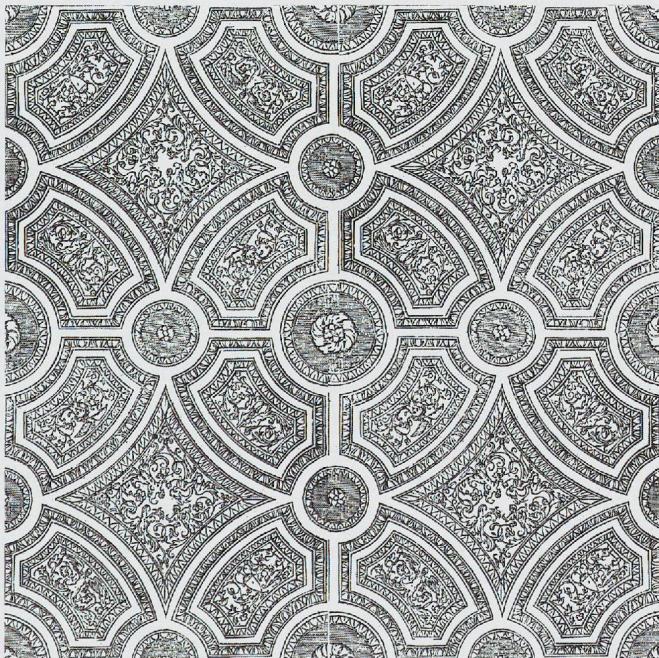




Fig. 1083. L'église Notre-Dame-des-Marais à Montluel (Ain). La face extérieure de la chapelle Sainte-Croix, 1530 (photo MG, 2010).

fenêtres de Montluel, avec leur flanquement de pilastres lisses à l'extérieur, se rapprochent de celle de la chapelle de La Bâtie-d'Urfé, beaucoup moins précoce (1548–1550?), en un thème qui relève du type albertain du palais florentin (palazzo Rucellai) et de son épigone à Pienza.

On peut émettre ici, comme hypothèse de base, l'intervention d'un architecte florentin, comme Salvatore Salvatori, bien attesté à Lyon dès 1533 au service des Gadagne et sans doute installé là avant cette date, mais on doit rappeler aussi la présence à Florence même, en 1519, année de sa mort, du Lyonnais Pierre Guillamard, sculpteur sur bois, dans des années cruciales pour l'exécution à la villa de Poggio a Caiano, en Toscane, qui reste le plus évident des «modèles» de la chapelle de Montluel<sup>130</sup>.

**La façade de l'église des Cordeliers à Annecy.** – Sainte-Croix de Montluel restait une chapelle, aussi importante qu'elle fût. Cinq ans plus tard, un changement tout aussi draconien mais plus frappant encore toucha l'église des Cordeliers d'Annecy<sup>131</sup>. Commencée pour des Célestins, bénédictins réformés, puis cédée en 1534 aux Frères mineurs de l'Observance, cette église, assez grande pour devenir en 1772 la cathédrale du diocèse de Genève-Annecy, présentait un gothique flamboyant des plus sobre mais typique. La façade de 1535, dernière étape de la construction, changea stylistiquement du tout au tout, affichant sans ambage la mode italienne, ici romaine (fig. 1084), même si c'est dans son aspect le plus austère et en fait déjà bien «dépassé», puisqu'elle s'inspirait, à notre avis, de l'état primitif de la façade de Sainte-Marie du Peuple (1472–1477), qu'il est possible, malgré sa modernisation par Le Bernin, de restituer à partir de documents iconographiques<sup>132</sup>. Edifiée pour des Augustins de la Congrégation de Lombardie et fidèle aux règles strictes de l'Observance, cette façade montrait une subdivision tripartite par des pilastres portant les entablements, avec un niveau supplémentaire au milieu coiffé par un fronton classique, et des portes aussi à fronton (fig. 1085); on retrouve presque tous ces traits à la cathédrale d'Annecy, qui a pourtant conservé deux simples baies en arc brisé et une rose de type plus gothique, mais très sobre, imitant celle que Jacques Rossel, le maçon-architecte

