



HAL
open science

Horace Le Blanc (vers 1575-1637) : état de la recherche

Oriane Lavit

► **To cite this version:**

Oriane Lavit. Horace Le Blanc (vers 1575-1637) : état de la recherche . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01545337

HAL Id: dumas-01545337

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01545337v1>

Submitted on 22 Jun 2017

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Oriane LAVIT

Horace Le Blanc (vers 1575-1637)

Etat de la recherche

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)

en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M. Olivier BONFAIT

Professeur à l'Université de Bourgogne et à l'Ecole du Louvre

Septembre 2014

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



Sommaire

Sommaire	2
Remerciements	5
Avant-propos	7
Introduction.....	10
I/ Entre Rome et Lyon : la vie d'Horace Le Blanc	15
1) Le problème de la naissance	15
a) Un artiste né à Lyon.....	15
b) Une origine lucquoise inédite	16
c) Une naissance dans la paroisse Saint-Paul ?	17
2) Le voyage en Italie	20
a) La première mention d'Horace Le Blanc à Rome : la plainte contre le Caravage.....	20
b) Horace Le Blanc à Rome (vers 1600-1608).....	23
c) Le séjour vénitien.....	24
3) L'installation d'Horace Le Blanc à Lyon	26
a) Le contrat de mariage du 16 juin 1610	26
b) Un nouveau statut social et financier	27

c) Essai de restitution de l'atelier d'Horace Le Blanc.....	36
4) L'intermède parisien (1623-1625)	46
a) Le château de Grosbois	46
b) Charles de Valois, comte d'Auvergne et duc d'Angoulême (1573-1650).....	50
c) Le décor de la galerie de Grosbois.....	55
d) Horace Le Blanc, peintre du roi, 1625	60
5) Les dernières années d'Horace Le Blanc	62
a) Le procès parisien	62
b) Le testament d'Horace Le Blanc, 26 octobre 1637.....	64
c) La transmission de la charge de peintre consulaire à Germain Panthot.....	65
d) L'inventaire après-décès de Marguerite Didier (1676).....	66
II/ Horace Le Blanc : un artiste à Lyon au XVII^e siècle	69
1) La fin du XVI ^e siècle : quelle formation avant le voyage en Italie ?.....	70
a) Lyon aux XVI ^e et XVII ^e siècles : un carrefour artistique	70
b) Les grands ateliers lyonnais de la fin du XVI ^e siècle.....	75
2) Une marque italienne prégnante	79
a) L'émulation romaine.....	79
b) Une dette envers l'art vénitien	84
3) Lyon dans la première moitié du XVII ^e siècle : une période propice aux commandes artistiques.....	89
a) 1562 : les destructions protestantes.....	89
b) La reconquête catholique	91
c) Horace Le Blanc et les commandes religieuses	94

d) Deux grands commanditaires : le Consulat et la haute société lyonnaise.....	97
4) Les liens d’Horace Le Blanc avec les artistes de Lyon et du Puy	102
a) Les artistes familiers d’Horace Le Blanc	102
b) Les collaborations pour les entrées	104
c) Le cas de Jacques Stella	106
d) Les liens entre Horace Le Blanc et Guy François.....	108
5) Quel est l’héritage d’Horace Le Blanc ?	110
a) La difficulté de mesurer l’influence d’Horace Le Blanc	110
b) Jacques Blanchard.....	112
c) La transmission d’un nouveau statut.....	114
Un testament pictural : La Descente de croix de Gray	117
Conclusion.....	119
Bibliographie.....	124
Sources manuscrites :.....	125
Créteil.....	125
Lyon.....	125
Nancy	146
Paris.....	146
Pierrefitte-sur-Seine	147
Rome	147
Tournon.....	148
Ouvrages et articles :.....	150
Catalogues d’exposition.....	182

Remerciements

Nous tenons à remercier vivement notre directeur de recherche Olivier Bonfait, qui a été toujours présent, attentif, et dont les conseils nous ont été extrêmement précieux pour conduire nos recherches et trouver de nouvelles voies d'études. Son écoute, son œil avisé ont été de grande valeur pour nous.

Nous adressons également nos plus sincères remerciements et notre reconnaissance à :

Christian et Isabelle Adrien pour leur accueil chaleureux, leur collection qu'ils font partager avec passion et générosité.

Jean-Christophe Baudequin qui a bien voulu nous aider dans l'épineux problème des attributions grâce à son œil et son expertise sur les peintures et les dessins.

Jacques Bellut pour sa communication bienveillante des documents inédits sur la Chaise-Dieu et le partage de l'histoire de ce lieu.

Gérard Bruyère pour la mention généreuse de plusieurs œuvres perdues ou conservées.

Benoît Faure-Jarrosion pour son entière disponibilité, son aide dans la compréhension et la transcription des documents d'archives. Sa générosité dans le partage de ses connaissances à la fois des sources anciennes, de Lyon au XVII^e siècle et des fonds d'archives a été inestimable.

Guillaume Kazerouni pour ses partages enrichissants sur la peinture et le dessin français du XVII^e siècle.

Sylvain Laveissière qui nous a laissée accéder à ses recherches en cours sur Horace Le Blanc

Laurence Lhinares pour toute l'aide qu'elle nous a apportée concernant les collectionneurs et leurs marques.

François Marandet pour son aide dans l'attribution d'œuvre.

Raoul Paciaroni qui nous a aimablement communiqué son article

Louis-Antoine Prat pour le goût des arts graphiques qu'il nous a transmis et la découverte d'Horace Le Blanc au fil de ses cours.

Pierre Rosenberg pour son aimable accueil et l'accès à sa précieuse documentation sur l'artiste

Jean-Christophe Stuccilli qui nous a communiqué ses travaux sur Pietro Ricchi et nous a amicalement encouragée dans toutes nos recherches.

Ludmila Virassamynaïken pour toutes les discussions passionnantes autour de l'art à Lyon et des œuvres d'Horace Le Blanc, ses encouragements incessants, sa gentillesse et sa patience.

Olivier Zeller pour son aide précieuse dans la compréhension des archives lyonnaises et des systèmes économiques à Lyon sous l'Ancien Régime.

Pour leur constante émulation, leurs conseils judicieux, leur soutien, leurs relectures et leurs traductions nous remercions sincèrement Corentin Dury, Maud Guichané.

Pour sa patience, son écoute, ses photographies et son partage de notre passion nous remercions très vivement Philippe Botturi.

Pour leur constante présence, leur intérêt, leurs corrections, nous remercions très sincèrement Mireille Floch, Jean-Bernard Lavit, Elise Lavit et Florian Lavit.

Nous remercions pour leur assistance et leur disponibilité :

L'équipe des archives municipales de Lyon ; l'équipe des archives départementales du Rhône et notamment Philippe Rondeau ; l'équipe des archives départementales de Saône-et-Loire et notamment Sylvie Delorme et René Bièvre-Poulalier ; l'équipe des archives nationales ; le service de la documentation et de la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Lyon ; Ikram Achi ; Aloÿs et Nathalie Becdelièvre ; Patrick Boissard ; Sébastien Bontemps ; Anne Camuset et Dominique Bardin-Bontemps ; Rose-Marie Danuc et Sophie Danuc ; Philippe Duffieux ; Jean-Louis Gaulin ; Catherine Guillemenet ; Julien Guillot ; Mechthild Haas ; Laure Hilpert ; Yann Kergunteuil ; Thomas Ketelsen ; Ute Koch ; Alexandre Laurent ; Annick Le Marrec ; Matthieu Lett ; Nathalie Mathian ; Suzanne Marchand ; Vladimir Nestorov ; Carole Paret ; Florence Papri et Michèle Prélonge ; Alvaro Penco ; Christine Peres ; Alice Peresan-Roudil ; Xavier de la Perraudière ; Clément Pieyre ; Henriette Pommier ; Mylène Sarant ; Frédéric Sauvage ; Henrique Simoes ; Elisabeth Vidal-Naquet ; Sylvie Vincent ; Michaël Vottero ; Sylvie de Vesvrotte.

Avant-propos

Réaliser un mémoire de recherche sur Horace Le Blanc nous tenait particulièrement à cœur. Nous avons travaillé sur cet artiste lors de notre troisième année de l'Ecole du Louvre dans le cadre de la spécialité Histoire du dessin et avons été séduits par les qualités graphiques d'Horace Le Blanc dans le dessin conservé à Darmstadt : la pose des lavis, des rehauts de gouache blanche et la souplesse des figures. Très rapidement, les recherches ont été stimulées par le peu d'études consacrées à cet artiste. Gilles Chomer, qui avait réalisé le premier corpus en 1987, est, hélas, mort trop tôt pour compléter ses riches recherches sur le peintre. Nous lui sommes particulièrement redevable tant dans notre connaissance que dans notre passion pour le peintre lyonnais. La rencontre avec Jean-Christophe Baudequin, le dernier à avoir publié un corpus sur Horace Le Blanc en tant que dessinateur, nous a convaincue qu'il y avait encore beaucoup de découvertes à faire sur cet artiste.

L'année de master 1 ne nous a pas permis de poursuivre nos recherches sur Horace Le Blanc, ce sujet ne s'intégrant pas dans les groupes de recherches proposés. Pour autant, nous avons continué en parallèle de notre étude sur le Maître de Vivoin, sujet du mémoire de master 1, celle sur Horace Le Blanc. Cette expérience dans un domaine moins familier, la peinture française du XV^e siècle, nous a familiarisée avec le dépouillement d'archives. Elle nous a aussi rendue sensible à l'aspect matériel des œuvres et aux nombreuses informations que peuvent apporter la restauration des œuvres ou leur étude en laboratoire.

Olivier Bonfait nous a donné l'opportunité de pouvoir reprendre nos recherches dans le cadre de notre mémoire de master 2. C'est vers le travail d'archives, encore jamais réalisé, que nous nous sommes tournée. La recherche systématique dans les fonds notariés a permis de connaître le notaire d'Horace Le Blanc entre 1626 et 1637 et ainsi de découvrir plusieurs documents inédits. Les archives ont permis d'éclairer plusieurs éléments de la biographie de l'artiste mais aussi de son œuvre grâce aux prix-faits.

Par ailleurs, plusieurs cotes d'archives étaient mentionnées sans pour autant être transcrites dans leur intégralité. Cela ne permettait pas de connaître l'ensemble des informations dont elles étaient porteuses. Il a été ainsi procédé au dépouillement systématique des archives, autant municipales que départementales, et à leur transcription. L'absence de bases de paléographie a rendu cet exercice particulièrement difficile, en cela l'aide de Benoît Faure-Jarrosion a été extrêmement précieuse. La fermeture des archives départementales du Rhône, à partir de janvier 2014, pour neuf mois, n'a pas permis d'être aussi exhaustive que nous l'aurions voulu, les recherches ayant été limitées aux seuls mois d'octobre à décembre.

Une autre partie de nos recherches portaient sur l'actualisation du catalogue. Gilles Chomer l'avait élaboré en se basant sur trois principales sources imprimées : Jean de Bombourg (1675), André Clapasson (1741) et l'Almanach de 1762.

Depuis son corpus de 1987, plusieurs peintures et dessins ont pu être attribués à Horace Le Blanc : c'est le cas notamment d'une *Annonciation* à Billom (**cat. P5**), d'une *Descente de Croix* (**cat. P10**) à Gray, ou de l'étude préparatoire pour *La Trinité adorée par des saints* (**cat. D11**) en collection Horvitz.

Concernant l'œuvre graphique, nous nous sommes particulièrement appuyée sur les recherches menées par Jean-Christophe Baudequin publiées en 2003. Par ailleurs, grâce aux ressources du Getty Research Institute, plusieurs ventes où apparaissaient des dessins d'Horace Le Blanc ont pu être trouvées.

Les notices des œuvres, peintes ou dessinées, conservées ou perdues, sont présentées en en annexe de ce mémoire.

Ce travail ne pourra être qu'un état de la recherche, il en appelle d'autres plus approfondies. Elles devraient être consacrées autant à Horace Le Blanc - dans la reprise des dépouillements d'archives et la recherche d'autres œuvres – qu'à un milieu artistique provincial encore très mystérieux : celui de Lyon dans les années 1600-1630.

L'orthographe du nom d'Horace Le Blanc a souvent posé problème. En effet, dans les actes notariés ou les délibérations consulaires, il est écrit « Horace Blanc » ou « Horace Leblanc ».

Comme nous le verrons, à l'origine, il n'existait pas d'article devant « Blanc », c'est l'artiste lui-même qui a ajouté cet article pour rehausser son prestige social. Pour lui rendre justice, nous avons décidé, pour ce travail, de nous fier à l'orthographe des signatures de l'artiste à partir de

1623, à partir de quand il signe systématiquement « Horace Le Blanc ». C'est cette orthographe du nom que nous avons donc retenue.

En l'absence d'autres mentions, les dates d'activité ou de vie et de mort des artistes cités sont celles de l'U.L.A.N. (Union List of Artist Names) du Getty Researchs.

Les abréviations suivantes ont été utilisées dans les notes de bas de page :

Lyon, A.D. : Lyon, archives départementales

Lyon, A.M. : Lyon, archives municipales

Lyon, B.M. : Lyon, bibliothèque municipale

Paris, A.N. : Paris, archives nationales

Paris, B.N.F. : Paris, Bibliothèque nationale de France

Introduction

La renommée connaît parfois des éclipses ; celle d'Horace Le Blanc a été longue. Le nom de cet artiste n'évoque presque plus rien aujourd'hui. Il a pourtant dominé le milieu artistique lyonnais pendant toute la première moitié du XVII^e siècle.

Afin de le retenir dans l'ancienne capitale des Gaules, le consulat crée le poste de peintre ordinaire de la ville qui va perdurer jusqu'à sa suppression en 1793. La connaissance de l'œuvre d'Horace Le Blanc est extrêmement lacunaire et il en est de même pour sa biographie. Ainsi, sa date de naissance reste inconnue, ses séjours italien et parisien encore très mystérieux.

Bien qu'il soit cité par le peintre Hilaire Pader (1617-1677) dans son *Songe énigmatique sur la peinture universelle* au même titre que d'autres artistes passés à la postérité comme Charles Le Brun ou Simon Vouet¹, dès la seconde moitié du XVII^e et au XVIII^e siècle les historiens ou les biographes ne l'évoquent plus que par quelques lignes.

Son principal mérite devient alors moins artistique que celui d'avoir été le maître de Jacques Blanchard. Ainsi, André Félibien (1685) dans ses *Entretiens*² et Charles Perrault (1700) dans *Les Hommes illustres*³, ne parlent d'Horace Le Blanc que dans de leur chapitre dédié à Jacques Blanchard. C'est aussi le cas d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*⁴ qui écrit à propos de l'artiste : « Blanc, (Horace le) peintre estimé à Lyon : il montre la peinture à Jacques Blanchard ».

Sa personnalité s'efface peu à peu au profit de celle de son élève, puis de Thomas Blanchet. Pour trouver des notices plus complètes, il faut se référer à celle de Jacques Perneti dans *Les Lyonnais dignes de mémoire*⁵ ou à l'*Abecedario* de Pierre-Jean Mariette⁶. Ce dernier, comme Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville (1779), documente notamment sa contribution au décor du château de Grosbois.

Trois sources imprimées sont extrêmement importantes dans l'étude de l'œuvre d'Horace Le Blanc bien qu'elles ne traitent pas exclusivement de l'artiste. Il s'agit de Jean de Bombourg qui

¹ Pader, 1658, p. 30.

² Félibien, 1685, p. 75. « [Jacques Blanchard] Estant arrivé à Lyon, il s'engagea avec un Peintre, nommé Horace le Blanc »

³ Perrault, 1700, p. 93-94.

⁴ Dezallier d'Argenville, 1762, p. 49 et p. 460. On lit aussi page 49 « [Jacques Blanchard] il étudia quelque tems à Lyon sous Horace le Blanc peintre assez estimé dans ces tems-là ».

⁵ Perneti, 1757, p. 105-106.

⁶ Chennevières, Montaiglon, 1854-1856, p. 85.

décrit en 1675 les « plus beaux Tableaux [...] qui se voyent dans plusieurs Eglises, rües & places publiques de Lyon ». Les œuvres d'Horace Le Blanc sont largement présentes dans sa description avec sept peintures et deux cycles décrits. Au XVIII^e siècle, André Clapasson (1741) et l'*Almanach* (1762) décrivent de manière assez exhaustive les ouvrages artistiques présents dans les lieux publics et notamment dans les églises et couvents de Lyon dont seule *La Trinité adorée par des saints* (**cat. P8**) est conservée à la chapelle Ampère.

C'est aux érudits lyonnais du XIX^e siècle que nous devons la remise à l'honneur d'Horace Le Blanc. Ernest Pariset dans *Les Beaux-Arts à Lyon*⁷ (1873) lui consacre cinq pages. Après une courte notice biographique, il répertorie un certain nombre de délibérations consulaires et d'œuvres peintes de l'artiste.

En 1888, Cyr-François-Natalis Rondot⁸ synthétise la plupart des données biographiques, reproduit sa signature et donne des références d'archives. À sa suite, l'étude complète d'Adolphe Vachet, *Les Anciens Couvents de Lyon*⁹ (1895) permet d'avoir une idée concrète des peintures religieuses – conservées ou perdues – d'Horace Le Blanc au sein des églises lyonnaises. La notice biographique la plus complète est celle écrite par Marius Audin et Eugène Vial, dans le *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*¹⁰ en 1918-1919. Cet ouvrage est extrêmement précieux pour qui veut s'intéresser à la peinture à Lyon : les deux auteurs ont ainsi répertorié toutes les sources alors connues concernant l'artiste, aussi bien imprimées qu'archivistiques. C'est une véritable base de travail et de recherches.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, Charles Sterling met en valeur la personnalité d'Horace Le Blanc. Son intérêt pour l'artiste s'est illustré dès 1934 dans l'exposition *Les Peintres de la Réalité*¹¹ où est montrée pour la première fois *La Mise au tombeau en présence de deux donateurs*¹² (**cat. P3**) de la collégiale Saint-André de Grenoble et qui redonne la paternité du *Saint Sébastien* de Rouen (**cat. P6**), autrefois donné à « H. Blangus de l'école des Carrache » à Horace Le Blanc. En 1961, dans un article fondateur sur l'œuvre de Jacques Blanchard¹³, il s'est attaché à plusieurs peintures de son maître : Horace Le Blanc. Il souligne, à raison,

⁷ Pariset, 1873, p. 172-175.

⁸ Rondot, 1888, notice 676, p. 145-147.

⁹ Vachet, 1895, p. 239, 287, p. 434-435, p. 649-652.

¹⁰ Audin, Vial, 1918 ; Audin, Vial, 1919.

¹¹ Paris, 1934 et Georgel, 2006.

¹² Grenoble, collégiale Saint-André.

¹³ Sterling, 1961, p. 76-118.

l'influence marquante de l'art italien sur le Lyonnais, notamment celle de Palma il Giovane tout autant que l'héritage maniériste. Dans cet article, il est le premier à recenser quatre œuvres encore conservées : *Le Mariage de la Vierge* à Rome (**cat. P1**), *La Mise au tombeau en présence de deux donateurs*, le *Saint Sébastien*, et enfin, la *Vierge à l'Enfant adorée par saints Just, François, Henri et Louis* de Tournon (**cat. P7**)

Suite à l'exposition *L'Art baroque à Lyon*, un colloque est organisé en 1975, où plusieurs interventions sont extrêmement importantes dans la connaissance que l'on peut avoir de l'artiste et du milieu artistique lyonnais au XVII^e siècle. Celle de Daniel Ternois¹⁴ est consacrée aux « Tableaux des églises et des couvents de Lyon », tandis que celle de Jacques Bousquet¹⁵ s'intéresse aux peintres français, et plus particulièrement Lyonnais, à Rome. De plus, ce dernier publie, par la suite, une étude plus complète en 1980. Ces deux interventions mettent particulièrement en avant la personnalité d'Horace Le Blanc tant dans son séjour italien que dans ses productions connues à Lyon.

Cependant, les principales études sur Horace Le Blanc sont celles menées par Gilles Chomer. Dès l'exposition *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille 1606-1684*¹⁶ (1984), il réalise une première notice biographique très complète ainsi qu'un corpus des peintures et dessins connus par des sources ou conservés. Ce dernier est encore très restreint puisqu'il ne compte alors que cinq peintures et trois dessins.

Son véritable travail fondamental date de 1987¹⁷. Il est fondé sur des dépouillements méthodiques de Jean de Bombourg (1675), d'André Clapasson (1741) - que Gilles Chomer avait réédité et annoté avec Marie-Félicie Pérez en 1982¹⁸ - et de l'*Almanach* de 1762. Ainsi, Gilles Chomer est parvenu à constituer un corpus des œuvres d'Horace Le Blanc, peintes ou dessinées, conservées ou perdues.

La redécouverte de deux œuvres, *L'Annonciation* (Billom) et *La Descente de Croix* (Gray) ont donné lieu à deux articles ; respectivement celui de Marceline Brunet (1991) et de Christiane Claerr-Roussel (1999), permettant de refaire un point sur la connaissance que l'on a de l'artiste.

¹⁴ Ternois, 1975, p. 201-288.

¹⁵ Bousquet, 1975, p. 177-200.

¹⁶ Rouen, 1984, p. 112-116.

¹⁷ Chomer, 1987.

¹⁸ Chomer, Pérez, 1982.

Concernant les arts graphiques, il faut mentionner la contribution primordiale de Jean-Christophe Baudequin dans le colloque *Le Dessins français aux XVII^e et XVIII^e siècles* organisé en 1999 et publiée en 2003. Il présente ainsi plusieurs dessins inédits dont deux préparatoires à des peintures.

Plus récemment, Pierre Rosenberg a apporté plusieurs contributions sur Horace Le Blanc, notamment sur l'activité artistique du peintre en Italie dans l'article sur « Horace Le Blanc à Venise » (2005)¹⁹.

Depuis une vingtaine d'années, c'est l'ensemble du foyer artistique lyonnais qui est réévalué. Cela a commencé par l'étude de Thomas Blanchet²⁰ et dans les années 2000 par celles concernant Jacques Stella²¹ et Louis Cretey²², trois artistes d'une génération postérieure à celle d'Horace Le Blanc.

Pour la première moitié du XVII^e siècle, le foyer lyonnais reste encore très méconnu. S'il semble qu'Horace Le Blanc domine la scène picturale à Lyon, ses liens avec les artistes de la région et la constitution de son atelier restent mal aisés à cerner.

Pourtant, sa production picturale est considérable, quatre-vingt tableaux sont conservés ou connus par des sources. A ce chiffre, il faut ajouter l'ensemble des portraits consulaires produits entre 1623 et 1637, soit au minimum soixante-seize portraits. Par ailleurs, il a réalisé trois cycles de décorations - celui du petit cloître des Chartreux et du cloître des Minimes à Lyon ainsi que celui de la Galerie des batailles à Grosbois - et deux entrées triomphales en 1622 pour le roi Louis XIII et en 1625 pour le cardinal Barberini. Cette large production sur une période assez restreinte de vingt-sept ans laisse présager l'existence d'un important atelier. Il ne nous en reste, hélas, que peu de traces avec seulement onze peintures et treize dessins conservés.

Dans cette première moitié du XVII^e siècle, des œuvres d'Horace Le Blanc sont présentes dans toute la ville de Lyon, au sein des couvents des différents ordres religieux, des églises, et de l'Hôtel de ville. Il est cependant important de noter que la diffusion de ses œuvres ne s'arrête pas à cette seule ville. Une partie de ces peintures ont été, certes, réalisées pour des villes assez proches de Lyon telles que Grenoble (**cat. P3**), Tournon (**cat. P7**) ou Billom (**cat. P5**), mais aussi

¹⁹ Rosenberg, 2005.

²⁰ Galactéros-de-Boissier, 1991.

²¹ Thuillier, 2006 et Lyon, Toulouse, 2006-2007.

²² Lyon, 2010-2011.

pour des villes bien plus éloignées comme *La Descente de Croix* de Gray (**cat. P10**), le *Saint Sébastien* de Rouen (**cat. P6**) ou encore *La Transverbération de sainte Thérèse* (**cat. P4**) produit pour un couvent de Nancy. Sa réputation ne se limite donc pas à sa ville natale ; preuve en est, un personnage aussi important que Charles de Valois duc d'Angoulême, le fait venir à Paris pour peindre le décor de son château de Grosbois.

L'étude d'Horace Le Blanc, de sa formation à son installation comme peintre le plus réputé du premier tiers du XVII^e siècle, permettra d'élargir sur le contexte artistique lyonnais, encore très mystérieux, de cette époque-là.

Notre étude débutera par un essai biographique basé à la fois sur la bibliographie de référence et le dépouillement d'archives. Cet essai sera l'occasion de nous interroger sur différentes problématiques, celle de la naissance, des séjours hors de Lyon, mais aussi sur la question du statut social d'Horace Le Blanc ou de la constitution de son atelier.

Dans un second temps, nous étudierons la place d'Horace Le Blanc dans le foyer lyonnais en reconstituant le catalogue de l'artiste et en analysant sa production artistique à Lyon.

I/ Entre Rome et Lyon : la vie d'Horace Le Blanc

Cette partie s'appuie principalement sur les dépouillements et l'exploitation de documents d'archives. Les principaux événements de la vie du peintre, de la naissance à sa mort en 1637, sont traités dans l'ordre chronologique, afin de donner les repères nécessaires à l'appréhension de la biographie d'Horace Le Blanc (voir la chronologie dans l'annexe, p. 6-10). Une attention particulière sera portée à son installation à Lyon qui le consacre comme le peintre lyonnais le plus renommé et à son séjour parisien, point d'orgue de la carrière de l'artiste.

1) Le problème de la naissance

La naissance d'Horace Le Blanc est le point de la biographie de l'artiste qui reste le plus mystérieux. La date elle-même reste hypothétique ; sa présence, attestée à Rome en 1600²³, a conduit à placer cette naissance aux alentours de 1580. C'est Gilles Chomer qui, le premier, avance cette date dans sa notice biographique de 1984²⁴. Aucun document d'archives n'a pu être trouvé pour infirmer ou confirmer cette date, que nous avancerions entre 1575 et 1580. Pour autant, plusieurs pièces d'archives peuvent aider à mieux cerner la naissance d'Horace Le Blanc.

a) *Un artiste né à Lyon*

Natalis Rondot dans *Les peintres de Lyon du XIV^e au XVIII^e siècle*²⁵ (1888) comme Audin et Vial en 1918²⁶ notent qu'Horace Le Blanc est né à Lyon, mais, excepté Gilles Chomer en 1987²⁷, aucun de ces auteurs ne s'est attaché à étayer la naissance lyonnaise de l'artiste. Cette dernière était pourtant loin d'être une certitude. En cette fin de XVI^e siècle, Lyon est une ville dans laquelle l'émigration est extrêmement importante, aussi faire l'ensemble de sa carrière à Lyon ne permet pas de conclure à une naissance dans cette même ville.

Cependant, deux documents d'archives prouvent la naissance lyonnaise du peintre. Le premier, inédit, est le contrat de mariage daté du 16 juin 1610 (**annexe I-1, p. 12-14**) passé entre

²³ Il est présent au cours du procès contre le Caravage le 19 novembre 1600. Voir Bousquet, 1953, p. 105.