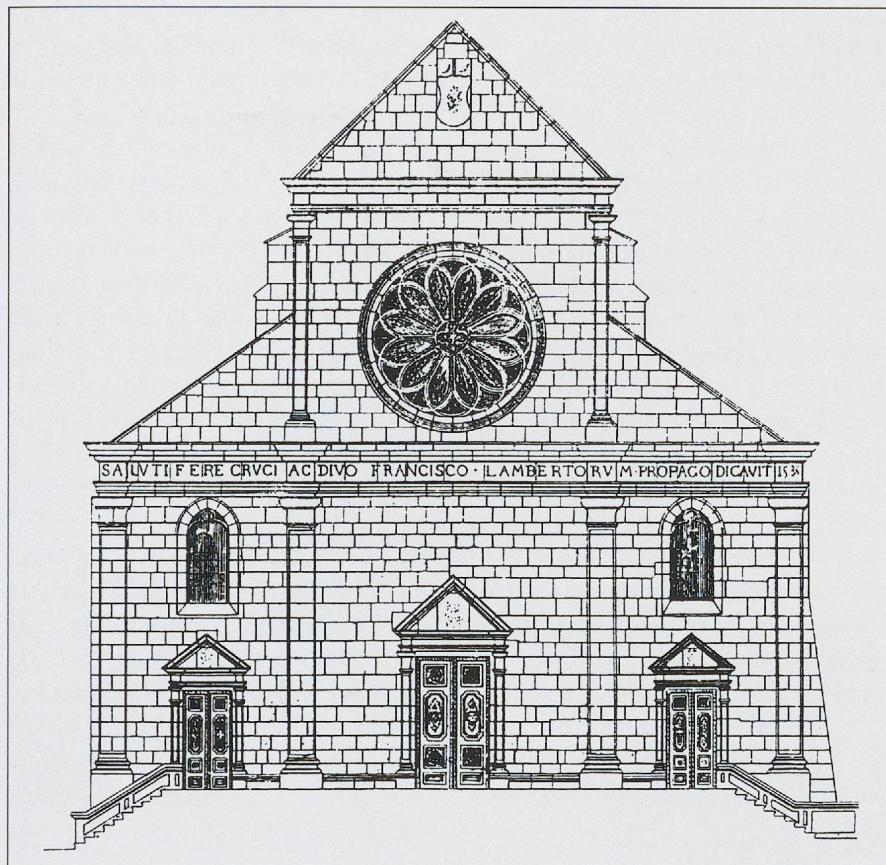
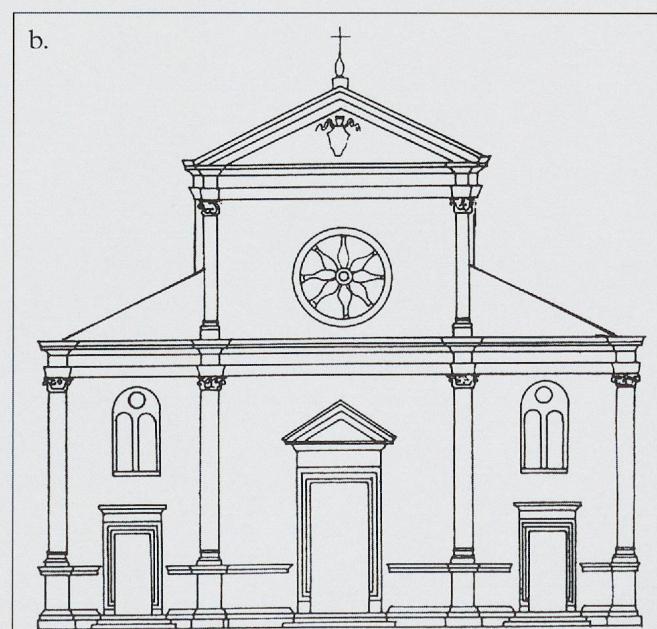
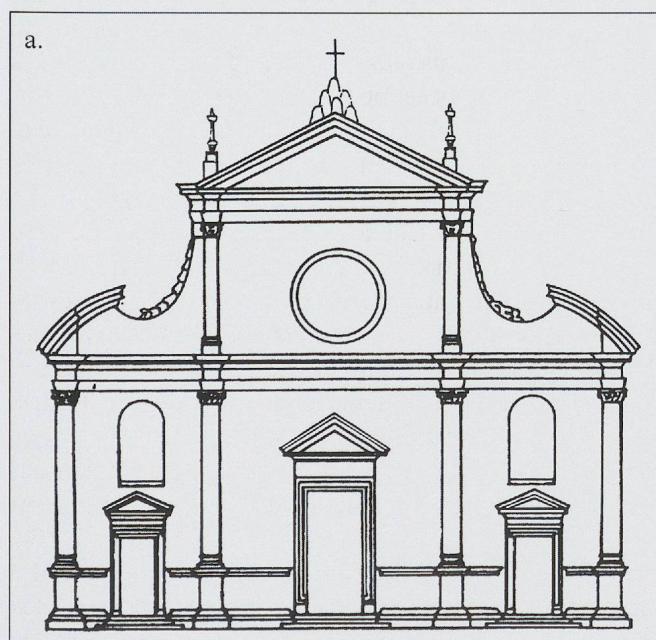


Fig. 1084. La cathédrale d'Annecy, ancienne église des Cordeliers. L'élevation de la façade de 1535, selon l'architecte A. Fontaine, publiée en 1923.

qui la construisait, exécuta après 1511, et même en deux exemplaires, à la tour sud de la cathédrale de Genève<sup>133</sup> (voir pp. 98–100).

Bien qu'étonnante au premier abord, cette inspiration romaine très franche s'explique mieux quand on sait que la façade annécienne a été édifiée aux frais de la famille Lambert, comme le rappelle une inscription très classiquement mise en évidence sur l'entablement et dédiée à la Sainte Croix et à saint François: «SALUTIFERO CRUCI AC DIVO FRANCISCO LAMBERTORVM PROPAGO DICAVIT. 1535». Elle a été commandée par son représentant le plus illustre, Pierre Lambert, chanoine de Genève et évêque de Caserte en

Fig. 1085 a et b. L'église Santa Maria del Popolo à Rome. La façade actuelle et sa restitution dans l'état primitif, 1472–1473 (d'après Bentivoglio et Valtieri, corrigé).



On a longtemps laissé de côté le fait que c'est le Consulat de Lyon lui-même qui avait offert à la duchesse Anne de Bourbon, déjà en 1493–1494, une «fontaine en marbre blanc» d'origine italienne, achetée à un banquier florentin Capponi, installé à Lyon, pour la somme considérable de 2361 livres.  
(Archives municipales de Lyon, analyses de BB 20, Actes consulaires 1492–1493).

Campanie, bien en cour à Rome, où il était d'ailleurs intervenu en 1530 encore pour faciliter l'achèvement de la tour genevoise (voir p. 102). C'est, selon Pérouse de Montclos, la première œuvre architecturale religieuse de la Renaissance sur le territoire français actuel.

Soulignons encore la particularité de Montluel et d'Annecy par rapport aux expériences renaissantes en cours dans la région: l'influence italienne est pratiquement directe! Mais comment y est-elle parvenue? Pour la ville de Montluel, la réponse est sans aucun doute à Lyon, dont elle partage la culture: base de départ du roi pour les guerres d'Italie depuis 1494, déjà rendue réceptive par l'humanisme naissant, Lyon l'est aussi par la présence de nombreux et puissants négociants et banquiers italiens (voir encadré en marge) et par celle d'architectes ou d'artistes de la péninsule ou qui y ont été formés, même avant Philibert De l'Orme (1536) et Sebastiano Serlio (1549?). Peut-être par quelqu'un comme Salvatore Salvatori, bien attesté à Lyon dès 1533 (voir pp. 626 et 640).