²⁴ Chomer dans Rouen, 1984, p. 112.

²⁵ Rondot, 1888, p. 145.

²⁶ Audin, Vial, 1918, p. 491.

²⁷ Chomer, 1987, p. 20.

Horace Le Blanc et Marguerite Didier. Il est précisé que le mariage va être célébré « entre Sr Orace Blanc natif et demeurant en ceste ville de Lyon parroisse saint Paul »²⁸ et sa future femme Marguerite Didier. Comme le notait déjà Gilles Chomer (1987), treize ans plus tard, lors de sa nomination au titre de peintre ordinaire du consulat de Lyon, l'acte spécifie « que le g[ene]ral de cested[ite] ville ; en laquelle il est nay feroit perte s'il n'y residoit plus »²⁹ (**annexe I-4, p. 17-18**). Il est d'ailleurs probable que son origine lyonnaise a été déterminante dans cette nomination. La naissance d'Horace Le Blanc à Lyon est donc une certitude.

b) Une origine lucquoise inédite

La découverte du contrat de mariage de 1610 a été extrêmement précieuse dans la compréhension de la biographie d'Horace Le Blanc. En effet, l'acte notarié introduit les deux parents du peintre, jusqu'alors inconnus.

Le père d'Horace Le Blanc, nommé « Paule Blanc », est dit « Lucquoys ». Son nom est francisé puisqu'il signe à la fin de l'acte « Paulino Banchi ». Il vient donc de la ville de Lucques, située en Toscane. L'origine italienne du père d'Horace Le Blanc n'a rien de suprenante pour une ville comme Lyon. En effet, l'émigration italienne y est très forte au XVI^e siècle. Par ailleurs, les Lucquois avec les Florentins font partie des migrants les plus nombreux à s'installer à Lyon³⁰. Capitale économique, organisant des foires internationales, carrefour commercial, Lyon fait partie des villes participant à l'économie mondiale et attire les étrangers.

Si le contrat de mariage n'indique rien sur la profession qu'exerce Paulino Banchi, cette dernière est mentionnée dans son acte de sépulture, daté du 7 juin 1616³¹. Il est désigné comme « corratier du change ». Pendant tout le XVI^e siècle, le secteur bancaire est en pleine expansion à Lyon. Si l'Histoire a retenu les noms des grands banquiers italiens comme les Gadagne ou les Salviati, d'autres métiers liés à ce secteur prolifèrent. C'est le cas des « corratiers de change », sortes d'agents de change, qui officient à la Place des Changes, favorisant les contacts entre marchands et banquiers. La nomination des courtiers se fait par le Consulat, grâce à une lettre de courtage³². Ces dernières sont conservées dans les délibérations consulaires³³. Trouver celle relative à la nomination de Paulino Banchi pourrait permettre de donner une date limite de

²⁸ Lyon, A.D., 3 E 5312, folios 150r°, 16 juin 1610.

²⁹ Lyon, A.M., BB163, folio 123v°, 18 mai 1623.

³⁰ Boucher, 1994, p. 12-22.

³¹ Lyon, A.M., 1GG442, folio 91r°, 7 juin 1616.

³² Gascon, 1971a, p. 249.

³³ Lyon, A.M., série BB.

l'arrivée de la famille Banchi à Lyon qui serait aussi une limite pour la naissance d'Horace Le Blanc dans cette ville.

La mère d'Horace Le Blanc est, elle aussi, d'origine italienne. Elle est appelée Catherine Andreolly³⁴ dans le contrat de mariage mais, comme son mari, ce prénom est quelque peu adapté. Elle se prénomme plus vraisemblablement « Andrioli ». C'est ce nom qui se retrouve dans son acte de sépulture³⁵.

Les Italiens à Lyon restent très liés, ils forment des « nations »³⁶ habitent dans les mêmes quartiers. Ce lien est double puisqu'il existe entre les Italiens résidant à Lyon mais aussi entre les Italiens expatriés et ceux restés dans leur ville d'origine. Paulino Banchi et Catherine Andrioli ont dû garder des liens avec la ville de Lucques.

Les témoins présents au contrat de mariage montrent que les Banchi sont bien intégrés à la communauté italienne à Lyon, puisque signent Laurent Scandalieri, un banquier et Barthélémy Galile, gentilhomme florentin. Par ailleurs, c'est un Lucquois Étienne Bonvisi qui est choisi comme parrain à la nièce d'Horace Le Blanc, Catherine Scorique³⁷. Étienne Bonvisi³⁸ fait partie de l'une des familles de marchands-banquiers les plus riches et puissantes de Lyon.

c) Une naissance dans la paroisse Saint-Paul ?

Trouver un acte de naissance nécessite de connaître la paroisse dans laquelle celle-ci a eu lieu. L'analyse des différents actes d'archives - naissance, mariage, sépulture – de la famille d'Horace Le Blanc a permis de mieux cerner leur lieu de résidence et donc leur paroisse d'habitation (**annexe I-2a à g, et I-3**) : vraisemblablement celle de Saint-Paul.

Les deux parents d'Horace Le Blanc sont enterrés dans la paroisse Saint-Paul. De leur union, seuls deux enfants sont attestés : Horace Le Blanc et Lucesse Blanc, sans que nous puissions déterminer lequel des deux est l'aîné.

³⁴ Rien n'est connu sur la ville d'origine de Catherine Andrioli. Cependant, la mère du célèbre imprimeur lucquois Horace Cardon se nomme Isabetta Andrioli. Cela pourrait indiquer une origine lucquoise pour Catherine Andrioli. Voir Lyon, A.D., 106J03, Famille Cardon.

³⁵ Lyon, A.M., 1GG442, folio 159v°, 8 janvier 1623 : « [...] dame Catherine Andrioli mere de Mr blanc le peintre [...] »

³⁶ Groupes d'Italiens issus d'une même cité qui se réunissent pour défendre leurs intérêts.

³⁷ Lyon, A.M., 1GG439, folio 65v°, 17 mai 1597.

³⁸ Sur cette famille, voir Bayard, 1971, p. 1234-1269.

Plusieurs actes concernant la sœur d'Horace Le Blanc ont été retrouvés. Tout comme pour Horace Le Blanc, rien n'est connu sur sa date de naissance ni sur son lieu de naissance, Lucques ou Lyon.

Elle se marie une première fois avec un certain Étienne Scorique ou Sconique³⁹, corratier de changes, comme son père Paulino Banchi, qui est évoqué dans le contrat de mariage de ses secondes noces du 8 juillet 1629⁴⁰. De cette première union est née une unique fille Catherine qui est baptisée le 17 mai 1597⁴¹ à la paroisse Saint-Paul. Le couple habite alors « descente de saint Pol au près la meson des perpetues »⁴², c'est-à-dire à proximité du lieu d'habitation des prêtres perpétuels de l'église Saint-Paul. Après la mort d'Étienne Scorique, elle se remarie, le 27 juillet 1629⁴³, avec un certain Antoine Trouillieu, « maître ouvrier en draps de soye », dans la paroisse Saint-Paul.

Sa fille, et nièce d'Horace Le Blanc, Catherine Scorique se marie avec Fleury Giraud, un plieur de soie, le 28 avril 1620⁴⁴, dans cette même paroisse. Son mari meurt quelques mois seulement après leur mariage, le 11 octobre 1620. Il est inhumé au cimetière Saint-Paul⁴⁵.

Concernant les parents, seuls les actes d'inhumation ont été découverts. Paulino Banchi et Catherine Andrioli, sont respectivement enterrés les 7 juin 1616 et 8 janvier 1623 à la cave Saint-Laurent, paroisse Saint-Paul. Ainsi, l'ensemble des actes paroissiaux – naissance, mariage, sépulture – de la famille Blanc est passé dans la paroisse Saint-Paul. Lucesse Blanc, comme ses deux parents devaient y habiter. Cela est cohérent avec le métier exercé par Paulino Banchi. En effet, la place des Changes, où doit officier Paulino Banchi pour ses activités de corratier, se trouve au cœur du quartier Saint-Paul. Il est fort probable que la famille Blanc s'installe dès son arrivée dans ce quartier, à la fin du XVI^e siècle. Les deux parents y restent jusqu'à la fin de leur vie, et Lucesse, la sœur d'Horace Le Blanc, ainsi que sa nièce, résident aussi dans cette paroisse.

Par ailleurs, les actes connus concernant Horace Le Blanc sont cohérents avec une résidence dans la paroisse Saint-Paul. Il se marie, comme l'indique son contrat de mariage, dans cette paroisse : « Premierement se sont promis et prome[ctent] prendre lung lautre po[u]r vray mary et

³⁹ La transcription des noms de familles est souvent problématique, et le « r » et le « n » peuvent porter à confusion. C'est le nom de « Scorique » qui nous a paru le plus vraisemblant, et c'est celui que nous avons retenu.

⁴⁰ Lyon, A.D., 3 E 3989, folios 289v°-291v°, contrat de mariage du 8 juillet 1629.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Lyon, A.M., 1GG439, folio 65v°, 17 mai 1597.

⁴³ Lyon, A.M., 1GG445, folio 32r°, 27 juillet 1629.

⁴⁴ Lyon, A.M., 1GG445, folio 8v°, acte 66, 28 avril 1620.

⁴⁵ Lyon, A.M., 1GG442, folio 138r°, acte 1383, 11 octobre 1620.

femme entre les mains de messire Jaques Similliat, p[re]b[t]re et c[on]vicaire en l'egl[is]e saint paul dudit Lyon »⁴⁶. Vivant avec Marguerite Didier une maison située « proche du couvent des Capucins »⁴⁷, c'est-à-dire dans la montée des Capucins du quartier Saint-Paul, ils sont tout proche de l'église Saint-Paul. Enfin, c'est dans cette même paroisse que le 1^{er} novembre 1637⁴⁸, Horace Le Blanc est inhumé dans la cave Saint-Laurent, où avaient été enterrés ses parents quinze ans auparavant.

Il est donc séduisant de penser qu'Horace Le Blanc est né dans la paroisse Saint-Paul et qu'il ne la quitte plus de son retour de Rome en 1610 à sa mort en 1637, et où toute sa famille proche réside.

Il faut d'ailleurs noter que les actes de baptême de cette paroisse ne sont pas conservés entre le 16 juin 1566 et le 10 mai 1576, puis entre le 14 avril 1577 et le 02 juin 1580. Le dépouillement systématique des archives pour les années 1561-1566 puis pour les années 1580-1600 n'a donné aucun résultat.

Horace Le Blanc doit donc être né dans l'intervalle de dates pour lesquelles les actes sont perdus : 1566-1576 ou 1577-1580. La date la plus précoce connue pour son arrivée à Rome est 1600. Or, les artistes partaient généralement en Italie après une première formation locale et âgés d'une vingtaine d'année. Il est donc probable qu'Horace Le Blanc soit né entre les années 1575-1580 à la paroisse Saint-Paul où seules les fins de l'année 1576 et le début de l'année 1577 sont documentés. Cette date de naissance, si elle paraît cohérente avec les données d'archives trouvées, reste une hypothèse difficile à étayer : elle se fonde en grande partie sur la date d'un voyage en Italie qui n'est elle-même pas une certitude.

⁴⁶ Lyon, A.D., 3 E 5312, folio 150v°.

⁴⁷ Lyon, A.D., 3 E 3980, folio 270r°, 16 juin 1610.

⁴⁸ Lyon, A.M., 1GG442, acte 2993, folio 310r°, 1^{er} novembre 1637.

2) Le voyage en Italie

Jacques Bousquet est le premier auteur à s'être intéressé au séjour italien d'Horace Le Blanc. Évoqué en premier lieu par l'auteur dans un article sur le Caravage⁴⁹. Il s'y attache plus particulièrement dans son étude sur les artistes français à Rome fondée sur les *stati di anime*. Il publie par la suite ses recherches dans les actes de colloque sur *L'Art baroque à Lyon* en 1975⁵⁰, puis dans l'édition de sa thèse en 1980⁵¹, recherches qui ont été actualisées par celles de Rossella Vodret⁵².

a) La première mention d'Horace Le Blanc à Rome : la plainte contre le Caravage

La première preuve de la présence d'Horace Le Blanc à Rome a été trouvée par Jacques Bousquet qui a identifié l'artiste lyonnais dans un extrait d'archives publié par Antonino Bertolotti. Le 19 novembre 1600, Horace Le Blanc apparaît comme témoin dans une plainte impliquant le célèbre Michelangelo Merisi da Caravaggio. Ce dernier est accusé par un autre peintre « Girolamo Spampa », qui était en compagnie d'Horace Le Blanc au moment des faits, de l'avoir frappé avec son épée via Scrofa. Le texte de la plainte rend avec précision les détails de l'attaque :

« Dovete sapere come venerdì a sera p[rossimo] p[assato] alle tre hore di notte venendo dall'Accademia da studiare, quando fui alla Scrofa⁵³ e ci era meco il signor Orazio Bianchi, mentre bussava dal candelottaro per aver candele venne il querelato e con un bastone e mi cominciò a dare delle bastonate e me ne dette parecchie. Io mi difesi come potevo gridando : « Aho traditore a questo modo si fa ! ». Vennero certi macellai con lumi et allora Michelangelo vasse la spada e mi tirò una stoccata che mi parai col ferraiolo, in cui fece uno squarcio come potete vedere e poi se ne fuggì. Allora lo conobbi mentre prima non aveva potuto conoscerlo »⁵⁴

⁴⁹ Bousquet, 1953, p. 103-105.

⁵⁰ Bousquet, 1975, p. 177-199.

⁵¹ Bousquet, 1980.

⁵² Vodret, 2011.

⁵³ La « via della Scrofa », rue de la Truie, mène de Saint-Louis des Français au Port de Ripetta. Bousquet, 1953, p. 105.

⁵⁴ Rome, 2011, n° 23, p. 249-250.

« Vous devez savoir que vendredi soir dernier, trois heures après la tombée de la nuit, alors que je rentrais de l'Académie où j'avais étudié et quand j'ai été dans la rue Scrofa, il y avait avec moi monsieur Horatio Bianchi [Horace Le Blanc], j'étais en train de frapper à la porte du marchand de chandelles pour en avoir quelques unes, est arrivé l'accusé avec un bâton et il a commencé à me battre à plusieurs reprises. Je me suis défendu du mieux que j'ai pu, criant : « Ah, traître, est-ce une façon

Girolamo Spampa qui réside dans la maison de De Bagnis alla Valle⁵⁵, doit faire référence au peintre Girolamo Spanpani⁵⁶ qui est accepté à l'Académie Saint-Luc le 7 novembre 1599 sous le nom de « Hieronimus Spanpani »⁵⁷.

Le 20 janvier 1601, la cassation du jugement concernant le Caravage est rendue et il semble qu'une paix soit conclue entre les deux artistes⁵⁸. La suite et le résultat du jugement est plus compliqué à cerner. En effet, Jacques Bousquet⁵⁹ évoquait l'annulation du procès le 7 février 1601 suite à l'intervention de l'architecte Onorio Lunghi en faveur du Caravage mais selon Stefania Macioce⁶⁰ il n'y a pas de trace du résultat du jugement.

Au-delà de la rencontre fortuite entre Horace Le Blanc et l'un des plus fameux artistes du début du XVII^e siècle, cette plainte est extrêmement intéressante puisque c'est le premier document conservé attestant de la présence d'Horace Le Blanc à Rome. Plusieurs points de cette plainte doivent être notés.

Girolamo Spampani, en évoquant les circonstances de l'agression, dit qu'il sortait de l'Académie et était dans la rue Scrofa. Le terme d'« Academia » fait bien entendu référence à l'Académie Saint-Luc de Rome. Cela n'est pas surprenant concernant Girolamo Spampani qui est accepté dès 1599. Cependant, il faut se demander si Horace Le Blanc l'a accompagné étudier ou s'il l'a rejoint à via della Scrofa.

L'introït d'Horace Le Blanc à l'Académie de Saint-Luc n'a, hélas, pas été retrouvé et la seule mention conservée du peintre à l'Académie de Saint-Luc n'est datée que de 1607⁶¹. Il est certain qu'il a été accepté avant 1607, mais rien ne permet d'avancer une date exacte de son admission dans l'académie Saint-Luc. En cela le témoignage de Girolamo Spampani est précieux, puisqu'il pourrait permettre de penser qu'Horace Le Blanc est déjà accepté en 1600 à l'Académie, ce qui placerait donc son arrivée à Rome quelques années plus tôt.

Par ailleurs, selon Antonino Bertolotti, la déposition de Girolamo Spampani était soutenue par « Orazio Bianchi di Lione in casa del cardinal Bonaiuti ». L'exposition *Caravaggio a Roma* :

d'agir ! ». Quelques bouchers sont arrivés avec des lumières, et ensuite Michelangelo a sorti son épée et m'a donné un coup que j'ai paré avec mon manteau, dans laquelle il a fait entaille comme vous pouvez le voir, et ensuite il s'est enfui. Puis, je l'ai reconnu, alors qu' auparavant je n'avais pas été capable de le reconnaître. »

Nous remercions Maud Guichané qui a réalisé cette traduction.

⁵⁵ Rome, *Op. cit.*, p. 129.

⁵⁶ Rosenberg, 2005, p. 56.

⁵⁷ Rome, ASR, TNC, uff. 11, 1599, pt. IV, vol. 44, folio 387v°.

⁵⁸ Rome, *Op. cit.*, n° 24, p. 250.

⁵⁹ Bousquet, 1953, p. 105.

⁶⁰ Macioce, 2010, DOC 511*, p. 129.

⁶¹ Bousquet, 1980, p. 70. Rome, archives de l'Académie de Saint-Luc, vol 42. « Fol. 34v. 1607 (*elemosine per la festa di San Luca*), Orazio Bianchi, 20b. »

una vita dal vero (2011) faisait l'hypothèse intéressante qu'à la suite de la plainte de Girolamo Spampani devait se trouver le témoignage du témoin principal : Horace Le Blanc. Le document original n'est plus localisé sous la cote donnée par Bertolotti⁶² et ne permet pas de vérifier cette hypothèse. De plus, et comme le notait Pierre Rosenberg⁶³, il n'existe pas de cardinal Bonaiuti. Une erreur de transcription doit exister, soit au niveau du titre porté par « Bonaiuti », soit, et c'est le plus probable, au niveau du nom. Les recherches menées sur des noms dérivés de Bonaiuti comme « Bonajuti » ou « Bonnaiuti » n'ont pas permis de le retrouver.

En partant du principe que Bertolotti s'était trompé dans le nom de famille, nous avons recherché dans la *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi* d'Eubel et Gauchat les noms de cardinaux commençant par « Bon- » pour la période allant de 1592 à 1667. Sur les trente-deux noms de cardinaux, dont sept appartiennent à la seule famille Bonsi, un nom a attiré notre attention, celui du cardinal Bonviso Bonvisi. Ce cardinal, né à Lucques en 1561, est issu de la famille des puissants banquiers Bonvisi qui possèdent des comptoirs tant à Lyon que dans toute l'Italie, à Gênes, Naples, Venise ou encore Plaisance. Les liens entre Lyon et les Bonvisi sont particulièrement forts. S'ils ne s'intègrent pas à la vie locale lyonnaise comme les Gadagne, en cette fin du XVI^e siècle, ils s'affirment comme la famille italienne la plus riche et influente de Lyon.

Le 3 mars 1599, Bonviso Bonvisi est nommé cardinal par le pape Clément VIII et la même année, il offre à la chapelle des Lucquois du couvent de l'Observance un tableau de *Saint François et Notre Dame* peint par Francesco Vanni. Par ailleurs, le comptoir de Lyon est dirigé notamment par Etienne Bonvisi, frère de Bonviso Bonvisi.

Au-delà de ce qui unit Lyon et la famille Bonvisi, un autre lien peut être établi entre les Bonvisi et la famille Blanc⁶⁴. Etienne Bonvisi, frère du cardinal, n'est autre que le parrain choisi à la nièce d'Horace Le Blanc, en 1597. Il paraît fort vraisemblable que le jeune peintre ait pu avoir comme protecteur à son arrivée à Rome, un compatriote lucquois, cardinal ayant à la fois des attaches lyonnaises et familiales avec Horace Le Blanc, qui pouvait l'introduire dans le cercle des mécènes romains. Etienne Bonvisi ou le cardinal lui-même ont pu fournir au peintre une lettre d'introduction.

Le cardinal Bonvisi semble bien être à Rome au moment de la querelle entre Spampani et le Caravage. En effet, selon Giovanni Sforza, biographe du médecin lucquois Francesco Maria

⁶² La cote donnée était Rome, ASR, TCG, Registrazioni di atti, reg. 140, c. 72.

⁶³ Rosenberg, 2005, note 5, p. 56.

⁶⁴ Bayard, 1971, p. 1235-1236.

Fiorentini, le père de ce dernier rentre au service du cardinal Bonvisi à Rome en 1600. Cette hypothèse, bien que fort vraisemblable et cohérente, ne peut être vérifiée en l'absence de la redécouverte du document original publié par Bertolotti en 1881 qui rendrait possible une nouvelle transcription et ferait la lumière sur le véritable nom du « cardinale » chez lequel Horace Le Blanc a résidé autour de 1600.

b) Horace Le Blanc à Rome (vers 1600-1608)

Les études de Jacques Bousquet menées dans les *stati di anime* romains ont permis de trouver la mention d'Horace Le Blanc dans la paroisse de Sant'Andrea della Fratte en 1607. En Italie, les *stati di anime* correspondent au recensement des habitants d'une paroisse. Ce sont des outils précieux pour dater le séjour des artistes puisque les *stati di anime* prennent aussi en compte les étrangers installés dans la cité papale.

La paroisse de Sant'Andrea della Fratte est proche de l'Académie des peintres. Comme le précise Jacques Bousquet, dans cette paroisse, les *stati* ne sont pas conservés avant l'année 1607, à l'exception près de ceux de 1600⁶⁵. Horace Le Blanc pouvait donc y être, et cela en toute vraisemblance, présent depuis son arrivée à Rome aux alentours de 1600. Il apparaît comme « Horatio Bianchi francese pittore ». Selon l'étude de Massimo Pomponi⁶⁶ (2011), il réside en 1607 dans la « casa di Michetto Sbiro a capo le case », sur qui rien n'est connu, avec plusieurs autres peintres et sculpteurs italiens venant de différentes régions comme Giuseppe Sabastiani un peintre venant des Marches, Raniero Pichi de Ferrare, un certain Martino Cataneo originaire de Catane ou encore le sculpteur Pietro Maderno da Capolago⁶⁷.

C'est avec ces mêmes artistes et dans la même paroisse de Sant'Andrea della Fratte, qu'Horace Le Blanc habite au cours de l'année 1608, dans la maison d'une certaine Vittoria, entre les rues Sant'Andrea et Felice⁶⁸.

Au cours de l'année 1607, il paye vingt baïoques à l'Académie Saint-Luc pour l'aumône de la fête de Saint Luc⁶⁹. Dans un certain nombre d'actes d'archive passés à Lyon, Horace Le Blanc

⁶⁵ Bousquet, 1975, p. 186.

⁶⁶ Pomponi, 2011, p. 158. Selon Jacques Bousquet, il n'y avait aucune adresse indiquée concernant Horace Le Blanc.

⁶⁷ Vodret, *Op. cit.*, p. 455. « f. 1v / Casa di Michetto sbiro / Bartolomeo Buccelli d' Ariete / Urinthia d' Ariete moglie / Raniero Pittore Picchi / Angela sua moglie / Gasparino Parisciano Garzone / Horatio Bianchi francese pittore / Giuseppe Bastiani da Macerata / Pietro Paolo pittori / Thomaso Romano pittore / Pietro gofetti fiorentino pittore »

⁶⁸ Vodret, *Op. cit.*, p. 455. « Folios 71r°-72v° / [Strada di. S.to. Andrea in su per mano dritta insino all fine di nst. parr.a alla strada felice] nella casa di S. ra Vittoria [...] / Bartolomeo di Buccelli d' Ariete / Orinthia dell' istesso logho moglie / C Ranieri pichi Ferrarese pittore / C Agnila buccelli moglie / Gironimo buccelli nipote / Gioseppe da Macerata bastiani pittore / Martino Cataeo da v.io [?] / Oratio da Lione pittore / Pietro Moderni milanesi stuccatore / Jacopo nepote di p.detto Pietro »

porte effectivement le titre de « peintre en l'académie de Rome », titre qui apparaît pour la première fois dans son acte de nomination pour le poste de peintre ordinaire de Lyon le 18 mai 1623⁷⁰ et se retrouve par la suite dans les actes notariés de 1626 et 1627⁷¹.

Jacques Bousquet pensait pouvoir retrouver Horace Le Blanc en 1610, toujours dans la même paroisse, où est cité un « Oratio ». Cependant, en l'absence d'autres indices, nom de famille ou lieu d'origine, il paraît difficile de conclure qu'il s'agisse bien d'Horace Le Blanc, d'autant plus que dès juin 1610 il est de retour à Lyon⁷².

Le séjour romain d'Horace Le Blanc débute donc au plus tard en 1600 et se poursuit de façon certaine jusqu'en 1608. A partir de 1608 et jusqu'à son retour à Lyon en 1610, Horace Le Blanc n'apparaît dans aucun *stati di anime* romain. Ce hiatus de deux ans entre son séjour romain et son installation à Lyon, peut s'expliquer par un second séjour, vénitien cette fois, sur le chemin du retour. Comme le remarquait d'ailleurs Jacques Bousquet, les artistes étrangers venant se former à Rome associaient souvent au séjour dans la cité pontificale un autre voyage à Venise⁷³.

c) *Le séjour vénitien*

Le passage à Venise d'Horace Le Blanc n'est documenté par aucune source d'archives, et une étude plus approfondie, notamment dans les *stati di anime* vénitiens, devra être menée. Malgré tout, un témoignage ancien datant de la seconde moitié du XVII^e siècle, permet de cerner ce séjour vénitien. Le peintre Pierre-Paul Sevin, au service de la famille des Tournon, écrit en 1669 la *Généalogie de la très illustre maison des comtes de Tournon*. En évoquant le tableau aujourd'hui conservé à la collégiale de Tournon, il dit (**cat. P7**) : « Monsieur Honoré (sic) Blanc, eslève du Palme Vecchio (sic) à Venise »⁷⁴. La double erreur ne peut nous faire douter de l'identité des deux peintres. En effet, lorsqu'il mentionne la formation de son père, François Sevin, il raconte : « M. Honoré Blanc estant premier peintre de la ville de Lyon »⁷⁵. La

⁶⁹ Bousquet, 1980, p. 70. Rome, archives de l'Académie de Saint-Luc, vol 42. « Fol. 34v. 1607 (*elemosine per la festa di San Luca*), *Orazio Bianchi*, 20b. »

⁷⁰ Lyon, A.M., BB162, folio 123v^o « Sr Oracio blancq Peintre en l'academie de Rome et bourgeois de cette ville »

⁷¹ Par exemple, Lyon, A.D., 3E3986, folios 212r^o, 22 juin 1626 et l'ensemble des actes contenus dans la cote 3E3987

⁷² Bousquet, 1953, note 15, p. 105.

⁷³ Bousquet, 1975, p. 179.

⁷⁴ Benoît d'Entrevaux, 1905, p. 25.

⁷⁵ *Ibid*, p. 25-26.

Généalogie est écrite en 1669, or, à cette époque-là seuls deux peintres ont été nommés peintres consulaires : Horace Le Blanc (1623-1637) et Germain Panthot (1637-1675).

Le prénom d'Honoré est donc bien une erreur de la part de Pierre-Paul Sevin et renvoie à Horace Le Blanc. Quant à la mention de Palma il Vecchio elle ne peut faire référence qu'à Palma il Giovane. En effet, Palma il Vecchio meurt en 1528, bien avant le voyage italien d'Horace Le Blanc. Le peintre vénitien le plus réputé au tournant du XVII^e siècle est Palma il Giovane (1544-1628) qui est actif à partir de 1565. La différence d'âge entre les deux artistes peut permettre de penser qu'Horace Le Blanc a achevé sa formation dans l'atelier de Palma il Giovane.

Si l'expérience vénitienne, au regard de la production picturale d'Horace Le Blanc, est une certitude, une des principales questions, en l'absence d'archives, est sa chronologie. Dans son article consacré à Palma le Jeune en 1986, Gilles Chomer pensait pouvoir placer ce séjour avant l'expérience romaine, entre 1598 et 1600⁷⁶.

Plus récemment, Pierre Rosenberg⁷⁷ avançait au contraire l'hypothèse d'un passage dans l'atelier de Palma il Giovane entre 1608-1610. Pierre Rosenberg appuyait en partie sa datation sur l'existence à Venise d'une *Annonciation* (**cat. PR1**) datée de 1611, soit un an après le retour attesté de l'artiste à Lyon, qu'il pensait pouvoir attribuer à Horace Le Blanc.

Pour autant, la signature portée au bas de cette peinture interprétée comme « Horatius Blanc » par Pierre Rosenberg, semble pouvoir être lue « FRANC. BLANC[...]/FACIEB[AT] ». Cette œuvre, très différente des peintures conservées de la main de l'artiste, ne peut être retenue comme un original d'Horace Le Blanc, et ne peut plus permettre d'appuyer la datation de ce séjour. Pour autant, le fait qu'Horace Le Blanc soit absent des *stati di anime* de Rome en 1609 et 1610, plaident en faveur d'un séjour vénitien sur le chemin du retour le menant de Rome à Lyon.

⁷⁶ Chomer, 1986, p. 59.

⁷⁷ Rosenberg, 2005.

3) L'installation d'Horace Le Blanc à Lyon

En dehors du séjour italien, et d'un séjour parisien vers 1623-1625, Horace Le Blanc va effectuer la totalité de sa carrière dans sa ville de naissance. Il développe à Lyon un atelier qui semble être un point pivot de la vie artistique, et au sein de laquelle il va s'imposer comme l'artiste de référence. En le nommant peintre consulaire en 1623, la ville de Lyon lui confère par ailleurs un nouveau statut.

a) Le contrat de mariage du 16 juin 1610

La plupart des auteurs situe le retour d'Horace Le Blanc à Lyon en 1610 en se fondant sur les textes de Natalis Rondot⁷⁸ et d'Audin et Vial qui le disent maître du métier des peintres en cette année. Il nous apparaît important de rectifier cette assertion. En effet, il existe un décalage entre la date de nomination d'un « maître du métier des peintres » et la période d'activité de cette charge. Les artisans et artistes étaient nommés autour de la fête de la Saint Thomas, le 21 décembre, pour l'année suivante. Ainsi, s'il est vrai que les nominations pour l'année 1611 se font en décembre 1610 et qu'Horace Le Blanc est donc bien de retour à Lyon le 16 décembre 1610 puisqu'il est nommé pour l'année 1611 en compagnie du peintre Antoine Faure⁷⁹, ce n'est pas lui qui est à cette charge en 1610. Pour l'année 1610, ce sont bien les peintres Jacques Hebert et Philibert Plassard qui sont nommés, maître des peintres⁸⁰.

La première preuve documentaire de son retour à Lyon est le contrat de mariage passé entre lui et Marguerite Didier, le 16 juin 1610.

Un des témoins du contrat de mariage attire l'attention, il s'agit de François de Merle⁸¹. C'est un personnage important et déjà bien installé dans la société lyonnaise. Secrétaire ordinaire de la chambre du Roi et trésorier de France depuis le 21 février 1604, la consécration de François de Merle intervient quand il est nommé prévôt des marchands pour les années 1619 et 1620⁸². En 1621, Horace Le Blanc, dans le cadre des commandes consulaires, réalise d'ailleurs son portrait

⁷⁸ Rondot, 1888, p. 145.

⁷⁹ Lyon, A.M., BB147, folio 1v°, 16 décembre 1610.

⁸⁰ Lyon, A.M., BB146, folio 1v°, 17 décembre 1609.

⁸¹ Lyon, A.D., 3 E 5312, folio 152r°, « Noble ~~bar~~ / francoys demerler co[seill]er du Roy tresorier / g[e]n[ér]al de France »

⁸² Ménestrier, 1669, année 1619, année 1620.

pour lequel il est rémunéré vingt-huit livres tournois le 2 septembre 1621⁸³. Ce portrait n'a pas été conservé et n'a pas fait l'objet d'une gravure.

Horace Le Blanc, jeune peintre fraîchement revenu d'Italie, a pu trouver en François de Merle un protecteur puissant pour l'introduire dans la société bourgeoise et consulaire de Lyon, un point d'appui pour lui permettre de développer sa clientèle et être assez rapidement reconnu dans Lyon.

b) Un nouveau statut social et financier

Horace Le Blanc acquiert à Lyon un nouveau statut, à la fois social et financier. Il s'impose en très peu de temps comme le peintre de référence à Lyon. Le développement de sa carrière s'accompagne, par ailleurs, d'une nouvelle aisance économique.

Autour de la Saint-Thomas (21 décembre), les échevins et prévôt des marchands de la ville choisissaient deux représentants pour l'année qui allait suivre, ces derniers devaient ensuite nommer le prévôt des marchands et les échevins pour un mandat de deux ans au Consulat. Le titre de maître de métier de peintre était surtout honorifique, mais le fait qu'Horace Le Blanc ait été choisi par six fois pour assurer cette charge montre son intégration dans la société des peintres lyonnais. Il est ainsi nommé pour l'année 1611 avec Antoine Favre⁸⁴, pour 1615 avec Grégoire Pont⁸⁵, pour 1616 de nouveau avec Antoine Favre⁸⁶, pour 1619 avec Jacques Maury⁸⁷, pour 1623 encore avec Jacques Maury⁸⁸, et, enfin, pour 1629 avec Arnaud Lange⁸⁹ pour effectuer la charge de maître du métier de peintre.

Dès 1614, Horace Le Blanc a déjà les privilèges du Consulat lyonnais qui lui commande cinquante-neuf portraits dessinés (**cat. PCP-1614**), destinés à orner le livre d'échevinage⁹⁰. Les faveurs du Consulat pour l'artiste atteignent leur apogée le 18 mai 1623⁹¹ (**voir annexe I-4**).

⁸³ Lyon, A.M., BB158, folio 183v°, 2 septembre 1621 et CC1702, pièce 31, 2-7 septembre 1621.

⁸⁴ Lyon, A.M., BB147, folio 1v°, 16 décembre 1610.

⁸⁵ Lyon, A.M., BB151, folio 1v°, 11 décembre 1614.

⁸⁶ Lyon, A.M., BB151, folio 149r°, 17 décembre 1615.

⁸⁷ Lyon, A.M., BB155, folio 2r°, 13 décembre 1618.

⁸⁸ Lyon, A.M., BB162, folio 2r°, 15 décembre 1622.

⁸⁹ Lyon, A.M., BB175, folio 2r°, 14 décembre 1628.

⁹⁰ Lyon, A.M., BB150, folios 142v°-143r°, 24 avril 1614 ; CC1650, folio 56r°, 12 décembre 1615 et CC1652, pièce 27, 10 décembre 1615.

⁹¹ Lyon, A.M., BB162, folios 123v°-125v°, 18 mai 1623.

C'est une date décisive dans l'histoire de la peinture lyonnaise car elle marque la création d'un nouveau titre celui de « peintre ordinaire de la ville de Lyon ».

Contrairement aux charges de sculpteur et de graveur ordinaires, créées en 1648 et supprimées en 1665⁹², celle de peintre ordinaire perdure jusqu'à la Révolution française. Le plus significatif, ce qui montre par ailleurs la nouvelle importance acquise par Horace Le Blanc, est que ce poste est créé par le Consulat dans le seul but de retenir le peintre en partance pour Paris et qui désire s'y s'installer de façon permanente.

Horace Le Blanc souhaite, en effet, trouver dans la capitale « des avantages en sa profession qu'il n'a pas en ceste dicte ville »⁹³. Pour éviter son départ définitif, le Consulat décide de le nommer peintre ordinaire, et de lui assurer un statut et des gages annuels. Le prévôt des marchands et les échevins le retiennent donc « privativement a tout autre pour peintre ordinaire de ladite ville »⁹⁴. L'une des raisons principales motivant le Consulat pour cette nomination est le talent d'Horace Le Blanc en tant que portraitiste :

« Lesdicts sieurs ayant este adverti que Sr Oracio blancq peintre en Laccademie de Rome et bourgeois de cette ville partoit avecq sa famille pour aller a Paris sachant combien il est expert et rare en son art et que le g[e]n[er]al decested[ite] ville en laquelle il est nay feroit perte s'il n'y residoit plus et aussy que difficilement Le Consulat pourroit trouver personne qui sceut sibien s'acquitter que led[it] S^r Leblancq des portraits deceulx qui annuellement sont appelez en charge de prevost des marchands & Eschevins que le Consulat fait f[air]e pour estre mis en la chambre ou il sassemble dans led[it] hostel de ville et en ung livre pour ce destine suivant que de louables coustumes est estably et ainsy qu'en plusieurs au[tr]es bonnes villes du royaumes se pratiquent & observe »⁹⁵

Cet acte consulaire définit l'ensemble des charges du peintre consulaire, qui vont rester inchangées jusqu'à la Révolution française.

En tant que peintre ordinaire, Horace Le Blanc doit réaliser les portraits du prévôt des marchands et des quatre échevins. Ces derniers sont peints en plusieurs versions : une de grand format était destinée à orner l'Hôtel de Ville, une dessinée était insérée dans le livre d'échevinage, et une copie de la version de l'Hôtel de Ville donnée à la fin de leur charge à

⁹² Chomer, Pérez, 2007, p. 549.

⁹³ Lyon, A.M., BB162, folio 124r°.

⁹⁴ *Ibid*, folio 124r°.

⁹⁵ *Ibidem*, folio 123v°.

chaque échevin et prévôt des marchands⁹⁶. Chaque année, il devait donc fournir cinq portraits peints de grand format, cinq de petit format et cinq portraits dessinés.

Horace Le Blanc est aussi en charge de l'ensemble des peintures demandées par le Consulat, et des décorations des entrées solennelles qu'il pourrait commander. Pour l'ensemble de ces travaux, le peintre ne touche que les gages consulaires et ne peut demander aucune autre somme. Les gages ordinaires perçus par Horace Le Blanc sont peu importants, chaque portrait lui étant payé en moyenne quatorze livres, mais il ne faut pas négliger le réseau de relations que ce nouveau statut lui permet de lier.

En effet, chaque échevin est issu de la haute bourgeoisie lyonnaise, tandis que les prévôts étaient nommés au sein de la noblesse et une même famille voyait souvent plusieurs de ses membres élus à ces charges. Même si cette hérédité de fait s'amenuise avec l'édit de Chauny de 1595, qui voit le Consulat réduit à seulement cinq membres, il n'en reste pas moins vrai que les Sève, Voisin, Bernico, Cardon, pour ne citer qu'eux, voient plusieurs de leurs membres élus entre les années 1600-1637⁹⁷.

Horace Le Blanc côtoie donc cette noblesse de robe et leur famille dès son retour de Rome, François de Merle étant témoin de son mariage, et encore davantage lors de sa nomination en 1623.

Cependant, Horace Le Blanc ne se satisfait pas longtemps des conditions proposées par le prévôt et les échevins. Dès 1626, sûr de son art, il augmente ses prétentions (**annexe I-5**). Il adresse des remontrances au Consulat afin que ses gages annuels passent de deux cents à trois cents livres par an, le peintre assurant qu'en s'acquittant de ses tâches, il ne reçoit pas assez d'argent, et même en perd. Il est vrai qu'Horace Le Blanc perçoit beaucoup moins d'argent pour peindre des portraits consulaires que pour des tableaux religieux. Pour autant, la difficulté de réalisation des scènes religieuses et leurs dimensions plus importantes peuvent expliquer en grande partie la différence des sommes perçues.

La réponse du Consulat à sa plainte montre combien Horace Le Blanc doit alors dominer le foyer artistique lyonnaise : « qu'estant personne de merite et excellant en sa proffession lad[it]e ville ne pourroit mieux user de grattifica[ti]on qu'en son endroit ores que le peu »⁹⁸. Il semble

⁹⁶ Le modèle du peintre de la ville de Lyon reprend de nombreuses caractéristiques de celui de Toulouse qui devait peindre les capitoules appelés à diriger la ville.

⁹⁷ Bayard, Zeller, 2007, p. 432.

⁹⁸ Lyon, A.M., BB168, folio 264r°.

que peu à peu Horace Le Blanc fasse évoluer à Lyon le statut d'artisan peintre⁹⁹ vers celui d'artiste à part entière.

Le statut d'Horace Le Blanc n'est pas nouveau seulement du fait qu'il est le premier à avoir obtenu le titre de peintre consulaire, mais aussi parce qu'il acquiert par là une fortune l'élevant au rang de notable lyonnais.

En effet, Horace Le Blanc paraît avoir, à la fin des années 1620, une réelle aisance financière. Le métier de son père, corratier de change, et les frais d'inhumation payés pour sa sépulture, vingt-et-un livres, semblaient déjà indiquer qu'il était issu d'une famille relativement aisée. Leur quartier d'habitation, autour de la place du Change dans la paroisse Saint-Paul, fait partie des quartiers les plus riches de Lyon dans la fin du XVI^e siècle¹⁰⁰. Enfin, la dot de Marguerite Didier, inscrite dans le contrat de mariage de 1610, de mille cinq cents livres, illustre un mariage de moyenne bourgeoisie.

Par ailleurs, Horace Le Blanc gère un certain nombre de biens immobiliers. Dès 1621, Horace Le Blanc prend en fermage le château de Cuire pour six ans¹⁰¹. Le fermage est un mode de bail rural par lequel le propriétaire loue ses terres en échange d'un loyer annuel, tandis que le locataire garde pour lui l'ensemble des productions agricoles.

Dans ce cas précis, Horace Le Blanc a aussi la jouissance du château, qui appartenait depuis 1606 à Philippe de Lange. Le lien avec la famille de Lange, dès l'année 1621, doit en partie expliquer le choix par cette famille d'Horace Le Blanc pour inventorier les tableaux du château le 10 septembre 1630¹⁰².

Ce fermage devait permettre au peintre d'assurer en partie sa subsistance, mais également, en cas de récoltes suffisantes, de détenir des revenus subsidiaires. Pour alléger son loyer, il autorise son beau-frère à habiter le château pour soixante livres.

Horace Le Blanc semble beaucoup pratiquer la sous-location qui lui permet de gérer plusieurs biens immobiliers. Ainsi, dès son retour en 1625, il prend en sous-location une maison rue de l'Asnerie dans la paroisse Saint-Paul à René Jean-François Depradel pour la somme de trois cents cinquante-sept livres par an¹⁰³. Cette dernière appartient aux pères recteurs de l'Hôtel Dieu.

⁹⁹ Dans l'étude de Richard Gascon, les peintres sont considérés encore dans la seconde moitié du XVI^e siècle comme des « petits artisans ». Gascon, 1971a, p. 390.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 442.

¹⁰¹ Lyon, A.D., 3 E 3982, folios 98v°-99v°, 19 février 1622.

¹⁰² Lyon, A.D., 3 E 7949.

¹⁰³ Lyon, A.M., DD74, folio 229r°/v°, 13 mai 1625.

Il renouvelle le bail pour les années 1627, 1630, 1633, et 1636¹⁰⁴, cette fois-ci en tant que locataire principal.

Cette maison haute, moyenne et basse est sous-louée, en de nombreuses parties par le peintre à plusieurs Lyonnais. En 1627, il sous-loue le premier étage à un confiseur pour deux cents vingt livres par an¹⁰⁵. En 1633 et 1636, Horace Le Blanc sous-loue à Jean Bidon, maître maçon et sa femme Claudine Bayaud une boutique pour soixante livres par an. La même année, Claude Manis loue le premier et second étage de la maison pour deux cents livres par an¹⁰⁶. Par ailleurs, Horace Le Blanc prend en sous-location, entre 1630 et 1632, à Thomas Nicolas Gello une chambre au second étage rue de l'Espine pour vingt-quatre livres¹⁰⁷.

Comme l'a montré Olivier Zeller¹⁰⁸, cette pratique de la sous-location tenait à un système de micro-spéculation. L'auteur propose trois buts principaux à une sous-location. Le premier était une stabilité d'habitat en ne dépendant que d'une seule personne, le propriétaire de la maison. Cela ne pouvait être le cas d'Horace Le Blanc qui possédait une maison rue des Capucins et avait donc déjà cette stabilité. Le second objectif d'une sous-location pouvait être de faire payer une grande partie de son loyer par des sous-locataires et donc de jouir pour presque rien d'une maison. Horace Le Blanc possédait pour lui seul son logement à Lyon et un logement à la campagne, il n'avait donc pas besoin d'un autre lieu d'habitation.

Enfin, le locataire principal pouvait voir dans sa location principale un véritable investissement. Il espère par le moyen des sous-locations, et en fixant les « sous-loyers », amortir son capital de départ – le loyer payé au propriétaire – voire obtenir des bénéfices en faisant que l'addition des « sous-loyers » perçus dépassent ce que le propriétaire gagne. Il apparaît clairement que c'était l'objectif d'Horace Le Blanc lorsqu'il prend en location la maison rue de l'Asnerie.

Le peintre n'est pas, entre les années 1625-1627, le locataire principal, mais en louant la totalité de la maison il s'autorise la possibilité de gérer comme il l'entend une nouvelle sous-location des espaces. Surtout, il doit savoir que le bail de René Jean-François Depradel auprès des recteurs de l'Hôtel allait se terminer en 1627. Dès 1625, Horace Le Blanc se place donc comme le futur locataire principal. Il était assez rare que ce dernier soit bénéficiaire dès les

¹⁰⁴ Lyon, A.M., DD83, folios 6r°-7v°, 9 janvier 1627, pour quatre cents quarante livres.

¹⁰⁵ Lyon, A.D., 3 E 3987, folios 15r°-16r°, 9 janvier 1627.

¹⁰⁶ Lyon, A.D., 3 E 3992, folio 367r°/v°, 14 avril 1633 ; 3 E 3993, folio 85r°/v°, 4 mars 1634 ; 3 E 3995, folio 156r°/v°, 29 avril 1636.

¹⁰⁷ Lyon, A.D., 3 E 3990, folios 348v°-349r°, 26 juin 1630.

¹⁰⁸ Zeller, 1988, p. 36-60.

premières années, comme c'est le cas pour Horace Le Blanc qui ne rentre pas tout de suite dans ses frais¹⁰⁹.

Cette pratique pouvait apporter des bénéfices mais elle n'était pas sans risques : locataires mauvais payeurs ou déménageant avant le terme. Cependant, le fait qu'Horace Le Blanc investisse des sommes importantes dans ces logements montre qu'il a suffisamment de moyens financiers pour le faire et d'attendre, de façon déficitaire les premiers temps, le retour sur investissement.

D'autre part, Horace Le Blanc devient propriétaire d'un domaine important à Ecully, constitué d'une maison et de terrains et appartenant à un orfèvre, Frédéric Bernard, et à son épouse Catherine de Rodilliar, pour cinq mille livres. Le peintre devait avoir un certain nombre d'intérêts dans cette vente. En effet, ce domaine est mis à la criée en justice sur plainte du peintre Sébastien Hiberlin, lié à Horace Le Blanc puisque ce dernier est le parrain d'un de ses fils, Horace Hiberlin. Par ailleurs, les vendeurs, Frédéric Bernard et Catherine de Rodilliar sont liés à la belle-famille d'Horace Le Blanc¹¹⁰. Dès cette année-là et jusqu'en 1634¹¹¹, en propriétaire terrien, il complète la surface de son domaine par sept achats de terrains successifs, en particulier des terres cultivables ou des vignes. Lors de son dernier achat de terre en 1634, son domaine est composé d'une surface de quarante-neuf hectares et s'élève à une valeur de six milles cent quarante-huit livres.

Le contrat de grangeage¹¹² établi avec François de Vaulx, laboureur dans la paroisse d'Ecully, montre qu'Horace Le Blanc agit en véritable propriétaire terrien : ce type d'exploitation de terre se faisait, en effet, sur un partage des productions des terres cultivées. Il est avantageux pour le propriétaire et le paysan, ce qui explique le nombre croissant de grangeage au tournant du XVII^e siècle dans la région lyonnaise.

Lors d'un grangeage, le propriétaire attend de son domaine « sa subsistance et la plaisance d'une résidence champêtre, accessoirement des revenus »¹¹³, ce qui semble correspondre au contrat qui nous concerne ici. En effet, Horace Le Blanc se réserve « tous les membres du grand corps de Logis qu'il a accoustumé d'occuper pour son service » mais aussi « les deux petitz

¹⁰⁹ Il est cependant possible qu'il y ait des sous-locations que nous ne connaissons pas.

¹¹⁰ Lyon, A.D., 3 E 5335, folios 62r°-63v°, 6 février 1610. Le beau-frère d'Horace Le Blanc, Jean Didier, épouse en 1610 Jeanne Rat fille de Lucesse de Rodilliar.

¹¹¹ Lyon, A.D., 3 E 3987, folios 178r°-181r°, 16 avril 1627 ; folios 425r°-427v°, 7 octobre 1627 ; 3 E 3988, folios 245r°-246v°, 6 juin 1628 ; 3 E 3989, folios 435r°-437r°, 20 octobre 1629 ; 3 E 3990, folios 105r°-107r°, 20 février 1630 ; 3 E 4000, folios 321r°-322r°, 26 juin 1634 ; folios 329r°/v°, 17 septembre 1634.

¹¹² Il faut comprendre le terme de « contrat de grangeage » comme « contrat de métairie » : il s'agissait de définir les modes d'exploitation des terres tout autant que la répartition du produit des récoltes entre le propriétaire et l'agriculteur.

¹¹³ Gascon, 1971b, p. 848.

jardiner qui sont joignantz d'un coste et d'au[tre] l'allee du jeu de quilles aboutissantz a lad[ite] maison du costé de vent »¹¹⁴.

Par ailleurs, il est extrêmement scrupuleux dans la définition des volumes, des quantités de bétail, et des récoltes que ses terres doivent produire. Il faut noter que le grangeage faisait partie des éléments constitutifs des biens et de la richesse de la bourgeoisie lyonnaise : en ayant sa propre production de nourriture, le propriétaire se met à l'abri des fluctuations du cours des denrées alimentaires.

Ainsi la possession de ses terres à Ecully lui permit d'acquérir un avantage réservé aux bourgeois lyonnais¹¹⁵ propriétaires terriens en Lyonnais, Forez ou Beaujolais : être exempté de taille¹¹⁶ et, par extension, des impositions militaires¹¹⁷.

L'aisance financière d'Horace Le Blanc peut être également illustrée par les sommes d'argent qu'il peut prêter. Dès 1627, il donne en prêt neuf cents soixante-dix livres au couple Frédéric Bernard et Catherine de Rodilliar, somme qu'ils remboursent en partie en vendant le bétail, meubles et outils de leur ancien domaine d'Ecully¹¹⁸. Il prête à son beau-frère, Jean Didier, plus de mille deux cents vingt-deux livres en 1631, que ce dernier ne lui rembourse pas¹¹⁹. Malgré cela, et sûrement en vertu de leurs liens familiaux, il prête de nouveau à Jean Didier trois cents neuf livres pour le faire sortir de prison après un défaut de paiement¹²⁰.

Être prêteur lui permet aussi de pouvoir, en l'absence de remboursement, faire engager l'ensemble des biens des débiteurs pour défaut de paiement. Il n'hésite pas pour cela à être procédurier et à intenter des actions de justice. C'est le cas en ce qui concerne l'importante somme prêtée à deux marchands lyonnais d'origine italienne, Jean Cappelety et Jean Bonvisi, qui doivent au peintre plus cinq mille cinq cent livres. En l'absence de remboursement, Horace Le Blanc décide de faire intervenir le procureur Hesselin¹²¹.

¹¹⁴ Voir, Lyon, A.D., 3 E 3987, folios 492v°-497v°, 18 novembre 1627.

¹¹⁵ Pour être réputé « bourgeois de Lyon » il fallait résider dans la ville depuis dix années au moins.

¹¹⁶ Lyon, A.D., BP1964, inventaire des papiers de Marguerite Didier.

¹¹⁷ Zeller, 2007, p. 401-402.

¹¹⁸ Lyon, A.D., 3 E 3987, folio 44r°/v°, 23 janvier 1627 ; folios 60r°-61r°, 4 février 1627.

¹¹⁹ Lyon, A.D., 3 E 3991, folio 337v° et 338r°, 20 octobre 1631. Horace Le Blanc n'hésite pas alors à envoyer deux banquiers, Lumage et Mascrary pour récupérer la somme, il se met en relation avec un certain Foiller procureur au Parlement de Paris pour « contraindre » Jean Didier à le rembourser.

¹²⁰ Lyon, A.D., 3 E 3992, folios 44v°-45v°, 6 février 1632.

¹²¹ Lyon, A.D., 3 E 3997, folios 106r°-107r°, 2 mai 1633 ; folios 244v°-245r°, 22 septembre 1633. « Poursuivre & faire contraindre par toutes les voyes de Justice deu et raisonnable les sieurs Jean Bonvisy et Jean Cappelety [...] Et ce par emprison[nement] de leurs personnes, saisie vente & dellivrance de leurs biens conformément aux contratx & obliga[tions] & cedules et autres pieces & procedure q[ue] Led[it] sieur Leblanc a contre eux »

Comme de nombreux propriétaires terriens¹²², il n'hésite pas également à assujettir son grangier¹²³, en lui prêtant des sommes d'argent ou en lui avançant de la nourriture. Ainsi, Horace Le Blanc fait signer une obligation devant notaire à François Devaulx, son laboureur, pour une somme due de plus de quatre cents quatre-vingts six livres, son grangier engage par cette obligation l'ensemble de ses biens¹²⁴.

Dans son rôle d'usurier, les sommes prêtées par Horace Le Blanc sont réellement importantes, et pour donner de telles sommes – entre mille et cinq milles livres - l'artiste doit avoir une aisance financière assez remarquable.

Au-delà de l'aspect matériel qui montre un peintre aisé, la façon dont est introduit Horace Le Blanc dans les actes notariés ou les délibérations consulaires illustrent son désir d'évolution sociale au cours des années.