Le cas est tout différent à Annecy, où pour introduire une pareille innovation, il fallait vraiment l'intermédiaire d'une forte personnalité, capable elle-même d'un mécénat substantiel et d'une compréhension profonde de la nouvelle mode, comme le fut l'évêque Pierre Lambert. Notons que ce cas correspond tout à fait, chronologiquement aussi, aux débuts de l'affirmation de la Renaissance, italienne également, dans l'architecture civile régionale au palais Granvelle à Besançon (1530–1534), mais en une étape supplémentaire, par l'intermédiaire de la Flandre<sup>134</sup>...

Ce qui est tout à fait remarquable également, c'est que, tandis que s'étend ce mouvement progressiste, le «gothique tardif» a encore un bel avenir devant lui, surtout en Franche-Comté, restée en bonne partie catholique: on y retrouve bien sûr des voûtes à réseau (choeur d'Ornans, vers 1546) mais de plus, encore dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle à Pontarlier (Doubs) notamment, une voûte dédoublée à clef suspendue, très flamboyante, dans la chapelle de l'Annonciade (1615) (fig. 1086). Même en Suisse voisine, dans la principauté de Neuchâtel, globalement de religion réformée pourtant, le gothique persiste jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle aussi<sup>135</sup> et plus tard encore dans nos régions, mais de manière plus artisanale<sup>136</sup>...

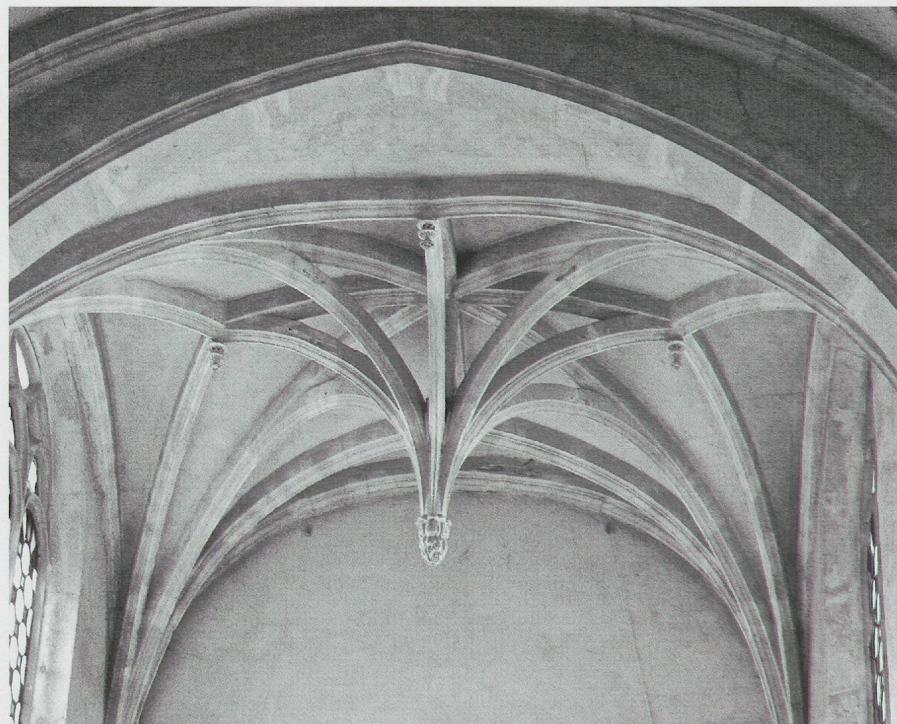


Fig. 1086. Pontarlier (Doubs). La chapelle de l'Annonciade, 1615: la voûte du chœur (photo MG, 2010).