Il est important de remarquer qu'à l'origine son nom ne devrait pas être « Le Blanc » mais seulement « Blanc ». C'est ainsi qu'est nommé son père dans son contrat de mariage¹²⁵, et si les actes notariés parlent de Lucesse « Leblanc », elle signe en permanence « Lucesse Blanc »¹²⁶. L'article « le » est rajouté à son nom de famille par le peintre lui-même. Si les délibérations consulaires conservent généralement le simple « Orace Blanc » ou « Oracio Blanc » version francisé de son nom italien « Oratio Banchi », les actes notariés, dès 1626, utilisent bien « Leblanc ».

L'artiste lui-même modifie sa signature au cours du temps. Dans son contrat de mariage, daté de 1610, il signe « Horatio Blanc », cette signature se retrouve dans plusieurs quittances entre 1610 et 1621 et dans cinq actes notariés¹²⁷ datés entre 1618 et 1622 avec certaines légères variations comme « Orace Blanc », « Horace Blanc », « Ho, Blanc »¹²⁸.

La première occurrence connue dans un acte notarié ou une délibération du « le » apparaît le 16 mai 1623¹²⁹ dans une quittance de la somme de deux cents quarante-huit livres. Dès lors,

¹²² Zeller, *Op. cit.*, p. 410-411.

¹²³ Le paysan qui s'occupe d'un grangeage.

¹²⁴ Lyon, A.D., 3 E 3994 folios 98v°-99v°, 17 mai 1635.

¹²⁵ Il est nommé « Paule Blanc » mais signe « Paulino Banchi ».

¹²⁶ Lyon, A.D., 3 E 3989, folios 289v°-291v°, 8 juillet 1629 ; 3 E 3990, folio 551r°/v°, 8 novembre 1630 ; 3 E 3994, folio 4r°/v°, 5 janvier 1635 ; 3 E 3995, folios 217v°-218r°, 24 juin 1636 ; folio 624v°, 19 novembre 1636 ; 3 E 3997, folios 166v°-167r°, 18 juin 1638.

¹²⁷ Lyon, A.D., 3 E 309, folios 173v°-174r°, 23 mai 1618 ; 3 E 3980, folios 269v°-270v°, 16 juin 1620 ; 3 E 3982, folios 98v°-99v°, 19 février 1622 ; folio 265r°/v°, 19 mai 1622 ; folios 466r°-467r°, 5 novembre 1622.

¹²⁸ Lyon, A.M., CC1645, folio 18v°, 24 avril 1614 ; folio 19v°, 16 décembre ; CC1652, pièce 27, 10 décembre 1615 ; CC1702 pièce 31, 2 décembre 1621.

¹²⁹ Lyon, A.M., BB162, folio 122r°/v°. Il faut noter que le peintre signe un acte de baptême daté du 20 juillet 1617 (Lyon, A.M., 1GG390, baptême de Catherine Didier, folio 31v°).

Horace Le Blanc ne signe plus qu'en utilisant le nom de « Le Blanc ». Il n'est pas anodin qu'il utilise cette signature en 1623 : cette date est un tournant dans sa carrière, deux jours après cette quittance il en est effet nommé peintre ordinaire de la ville de Lyon et acquiert donc un nouveau statut. L'ajout de l'article « le » est un moyen pour Horace Le Blanc de valoriser et marquer cette ascension sociale.

Par ailleurs, il est très intéressant d'étudier l'évolution de la formule d'introduction d'Horace Le Blanc dans les actes notariés et les délibérations consulaires. Dans un premier temps, entre les années 1610 et 1622, il est simplement introduit par la formule « Horace Blanc peintre » ou « Horace Blanc M[âit]re peintre »¹³⁰ avec parfois l'adjonction de la mention « bourgeois de cette ville »¹³¹. Le terme de « bourgeois » n'a évidemment pas le même sens qu'aujourd'hui, et signifie simplement « habitant dans la ville ».

Comme pour la signature, l'année 1623 marque une nouvelle étape dans cette évolution, puisqu'est ajouté le titre de « peintre en l'Académie de Rome »¹³² dans la délibération consulaire de sa nomination comme peintre ordinaire. Ce titre se retrouve dans la plupart des délibérations consulaires et actes notariés à partir de 1623. Il est d'ailleurs étrange qu'Horace Le Blanc attende cette année 1623 pour se prévaloir de l'Académie de Rome, puisqu'il a été accepté à l'Académie de Saint-Luc avant 1607.

A son retour de Paris, en 1625, sont introduites deux nouvelles mentions liées à ses fonctions de « peintre ordinaire de la maison de ville »¹³³ et « peintre ordinaire de la maison du roy »¹³⁴.

En 1626, le peintre n'est plus nommé « bourgeois de Lyon » mais « noble Horace Leblanc ». Ce changement est important à noter, puisqu'il évoque une nouvelle modification dans le statut social de l'artiste. La formule complète est normalement « noble homme », elle désigne de façon honorifique un notable bourgeois ou un officier¹³⁵. D'ordinaire, les artisans aisés sont plutôt introduits par « honorable » ou « honnête ». L'usage de « noble » montre donc qu'Horace Le Blanc se targue d'un niveau social supérieur.

Horace Le Blanc semble donc acquérir, au fil des années, une nouvelle situation sociale, passant peu à peu du maître peintre à l'artiste peintre établi et aisé par sa situation financière. L'acte de nomination en 1623 et la création du poste de peintre ordinaire, puis l'acceptation de

¹³⁰ Délibérations consulaires de 1614 à 1622, Lyon, A.M., BB150, BB151, BB153, BB158, BB160.

¹³¹ Par exemple, Lyon, A.D., 3E309, folios 173v°-174r°.

¹³² Première mention trouvée dans Lyon, A.M., BB162, folio 123v°, 18 mai 1623.

¹³³ Première mention trouvée dans l'acte notarié Lyon, A.D., 3 E 3987, folios 15r°-16r°, 9 janvier 1627.

¹³⁴ Première mention trouvée dans l'acte notarié Lyon, A.D., 3 E 3986, folios 211r°-212r°, 22 juin 1626.

¹³⁵ Buat, Van den Neste, 2011, p. 323.

ses doléances en 1626, montrent combien il est estimé à Lyon et combien il domine alors la scène artistique lyonnaise.

L'évolution sociale d'Horace Le Blanc se focalise donc autour de deux dates charnières : 1623 où il s'impose définitivement à Lyon comme le peintre le plus renommé, et 1625, date à laquelle il rentre de Paris, auréolé d'une nouvelle aura. Ce séjour parisien, que nous traiterons plus loin, joue en effet un véritable rôle dans la définition de l'artiste comme notable lyonnais.

Les faveurs consulaires dès 1614, puis son attachement définitif au Consulat lyonnais en 1623, qui le lie aux plus grandes familles lyonnaises, permettent à Horace Le Blanc d'obtenir de nombreuses commandes.

Avec pas moins cent quarante peintures connues par des sources ou conservées produites en vingt-sept ans, et sans oublier la production non recensée ou perdue, Horace Le Blanc doit être entouré d'un atelier important lui permettant de pouvoir répondre à l'ensemble des commandes dans des délais raisonnables. La position d'Horace Le Blanc a dû rendre cet atelier central dans la vie artistique lyonnaise. Nous nous proposons donc d'étudier cet atelier à la fois en tant que lieu, et en tant que regroupement d'élèves.

c) Essai de restitution de l'atelier d'Horace Le Blanc

Le dépouillement des archives a permis de mieux cerner la localisation de l'atelier d'Horace Le Blanc, en partant du présupposé que les lieux de vie et de travail du peintre ne forment qu'un seul et même endroit. Au XVII^e siècle, cette absence de distinction était chose courante, ainsi, trouver l'emplacement de la maison d'Horace Le Blanc dans Lyon donnerait, par conséquent, celui de son atelier.

La première mention du lieu d'habitation du peintre se trouve dans un acte notarié passé le 16 juin 1620¹³⁶ concernant le paiement de la dot de Marguerite Didier par ses deux beaux-frères Pierre et Jean Didier. Cet acte est : « faict aud[it] Lyon dans la maison ou habitent lesd[its] maries Leblanc proche le couvent des cappucins ».

Le couvent des capucins qui est évoqué ne peut être que celui fondé en 1573 et situé sur la colline de Fourvière dans la paroisse Saint-Paul. En effet, le second couvent des Capucins à Lyon, celui du Petit-Forez, n'est fondé qu'en 1622, soit deux ans après l'acte notarié¹³⁷.

¹³⁶ Lyon, A.D., 3 E 3980, folios 269v°-270v°.

¹³⁷ René Lacour, Paul Cattin, Introduction du répertoire numérique des Capucins de Lyon (1577-1788), archives départementales du Rhône.

L'emplacement de la maison d'Horace Le Blanc est confirmé par un acte de baptême de l'une des filles de Jean Didier, son beau-frère. Daté du 6 septembre 1623, l'acte de baptême comporte à sa fin « Vis Mr Blanc montant aux cappusins »¹³⁸, la montée des Capucins correspondant à l'actuelle montée des Carmes déchaussées. Dans les années 1620, l'atelier d'Horace Le Blanc côtoie donc le couvent des Capucins à Lyon.

Cette proximité permet de comprendre le lien fort qui existe entre le peintre et cet ordre religieux. En effet, au moins quatre peintures¹³⁹ ont été réalisées pour l'ordre des Capucins, et ce, dans toute la France. Elles ont été commandées, par des religieux ou par des particuliers, pour orner l'autel majeur des églises de l'ordre. Il s'agit du *Martyre de saint Sébastien* (**cat. P6**) pour les Capucins de Rouen, de *La Vierge à l'Enfant apparaissant aux saints Just, François, Henri et Louis* (**cat. P7**) commandée par Just-Henri et Just-Louis de Tournon pour ceux de Tournon, du *Christ en croix avec la Vierge, saint Jean, saint François et saint André* (**cat. PP6**) offert par André Costa au couvent des Capucins du Petit-Forest de Lyon, et enfin, de *La Descente de Croix* pour Gray (**cat. P10**).

Cette production de tableaux pour plusieurs couvents éloignés géographiquement mais d'un même ordre, est le seul cas recensé pour Horace Le Blanc. Elle montre une affinité particulière entre les Capucins et le Lyonnais. Elle doit être probablement mise en relation avec le système de recommandation¹⁴⁰ qui existe au XVII^e siècle au sein d'un ordre religieux. Ainsi, un peintre apprécié par un ordre peut être soutenu auprès des autres couvents, se constituant un véritable réseau de commanditaires.

Le fait que l'atelier d'Horace Le Blanc soit proche du couvent des Capucins peut expliquer leur lien : les religieux peuvent aisément avoir vu la production du peintre, passer commande au peintre, et, satisfaits, le recommander aux autres couvents.

Il est cependant plus difficile de cerner les élèves ou apprentis du peintre qui évoluent dans cet atelier. Lyon est, au XVII^e siècle, un carrefour européen tant au niveau commercial qu'au niveau artistique. Les artistes y font étape notamment sur la route de Rome et l'atelier d'Horace Le Blanc, lieu central dans la vie artistique lyonnaise, a dû être une place de passage et de formation importante. Pourtant, peu des artistes s'étant rendus dans cet atelier sont aujourd'hui identifiés.

¹³⁸ Lyon, A.M., 1GG446, folio 100v°, 6 septembre 1623.

¹³⁹ Ce chiffre n'inclut que les peintures conservées ou connues par des sources, il est fort probable qu'il puisse en avoir d'autres.

¹⁴⁰ Chomer dans Rouen, 1984, p. 114.

Pietro Ricchi (1606-1675) est le seul peintre étranger dont la rencontre avec Horace Le Blanc est attestée. L'historien et biographe florentin du XVII^e siècle, Filippo Baldinucci, dans sa vie consacrée au peintre évoque le séjour du peintre à Lyon entre 1631 et 1632:

« tantochè essi si risolverono di fare un viaggio fino a Lione, non tanto per provvederne, quante per visitare alcuni parenti di uno di loro, che colà abitavano, siccome ancora certi pittori di gran nome, e fra questi Monsù Bianchi di nazione Lucchese. »¹⁴¹

Jean-Christophe Stuccilli, dans son mémoire d'étude consacré à Pietro Ricchi, proposait comme hypothèse d'identifier « Monsù Bianchi » à Horace Le Blanc¹⁴², tout en ne pouvant étayer cette supposition. La découverte des origines lucquoises d'Horace Le Blanc permet de confirmer que Pietro Ricchi et ses compagnons s'arrêtent effectivement dans son atelier. Les communautés italiennes conservent des liens importants entre elles et le jeune peintre lucquois, arrivé à Lyon, doit se tourner vers un de ses compatriotes pour obtenir son soutien. Selon les dires de Filippo Baldinucci, Horace Le Blanc n'est d'ailleurs pas un simple compatriote, il serait un parent d'un des trois peintres voyageant en France.

Entre 1631 et 1632, Horace Le Blanc est un peintre bien installé à Lyon. Grâce à sa situation et à ses liens avec toutes les grandes familles lyonnaises depuis qu'il est le peintre attitré du Consulat, Horace Le Blanc a sans doute pu introduire Pietro Ricchi auprès de ses principaux commanditaires connus tels que Mathieu de Sève, Gaspard Dugué et Antoine Charrier dont, comme l'a montré Jean-Christophe Stuccilli, les familles sont alliées, et ont dû se recommander entre elles l'artiste italien¹⁴³.

Horace Le Blanc connaît bien la famille de Sève puisqu'il a réalisé pour le compte du Consulat de Lyon les portraits de Philippe de Sève en 1621 et de Pierre de Sève en 1623. C'est aussi pour cette famille consulaire que Pietro Ricchi peint les fresques du château de Fléchères redécouvertes à partir de 1998¹⁴⁴.

Pietro Ricchi ne semble pas pouvoir être considéré comme un élève d'Horace Le Blanc. Il cherche, auprès du Lyonnais, moins un maître qu'un protecteur.

¹⁴¹ Baldinucci, 1773, p. 22-23. « de sorte qu'ils décidèrent de faire un voyage jusqu'à Lyon, pas tellement pour y subvenir, que pour rendre visite à des parents [membres de la famille] de l'un d'entre eux, qui y vivaient à l'instar de certains peintres de grande renommée, parmi lesquels Sieur Bianchi originaire de Lucques »

¹⁴² Stuccilli, 1999-2000, p. 86.

¹⁴³ *Ibid*, p. 63-77.

¹⁴⁴ Stuccilli, 2002, p. 63-70.

Concernant les élèves, de nombreuses hypothèses ont été avancées sur les liens de Jacques Stella et François Perrier avec Horace Le Blanc. Ainsi, pour de nombreux historiens de l'art, Jacques Stella (1596-1657) a pu terminer sa formation auprès d'Horace Le Blanc à son retour de Lyon et après le décès de son père François Stella en 1605¹⁴⁵. Si cela n'a rien d'impossible, il semble toutefois que Jacques Stella ait, dans son cercle familial, suffisamment d'artistes peintres pour assurer sa formation sans avoir eu besoin de chercher un maître en la personne d'Horace Le Blanc. En effet, sa mère Claudine Masso se remarie avec le peintre Jacques Maury¹⁴⁶, qui doit remplacer très certainement François Stella comme maître du jeune Jacques Stella¹⁴⁷.

De même, il a été supposé que le peintre François Perrier (1594-1649) ait pu se former auprès d'Horace Le Blanc bien qu'aucune preuve d'archives ne puisse venir étayer cette hypothèse. Pour autant, le fait que Lanfranco ait employé François Perrier pour la décoration de la coupole de San Andrea della Valle en 1625, peut laisser penser qu'il a été introduit auprès de Lanfranco par Horace Le Blanc. En effet, ce dernier semble bien avoir eu des liens d'amitié avec le Bolognais lors de son séjour italien entre 1600 et 1610.

Que ce soit Jacques Stella ou François Perrier, rien ne permet d'infirmier ou confirmer qu'ils aient pu avoir des liens avec l'atelier d'Horace Le Blanc. Heureusement, quelques élèves d'Horace Le Blanc sont attestés par les sources, comme c'est le cas de François Sevin, père de Pierre-Paul Sevin, qui est plus célèbre pour l'épisode malheureux qu'il a connu en tant que peintre ordinaire de la ville de Lyon que pour sa production picturale¹⁴⁸.

Le peintre Pierre-Paul Sevin (1646-1710), dans sa *Généalogie de la famille des Tournons*, datée de 1669, achève ainsi la description de *La Vierge à l'Enfant apparaissant aux saints Just, François, Henri et Louis (cat. P7)*:

« Dont je prens plaisir à le décrire en l'admirant à cause que M. Honoré Blanc estant premier peintre de la ville de Lyon. Deffunc mon père François Sevin avoit appris à peindre de ce grand homme dont ses enseignements ont passé jusques a moy Paul Sevin qui ay aprit à peindre de mon père eslève de M. Honoré Blanc. »¹⁴⁹

¹⁴⁵ Chomer, 1980, p. 85.

¹⁴⁶ Jacques Maury participe notamment aux décors de l'entrée du roi Louis XIII et de la reine Anne d'Autriche en 1622.

¹⁴⁷ Szanto dans Lyon, Toulouse, 2006-2007, p. 43.

¹⁴⁸ Charvet, 1894, p. 165-166. Il est nommé à ce poste le 5 janvier 1590 et destitué le 7 septembre de cette même année, après à peine neuf mois de charge, suite à des portraits consulaires fort peu aimés par les échevins et le prévôt des marchands.

¹⁴⁹ Benoît d'Entrevaux, 1905, p. 25-26.

La première partie de la vie et carrière de François Sevin est difficile à cerner. Sa date de naissance reste inconnue, et sa formation auprès d'Horace Le Blanc ne peut être appréciée que par le témoignage de son fils. A notre connaissance, aucune œuvre de ce peintre n'a été conservée, bien que dans son étude sur les Sevins, Léon Charvet répertorie que sept peintures dont deux portraits de ses protecteurs, Just-Louis II et Just-Henri de Tournon¹⁵⁰ auraient été peints par François Sevin.

Les Tournon engagent François Sevin comme peintre ordinaire, comme l'indique son fils, qui va naître le 8 mai 1646¹⁵¹ dans la ville de Tournon :

« Et le Sr François Sevin resta officier couché sur l'estat de la maison de Tournon avec pension et prébende, tous les jours un pain de quatre livres, deux pots de vin et quatre livres de viande. C'estoit pour la famille du Sr Sevin, et il avoit outre cela bouche encour à la salle des gentilshommes, payé de tous les ouvrages qu'il faisoit pour les seigneurs et liberté de travailler encore ailleurs »¹⁵².

L'élève le plus réputé d'Horace Le Blanc est Jacques Blanchard (1600-1638) qui place, au fil des siècles, son maître dans son ombre. Jacques Blanchard naît à Paris en 1600 et connaît une première formation dispensée par son oncle Nicolas Bollery (ou Baullery, vers 1560-1630)¹⁵³. Son passage dans l'atelier d'Horace Le Blanc est décrit pour la première fois par André Félibien (1685) :

« Il n'avoit pas fait encore un grand progrès, lorsqu'âgé de vingt ans, il sortit de Paris, pour aller en Italie. Estant arrivé à Lyon, il s'engagea avec un Peintre, nommé Horace le Blanc. Pendant deux ou trois ans qu'il travailla sous luy, il se fortifia beaucoup dans la pratique de son art. »¹⁵⁴

Charles Perrault (1700) décrit la même formation artistique lyonnaise que celle évoquée par André Félibien:

« Dés qu'il eut commence à faire quelque progres dans l'Art de la Peinture chez son Maistre Jerosme (sic) Boleri, il prit la resolution de voyager en Italie. En passant à Lyon il y fut arrêté par

¹⁵⁰ Charvet, 1894, p. 191-192.

¹⁵¹ Sur le peintre Pierre-Paul Sevin, voir notamment la thèse de Damien Chantrenne, *Pierre-Paul Sevin (Tournon, 1646-id. 1710) Illustrateur et créateur de décors de fêtes et de cérémonies sous Louis XIV*, sous la direction de Jérôme de la Gorce, soutenue en Histoire de l'art, à l'Université Paris IV, en 2012.

¹⁵² Benoît d'Entrevaux, *Op. cit.*, p. 27.

¹⁵³ Sur cet artiste voir l'étude de master 2 (Ecole du Louvre, 2014) menée par Vladimir Nestorov.

¹⁵⁴ Félibien, 1685, p. 75-76.

Henri (sic) le Blanc Peintre d'une grand reputation, qui luy trouvant un pinceau naturel & agreable luy fit achever plusieurs Ouvrages qu'il avoit commencez pour divers particuliers avant que d'aller à Paris, où il estoit appellee par Monsieur d'Angoulesme pour peindre la Gallerie du Chasteau de Gros-Bois. Il avoit fort souhaité que Blanchart eût voulu venir à Paris pour luy aider dans le travail de cette Gallerie; mais le desir qu'avoit Blanchart de se perfectionner dans la profession qu'il avoit embrassée ne luy permettant pas d'accepter ce parti, il prit le chemin de Rome [...] »¹⁵⁵

Jacques Blanchard arrive donc dans l'atelier d'Horace Le Blanc au cours de l'année 1620, âgé de tout juste vingt ans. Comme le faisait remarquer Jacques Thuillier¹⁵⁶, son arrêt à Lyon peut aussi s'expliquer par la présence de sa famille paternelle dans la région lyonnaise. En effet, son père, Gabriel Blanchard, est originaire de la ville de Condrieu¹⁵⁷ distante de Lyon de seulement une quarantaine de kilomètres. Jacques Blanchard reste à Lyon jusqu'au départ d'Horace Le Blanc à Grosbois en 1623, puis rejoint l'Italie où il séjourne pendant six ans.

Les liens entre les deux peintres dépassent la simple relation maître-élève et il semblerait qu'ils entretiennent une véritable amitié. En effet, à l'occasion de son retour d'Italie, au tournant de l'année 1628, Jacques Blanchard s'arrête de nouveau dans l'atelier du peintre lyonnais qui « le receut encore avec beaucoup de joye et d'amitié »¹⁵⁸ et les deux artistes s'échangent alors un portrait d'amitié avant que Jacques Blanchard ne quitte définitivement Lyon pour Paris. Par ailleurs, pendant ce séjour, le jeune peintre réalise plusieurs tableaux mythologiques pour la haute société lyonnaise¹⁵⁹.

En 1625, lorsque Jacques Blanchard est à Rome, il habite dans la paroisse Santa Maria del Popolo avec « Jacopo Blasar francese pittore, Gio Pietro Verné pittore, Clodio pittore – francesi »¹⁶⁰. Des deux amis résidant avec lui, l'identité de « Claude peintre français » reste toujours mystérieuse. Par contre, Jean-Pierre Verney est, lui, mieux connu. En effet, l'étude des

¹⁵⁵ Perrault, *Op. cit.*, p. 93-94.

¹⁵⁶ Rennes, 1998, p. 45.

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 93.

¹⁵⁸ Perrault, *Op. cit.*, p. 94.

¹⁵⁹ *Ibid*. « De Turin il vint à Lyon, où Horace le Blanc receut encore avec beaucoup de joye & d'amitié. Là il peignit pour luy, & pour plusieurs Curieux de cette Ville divers Tableaux, la plûpart de femmes nuës, & de sujets tirez de la Metamorphose; la fraîcheur de son pinceau estoit merveilleuse pour les carnations, & pour en exprimer vivement la teinte naturelle. Enfin après cinq ans de voyage & de sejour à Rome, il revint à Paris; mais avant que de se separer de son ami il fallut qu'il en fit le portrait pour le luy laisser, & que cet ami fit le sien reciproquement, afin qu'il emportast avec luy cette marque de son estime & de son amitié. »

Félibien, 1685, p. 75-76 : « Ensuite ayant résolu de revenir en France, il se rendit à Lyon, où ses amis l'obligèrent à faire quelques ouvrages. Il fit le portrait d'Horace le Blanc, sous lequel il avoit peint avant que d'aller à Rome. Horace fit aussi celuy Blanchart. »

¹⁶⁰ Bousquet, 1980, p. 197. Rossella Vodret transcrit « Gio : Pietro Terné Pittore », Vodret, *Op. cit.*, n° 1267, p. 385. Étonnamment, son frère, Jean Blanchard, ne réside pas avec lui, et a dû arriver, comme le montre Jacques Thuillier, après Pâques 1625 (Rennes, 1998, p. 45-46.)

témoins signant les actes passés dans la maison d'Horace Le Blanc a permis de découvrir que ce peintre se trouve dans l'atelier du Lyonnais en même temps que Jacques Blanchard.

Le 16 juin 1620, Jean-Pierre Verney signe l'obligation notariale passée au domicile d'Horace Le Blanc, il est introduit comme « Jean Pierre Verney serviteur dud[it] Sr Leblanc ». ¹⁶¹ Le terme de « serviteur » n'est pas à comprendre dans la même signification qu'aujourd'hui et concernant des artisans, il est souvent employé à la place de celui d'« apprenti ». Jean-Pierre Verney fait-il étape à Lyon, comme Jacques Blanchard, sur le chemin qui le mène à Rome ou est-il originaire de Lyon ?

La découverte d'un acte de baptême passé dans la paroisse Saint-Paul, où habite Horace Le Blanc, permet de penser que Jean-Pierre Verney est né à Lyon. En effet, le 20 octobre 1598 est baptisé un « Jehan Pierre Vernay » ¹⁶². La date de naissance est cohérente avec ce que nous savons de la vie du peintre : le jeune Jean-Pierre Verney serait âgé de vingt-deux ans lorsqu'il est en apprentissage chez Horace Le Blanc. C'est un âge assez courant pour faire son éducation artistique dans l'atelier d'un peintre.

Par ailleurs, Jacques Bousquet a retrouvé l'acte de décès de Jean-Pierre Verney qui meurt à Rome le 5 octobre 1647, âgé de quarante-huit ans à l'*orto di Napoli* dans la paroisse San Lorenzo in Lucina ¹⁶³. Or, en étant né le 20 octobre 1598, Jean-Pierre Verney est bien âgé de quarante-huit ans le 5 octobre 1647 et aurait fêté ses quarante-neuf ans quinze jours plus tard. Jean-Pierre Verney est de façon certaine à Lyon en 1636, date à laquelle il est témoin d'une quittance passée entre Lucesse Blanc et son frère. Le notaire introduit l'artiste comme « Sr Jean Pierre du Verney peintre dud[it] Lyon » ¹⁶⁴. Il doit repartir à Rome entre 1636 et 1647, date de sa mort.

Les deux artistes, Jean-Pierre Verney et Jacques Blanchard étudient donc ensemble sous la direction d'Horace Le Blanc, et doivent partir ensuite à Rome. Le lien les unissant pourrait être illustré par le portrait dessiné représentant Jean-Pierre Verney aujourd'hui conservé au musée du Louvre ¹⁶⁵. Anciennement attribué au Bernin, il a été rendu à Jacques Blanchard lors de l'exposition de Rennes (1998) ¹⁶⁶. Cette attribution est conservée par Pierre Rosenberg qui

¹⁶¹ Lyon, A.D., 3 E 3980, folio 270^o.

¹⁶² Lyon, A.M., 1GG439, folio 204, acte 943, « (dans la marge à gauche : « Jehan Pierre Vernay ») Item le dit jour [le 20 octobre 1598] a este baptize Jehan pierre fils de dominique Verney marchan mercier et de caterine Gertran ses pere et mere parain ~~hon~~ honorable home pierre moysan marchan mercier mareine dame Claudine ducret et margerite gerberet et demeure en la rue de Langes pres le ~~petit~~ petit pavis / *Chappoton* »

¹⁶³ Bousquet, 1980, p. 197.

¹⁶⁴ Lyon, 3 E 3995, folio 218^o, 24 juin 1636.

¹⁶⁵ Paris, musée du Louvre, Inv 9576.

¹⁶⁶ Rennes, *Op. cit.*, n° 5, p. 88-90, repr.

considère cette attribution comme la « moins improbable », bien que d'autres noms aient pu être avancés, comme celui de Jean-Pierre Verney lui-même¹⁶⁷.

De la main de Jacques Blanchard, ce portrait pourrait illustrer un portrait d'amitié comme celui réalisé par ce dernier pour Horace Le Blanc en 1628-1629.

Un autre élève d'Horace Le Blanc, Jean Octavio ou Octanio, est beaucoup plus mystérieux et mise à part sa présence attestée auprès du peintre, rien n'est connu sur sa carrière ou sa production¹⁶⁸. En effet, aucune notice biographique chez Natalis Rondot ou Audin et Vial n'est consacrée à ce peintre qui a reçu une formation à Lyon et qui a exercé dans cette même ville dans les années 1620.

Son nom apparaît pour la première fois dans une quittance consulaire du 29 avril 1625¹⁶⁹ comme « Jean Octavio serviteur dud[it] S^f Leblanc ». Deux années plus tard, en 1627, il est mentionné dans plusieurs actes notariés. Ainsi, le 23 janvier 1627, il est témoin d'un acte passé « aud[it] Lyon dans la maison d'habitation dud[it] Sr Leblanc »¹⁷⁰. Il est introduit par le notaire comme « Jean Octavio peintre dud[it] Lyon ». En avril 1627 et juin 1627, c'est en tant que « Jean Horace (sic) domestique dud[it] achepteur »¹⁷¹ et « Jean Octavio domestique dud[it] S^f Le Blanc »¹⁷² qu'il signe comme témoin deux actes notariés passés à Lyon et Ecully, au domicile de Le Blanc. Comme le terme de « serviteur » celui de « domestique » ne doit pas s'interpréter dans le même sens que celui d'aujourd'hui. Au XVII^e siècle, « être domestique de quelqu'un » pouvait signifier « vivre dans le domicile de ». C'est ce sens qu'il faut lui donner concernant Jean Octavio, apprenti-peintre dans l'atelier d'Horace Le Blanc et qui doit être logé par ce dernier. Il est encore mentionné dans l'entourage d'Horace Le Blanc en 1629 comme « peintre dud[it] Lyon »¹⁷³.

Tout aussi oublié que Jean Octavio, le dernier élève d'Horace Le Blanc que nous avons pu trouver est Jean Leblanc. Audin et Vial l'évoquent en une seule ligne comme peintre lyonnais du XVII^e siècle qui « n'est connu que par l'abbé de Marolles »¹⁷⁴. Celui-ci le cite effectivement

¹⁶⁷ Rosenberg, 2011, tome 1, notice F57, p. 38.

¹⁶⁸ La transcription des lettres « v » et « n » portent souvent à confusion.

¹⁶⁹ Lyon, A.M., CC1730, pièce 6.

¹⁷⁰ Lyon, A.D., 3 E 3987, folio 44r^o/v^o, 23 janvier 1627.

¹⁷¹ *Ibid.*, folios 178r^o-181r^o, 16 avril 1627.

¹⁷² *Ibidem.*, folio 264r^o/v^o, 13 juin 1627.

¹⁷³ Lyon, A.D., 3 E 3989, folios 56v^o-57v^o, 13 mars 1629.

¹⁷⁴ Audin, Vial, 1918, p. 492.

dans la catégorie des « peintres de peu de nom, mais pourtant de mérite », comme « Jean le Blanc de Lyon »¹⁷⁵.

La découverte d'un acte notarié, daté de 1635, permet de lier Jean et Horace Le Blanc. En effet, Horace Le Blanc se porte garant de Jean Leblanc « peintre de cette ville demeurant de présent en la ville de Romme » suite à des impayés de ce dernier auprès d'un marchand gantier de Lyon¹⁷⁶. Au XVII^e siècle, être responsable au niveau juridique n'est pas un acte anodin, et suppose un certain niveau de confiance. De fait, il ne se pratique qu'entre personnes très proches, et plus particulièrement, entre parents. La proximité de nom est assez séduisante pour penser que ce Jean Leblanc fait partie de la famille d'Horace Le Blanc. En l'absence d'autres documents, il est impossible d'établir avec certitude les liens de parenté unissant les deux peintres. Notre seule certitude est qu'il ne s'agit pas d'un de ses enfants, puisque le couple d'Horace Le Blanc et Marguerite Didier n'en a pas eus¹⁷⁷.

Peu connu, le dépouillement d'archives ainsi que les travaux de Jacques Bousquet, permettent cependant d'appréhender, en partie, son parcours artistique. En 1630, un « Jehan Octavio Blanc m[âit]re peintre a Lyon » est parrain d'un enfant baptisé dans la paroisse Saint-Paul¹⁷⁸, il est très probable que ce Jean Octave Blanc puisse être identifié comme notre Jean Leblanc. Quelques années plus tard, en 1633, Jean Octave Blanc, nommé « Io[ann]es Ottavius Blancus »¹⁷⁹, est accepté par l'Académie de Saint-Luc. En 1634, un certain Ottavio Bianchi, qui doit bien être Jean Octave Blanc, apparaît dans les *stati di anime* de la paroisse San Lorenzo en compagnie de deux peintres Lyonnais, Jacques et François Stella. Les peintres d'une même ville ou pays d'origine avaient tendance à se regrouper à Rome : le fait qu'Ottavio Bianchi habite avec deux peintres lyonnais peut laisser penser qu'il pourrait être de nationalité française, et surtout d'origine lyonnaise.

En 1636, Jacques Bousquet le retrouve également dans la paroisse de San Lorenzo avec deux autres artistes, Lorrains cette fois, Claude Pioner et Jean Dujardin¹⁸⁰.

¹⁷⁵ Marolles, 1855, p. 41.

¹⁷⁶ Lyon, 3 E 3994, folio 52r^o/v^o, 16 mars 1635.

¹⁷⁷ Aucun enfant n'est cité dans le testament d'Horace Le Blanc daté du 26 octobre 1637.

¹⁷⁸ Lyon, A.M., 1GG447, acte 1140, folio 151v^o : « (dans la marge « Jehan Octavio / La plasse ») Le vendredy 3e may 1630 a este baptise Jehan Octavio fils de hon[norab]le pierre La Plasse archer de mons[eigneur] le grand prevost de Lyon & de Marie Aubert sa femme son parrain sieur Jehan Octavio Blanc m[âit]re peintre a Lyon sa marraine hon[norab]le fille Anthoinette Serbella demeure vis a rue damont chez mr Coindre / P Guillon ». Pierre La Plasse pourrait être des parents de Pierre Didier de La Place, beau-frère d'Horace Le Blanc.

¹⁷⁹ Bousquet, 1980, p. 75 et 77. Rome, Archivio di Stato, TNC, uff. 15, 1633, pt. I, vol. 135, fol. 197r^o. « Io[ann]es Ottavius Blancus » correspond à « Giovanni Ottavio Bianchi ». D'ailleurs, ce prénom évoque Jean Octavio, parfois nommé « Jean Octave » dans certains actes notariés, mais en l'absence d'autres éléments, cela ne reste qu'une hypothèse. Par ailleurs, en toute logique « Octavio » devrait être son nom de famille et non une partie de son prénom.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 125-126, 224 et 232. Claude Pioner est un peintre originaire de Langres qui est à Rome à partir de 1632 et qui y meurt 1647. Jean Dujardin, sculpteur et architecte, est né à Toul et réalise toute sa carrière à Rome entre 1625 et 1665

Entre 1633 et 1636, Jean Leblanc ou Jean Octave Blanc complète sa formation picturale par l'usuel séjour italien. Il est donc bien absent de Lyon au moment où Horace Le Blanc se porte garant pour lui. Existe-t-il le début d'une dynastie de Leblanc en cette première partie du XVII^e siècle ? La découverte d'autres documents d'archives pourrait permettre de mieux comprendre la personnalité de Jean Leblanc et ses liens avec Horace.

Ces quelques apprentis ne doivent refléter qu'une mince partie des élèves et des peintres qui ont pu fréquenter l'atelier d'Horace Le Blanc au cours de sa période d'activité à Lyon entre 1610 et 1637. Son voyage à Paris entre 1623 et 1625 a dû beaucoup participer à la renommée du peintre et donc de son atelier. C'est ce séjour parisien que nous nous proposons maintenant d'étudier.

4) L'intermède parisien (1623-1625)

L'acte de nomination d'Horace Le Blanc du 18 mai 1623, comme peintre ordinaire de la ville de Lyon, mentionne plusieurs fois un voyage à Paris¹⁸¹. Ce sont les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles qui donnent la raison de ce séjour parisien : Charles de Valois duc d'Angoulême commande à Horace Le Blanc la décoration de la galerie de son château de Grosbois. Ce décor est aujourd'hui perdu, suite à la réalisation, vers 1809-1810, d'un nouveau cycle sur l'impulsion de son nouveau propriétaire, le maréchal Berthier. Il est cependant connu par des descriptions et quelques dessins conservés permettent d'en avoir une idée assez précise. Avant de nous intéresser plus particulièrement au décor de la galerie et à la participation d'Horace Le Blanc, nous allons tout d'abord étudier le château de Grosbois et la personnalité de Charles de Valois.

a) *Le château de Grosbois*

Le domaine de Grosbois et ses seigneurs sont particulièrement méconnus avant le XVI^e siècle. Au début du XVI^e siècle, la seigneurie de Grosbois est possédée par un valet de chambre, barbier du roi, Adam Deshays, qui tiendrait cette seigneurie de la duchesse d'Angoulême¹⁸². C'est ensuite Raoul Moreau, trésorier de l'épargne, qui en est le propriétaire avant d'en doter sa fille Marie Moreau. La seigneurie passe ainsi à Nicolas de Harlay, baron de Sancy, qui épouse Marie Moreau le 15 février 1575¹⁸³.

C'est Nicolas de Harlay (1546-1629) qui débute la construction du château. Au cours du XVII^e siècle, Nicolas de Harlay occupe plusieurs hauts postes : il est surintendant des finances en 1594, ambassadeur en Allemagne et en Angleterre, colonel général des Suisses, et chevalier des ordres du roi en 1604. Cependant, la montée de Sully et la haine de Gabrielle d'Estrées, favorite du roi, à son égard, l'obligent peu à peu à se retirer des affaires publiques dès 1605 et sa situation décline¹⁸⁴. Il est intéressant de noter que la fille de Marie Moreau et Nicolas de Harlay, Jacqueline de Harlay, épouse en 1595, en secondes noces, Charles de Neufville, gouverneur du Lyonnais entre 1607 et 1642¹⁸⁵. Se peut-il que cette union ait permis de faire le lien entre

¹⁸¹ Lyon, A.M., BB162, folios 123v^o-125v^o : « Lesdicts sieurs ayant este adverti que Sr Oracio blancq peintre en Laccademie de Rome et bourgeois de ceste ville en partoit avecq sa famille pour aller a Paris » et « apres avoir faict ung voyage, aud[it] Paris dont il ne se peut dispenser »

¹⁸² Pinard, 1913, p. 49.

¹⁸³ Moreri, 1732b, p. 32. D'autres auteurs placent ce mariage autour de 1596 (voir par exemple : Piganiol de la Force, 1765, p. 246 ; Ciprut, 1966, note 2, p. 138)

¹⁸⁴ *Ibid*, note 12, p. 36.

¹⁸⁵ Chevrier, Demotz, Jeanblanc, *et al.*, 2011, p. 94.

Grosbois et Lyon ? Charles de Neufville connaît bien Horace Le Blanc qui l'a portraituré en 1621¹⁸⁶.

Nicolas de Harlay commande à l'architecte Florent Fournier les parties les plus anciennes du château, qui datent de 1597¹⁸⁷. Les travaux cessent deux ans plus tard suite au décès de l'architecte¹⁸⁸, avant de reprendre à une date inconnue, sûrement vers 1600. L'état du château dans les années 1600 est connu par un plan que Liliane Chatelet-Lange a découvert au musée national de Stockholm¹⁸⁹.

Dès le début du XVII^e siècle, la vie politique et publique de Nicolas de Harlay se dégrade, ses difficultés ont sûrement des répercussions sur ses finances. Endetté, il décide de vendre son domaine de Grosbois, terres, château, et meubles à Charles de Valois comte d'Auvergne le 24 décembre 1616¹⁹⁰ qui en devient le propriétaire le jour-même. Les paiements du domaine se font en plusieurs quittances entre 1624 et 1628¹⁹¹.

Au moment où Charles de Valois devient propriétaire du château, il paraît évident que Grosbois a été agrandi depuis les travaux de 1599. Comme le note Liliane Chatelet-Lange, le contrat de vente mentionne une haute-cour, une basse-cour qui comporte « plusieurs édifices » ou encore des jardins qui n'existaient pas en 1599.

Si le château semble avoir été en grande partie construit par Nicolas de Harlay, cela n'empêche pas Charles de Valois de faire plusieurs travaux et réfections¹⁹². Il a dû faire ajouter aux bâtiments construits sous Nicolas de Harlay les deux ailes et les deux pavillons les terminant¹⁹³, bien que sur ce point les avis des historiens de l'art divergent¹⁹⁴. Ce sont les deux ailes qui nous intéressent plus particulièrement puisque c'est dans l'une d'elle que se situe la galerie des batailles (**cat. PP4, fig. 1**).

¹⁸⁶ Lyon, A.M., BB158, folio 183v°, 2 septembre 1621.

¹⁸⁷ Ciprut, *Op. cit.*, Edouard-Jacques Ciprut a retrouvé le marché passé entre Nicolas de Harlay et l'architecte Florent Fournier pour la construction du château de Grosbois. Il est daté du 24 mai 1597.

¹⁸⁸ Borkott, 2002, I, p. 14-16 : il existe une transaction datée du 6 mai 1599, qui évoque un litige dû à l'arrêt brutal des travaux (Paris, A.N., MC/LXVIII/71).

¹⁸⁹ Chatelet-Lange, 1982, p. 25-26. Stockholm, musée national, NMH CC 2007 recto.

¹⁹⁰ Borkott, *Op. cit.*, p. 40-41. La transaction est conservée aux archives nationales (Paris, A.N., MC/ET/LIV/487).

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 36-39. Marie-Charlotte Borkott fait référence quatre quittances (Paris, A.N. MC/ET/XIX/385, 4 juin 1624, 20 janvier 1625, 14 mars 1625 ; MC/ET/XIX/397, 5 juin 1628).

¹⁹² Chatelet-Lange, *Op. cit.*, p. 24. Selon l'auteur, les quatre pavillons contigus aux deux ailes, et les deux grands pavillons des jardins ne sont pas dus à la commande de Charles de Valois mais à celle de Nicolas de Harlay. Pour autant, à l'heure actuelle, aucun document ne vient infirmer ou confirmer ces différentes hypothèses.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹⁴ Borkot, *Op. cit.*, p. 58.

Si seulement deux marchés sont connus entre 1616 et 1650, rien n'empêche que d'autres travaux aient pu avoir lieu : la perte d'archives ainsi que le nombre important d'études à Paris peuvent rendre difficile la découverte des marchés et prix-faits.

À peine trois mois après son achat, le 16 mars 1617, Charles de Valois passe un marché au charpentier Pierre Regneau, pour des travaux de charpenterie qui comprennent « d'effectuer des travaux à la grande écurie », « à l'escurie de derrière du colombier », « au-dessus de la cuisine du pavillon », et du « plancher de la chambre de l'escuyer »¹⁹⁵. L'étude des papiers contenus dans l'inventaire après-décès en 1650 montre que le 13 avril 1624 Charles de Valois fait construire un Jeu de Paume. En 1626, il commande la réalisation de la couverture de ce dernier¹⁹⁶.

L'étude d'Emile Galtier¹⁹⁷ apporte des informations supplémentaires sur les travaux exécutés au château de Grosbois. L'auteur a effectué pour cela des recherches dans les registres des baptêmes de Villecresnes, une ville proche de Grosbois. Son dépouillement l'a conduit à remarquer une forte activité de travaux entre 1622 et 1623 : il mentionne, entre autres, un architecte et un peintre, mais cela sans citer de noms¹⁹⁸. L'étude des registres paroissiaux, pour les années 1622-1624, est pourtant particulièrement intéressante et renseigne de manière inédite sur les artistes et artisans qui interviennent au château de Grosbois.

Dès 1622, l'architecte Philibert Le Roy (mort en 1636) apparaît comme parrain dans deux actes de baptêmes. Il est cité dans le premier comme « entrepreneur des bâtiments de / Grosboys soubz M^r Le duc d'Angoulesme »¹⁹⁹ et dans le second comme « archytecque alloue a / Grosboys soubz M^r Le duc d'Angoulesme »²⁰⁰. Nous le retrouvons encore dans un acte daté du 1^{er} mai 1625, dénommé « Ingenieur de M^r le duc d'Angoulesme »²⁰¹. D'ailleurs, l'architecte est encore au service du duc d'Angoulême à la fin des années 1620. En effet, en 1629, un acte notarié l'introduit comme « demeurant de l'hôtel d'Angoulême »²⁰². Philibert Le Roy est notamment réputé pour les ouvrages qu'il a réalisés pour le roi Louis XIII à Versailles, reconnu dès les années 1620. Il est fort probable qu'il ait donné les plans des ailes de Grosbois. Pour autant, rien ne peut être confirmé avec certitude.

¹⁹⁵ Citations du marché issues de Borkott, *Op. cit.*, p. 41-42.

¹⁹⁶ L'ensemble de ces marchés sont cités par Borkott, *Op. cit.*, p. 36-45. Ils sont conservés à Paris, A.N., MC/ET/XIX/384, 16 mars 1617 ; MC/ET/CV/364, 29 juillet 1626 ; inventaire après-décès, MC/ET/XXVI/75, 14 octobre 1650.

¹⁹⁷ Galtier, 1933, p. 180-183.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 181.

¹⁹⁹ Créteil, A.D. du Val-de-Marne, EDEPOT/VILLECRESNES/1E14, folio 60, 22 octobre 1622.

²⁰⁰ *Ibid.*, folio 62, 4 novembre 1622.

²⁰¹ *Ibid.*, folio 79, 1^{er} mai 1625.

²⁰² Paris, A.N., MC/ET/CV/276, 29 décembre 1629. Description succincte de l'acte accessible sur la salle des inventaires virtuels.

Philibert Le Roy²⁰³ n'est pas le seul architecte à intervenir à Grosbois du temps où Charles de Valois duc d'Angoulême en est le propriétaire. Roger-Armand Weigert²⁰⁴ a pu mettre en évidence l'intervention de Jean Thiriot (vers 1590-1647) au château de Grosbois. En 1640, le duc d'Angoulême doit huit mille quatre cents quatorze livres à Jean Thiriot « pour un grand perron descendant dans le parterre de Grosbois, rétablissement de la face du château dudit Grosbois, pavé, massis, pierre de liais audit lieu de Grosbois », il avait fourni en outre « la charpenterie, menuiserie, serrurerie, vitrerie, plomberie, pavé, carreau, pierre, moellon et autres matériaux qu'il aurait convenu pour tous lesdits ouvrages ». Cet acte annulait un autre acte daté de 1639 : il faut donc convenir que les travaux décrits datent d'avant 1639, voire d'une date encore antérieure. L'inventaire après-décès de Jean Thiriot évoque par ailleurs « vingt-six pièces qui sont devis, marchés, toisés et quittances concernant les bâtiments faits par Mgr le duc d'Angoulême, tant en son hôtel de Paris, qu'en celui (sic) de Grosbois... ». Jean Thiriot a donc du intervenir plusieurs fois au château de Grosbois.

S'il reste difficile d'attribuer chaque partie du château à un architecte précis, le nom de Philibert le Roy, « alloué à Grosbois » dès 1622 et au moins jusqu'à 1625, montre que le duc d'Angoulême a été actif dans la construction²⁰⁵ et l'embellissement du château acquis en 1616.

Philibert Le Roy n'est pas le seul artiste à être présent à Grosbois. En 1622, le peintre Balthazard Biard est parrain d'un enfant baptisé à Villecresnes²⁰⁶. Balthazard Biard est un peintre tombé dans l'oubli. Cependant il est issu d'une famille d'artistes dont les membres sont mieux connus. Son père, Pierre Biard I (1559-1609) est sculpteur, architecte, peintre et graveur et en 1590, il est nommé surintendant des édifices royaux. De son union avec Eléonore Fournier naissent Balthazard Biard et Pierre II Biard (1592-1661) qui devient sculpteur du roi en 1612. Ce dernier fournit de nombreuses sculptures à la famille royale²⁰⁷.

Le fait que Balthazard Biard travaille au château de Grosbois est intéressant sur plusieurs plans. Tout d'abord, cela prouve qu'Horace Le Blanc intervient après l'action d'un premier peintre, il est même envisageable que le Lyonnais ait collaboré avec lui. Les trois peintures de la

²⁰³ Philibert Le Roy intervient par ailleurs sur des bâtiments construits de façon certaine par Florent Fournier à la fin du XVI^e siècle.

²⁰⁴ Weigert, 1953, p. 120-125. Les citations qui suivent sont issues de cet article.

²⁰⁵ L'étude des registres paroissiaux indique ainsi en le 25 juin 1623 un chauxfournier (ouvrier produisant de la chaux) fait baptiser sa fille. Il devait participer aux travaux de construction. Il est introduit comme : « Chauxfournier alloué a Grosboys du Roy » (Créteil, A.D. du Val-de-Marne, EDEPOT/VILLECRESNES/1E14, folio 65, 25 juin 1623).

²⁰⁶ Créteil, A.D. du Val-de-Marne, EDEPOT/VILLECRESNES/1E14, folio 62, 7 novembre 1622 « Le Par[rai]n Baltazard Byart / Pintre alloué a Grosboys ».

²⁰⁷ Coural, 1968, p. 94-95. Il est notamment employé par Marie de Médicis au palais du Luxembourg. Il réalise aussi la statue équestre de Louis XIII érigée en 1639 sur la place Royale.

salle à manger, le *Banquet*, la *Représentation théâtrale*, le *Bal* et la *Présentation des bijoux* (voir cat. PP4, fig. 2 à 7) toujours anonymes mais largement inspirées par l'œuvre du graveur Abraham Bosse, pourraient-elles être de la main de Balthazard Biard²⁰⁸ ?

Par ailleurs, il semble qu'un système de recommandations devait exister à Grosbois à cette période. En effet, la mère de Balthazard Biard n'est autre que la sœur de Florent Fournier, le premier architecte du château employé par Nicolas de Harlay. Par ailleurs, la seconde femme de Charles de Valois commande en 1659 le mausolée de Charles de Valois à Pierre II Biard. Les artistes ont pu recommander au seigneur en place les membres de leur famille pour la réalisation des différentes œuvres. Il est tout aussi plausible que Nicolas de Harlay ait recommandé certains des artisans et artistes qui travaillaient déjà au château à Charles de Valois.

Horace Le Blanc arrive donc à Grosbois au cours de l'année 1623, à une période où les présences combinées de Philibert Le Roy et Balthazard Biard, montrent déjà une forte activité artistique. Il est dommage que les actes de baptêmes pour Villecresnes ne soient pas conservés entre octobre 1623 et juin 1624, au moment où Horace Le Blanc doit être à Grosbois : il aurait pu apparaître comme parrain.

L'iconographie de la Galerie des Batailles s'appréhende mieux avec la connaissance de la vie de Charles de Valois, personnage éminent de la noblesse française.

b) Charles de Valois, comte d'Auvergne et duc d'Angoulême (1573-1650)

Le portrait le plus célèbre de Charles de Valois a été dressé par Tallemant des Réaux :

« Si M. d'Angoulême eût pu se défaire de l'humeur d'escroc que Dieu lui avoit donnée, c'eût été un des plus grands hommes de son siècle. Il étoit bien fait, brave, spirituel, avoit de l'acquis, savoit la guerre, mais il n'a fait tout sa vie que griveller pour dépenser et non pour thésauriser [...] M. d'Angoulême ne pouvoit s'empêcher de bâtir toujours quelque maisonnette ; mais il se gardoit bien d'achever Gros-Bois ; comme il n'étoit pas riche, cela l'incommodoit, et il en faisoit d'autant plus volontiers de la fausse monnoie »²⁰⁹

²⁰⁸ Sur le sujet, voir Le Leyzour dans Paris, Tours, 2004, p. 298-309.

²⁰⁹ Cité dans Châteaugireau, Monmerqué, Taschereau, 1834, p. 138-139 et 140.

Tallemant des Réaux met l'accent sur l'ambivalence du caractère de Charles de Valois et sur sa vie mouvementée sur laquelle il nous faut revenir.

Charles de Valois est le fils naturel du roi Charles IX et de sa maîtresse Marie Touchet, réputée pour sa grande beauté. Issue d'une famille de petite noblesse - son père Jean Touchet n'est que lieutenant du présidial d'Orléans²¹⁰, elle devient la favorite du roi, avant même le mariage de ce dernier avec Elisabeth d'Autriche. Elle lui donne deux fils : l'un mort très jeune et Charles de Valois qui naît le 28 avril 1573 au château de Fayet dans le Dauphiné. A la mort du roi en 1574, elle épouse François de Balzac d'Entragues, gouverneur d'Orléans. De cette union naissent deux filles, Catherine Henriette de Balzac d'Entragues, future marquise de Verneuil et maîtresse d'Henri IV, et Marie-Charlotte de Balzac d'Entragues.

Bien que Charles de Valois²¹¹ n'ait pas pu profiter de la protection de son père, qui meurt un an seulement après sa naissance, son sang royal lui fait rapidement bénéficier de l'aide et de la protection de son oncle Henri III.

Dès sa naissance, il est destiné à l'Ordre de Malte. En 1586 il est nommé par Henri III abbé de la Chaise-Dieu. L'année suivante, il devient le grand Prieur de France. En 1589, sur dispense du pape, il abandonne toutes ses charges religieuses afin d'épouser Charlotte de Montmorency et son oncle lui offre la même année les comtés de Clermont, d'Auvergne et les baronnies et châtelainies de la Tour de la Chaise et de la Lande-mage.

Les guerres de religion vont permettre au jeune Charles de Valois de s'illustrer. Henri III le nomme colonel-général de l'infanterie et le place sous la protection du maréchal de Biron mais le roi est assassiné peu après le 2 août 1589.

Dans ses mémoires, qui montrent une affection particulière pour son oncle, il raconte que ce dernier sur son lit de mort décide de le confier aux soins du futur Henri IV : « Mon frère je vous laisse ma couronne et mon neveu ; je vous prie d'en avoir soin et de l'aimer »²¹². Le jeune comte d'Auvergne est l'un des premiers à se rallier au comte de Navarre qui serait venu l'assurer de sa confiance dès le décès de son oncle :

« Le Roy passa le reste de la journée à recevoir tous ceux qui vinrent luy protester de leur fidélité ; il me fit cet honneur que de me venir veoir tenant M. de Bellegarde par la main, et me dit : « Je n'entreprends pas de vous consoler, la perte que avez faites est trop grande ; mais vous pouvez vous

²¹⁰ Moreri, 1732c, p. 562.

²¹¹ L'ensemble des données biographiques sont issues de l'ouvrage d'Anselme de Sainte-Marie, 1726, p. 202 et celui de Michaud, Poujoulat, 1838, p. 58-61.

²¹² *Ibid*, p. 66.

asseurer que je me souviendray des dernières paroles que le feu Roy m'a dites en vostre faveur, et vous en sentirez les effets » »²¹³

Charles de Valois s'illustre rapidement : le 21 septembre 1589, il tue le comte de Sagonne, général de la cavalerie légère des Ligueurs à la bataille d'Arques, et se fait remarquer dans les journées d'Ivry et de Fontaine-Françoise en 1590 et 1595. A la fin des guerres de religions, âgé de vingt-deux ans, il est déjà un militaire reconnu.

Sa rapide ascension se mue en chute, lorsqu'en 1602 il est accusé avec le maréchal Charles de Gontaut, duc de Biron et le duc de Bouillon, de complot contre Henri IV. Désireux de déchoir le roi, ils sont entrés pour cela en contact avec la couronne d'Espagne. La trahison découverte, ils sont tous trois arrêtés à Fontainebleau. Alors que le duc de Biron est décapité, Charles de Valois est gracié grâce aux efforts conjugués de sa tante, la duchesse d'Angoulême et de sa demi-sœur, maîtresse d'Henri IV : il ne passe que quelques mois à la Bastille.

Pourtant, la grâce royale vite oubliée, il est entraîné de nouveau dans une nouvelle conspiration, menée par sa demi-sœur, la marquise de Verneuil, et son père, François Balzac d'Entragues. Démasqué, il est arrêté, emprisonné à la Bastille le 9 novembre 1604 et condamné à être décapité le 1er février 1605. Une nouvelle fois sa tante intervient et Henri IV commue sa peine de mort à la prison à vie.

Sa valeur militaire lui permet d'être libéré onze années plus tard, le 26 juin 1616, par le maréchal d'Ancre qui veut s'attacher ses services. Assagi par de longues années de prison, il prouve jusqu'à sa mort sa fidélité à la couronne, et au nouveau roi, Louis XIII.

C'est une nouvelle période d'ascension sociale et de prospérité. A sa sortie d'emprisonnement, il rachète à Nicolas de Harlay le château de Grosbois.

Dès 1617, il devient colonel de cavalerie et participe avec succès au siège de Soissons. A la mort de la duchesse d'Angoulême, en 1619, il hérite du titre de duc d'Angoulême, des seigneuries de Cognac et Merpins, et du comté de Ponthieu. Le 31 décembre de la même année, il est reçu chevalier de l'ordre du Saint-Esprit²¹⁴.

Louis XIII lui confie des missions de prestige, ainsi, en 1620, il est choisi pour être ambassadeur auprès de l'empereur Ferdinand VIII. Au début du célèbre siège de la Rochelle (1627-1628), à cause de sa maladie, le roi lui donne même le commandement de l'armée en tant

²¹³ Michaud, Poujoulat, *Op. cit.*, p. 67.

²¹⁴ Paris, BNF, Clairambault 1131, folio 3839r^o/v^o.

que général. Il s'illustre lors d'autres guerres, pendant lesquelles, selon Anselme « il fit paroître sa valeur & sa conduite »²¹⁵.

A la suite de la mort, le 12 août 1636, de Marguerite de Montmorency, il prend en secondes noces Françoise de Nargonne le 5 février 1644, de cinquante ans sa cadette. Il meurt dans son hôtel parisien²¹⁶ le 24 septembre 1650, et est inhumé aux Minimes.

Dans la vie mouvementée menée par Charles de Valois, l'armée a une place prédominante. Il obtient sa première reconnaissance sociale pendant les guerres de religions. Sa libération et son renouveau sous Louis XIII, il ne les doit qu'à sa valeur d'homme de guerre. Charles de Valois doit savoir lui-même combien ces hauts faits dans l'armée ont dû compter : ses mémoires²¹⁷ sont centrés sur les combats auxquels il participe sous Henri de Navarre. Ses autres écrits sont éloquents : l'un est consacré au siège de la Rochelle²¹⁸, deux autres à son ambassade auprès de l'empereur²¹⁹.

Son monument funéraire élaboré par Pierre II Biard²²⁰ le représente en homme de guerre, accoudé à un canon, la main gauche posée sur son épée, la main droite sur un bâton de commandement fleurdelysée. A son cou, pend la médaille de l'ordre du Saint-Esprit dont il est devenu membre en 1619²²¹.

À la lumière de sa vie, l'iconographie militaire de Grosbois ne peut surprendre. La galerie est le lieu le plus propice pour illustrer son mérite militaire. Les différentes scènes doivent pouvoir exalter les qualités guerrières du propriétaire au service de plusieurs rois. Le fait que Louis XIII soit mentionné dans la description d'Auguste Jal et de Pierre-Jean Mariette n'est pas anodin : c'est sous ce souverain que Charles de Valois est définitivement réhabilité après s'être compromis plusieurs fois. Il est à noter que malgré ses nombreuses conspirations contre Henri IV, Charles de Valois semblait attaché au défunt roi. Ses mémoires sont particulièrement

²¹⁵ Anselme de Sainte-Marie cite les guerres du Languedoc, Lorraine, Allemagne et Flandres.

²¹⁶ L'actuel Hôtel Lamoignon qui abrite la bibliothèque historique de la ville de Paris,.

²¹⁷ *Mémoires très particuliers pour servir à l'histoire d'Henri III, roi de France et de Pologne, et d'Henri IV, roi de France et de Navarre*, Paris : D. Thierry, 1667.

²¹⁸ *La Générale et fidelle Relation de tout ce qui s'est passé en l'Isle de Ré, Envoyée par le Roy à la Royne sa Mere, Par le Commandement de sa Majesté*, Paris : Chez Toussaint du Bray, 1627.

²¹⁹ *Les Harangues prononcées en l'assemblée de messieurs les princes protestans d'Allemagne par monseigneur le duc d'Angoulesme, ambassadeur extraordinaire pour le Roy*, Paris : J. Le Bouc, 1620.

Traité de la paix entre l'empereur et les protestans d'Allemagne. Proposé par le monsieur le duc d'Angoulesme, ambassadeur du Roy de France vers sa Majesté Imperiale. Et le prince Bethleem Gabor, député des princes protestans, le 9 octobre 1620. Ensemble la harangue du docte Cameranius, vice chancelier du royaume de Bohème, & le premier du Conseil, faite en plaine assemblée du comte Palatin, sur ledit traicté de paix, Paris, Anvers : Baltazar Verhousen, 1620.

²²⁰ Coural, *Op. cit.*, p. 94-95.

²²¹ Paris, B.N.F., Clairambault 1131, folios 3839 à 3865.

laudatrices envers lui et il paraît plausible que certaines des scènes soient dédiées à des épisodes des guerres de religion. La bataille d'Arques est en effet la première bataille où Charles de Valois a l'occasion de s'illustrer.

La lunette peinte représentant Charles IX mentionnée par Dezallier d'Argenville n'est somme toute pas illogique. Si Charles de Valois ne l'a certes pas connu, il restait son père.

Les conférences avec les Suisses décrites par le même auteur sont plus difficilement explicables. Charles de Valois évoque bien dans ses mémoires des scènes avec des Suisses, mais sans que ces dernières revêtent une signification particulière. Cela pourrait-il être une confusion avec l'ambassade menée par le duc d'Angoulême auprès de l'empereur Ferdinand VII et des princes protestants ?

Ce sujet a fait penser à Liliane Chatelet-Lange que c'était Nicolas de Harlay qui avait fait peindre cette galerie. Il est vrai qu'il a été ambassadeur ordinaire auprès des ligues des Suisses²²². Cependant, cela paraît assez peu vraisemblable car, si les auteurs divergent sur de nombreux sujets, ils s'accordent tous sur le commanditaire : Charles de Valois.

Chatelet-Lange pensait que l'iconographie du plafond avait pu être modifiée par le duc d'Angoulême, tandis que les sujets plus neutres auraient été laissés en place. Si cela avait été le cas, il est impossible que Dezallier d'Argenville ait connu l'iconographie en place avant les modifications réalisées par Le Blanc. D'autre part, Nicolas de Harlay n'a pas réalisé dans sa vie autant d'exploits et d'hauts faits militaires que le duc d'Angoulême ; une galerie des batailles paraît bien plus appropriée à la personnalité de ce dernier.

Un dernier point reste à noter. Charles de Valois est un homme qui retrouve rapidement sa puissance à sa sortie de prison. Il est à même d'engager des architectes aussi réputés que Philibert Le Roy ou Jean Thiriot pour son château de Grosbois, ainsi que Balthazard Biard, qui bien qu'aujourd'hui oublié, devait être autrement plus fameux au XVII^e siècle. Par ailleurs, il commande son portrait à l'un des peintres les plus réputés de son époque : Philippe de Champaigne²²³.

En tant que fils naturel de roi, il peut donc engager des artistes célèbres à son service : le choix qu'il fait d'appeler Horace Le Blanc pour décorer la galerie des batailles prouve que la réputation du peintre lyonnais devait s'étendre hors des limites de la seule région de Lyon.

²²² Chatelet-Lange, *Op. cit.*, p. 24 et note 17 et 18 p. 36-37.

²²³ Le portrait a servi à la gravure, il est inclus dans la vente « Collection de Madame R. dessins et tableaux anciens » du 15 février 2012 à l'Hôtel Drouot, salle 2. A son sujet voir la notice n° 8bis, p. 34 de Magny-les-Hameaux, 2009.

c) *Le décor de la galerie de Grosbois.*

Il est à noter que le biographe lyonnais, Jacques Perneti (1757), n'évoque pas cette galerie dans les deux pages qu'il consacre à Horace Le Blanc²²⁴. Seuls les auteurs parisiens se sont attachés à traiter du séjour d'Horace Le Blanc à Paris. Parmi ceux-ci, André Félibien (1685) donne plusieurs indications, dont la période du voyage. En effet, il dit :

« Pendant deux ou trois ans qu'il travailla sous luy, il se fortifia beaucoup dans la pratique de son art. Horace ayant esté appelé par le Duc d'Engoulesme, pour peindre la galerie de la maison de Gros-Bois à quatre lieuës de Paris, Blanchart qui n'avoit pas voulu le suivre, demeura encore quelque temps à Lyon, pour achever des ouvrages que son maistre avoit commencez. »²²⁵

Puisqu'André Félibien date l'arrivée à Lyon de Jacques Blanchard lorsque ce dernier avait vingt ans, c'est-à-dire 1620, le jeune peintre travaille « deux ou trois ans » avec Horace Le Blanc, puis ce dernier est appelé par le duc d'Angoulême pour aller à Paris, soit vers 1622-1623. Cette année correspond bien à la date de l'acte consulaire du 18 mai 1623 qui le nomme peintre ordinaire pour le retenir contre son éventuelle installation parisienne. Charles Perrault, dans *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siecle*²²⁶, précise qu'Horace Le Blanc part peindre la « Galerie du Chasteau de Gros-Bois ». Trois auteurs, deux au cours du XVIII^e siècle et un au XIX^e siècle décrivent de façon complète ce décor.

La première description de la galerie est donnée par Pierre-Jean Mariette dans son *Abecedario*, publié au XIX^e siècle :

« [...] on y voit représenté, dans des tableaux qui sont placés dans des trumeaux entre les fenestres, les différentes manières de combattre des anciens peuples et celles qui sont présentement en usage. Les panneaux des lambris d'apui sont aussi peints et représentent des sièges de ville, et tous les sujets du plafond ont pareillement rapport à la guerre. Au-dessus de la porte est peinte une ouverture formée d'une balustrade derrière laquelle est le roy Louis XIII accompagné du duc d'Angoulême et de toute la cour. »²²⁷

²²⁴ Perneti, *Op. cit.*, p. 105-106.

²²⁵ Félibien, *Op. cit.*, p. 75-76.

²²⁶ Perrault, *Op. cit.*, p. 93-94.

²²⁷ Chennevières, Montaignon, 1854-1856, p. 85.

Dans *Les Voyages pittoresques des environs de Paris* (1779), Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville décrit en ces termes la galerie de Grosbois :

« On remarque au premier étage une galerie, au plafond de laquelle il y a quatre tableaux représentant des Conférences avec les Suisses, & un cinquième au-dessus de la porte, où est Charles IX. Le Duc d'Angoulême, seigneur de Grosbois, fit venir de Lyon pour peindre cette galerie, *le Blanc*, maître de Blanchard, fameux peintre François. Différentes évolutions militaires se voient sur les côtés, au nombre de huit morceaux, tous peints sur le mur. »²²⁸

La description donnée par Dezallier d'Argenville est reprise avec des erreurs par Jean-Antoine Dulaure (1786) qui dit que la galerie est peinte par « M. *Blanchard* ou *Leblond* »²²⁹ et Luc-Vincent Thiéry de Sainte-Colombe (1788) pour qui Charles de Valois « fit venir de Lyon deux fameux Peintres du temps »²³⁰.

Le dernier auteur à évoquer les peintures ornant la galerie de Grosbois est Auguste Jal au XIX^e siècle, alors même que la galerie initiale a été remplacée par d'autres peintures de batailles par Carle Vernet et son école. Des questions persistent donc pour savoir comment il a pu connaître l'iconographie²³¹ du décor peint par Horace Le Blanc et sur quels textes ou références il s'appuie pour dresser le tableau des scènes présentes anciennement dans la galerie :

« Il quitta Lyon pour Paris où l'appelait Charles de Valois, duc d'Angoulême. Ce prince lui confia le soin de décorer la galerie de son château de Grosbois. Il y représenta, dans une série de tableaux, les diverses manières de combattre des peuples différents. Le plafond, composé à l'italienne était un ciel où volaient des oiseaux et où quelques figures allégoriques apparaissaient sur des nuages ; il était entouré d'une balustrade, derrière laquelle le peintre avait placé Louis XIII, Ch. de Valois et une foule de courtisans. L'œuvre d'Hor. Le Blanc fut estimée. »²³²

Les sources imprimées que constituent ces trois descriptions peuvent être complétées par des inventaires et visites étudiés par Marie-Charlotte Borkott. La plupart sont peu détaillés : l'inventaire après-décès de Charles Valois, en 1650, ne mentionne que quelques meubles « dans

²²⁸ Dezallier d'Argenville, 1779, p. 351-352.

²²⁹ Dulaure, 1786, 244-245.

²³⁰ Thiéry de Sainte-Colombe, 1788, p. 63-66.

²³¹ Auguste Jal, né en 1795, n'est âgé que d'une quinzaine d'année quand le maréchal Berthier refait faire la galerie des batailles.

²³² Jal, 1867, p. 751.

la grande gallerye aux peintures »²³³, tandis que la reconnaissance et état de meubles, datée de 1731, évoque seulement la « Grande gallerie au dessus »²³⁴. Par contre, « La Visite et estimation du château de Grosbois et de son domaine » du 16 août 1784 menée par M. Ducret, et entièrement transcrite par Marie-Charlotte Borkott est extrêmement intéressante par sa description minutieuse de la galerie :

« Ensuite dud[it] cabinet est la gallerie éclairé de six croisées dont trois sur la cour dud[it] château et trois sur le boulaingrain Elles ouvrent sous impostes avec volets derrière elles sont ferrées d'espagnolettes et autres ferrures. Cette gallerie est décoré d'un soubassement d'appuy avec plintes et corniches dans les panneaux desquels sont différentes veües de villes le au dessous dechacque piédestal sont des niches en peintures dans chacune desquelles est un personnage, dans le soubassement d'appuy des croisées sont aussy des peintures représentant des villages, audessus desd[its] soubassements est un attique formé par des consoles en gnaisnes diversement composees dans l'espace qui se trouve entre les consolles sont des tableaux représentant des sujets d'histoire, cet attique recoit la voûte de lad[ite] gallerie avec arc doubleau sur les consolles représentant également plus[ieur]s sujets historiques L'espace audroit des croisées est orné de sculptures et de médaillons représentant des sujets allégoriques La porte d'entrée est accompagnées de deux pilastres avec entablement de l'ordre dorique sur lequel sont deux figures tenant les armes de France barrés de gauche à droite, audessus dud[it] entablement est une ballustradde d'ordre dorique, au derrière de laquelle est un tableau historique occupant tout l'espace, aux deux costés de la porte sont deux panneaux représentant un Incendie Au fond de lad[ite] gallerie est une grande porte ceintrée sur la hauteur ouvrante à deux grands veanteaux ferré de six fisches à vasc, une serrure à tour et demy avec basseculle à bouton, lad[ite] porte est couronnée d'une corniche avec des attributs militaires et un casque, aux costés de lad[ite] porte sont deux tableaux peints en paysages Ensuite de lad[ite] porte est la tribune de la chapelle avec balustradde ceintrée sur son plan aux deux costés sont des tableaux représentant des pays, dans le costé à gauche est une baye de porte garny de la ferm[etu]re co[mmun]iq[uan]te au petit es[calie]r de la tour Lesd[ites] gallerie et tribune sont parquettées en toute leur superficie. »²³⁵

Il reste difficile, cependant, de reconstituer avec précision le décor de la galerie. En effet, si les descriptions des trois auteurs et de l'inventaire s'accordent sur l'iconographie militaire des

²³³ Borkott, 2002, II. Inventaire après-décès de Charles de Valois, 14 octobre 1650, conservé à Paris, A.N., MC/ET/XXVI/75

²³⁴ *Ibid.*, 10 mars 1731, conservé à Paris, A.N., MC/ET/LXXVII/650.

²³⁵ Borkott, *Op. cit.*, II, « Visite et estimation du château de Grosbois et de son domaine, 16 août 1784, par M. Ducret, expet selon l'arrêt du 12 mars 1784 », conservé à Paris, A.N., Z^{1j}1122. La transcription est issue du mémoire de Marie-Charlotte Borkott que nous avons reprise en certains endroits.

différentes scènes représentées entre les fenêtres - l'inventaire de 1784 évoque seulement des « sujets d'histoire » - elles divergent sur la technique mise en œuvre par Horace Le Blanc.

Les « trumeaux » décrits par Pierre-Jean Mariette indiquent que les murs étaient recouverts d'une menuiserie entre les fenêtres. Par ailleurs, il parle aussi des « lambris d'appui » peints qui représentent, en continuité des sujets militaires des trumeaux, des scènes de siège. Les lambris d'appui²³⁶ sont des panneaux de bois ornant la partie inférieure d'un mur, ici, ils devaient être placés jusqu'au niveau des fenêtres. En cela, sa description concorde avec celle de 1784 qui parle bien de « différentes vues de ville » peintes sur des panneaux ornant le soubassement d'appui mais aussi de « peintures représentant des villages » sur le soubassement d'appui des croisées. Si le terme de siège n'est pas employé, les représentations de ville et de villages qui sont évoquées peuvent parfaitement illustrer des lieux assiégés.

Selon Mariette, les peintures d'Horace Le Blanc étaient donc des tableaux réalisés pour pouvoir s'intégrer à des boiseries. Cela ne correspond pas avec ce que décrit Nicolas-Antoine Dezallier d'Argenville, lequel parle de sujets « tous peints sur les murs ». Auguste Jal parle lui aussi d'une « série de tableaux » mais sans en préciser la technique. Cependant, nous savons que Nicolas-Antoine Dezallier d'Argenville ne vérifie pas systématiquement ses sources. Il nous paraît que la description de Mariette, plus précoce dans le temps, et reprise par l'inventaire de 1784, est la plus fiable et que la galerie des batailles devait bien être lambrissée²³⁷.

Si Dezallier d'Argenville se méprend sur la technique, le nombre de « huit morceaux » qu'il avance est bien justifié. En effet, la galerie des batailles comporte trois fenêtres de chaque côté, et quatre trumeaux. Si chaque trumeau comporte une scène, il y a donc bien huit peintures décorant les murs, nombre qui correspond au huit tableaux qui ornent aujourd'hui la galerie.

L'iconographie du plafond est plus difficile à établir, aucun des auteurs ne donnant la même version des scènes. Mariette évoque des sujets de guerre et Dezallier d'Argenville des « Conférences avec les Suisses » qui doit correspondre à une réunion avec des gardes suisses. S'il semble y avoir peu en commun entre ces deux programmes, les scènes seraient malgré tout cohérentes avec un décor voué à l'exaltation de faits militaires. La description d'Auguste Jal complique encore les choses puisqu'elle n'évoque aucun sujet militaire mais des figures allégoriques, non identifiées, et des oiseaux. Auguste Jal se trompe-t-il en évoquant un décor qu'il ne peut pas avoir vu ? En définissant le plafond comme « composé à l'italienne », il semble décrire un mode de décor alors fleurissant au XVII^e siècle. Opposé au plafond à solives, courant

²³⁶ Selon l'Encyclopédie d'Alembert et Diderot.

²³⁷ L'inventaire dit notamment que « Lesd. galerie et tribune sont parquettée en toute leur superficie ».

au début du XVII^e siècle, il s'agit du plafond à l'italienne : soit en *quadro riportato*, soit en *da sotto in su*. Concernant le décor du plafond, l'inventaire de 1784 ne nous est pas de grand recours, la description se borne à parler de « plusieurs scènes historiques ».

Pour surpasser les contradictions soulevées par ces descriptions, il pourrait être possible d'imaginer que le plafond peint ait été compartimenté de type *quadro riportato*, de telle façon que plusieurs scènes l'ornent, à la fois des peintures militaires et des conférences. Les pourtours du plafond pouvaient, quant à eux, être décorés des figures allégoriques. La description de la galerie de 1784 évoque d'ailleurs des médaillons peints avec des sujets allégoriques « audroit des croisées ».

L'un des exemples les plus célèbres de plafond compartimenté, qu'Horace Le Blanc a pu voir à Rome et dont il aurait pu s'inspirer, est la galerie Farnèse (vers 1597-1608) décorée par les Carrache.

Enfin, le décor s'achève par deux lunettes à chaque extrémité de la galerie. L'une d'elle comporte de façon certaine une scène représentant Louis XIII et Charles Valois, décrite par Pierre-Jean Mariette et Auguste Jal bien qu'Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville parle d'une lunette figurant Charles IX. Y-a-t-il une confusion entre les deux personnalités royales ? Malgré tout, il se pourrait que le roi Charles IX, père de Charles de Valois, soit représenté dans l'une des lunettes, et que Charles de Valois et Louis XIII soient dépeints dans l'autre.

L'inventaire de 1784 ne permet pas de se prononcer. Il évoque bien un entablement avec « une ballustradde d'ordre dorique, au derrière de laquelle est un tableau historique occupant tout l'espace ». La balustrade rappelle la description de Pierre-Jean Mariette. Il est possible que la peinture poursuivait, de manière feinte, la balustrade architecturée. Aucune scène n'est décrite en ce qui concerne la seconde lunette. Seul est mentionné le décor du dessus-de-porte « une corniche avec des attributs militaires et un casque ». De part et d'autre des deux portes, et non décrits par les trois auteurs, il y aurait eu deux panneaux représentant un incendie pour l'une, et deux panneaux peints en paysages pour l'autre. Ces quatre panneaux avaient-ils trait à des épisodes militaires ?

Après son acquisition en 1804 du château de Grosbois, le maréchal Berthier engage de nombreux travaux d'embellissement et la galerie des batailles centre toutes ses attentions. Il semble d'ailleurs qu'elle ait été peu modifiée depuis le XVII^e siècle. L'école de Carle Vernet travaille à la réalisation de huit tableaux illustrant les grandes batailles auxquelles le maréchal a

participé²³⁸. Si l'on se fie à la description de Pierre-Jean Mariette et à l'inventaire de 1784, toute la menuiserie ainsi que les tableaux ont été supprimés pour laisser place à ce nouveau cycle : ils sont aujourd'hui perdus. Au cours du XIX^e siècle, la voûte est ornée de stuc sculpté d'étoiles, de couronnes et de palmes de victoire. Si Horace Le Blanc a peint le plafond directement à la surface et non sur une toile marouflée, il pourrait en rester des traces sous le stuc.

Hormis ces descriptions - plus ou moins concordantes - cinq dessins conservés (**cat. D6 à D10**), pour la plupart mis au carreau et prêts à la transposition, ont été reliés à cette grande entreprise décorative. C'est à partir du dessin de Darmstadt, provenant de la collection Mariette et pivot dans la restitution du corpus graphique d'Horace Le Blanc, qu'a été formé ce groupe cohérent techniquement et stylistiquement. L'ensemble des cinq dessins sont tous réalisés à la plume, encre brune, lavis brun et rehauts de blanc. Leurs personnages étirés et élégants sont issus d'une même tradition maniériste. Traitant de sujets militaires²³⁹, de scènes de cour²⁴⁰ ou d'une figure allégorique²⁴¹, ils se rapprochent tous de manière logique des descriptions de Mariette, Dezallier d'Argenville et Jal.

Le décor de la galerie des batailles a dû permettre à Horace Le Blanc d'attirer l'attention du roi Louis XIII, proche de Charles de Valois.

d) Horace Le Blanc, peintre du roi, 1625

Les dates précises du séjour d'Horace Le Blanc à Paris sont inconnues. Il est encore à Lyon le 18 mai 1623, date de sa nomination comme peintre consulaire, et il apparaît de nouveau dans les délibérations du Consulat le 22 avril 1625²⁴². D'autre part, il n'y a aucun acte notarié concernant Horace Le Blanc dans l'étude de son notaire habituel, André Dechuyes, au cours des années 1623-1626²⁴³. Il se peut qu'Horace Le Blanc ait eu un autre notaire pendant cette période. Cependant, la présence de documents datés de 1622 dans cette même étude, nous laisse penser

²³⁸ Guillemard, 1977, p. 123. Il s'agit de la *Bataille de Lodi* par Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) ; *Bataille de Rivoli* par Carle Vernet (1758-1836) ; *Bataille des Pyramides* par François-André Vincent (1746-1816) ; *Bataille de Wagram* par Antoine-Jean Gros (1771-1835) ; *Bivouac de l'empereur sur le champ de bataille d'Eylau* par Adolphe-Eugène-Gabriel Rohen (1780-1867) ; *Bataille de Iéna* par Charles Thévenin (1764-1838) ; *Bataille d'Austerlitz* par Mesnier ; *Bataille de Marengo* par Jacques-Augustin-Catherine Pajou (1766-1828).

²³⁹ Dessins du musée de Darmstadt (**cat. D6**) et du musée du Louvre (**cat. D9**).

²⁴⁰ Dessins de la collection Adrien (**cat. D8**) et du musée Fabre de Montpellier (**cat. D7**).

²⁴¹ Dessin du musée de Dijon (**cat. D10**).

²⁴² Lyon, A.M., BB166, folio 92r°/v°.

²⁴³ Lyon, A.D., 3 E 3983, 3 E 3984 et 3 E 3985.

que le Lyonnais passe habituellement ses actes chez André Dechuyes. Horace Le Blanc doit donc être à Paris entre juin 1623 et mars 1625.

Le séjour à Paris a dû permettre d'obtenir d'autres commandes que celle de Grosbois. Hélas, peu de ses œuvres parisiennes sont connues, exceptés deux *Saint Sébastien* (**cat. P6** et **cat. PP9**) l'un daté de 1624 et commandé par les Capucins de Rouen, l'autre mentionné dans une collection parisienne de 1642. Ils doivent dater de ce séjour. Par ailleurs, en 2003, Paola Pacht-Bassani²⁴⁴ attribuait à Horace Le Blanc le décor de la chapelle de Charles de Valois, actuelle chapelle de la Madeleine, à Saint-Eustache²⁴⁵. Cependant, les éléments stylistiques et d'archives sont pour l'heure trop maigres pour confirmer cette attribution.

Lors de son retour en 1625, Horace Le Blanc introduit en plus de son titre de peintre ordinaire de la ville de Lyon, celui de peintre du roi. Il est effectivement nommé, entre 1623 et 1625, peintre du roi. Il se retrouve le 1^{er} janvier 1638 dans l'« Estat g[e]n[er]al du Paiement que le Roy a donné estre fait a ces officiers domestiques », non pas dans la catégorie des « peintres et valletz de chambre » comme Philippe de Champaigne, mais seulement dans celle des « autres peintres et gens de mestier »²⁴⁶. Horace le Blanc a pour gages trente livres par an²⁴⁷. Il peut paraître étrange qu'il apparaisse en 1638 comme peintre du roi alors qu'il est mort en 1637. Pour autant, son décès intervenant fin octobre 1637, la liste des officiers du roi n'a pas dû être mise à jour, surtout concernant des peintres provinciaux moins importants dans la hiérarchie.

Ce nouveau titre a dû jouer un rôle dans les nouvelles vellétés d'Horace Le Blanc lors de sa demande d'augmentation de ses gages au Consulat en 1626. En 1625, le peintre a une double légitimité : l'une venant de son séjour italien où il a été reçu à l'académie de Saint-Luc et l'autre de son intermède parisien où il est devenu peintre du roi.

A son retour en 1625, Horace Le Blanc s'installe de manière définitive à Lyon comme le prescrit son acte de nomination : « viendra f[air]e en ceste dicte ville sa residence ord[inai]re »²⁴⁸. Pendant longtemps, la fin de carrière et de vie d'Horace Le Blanc sont restées extrêmement lacunaire. La découverte inédite de son testament a permis de mieux cerner la période entre 1635 et 1637.

²⁴⁴ Pacht-Bassani dans Blois, 2003-2004, n° 65, p. 194.

²⁴⁵ Marcou, 1901, p. 381-382, cite les différentes peintures murales, qu'il attribue à « Ecole française – Dix-septième siècle : *Deux anges assis ; Le Christ prêchant dans la maison de Marie-Madeleine ; Marie-Madeleine, chez Simon, versant des parfums sur les pieds du Christ ; Marie Madeleine et les saintes femmes au tombeau du Christ ; Marie-Madeleine retirée dans la grotte de la Sainte-Baume, en Provence ; Anges musiciens*. Les restaurations menées entre 1849 et 1850, et le mauvais éclairage de la chapelle, rendent d'autant plus difficile toute considération stylistique.

²⁴⁶ Paris, BNF, Clairambault 814, folio 73r°.

²⁴⁷ Paris, BNF, Clairambault 814, folio 75v°. « Horace le Blanc peintre..... XXX^{tt} »

²⁴⁸ Lyon, A.M., BB162, 18 mai 1623.

5) Les dernières années d'Horace Le Blanc

a) Le procès parisien

Une mention dans le testament d'Horace Le Blanc était intrigante, évoquant sa femme Marguerite Didier qui l'a aidé tout au long de sa maladie il est dit : « notamment au dernier voyage qu'ilz ont fait ensemble a paris »²⁴⁹. Le seul voyage à Paris connu était celui réalisé entre 1623 et 1625, or, le terme de « dernier » semble difficilement applicable à un voyage datant de douze ans. La découverte d'un acte notarié passé à Paris par le peintre a permis de mieux comprendre cette phrase.

Le 1^{er} août 1637²⁵⁰, soit moins de trois mois avant sa mort, Horace Le Blanc est en effet à Paris. Il passe devant notaire une obligation de la somme de deux milles livres avec Jehan Carcavy qui représente son beau-fils Claude Boytier, écuyer. Cette somme est donnée à Horace Le Blanc pour qu'il cesse toutes poursuites judiciaires à l'encontre de ce dernier, et de ses compagnons, Claude Bourdilon, Henry Chardon, Aymé Desaillant et Louis de Rochefort. Les personnes mises en cause par Horace Le Blanc sont des notables de Lyon.

Claude Boytier est le futur seigneur de Dommartin (1671)²⁵¹, son beau-père Jehan Carcavy est conseiller du roi, receveur général des décimes en Languedoc²⁵². Louis de Rochefort, quant à lui, est conseiller au siège présidial et à la sénéchaussée de Lyon²⁵³. Cet acte notarié permet de retracer les circonstances de cette affaire judiciaire (**annexe I-8a à d**).

Débouté par le bailli de Mâcon, Horace Le Blanc demande à ce que l'affaire soit portée « au greffe de la cour du parlem[en]t de Paris »²⁵⁴. Il fait pour cela une déclaration notariale le 3 décembre 1635. A la plainte d'Horace Le Blanc sont associés son beau-frère Jean Didier et un certain Pierre Vallier. La partie de l'affaire qui été jugée au bailli de Mâcon remonte à plus de trois ans puisque la première plainte déposée par Le Blanc date du 22 février 1632.

²⁴⁹ Lyon, A.D., 3 E 4002, 453r°, 26 octobre 1637.

²⁵⁰ Paris, A.N., MC/ET/XXIV/69, minute du 1er août 1637.

²⁵¹ Claude Boytier ou Boittier deviendra seigneur de Dommartin en 1671.

²⁵² Titre porté dans un acte conservé à Paris, A.N., MC/ET/XXIV/343,

²⁵³ Cela est indiqué dans la minute du Parlement de Paris, A.N., X/2a/256, 5 septembre 1636.

²⁵⁴ Lyon, A.D., 3 E 3994, folio 450r°, 3 décembre 1635.

Sa plainte remonte effectivement au Parlement criminel de Paris. Un premier procès a lieu le 5 mai 1636²⁵⁵, suivi d'un second procès, dont nous n'avons pas trouvé la minute, qui se tient le 7 août 1636. Enfin, le 5 septembre 1637, le Parlement de Paris rend sa sentence. La minute judiciaire permet de comprendre les enjeux de la plainte. Le fait que l'affaire soit jugée par le parlement criminel indique d'ores-et-déjà qu'elle est d'une certaine gravité.

Boitier, de Rochefort, Desailant, Bourdillon et Chardon sont accusés de braconnage et de chasses non autorisées sur le domaine d'Horace Le Blanc, vraisemblablement celui d'Ecully, même si ce dernier n'est pas expressément nommé. Ainsi les accusés ont la défense de « chasser audedans des servittages dud[it] leblancq luy mesfaire ny mesdire ». Il semble qu'au-delà de cette simple affaire de chasse interdite, les relations se soient envenimées jusqu'à l'agression physique comme l'indique la phrase : « sur la plainte dud[it] leblanq contre lesd[its] Bourdillon et chardon auroient Iceulx este receus a la preuve des faits dagression ». Reconnus coupables, Claude Boitier pour lui et ses compagnons, décident de traiter à l'amiable avec Horace Le Blanc de telle façon que ce dernier retire sa plainte et qu'ils puissent « vivre a ladvenir en payx et bons voisins »²⁵⁶.

Cet acte notarié de conciliation donne l'adresse à laquelle Horace Le Blanc se trouve à Paris : « rue coulure sainte Catherine parr[oisse] saint paul ». Cette adresse interpelle. En effet, l'hôtel de Charles de Valois est situé dans cette même rue. Un acte de vente datant de 1688 décrit l'hôtel comme « attenant d'une part à Mme de Chavigny, et d'autre part sur la rue des Francs-Bourgeois, par devant sur la rue Pavée et par derrière sur la rue Culture-Sainte-Catherine avec une basse cour tenant d'une part à ladite rue des Francs-Bourgeois, par derrière à M. Brunet de Chailly et par devant sur la rue Pavée »²⁵⁷. Une idée séduisante serait qu'Horace Le Blanc, en cette année 1637, loge dans une des dépendances de l'hôtel particulier de son plus prestigieux commanditaire, le duc d'Angoulême. Pour autant, il est difficile d'étayer plus cette hypothèse, aucun autre document d'archives ne permettant de la confirmer.

Le 1^{er} août 1637, Horace Le Blanc est particulièrement affaibli, en témoigne sa signature présente au bas de l'acte notarié. La main qui l'a tracée est très hésitante, et les taches d'encre à la fin du « le » et du « l » de Blanc montre que le peintre a dû trop appuyer la plume sur le papier. Cela tranche avec les autres signatures d'Horace Le Blanc montrant un homme écrivant avec aisance.

²⁵⁵ Paris, A.N., X/2a/255, 5 mai 1636.

²⁵⁶ Paris, A.N., MC/ET/XXXIV/69.

²⁵⁷ Cité par Seillier, 1910, p. 386.

L'artiste est malade, et ce dès ce voyage à Paris, comme le note le testament de 1637 : « ou il a este grandement malade pendant cinq mois ou environ de la mesme maladie dont il est encore a present destenu ». Il meurt peu de temps après son retour de Paris.

b) Le testament d'Horace Le Blanc, 26 octobre 1637

Pour l'année 1637, seuls deux actes notariés sont connus : le premier révoque un testament non découvert datant de 1636, et le second est le testament proprement dit d'Horace Le Blanc (**annexe I-9a et b**). Ces deux documents insistent sur l'état d'Horace Le Blanc qui est « fort malade et debille de sa personne »²⁵⁸ et « grandement faible & travaille de maladie gisant dans son lit »²⁵⁹. La révocation du testament n'est pas signée par le peintre « a cause de son Indisposition & faiblesse ». Au bas de son testament, Horace Le Blanc s'essaye difficilement à une signature, qu'il ne parvient pas à achever. Le notaire explique « temoins appellees & requis qui ont signe non led[it] testateur pour ne lavoir pu faire a cause de sa foyblesse & indisposition sestant essaye de ce faire luy ayant a ces fins led[it] no[tai]^{re} royal soubz[ssig]^{ne} mis la plume a la main ainsy quil a este vu par tous lesd[its] temoins ». La tentative de signature est bien visible à la fin du testament, le peintre traçant le « H » et le début du « L ».

Le testament est passé à dix-huit heures et Horace Le Blanc meurt deux à trois heures plus tard comme l'indique un ajout en haut du testament. Il est enterré le lendemain à la cave Saint-Laurent, paroisse Saint-Paul, selon les souhaits qu'il a exprimés. Les frais d'inhumations sont payés le 1^{er} novembre 1637²⁶⁰.

Cette maladie, qui a duré au moins cinq mois, a dû limiter la production picturale d'Horace Le Blanc entre 1636 et 1637. Pendant cette période, il n'apparaît d'ailleurs dans aucune délibération consulaire, et ses gages pour l'année 1636 ne sont payés qu'après sa mort. Cela doit s'expliquer à la fois par son voyage à Paris et sa longue maladie.

Horace Le Blanc fait de sa femme Marguerite son héritière universelle. Cependant, il réserve cent livres de pensions par an à sa sœur Lucrette Blanc, pension qui, au décès de cette dernière, doit être versée à sa nièce. Il fait aussi un don de cinquante livres à l'hôpital de l'Hôtel-Dieu et de la même somme que sa femme doit donner « à des pauvres honteux ».

²⁵⁸ Lyon, A.D., 3 E 4002, folio 450r°/v°.

²⁵⁹ Lyon, A.D., 3 E 4002, folios 452r°-454r°.

²⁶⁰ Lyon, A.M., 1GG442, folio 310r°, 1^{er} novembre 1637. Gilles Chomier avait découvert cette archive qui est présente dans sa documentation conservée au musée des Beaux-Arts de Lyon.

Comme aucun enfant n'est évoqué dans ce testament et que Marguerite Didier est désignée comme seule héritière, le couple doit être sans descendance. Par ailleurs, seules sa sœur Lucesse et sa nièce Catherine Scorique sont nommées, ce qui laisse à penser que soit Horace Le Blanc n'a pas d'autres frères et sœurs, soit, et c'est le seul cas possible pour expliquer ces absences, que le(s) frère(s) et sœur(s) du peintre soient morts et cela sans descendance.

Selon nous, l'absence d'héritiers ainsi qu'une famille peu développée, réduite à sa sœur et à sa nièce, peuvent expliquer l'absence d'un inventaire après-décès²⁶¹. Ce document est un acte judiciaire réalisé par le tribunal de la sénéchaussée. Comme le remarque Daniel Ternois, ces inventaires, non obligatoires sont loin d'être systématiques. À Lyon, ils sont mêmes exceptionnels. Ce type de document est souvent demandé en vue d'éviter toutes contestations entre différents héritiers, le plus souvent sur la requête d'un ou de plusieurs intéressé(s)²⁶². Ici, tous problèmes de revendication d'héritage sont nuls avec la nomination d'une héritière unique.

Avant sa mort, Horace Le Blanc a désigné au Consulat le peintre qui doit lui succéder en tant que peintre consulaire.

c) La transmission de la charge de peintre consulaire à Germain

Panthot

Quelques semaines après le décès d'Horace Le Blanc, le 10 novembre 1637, le Consulat décide de nommer Germain Panthot (1602-1675)²⁶³ comme peintre ordinaire. Germain Panthot est assez méconnu, et aucune œuvre n'est parvenue²⁶⁴ jusqu'à nous. Le choix de Panthot a été fait sur les conseils d'Horace Le Blanc comme l'indique la délibération consulaire (**annexe I-10**) :

« Et de ses sens suffisansse capacite & bonne Intelligence en l'art de peinture & pourtraiture & mesme led[it] Leblanc qui de son vivant estoyt tres espert aud[it] art ainsy que ses œuvres en font foy

²⁶¹ Il n'y a aucun inventaire après-décès référencé sous le nom de « Blanc », « Le Blanc », ou « Leblanc » aux archives départementales du Rhône. D'autre part, aucun inventaire n'est cité dans le testament. Pour autant, il se pourrait que cet inventaire se trouve dans une autre étude notariale.

²⁶² Ternois, 1977, p. 47.

²⁶³ Rondot, 1888, p. 141-143. Audin, Vial, 1919, p. 84. Il est baptisé le 3 janvier 1602 dans la paroisse Saint-Paul (Lyon, A.M., 1GG441, folio 55v°, acte n°586). Il est inhumé dans la paroisse Saint-Pierre-Saint-Saturnin le 21 octobre 1675 (Lyon, A.M., 1GG585, folio 226). Nous remercions très sincèrement Benoît Faure-Jarrosion pour toutes les informations qu'il nous a aimablement communiquées sur cet artiste.

²⁶⁴ Excepté, peut-être, un dessin conservé sous son nom au musée des Beaux-Arts de Lyon.

icy a durant sa malladie plusieurs foys desclairer q[u'i]l estimoit led[it] Sr Pantot fort capable pour estre appelle a lad[ite] retenue & luy succedder en Icelle a p[rése]nt vaccante par sondict decedz »²⁶⁵

Cette recommandation directe de la part d'Horace Le Blanc est rare. À notre connaissance, il s'agit de l'unique fois, dans l'histoire des peintres ordinaires de la ville de Lyon, qu'un peintre désigne lui-même son successeur au Consulat. Elle prouve l'estime portée par Horace Le Blanc à Germain Panthot, et semble indiquer un lien privilégié entre les deux artistes : Horace Le Blanc lui laisse en héritage la charge créée par le Consulat en sa faveur.

Né en 1602, Germain Panthot a pu être l'élève d'Horace Le Blanc, dont l'atelier prend de l'envergure au cours des années 1620. Si cette filiation artistique ne peut être confirmée, elle reste envisageable.

Un acte de baptême, généreusement communiqué par Benoît Faure-Jarrosion, permet de prouver que les deux artistes se connaissent pleinement dès 1626, et doivent même être amis. En effet, Germain Panthot choisit comme marraine de son second enfant, Étienne, Marguerite Didier, la femme d'Horace Le Blanc²⁶⁶.

Bien qu'il soit dénommé « célèbre peintre de l'hostel de ville » dans un acte d'inhumation de 1674, Germain Panthot ne semble pas avoir eu la même renommée que son prédécesseur. Il est bien intégré dans la communauté des peintres, puisqu'il est nommé dix fois « maître du métier des peintres »²⁶⁷. L'arrivée à Lyon de Thomas Blanchet, en 1665, a dû diminuer l'aura du peintre, qui s'associe cependant à lui pour la décoration de l'Hôtel de Ville. Cette grande œuvre de décoration menée par Germain Panthot, qui semble plus à l'aise dans son activité de portraitiste, est détruite par un incendie en 1674.

d) L'inventaire après-décès de Marguerite Didier (1676)

Marguerite Didier survit quarante ans à Horace Le Blanc. Neuf mois après sa mort, en juin 1638²⁶⁸, elle prend Claude Pourra en secondes noces, et Lucretia Blanc assiste au contrat de

²⁶⁵ Lyon, A.M., BB191, folio 193v°, 10 novembre 1637.

²⁶⁶ Lyon, A.M., 1GG447, folio 36v°, acte n° 271, 25 octobre 1626 : « Le dimanche 25 octobre 1626 a este baptise Estienne fils de Sr Germain Panthot ma[ître] peintre a Lyon Et de dame Margueritte Vazet sa fem[me] son parrain Sr Estienne Cocharde marchand drappier de Lyon et sa marrayne dame marguerite ~~est~~ Didier fem[me] de Sr Oratio Blanc aussy ma[ître] peintre demeure led[it] Sr Panthod en la rue de Angele Fait par moy vicayre Soubz[ssig]ne / Charvey / Guillhon »

²⁶⁷ Rondot, 1888, p. 143. Il est nommé en 1625, 1639, 1645, 1646, 1649, 1651, 1655, 1657, 1664 et 1667.

²⁶⁸ Lyon, A.M., 1GG447, folio 55v°, acte n° 415, 12 juin 1638 : « Le 12e juin 1638 Sr Claude Pourra et dam^{elle} Marguerite Didier renvoyez de St Croix se sont lun a lautre donne la foy de mariage ont recu no[tre] benediction nuptiale en presance de leurs parans et amis »

mariage. Claude Pourra est le « greffier en chef, garde du petit scel de la cour de la conservation des privileges royaulx des foires »²⁶⁹ de Lyon. Elle possède une dot de six mille livres, qu'elle doit tirer de l'héritage d'Horace Le Blanc. Par ailleurs, en 1637, elle perçoit en son nom les trois cents livres gages dus au peintre par le Consulat pour l'année 1636²⁷⁰.

Après le décès de son second mari, âgée, elle est prise en charge en grande partie par son neveu par alliance Mathieu Rey, maître apothicaire à Lyon. En 1673, trois années avant son décès, elle fait une donation entre vifs de tous ses biens meubles et immeubles à ce dernier²⁷¹.

Son acte d'inhumation n'a pas été retrouvé. Par contre, il a été établi après sa mort un inventaire après-décès daté du 30 avril 1676²⁷². Cet inventaire est mené à la fois dans le domaine d'Ecully qu'elle tient d'Horace Le Blanc et dans la chambre qu'elle loue à Lyon, rue des Flandres.

C'est la partie de l'inventaire après-décès qui répertorie les biens d'Ecully qui est la plus intéressante dans l'étude des possessions héritées par Marguerite Didier d'Horace Le Blanc. La plupart des biens sont des meubles communs dans une habitation du XVII^e siècle : table, chaise, lit, et, seuls quatorze tableaux, très peu décrits, répartis en trois lots, sont mentionnés. Ainsi, aucun nom de peintre n'est rattaché à ces oeuvres. Ils sont d'ailleurs de peu de valeur. Ainsi, dans la salle au-dessus de la cuisine il y a « cinq tableaux peints en detrempe en plusieurs figures avec leur cadre bois sappin estimés ensemble trois livres cy », dans une des chambres sont répertoriés « huit tableaux portraits paint a huile representant les parants de lad[ite] deffunte par la non estime ». Dans la chapelle du domaine se trouve « un tableau paint a huile representant une vierge sur l'hostel aveq deux petites figures qui representent deux anges et une croix bois noir sur laquelle est un crucifix Le servant tout non estime pour servir d'ornement a lad[ite] chapelle ».

Le fonds d'atelier d'Horace Le Blanc, qui a dû aussi revenir à Marguerite Didier, n'est pas cité, ni évoqué dans cet inventaire. Il est fort probable que Marguerite Didier l'ait dispersé après sa mort en 1637.

L'inventaire après-décès de Marguerite Didier est particulièrement intéressant dans la description des papiers conservés à Ecully (**annexe I-11**). C'est à partir de cet inventaire, qu'il a été permis de retrouver l'étude du notaire habituel d'Horace Le Blanc. La plupart des papiers cités, concernant le peintre, ont été retrouvés dans les archives départementales.

²⁶⁹ Lyon, A.D., 3 E 5514, minute du 7 juin 1638.

²⁷⁰ Lyon, A.M., BB191, folios 199v^o-200v^o, 19 novembre 1637.

²⁷¹ Lyon, A.D., 3 E 4408b, 8 janvier 1673.

²⁷² Lyon, A.D., BP1964, 30 avril 1676.

L'absence d'inventaire après-décès d'Horace Le Blanc a été en partie compensée par celui de Marguerite. Il reste pourtant à déplorer la totale méconnaissance de son fond d'atelier et des peintures qui étaient encore présentes à sa mort en 1637.

III/ Horace Le Blanc : un artiste à Lyon au XVII^e siècle

Au tournant du XVII^e siècle, l'art à Lyon reste encore assez mal connu. Le cas particulier d'Horace Le Blanc peut permettre de s'interroger plus largement sur le contexte de la peinture lyonnaise entre la fin du XVI^e siècle et le premier tiers du XVII^e siècle. La spécificité du contexte historique et religieux de Lyon à cette époque, une ville ouverte aux nouveaux ordres religieux après une guerre de religions particulièrement destructrice, rend cette ville propice aux grandes commandes religieuses et à la réussite sociale des artistes.

Plusieurs aspects doivent être étudiés et questionnés, notamment celui de première formation d'Horace Le Blanc à Lyon. Il s'agit de définir, en ce dernier quart du XVI^e siècle, les artistes dominant la scène artistiques lyonnaise et, par conséquence, les grands ateliers qui auraient pu accueillir le jeune peintre pour lui apprendre l'art de peindre. Par ailleurs, il faut se demander quelles influences peut recevoir un artiste en formation dans une ville telle que Lyon. Place centrale tant de la France que de l'Europe, elle est un foyer économique actif qui attire de nombreux étrangers, marchands ou banquiers, dans ses murs mais aussi de nombreux artistes en quête de nouveaux commanditaires ou s'arrêtant sur le chemin les menant à Rome pour parfaire leur connaissance de la peinture. Ainsi, les liens privilégiés de la capitale des Gaules avec l'Italie, étape obligée lors du voyage entrepris depuis le Nord, et point de départ facilitant le séjour italien, est un autre aspect intéressant notre étude. Concernant Horace Le Blanc, il nous faut déterminer quelles influences ses séjours romain et vénitien ont pu avoir sur sa formation lyonnaise initiale et quelles réminiscences peuvent se voir dans sa peinture.

Définir Lyon comme foyer artistique suppose nécessairement la définition d'un milieu de commanditaires, religieux ou civils, qui permettent l'installation et la prospérité d'ateliers de peintres.

Le début du XVII^e siècle, période de large diffusion des idéaux de la Contre-Réforme, favorise la création de nouveaux ordres religieux mais aussi le développement d'une piété privée, réservée à de riches Lyonnais, qui vont être de grands commanditaires d'art. Le pouvoir local incarné par le Consulat affirme son prestige par la commande d'entrées triomphales, dès le milieu du XVI^e siècle, mais aussi de portraits consulaires. La conjoncture économique, politique et artistique va être ainsi particulièrement favorable à Horace Le Blanc.

Enfin, il faut replacer le peintre Lyonnais dans un réseau d'artistes, actifs dans la ville dans les années 1620-1630, avec lesquels Horace Le Blanc entretient des liens : des peintres gravitant autour du Lyonnais car familiers de l'artiste, des artistes plus ou moins renommés qu'Horace Le Blanc a cotôysés ou des collaborateurs dans de grandes entreprises décoratives.

1) La fin du XVI^e siècle : quelle formation avant le voyage en Italie ?

En l'absence de sources d'archive ou de textes anciens évoquant la formation d'Horace Le Blanc à Lyon, il est impossible de déterminer avec certitude vers quel artiste le jeune peintre s'est tourné ou encore les modèles qu'il a pu étudier. Ainsi, il nous faudra étudier le foyer pictural lyonnais de la fin du XVI^e siècle, encore mal cerné, afin de déterminer quels peintres auraient pu accueillir pour former Horace Le Blanc et l'initier à la peinture. Il est évident qu'il ne pourra s'agir ici que de dresser un état de la peinture et de l'art à Lyon à cette époque pour cerner au mieux les influences qu'un jeune artiste a pu recevoir.

a) Lyon aux XVI^e et XVII^e siècles : un carrefour artistique

Au XVI^e siècle, Lyon est une ville de passage : les flux commerciaux et monétaires qui transitent par cette ville se doublent de circulations artistiques. Il faut considérer ces dernières sous plusieurs aspects.

En premier lieu, Lyon accueille les passages et les séjours d'artistes, plus ou moins longs, sur la route d'Italie, d'autre part, elle est un véritable centre de circulation d'œuvres d'art.

Sur la route allant de l'Europe du Nord ou de l'Est vers Italie, que ce soit en passant par les Alpes ou le Rhône, Lyon est une étape obligée. Nombre d'artistes désireux de poursuivre leur formation en Italie s'arrêtent dans l'ancienne capitale des Gaules. Ils y séjournent en obtenant même des commandes afin d'obtenir l'argent nécessaire pour la poursuite de leur voyage. Certains, comme le portraitiste Corneille de Lyon (vers 1500-1510 – 1575), originaire de La Haye et attesté à Lyon dès 1533, ou le père de Jacques Stella, François Stellaert (1563-1605), venant de Malines et présent dans la ville dès les années 1590, finissent même par s'y installer définitivement.

Ainsi, Natalis Rondot (1888) dans son étude très détaillée sur *Les Peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle* recense, pour le XVI^e siècle, quarante-six peintres étrangers sur quatre cent quatre-vingts six peintres exerçant à Lyon. Cela équivaut donc à environ dix pour cent de peintres étrangers²⁷³. Parmi ceux-ci, il dénombre vingt-cinq Flamands, sept Allemands et quatorze Italiens. La majorité des peintres est donc originaire d'Europe du Nord-Est. Certains sont passés à la postérité, comme Barthélémy Spranger (1546-1611), qui passe à Lyon en 1565, Paul Bril (1554-1626), qui y séjourne vers 1573²⁷⁴ ou encore l'artiste florentin Giovanni Capassini, aussi connu sous le nom de Jean Capacin (actif entre 1555 et 1577). D'autre part, des dynasties de peintres nordiques, comme celles des Crane ou des Vandermère²⁷⁵, se développent à Lyon sur plusieurs décennies après s'y être implantées.

Ce phénomène de circulation d'artistes se poursuit largement au XVII^e siècle. L'étude menée sous la direction de Marie-Félicie Pérez montre qu'environ quarante-quatre pour cent des artistes de passage au XVII^e siècle sont des étrangers dont la majorité reste, comme au XVI^e siècle, des Hollandais et des Flamands au nombre de dix-neuf peintres sur vingt-deux recensés²⁷⁶.

Il ne faut pas négliger dans les nombreux peintres transitant à Lyon, les artistes français qui passent dans cette ville. Ils sont au nombre de vingt-et-un au XVII^e siècle, la plupart venant de régions situées au Nord de Lyon (environ treize pour cent). Pour une large majorité d'entre eux, les trois quarts, il s'agit de passage plus ou moins long mais n'excédant pas trois ans.

Pour la plupart des peintres, les raisons de leur séjour lyonnais sont ignorées. Pour autant, il est important de noter que près de trente pour cent d'entre eux, font étape à Lyon sur le chemin les menant à Rome. Par ailleurs, la durée du séjour à Lyon varie considérablement d'un artiste à l'autre, simple passage pour certains, ou séjours assez longs pour d'autres. Environ vingt-sept pour cent restent à Lyon pour un séjour pouvant durer jusqu'à trois ans, et une minorité, treize pour cent s'y installent²⁷⁷.

Lyon apparaît donc comme un point névralgique sur la route d'Italie : à l'aller, sur le chemin, elle est la première grande ville rencontrée en venant du Nord ; au retour, les jeunes artistes auréolés du séjour romain, ont la possibilité d'obtenir des commandes ou des relations avec de potentiels mécènes. Il s'agit de faire ses preuves et de montrer l'expérience acquise en Italie avant de retourner dans son pays d'origine²⁷⁸.

²⁷³ Rondot, *Op. cit.*, p. 7 et 16-17.

²⁷⁴ Chomer, Pérez, 2007, p. 552.

²⁷⁵ Audin, Vial, 1919, p. 233-234, qui compte au moins sept membres entre le XVI^e et le XVII^e siècle.

²⁷⁶ Pérez, 1976, p. 6-9.

²⁷⁷ Pour Marie-Félicie Pérez, sont considérés comme des installations des séjours durant plus de trois ans.

²⁷⁸ *Ibid*, p. 9-11.

Les chiffres donnés par Natalis Rondot pour le XVI^e siècle, tout comme ceux de l'étude de Marie-Félicie Pérez pour le XVII^e siècle, montrent que les artistes italiens sont moins nombreux à séjourner à Lyon que les peintres nordiques²⁷⁹. Pour autant, Lyon a toujours eu la réputation d'être une ville italienne. La forte migration venant d'Italie - majoritairement des banquiers et des marchands - au cours du XVI^e siècle a largement contribué à ce sentiment. Il a été renforcé par le grand nombre d'œuvres italiennes visibles à Lyon. En effet, il est attesté que les grandes familles italiennes commandent plus facilement à des artistes italiens qu'à des Lyonnais d'origine. Comme le note Daniel Ternois, il existe un réel rapport entre la nationalité des familles commanditaires et celles des artistes choisis²⁸⁰.

Ainsi, dans les années 1540, le marchand-banquier Tommaso Guadagni, conseiller florentin du roi François I^{er}, commande à Francesco Salviati (1510-1563) une *Incrédulité de saint Thomas*²⁸¹ destinée à la chapelle funéraire des Guadagni dans l'église des Jacobins de Lyon. Très rapidement, ce tableau acquiert une grande renommée et il est d'ailleurs considéré comme la plus illustre des peintures de Lyon avant la Révolution²⁸². De la même manière, en 1599, le cardinal Bonviso Bonvisi offre à la chapelle de la communauté lucquoise, à l'église des Cordeliers de l'Observance, une *Vision de saint François* réalisée par le Siennois Francesco Vanni (1563-1610)²⁸³.

Les guides de la ville, que ce soit Jacques de Bombourg (1675) ou André Clapasson (1741) indiquent d'autres tableaux italiens dans les églises lyonnaises. Ces œuvres issues de tous les foyers de l'Italie ont, hélas, aujourd'hui toutes disparues. Ainsi, est visible une *Cène* de Giulio Romano (vers 1499-1546) dans la chapelle de Bourbon, cathédrale de Saint-Jean.

L'art vénitien, qui a particulièrement touché Horace Le Blanc, est représenté à Lyon par plusieurs œuvres : un *Ecce Homo* attribué à Palma il Vecchio (vers 1479-1528), dans la Maison des Jésuites de Saint-Joseph ainsi que deux tableaux de Palma il Giovane (vers 1548-1628), arrivés à Lyon au cours du premier tiers du XVII^e siècle, une *Flagellation* à Saint-Nizier et une *Descente de Croix* à l'Hôtel de Ville. Dans ce dernier, étaient aussi conservés trois cartons

²⁷⁹ Pérez, 1976, p. 7 : pour le XVII^e siècle, seul un artiste italien a été recensé.

²⁸⁰ Ternois, 1975, p. 220.

²⁸¹ Paris, musée du Louvre, Inv. 593. Bois transposé sur toile. H. 275 ; l. 234 cm.

²⁸² Ternois, 1975, p. 210. Dès 1675, Jacques de Bombourg le décrit comme « un tres beau Tableau qui represente l'Apparition de Nostre Seigneur à St. Thomas, peint par le Salviati »²⁸² tandis que Clapasson le dit « ouvrage fameux de Salviati » (Clapasson, 1741, p. 43)

²⁸³ Providence, Rhodes Island School of Design Museum, Corporate Membership Fund 57.227. Huile sur toile, H. 266,1 ; l. 182,9 cm.

d'Annibale Carrache (1560-1609) et Guido Reni (1575-1642). Le foyer bolonais est aussi représenté par une *Sainte Geneviève* de Lucio Massari (1569-1633) aux Cordeliers²⁸⁴.

L'art nordique comme italien est donc visible à Lyon entre les XVI^e et XVII^e siècles grâce à la présence des artistes eux-mêmes mais aussi des tableaux ornant les lieux publics.

Par ailleurs, les œuvres d'art étrangères circulent aussi lors des foires de Lyon. Ces dernières, d'une durée d'une quinzaine de jours, sont de véritables centres économiques. Quatre foires se tiennent chaque année : la première se passe lors de la fête des rois, puis une autre intervient à Pâques, enfin deux se déroulent en août et à la Toussaint²⁸⁵. Après ces différentes foires, les tableaux qui n'ont pas trouvé d'acquéreurs sont exposés à la Loge du Change. L'art étranger est donc représenté dans une place centrale de la ville. Il faut d'ailleurs noter que les peintres lyonnais se sentent particulièrement lésés par la présence d'œuvres étrangères qui concurrencent leur production locale.

Il est vrai que les riches Lyonnais préfèrent souvent passer commande à des peintres étrangers, vivant ou non à Lyon. Ainsi, en 1583, les peintres lyonnais, Jean Maignan à leur tête, essayent de faire interdire la vente d'œuvres d'art par les marchands étrangers. Cependant, malgré leurs suppliques, le Consulat ne cède pas : l'art étranger continue à affluer lors des foires trimestrielles. L'offre en peinture étrangère est donc forte dans l'ancienne capitale des Gaules et semble amoindrir la place donnée aux réalisations des peintres lyonnais. L'art étranger ou français, en provenance ou à la destination de Rome, peut être aussi visible par les notables lyonnais lorsque les œuvres transitent par Lyon²⁸⁶.

Les modèles étrangers circulent à Lyon grâce à une nouvelle dimension acquise par la ville au cours du XVI^e siècle. En effet, elle devient l'une des capitales européennes de l'imprimerie, ce qui lui confère une autre aura en tant que carrefour artistique. Ainsi, dès 1515, la cité compte près de cent ateliers d'imprimerie et une trentaine de libraires vers lesquels convergent des modèles gravés créés dans toute l'Europe. Vers la fin du siècle, la ville acquiert cette place de diffuseur de modèles avec, notamment, la figure de Bernard Salomon (vers 1508-1510 – vers 1561).

²⁸⁴ Ternois, p. 224-225.

²⁸⁵ Bayard, 2007, p. 488.

²⁸⁶ A ce sujet, voir le Catalogue des peintures françaises du musée des Beaux-Arts de Lyon à paraître en 2015, et l'essai introductif de Ludmila Virassamyaïken.

Dans la peinture, des exemples frappants peuvent illustrer ces transferts de modèles. Ainsi, Noël de Lyon (actif au XVI^e siècle) peint *La Noce Villageoise*²⁸⁷ en s'inspirant largement de la gravure de Pieter van der Heyden d'après l'œuvre de Brueghel l'Ancien. Un autre artiste lyonnais, Jérôme Durand (1555-1604), maître peintre et peintre verrier²⁸⁸, a réalisé dans sa jeunesse un recueil de dessins²⁸⁹ reprenant plusieurs modèles gravés. Ce recueil est particulièrement éloquent pour cerner les gravures qu'il avait à sa disposition, et par extension celles que des artistes lyonnais peuvent voir en cette fin de XVI^e siècle, comme celles de l'Italien Marcantonio Raimondi reprenant des peintures de Raphaël ou encore des gravures d'après l'œuvre d'Albrecht Dürer.

Les jeunes peintres lyonnais ont donc à leur disposition un grand nombre de modèles issus des différents foyers européens. Aux XVI^e et XVII^e siècles, les nombreux artistes étrangers présents dans la ville, apportent de nouveaux motifs picturaux et des nouvelles manières de peindre. Carrefour artistique, Lyon l'est par de nombreuses facettes : par l'imprimerie qui irrigue Lyon de gravures, par les œuvres étrangères présentes dans les édifices religieux, par les foires qui permettent la libre circulation d'œuvres étrangères, par le commerce, enfin, qui fait de Lyon un point de passage entre Europe du Nord et Italie.

La formation d'Horace Le Blanc se place au sein d'un contexte artistique riche d'influences multiples dans lequel le jeune peintre a pu puiser. Aucune œuvre de sa jeunesse à Lyon n'étant conservée, il n'est hélas pas possible de déterminer avec précision les modèles qu'il a vus.

Horace Le Blanc a dû connaître une première formation dans un atelier lyonnais avant de partir en Italie aux alentours de 1600. Aucun contrat d'apprentissage n'ayant été retrouvé, il est aujourd'hui impossible de savoir chez qui Horace Le Blanc a appris les bases du métier de peintre. De plus, les sources imprimées lyonnaises – que ce soit Jacques de Bombourg²⁹⁰ (1675) ou André Clapasson (1741) - très précieuses dans la connaissance des artistes lyonnais, restent remarquablement silencieuses sur ce sujet. Seul André Clapasson évoque le voyage italien en parlant d'Horace Le Blanc comme « élève du fameux Lanfranc »²⁹¹. Cependant, la définition des artistes les plus célèbres, qui doivent donc être à la tête des ateliers les plus importants de Lyon à

²⁸⁷ Aix-en-Provence, musée Granet.

²⁸⁸ Rondot, *Op. cit.*, n° 478, p. 113

²⁸⁹ Lyon, Bibliothèque municipale, Ms. 5399.

²⁹⁰ Bombourg, 1675.

²⁹¹ Clapasson, 1741, p. 12.

la fin des années 1580-1590 peut permettre de mieux appréhender l'atelier vers lequel un jeune peintre comme Horace Le Blanc aurait pu se diriger pour débiter sa formation.

b) Les grands ateliers lyonnais de la fin du XVI^e siècle

Après la mort, en 1574, du portraitiste Corneille de Lyon et en cette fin du XVI^e siècle, une personnalité semble dominer la scène artistique lyonnaise : François Stellaert (1563-1605). Ce peintre, né aux alentours de 1563 à Malines, part se former à Rome dans les années 1575²⁹² en compagnie de l'architecte et peintre Etienne Martellange (1569-1641). François Stellaert s'établit définitivement à Lyon à son retour d'Italie, entre 1588 et 1590. Cette installation est consacrée par son mariage avec la fille d'un autre peintre flamand implanté à Lyon, Jean II Vandermère (actif à Lyon entre 1548 et sa mort en 1595)²⁹³, avec laquelle il vit place de Confort. Au décès de sa première femme, il prend en secondes nocces Claudine Masso, avec qui il a au moins cinq enfants parmi lesquels le plus reconnu est Jacques Stella (1596-1657) qui va devenir l'un des peintres les plus fameux de sa génération. Les liens de la famille Stellaert avec la dynastie des peintres Vandermère ne cessent pas après ce remariage, puisque l'artiste Jacques Vandermère (actif à Lyon entre 1592 et 1625)²⁹⁴ devient le parrain de Jacques Stella en 1596²⁹⁵.

François Stellaert devient un peintre très estimé à Lyon, ainsi et selon Gilles Chomer, il est de 1590 à 1605 « le portraitiste, le fournisseur de retables et le fresquiste le plus éminent de Lyon »²⁹⁶. Il est plusieurs fois employé par le Consulat qui le charge de la réalisation de décorations éphémères : en 1598, associé à Jean I Perrissin et Jean Maignan, il peint les décors du feu de joie de la Paix de Vervins, puis il dirige les préparatifs de l'entrée de la future reine Marie de Médicis à Lyon en 1600. Nommé maître des peintres en 1602, il meurt trois ans plus tard, le 26 octobre 1605 et est enterré dans le couvent des Cordeliers.

Son activité de peintre est reconnue et célébrée dès le début du XVII^e siècle par Karel van Mander dans son *Livre des Peintres* (1604) comme un « excellent paysagiste et dessinateur, non moins habile peintre de figures que de compositions et de portraits »²⁹⁷. Hélas, de ce peintre qui a été si prolifique, nous ne pouvons guère citer que deux œuvres : une *Descente de Croix*

²⁹² Perneti, *Op. cit.*, p. 25.

²⁹³ Audin, Vial, 1919, p. 283.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Stuccilli, 1999, I, p. 82. Lyon, A.M., 1GG009, folio 77v°, n° 1037, 26 septembre 1596.

²⁹⁶ Chomer, 1992, p. 33.

²⁹⁷ Cité par Mickaël Szanto dans Lyon, Toulouse, 2005-2006, p. 43.

conservée à Six-Fours et une *Assomption* signée et datée de 1604 dans la chapelle Soleure d'Oberdorf²⁹⁸. Toute considération stylistique reste donc assez limitée, bien que ces deux peintures montrent un artiste de qualité, maîtrisant l'art du coloris. La construction des volumes est marquée par les plis des drapés, parfois un peu raides, les corps allongés des personnages sont empreints de maniérisme finissant. Par sa large clientèle, dont fait partie la noblesse lyonnaise comme Merry de Vic, ses liens avec les ordres religieux et le Consulat, François Stellaert semble être le peintre le plus éminent à Lyon au tournant du XVII^e siècle. De plus, ses relations avec la famille Vandermère lui permettent par ailleurs d'être particulièrement intégré au foyer des peintres lyonnais ce dont témoigne sa nomination comme maître du métier en 1602. L'atelier de François Stellaert semble être propice à l'accueil d'un jeune peintre.

Deux autres artistes, Jean I Perrissin (avant 1536-1617, actif à Lyon entre 1561 et 1617)²⁹⁹ et Jean Maignan (actif à Lyon entre 1569 et 1604)³⁰⁰ ont eu aussi les faveurs du Consulat pendant toute la seconde moitié du XVI^e siècle. Ils sont appelés à réaliser plusieurs décors éphémères, et ont donc dû avoir un atelier assez important pour répondre à ces nombreuses commandes.

Dès l'année 1561, Jean I Perrissin³⁰¹ est employé régulièrement par le Consulat. Nommé six fois « maître de métier des peintres », entre 1581 et 1611³⁰², c'est un artiste particulièrement intégré à la communauté des peintres lyonnais. Comme François Stellaert, Jean I Perrissin participe notamment à la réalisation d'entrées commandées par le Consulat entre 1566 et 1608³⁰³. Les échevins et le prévôt des marchands l'emploient également à plusieurs reprises pour peindre des armoiries ou des motifs de lions et fleurs de lys à l'intérieur de l'Hôtel de Ville. Des entreprises décoratives, plus importantes, lui sont confiées comme celle du couvent des Carmes en 1595 ou encore la réalisation des décors pour le feu de joie commémorant la Paix de Vervins.

Outre ses réalisations pour les décorations éphémères, Jean I Perrissin semble être aussi un peintre habile en portrait puisque le Consulat lui commande le « Pourtraict et figure d'Henri IV » destiné à orner une salle de l'Hôtel de Ville en 1594.

L'artiste, polyvalent, ne se borne pas à la seule activité picturale, il est aussi recherché pour ses talents d'architecte. Ainsi, il dessine les plans du Temple de Paradis destiné au culte protestant, temple qu'il représente par ailleurs sur une huile sur toile conservée à Genève³⁰⁴.

²⁹⁸ A ce sujet, voir Hours, 1974, p. 7-15.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 108-109.

³⁰⁰ Audin, Vial, *Op. cit.*, p. 2.

³⁰¹ L'ensemble des données biographiques sont issues de Rondot, 1888, n° 513, p. 117-119 et Audin, Vial, 1919, p. 108-109.

³⁰² Selon Rondot, *Op. cit.*, p. 118, il aurait été nommé huit fois en 1581, 1590, 1594, 1595, 1597, 1598, 1600 et 1611. Audin et Vial, 1919, p. 108, ne retiennent que les années 1581, 1590, 1595, 1598, 1600 et 1611.

³⁰³ Il participe aux grandes entrées de 1566, 1574, 1583, 1584, 1595, 1596, 1598, 1600, 1608.

³⁰⁴ Genève, musée international de la Réforme. Dessin préparatoire conservé à Lyon, archives municipales, GG 86, p. 1.

Peintre, architecte, il est aussi un graveur réputé, il est appelé à passer un an dans la ville suisse, entre 1569 et 1570, afin de réaliser une série sur les Guerres de religion. Le nombre de commandes reçues par Jean I Perrissin, son activité intense, fait qu'entre les années 1561 et 1615, son atelier est particulièrement important.

Il en est de même pour Jean Maignan³⁰⁵, peintre et architecte, qui est nommé huit fois « maître du métier de peintre » entre 1574 et 1600. Jean I Perrissin et lui collaborent plusieurs fois pour les décors d'entrées et des bateaux peints naviguant sur Rhône, accueillant les souverains lors de leur passage à Lyon. Ainsi, il peint les décorations du bateau pour l'entrée de Catherine de Médicis en 1570, puis celui d'Henri III en 1582.

En 1590, il est choisi pour réaliser la construction du couvent des Chartreux dans lequel Horace Le Blanc va peindre, trente ans plus tard, le cycle consacré à saint Bruno.

C'est aussi Jean Maignan qui tente, en 1593 et au nom des peintres lyonnais, de faire interdire la vente de tableaux étrangers dans la Loge du Change par les marchands.

Comme François Stellaert et Jean I Perrissin, et bien que le titre de peintre ordinaire du Consulat ne soit pas encore créé, il fait partie des quelques artistes que le Consulat attache à son service de façon durable en cette seconde moitié du XVI^e siècle.

La forte activité de ces trois peintres définit leurs ateliers comme centraux dans la vie artistique lyonnaise. Ils doivent attirer un nombre important de peintres tant pour des travaux à la tâche lors des grands projets décoratifs que pour des collaborations à des retables de grandes dimensions, des collaborateurs déjà qualifiés, ou de jeunes artistes qui débutent leur formation au métier.

Cependant, ce rapide panorama ne saurait être exhaustif et montrer la diversité des ateliers qui existent alors à Lyon : d'autres peintres semblent avoir eu une certaine renommée telles que les dynasties de peintres Durand, De La Haye ou encore Martellange.

Par ailleurs, rien ne certifie qu'Horace Le Blanc ait fait son apprentissage dans les ateliers les plus renommés de la ville. En l'absence de contrat d'apprentissage, nous ne pouvons que supposer les ateliers les plus attractifs pour un jeune apprenti. La relative aisance financière du père d'Horace Le Blanc lui permet de prétendre à placer son fils chez des maîtres peintres reconnus et dont la formation doit donc être assez dispendieuse. L'origine italienne a pu aussi

³⁰⁵ Le noms' écrit Maignan ou Magnan. L'ensemble des données biographiques sont issues de Rondot, *Op. cit.*, n° 535, p. 125 et Audin, Vial, 1919, p. 2.

jouer dans l'enseignement du jeune peintre. Paulino Banchi ayant des liens avec d'autres expatriés, il a la possibilité de placer son fils chez l'un de ses compatriotes³⁰⁶.

La peinture d'Horace Le Blanc, dans les années 1620, illustre moins sa première formation lyonnaise que celle reçue lors de son séjour en Italie. L'art italien, qu'il côtoie à Rome puis à Venise, laisse une empreinte certaine sur sa peinture.

³⁰⁶ Le peintre italien le plus célèbre en la seconde moitié du XVI^e siècle est le Florentin Giovanni Capassini qui travaille à Lyon entre 1565 et 1568 et forme Etienne de Martellange. Il fait d'ailleurs carrière dans une ville proche de Lyon puisqu'il est au service du cardinal de Tournon dès les années 1550. Cependant, ces dates d'activité semblent trop précoces par rapport à la date de naissance probable d'Horace Le Blanc (vers 1575).

2) Une marque italienne prégnante

La première étape du séjour italien d'Horace Le Blanc le mène à Rome ; autour de 1600, la capitale pontificale est le cœur artistique de l'Europe. En effet, après le Concile de Trente, la papauté retrouve sa puissance, la restauration religieuse est marquée par un important renouveau artistique. Les papes veulent réaffirmer leur autorité tout autant que le prestige du culte catholique mis à mal par la religion réformée. Ainsi, ils donnent l'impulsion à de nombreux chantiers artistiques destinés à décorer les églises et les lieux publics romains. L'art post-tridentin, glorification du culte de l'image proscrit par les protestants, appelle à la réalisation d'un grand nombre de tableaux. Ces commandes papales se doublent de celles de grands amateurs d'art, cardinaux comme nobles romains. Cette effervescence attire des générations d'artistes, venus à Rome de Flandres, de France ou d'Italie, pour se former ou pour travailler. Au tournant du XVII^e siècle, Rome est donc un véritable carrefour artistique où se croisent des langages picturaux aussi différents que ceux des Carrache et du Caravage.

a) *L'émulation romaine*

Un peu avant l'année 1600 où il apparaît comme témoin dans une plainte contre le Caravage, Horace Le Blanc se rend à Rome pour parachever sa première formation artistique reçue à Lyon. La capitale pontificale concentre alors les œuvres antiques, les chefs d'œuvre de la Renaissance italienne et des plus grands artistes contemporains. Il est l'un des premiers peintres lyonnais dont la présence est attestée à Rome et il ouvre la voie menant de Lyon à l'Italie. Les générations suivantes de peintres lyonnais, Jacques Stella comme Pierre Cretey, vont toutes compléter leur formation par un voyage italien.

Plusieurs *topoi* ont rapidement fleuri dans la littérature lyonnaise concernant les maîtres qui ont formé Horace Le Blanc lors de ce séjour romain. Dès le XVIII^e siècle, il est réputé être élève de Giovanni Lanfranco (1582-1647). André Clapasson évoque la *Vierge à l'Enfant avec des saints* (**cat. PP16a**) retable ornant le maître autel de l'église de la Charité comme « un des meilleurs de François [sic] Le Blanc, peintre de la ville, qui étoit un très habile homme et élève du fameux Lanfranc »³⁰⁷. Cette formation auprès de Lanfranco est reprise ensuite par nombre

³⁰⁷ Clapasson, *Op. cit.*, p. 12.

d'auteurs comme Jacques Perneti qui le dit « élève du célèbre Chevalier Lanfranc »³⁰⁸ ou encore Ernest Pariset³⁰⁹.

Dès 1984, dans sa première synthèse sur Horace Le Blanc, Gilles Chomer remettait en cause cette formation³¹⁰, et pour cause, Lanfranco est encore très jeune, tout juste âgé de vingt ans, lorsqu'il arrive à Rome suite à la mort d'Augustin Carrache en 1602. S'il travaille sur plusieurs chantiers importants dès son arrivée, comme celui de la chapelle Herrera à San Giacomo degli Spagnoli, il ne possède pas encore son propre atelier et continue à fréquenter celui de son maître Annibale Carrache. Il paraît donc impossible qu'Horace Le Blanc, arrivé avant lui à Rome, et sûrement plus âgé, puisse avoir été son élève.

Pour autant, rien n'interdit de penser qu'Horace Le Blanc et Lanfranco aient entretenu une relation d'amitié et de réciproque émulation. Il semble d'ailleurs certain que la peinture claire de l'école des Carrache, reprenant les grands principes picturaux de la Contre-Réforme dictés notamment par le cardinal bolonais Paleotti, a inspiré le jeune peintre. La bi-partition des registres céleste et terrestre, les saints et saintes solidement campés dans la partie inférieure de la *Vierge à l'Enfant avec saint Just, saint Louis, saint Charles, et saint François (cat. P7)* rappellent les grandes compositions bolonaises et montrent un artiste ayant assimilé la rhétorique de la Contre-Réforme.

Plus qu'à l'art des Carrache ou du Caravage, qu'Horace Le Blanc a connu comme en témoigne le procès de 1600, le jeune artiste a été plus sensible au maniérisme tardif de Giuseppe Cesari dit le Cavalier d'Arpin (1568-1640) ou de Cristoforo Roncalli dit Il Pomarancio (vers 1553-1626).

Le rapprochement entre l'art du Lyonnais et du Cavalier d'Arpin a été fait par plusieurs auteurs dès le XVIII^e siècle. Le premier à lier les deux peintres est Ferdinand Delamonce dans un discours lu à l'Académie de Lyon en 1753 : « Le peintre quoique eleve de Lanfranc se fit insensiblement une maniere semblable à celle du Josepin [nom utilisé pour le cavalier d'Arpin] »³¹¹. L'abbé Perneti, dans ses *Lyonnais dignes de mémoire* (1757), puis Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville dans son *Voyage Pittoresque* (1779) reprennent ce propos³¹².

³⁰⁸ Perneti, *Op. cit.*, p. 105.

³⁰⁹ Pariset, *Op. cit.*, p. 172.

³¹⁰ Chomer dans Rouen, 1984, p. 112.

³¹¹ Texte cité par Rosenberg, 2005, note 20, p. 59 d'après Marie-Félicie Pérez, « Un discours inédit de Ferdinand Delamonce », dans *Mélanges offerts à Geroges Couton*, Lyon, 1981, p. 503.

³¹² Perneti, *Op. cit.*, p. 105 : « Son goût un peu libertin lui fit une manière propre qui a plus de rapport avec celle d'un autre grand Maître le Chevalier d'Arpin » ; Dezallier d'Argenville, 1779, p. 456 : « Sa manière tient beaucoup de celle du Cavalier d'Arpin. »

Au XIX^e siècle, Ernest Pariset renforce les mots de Delamonce en parlant d'Horace Le Blanc comme d'un « admirateur passionné de Josépin »³¹³. La sensibilité d'Horace Le Blanc à l'art du Cavalier d'Arpin, mise en avant par l'historiographie, est effectivement bien perceptible au regard de ses œuvres.

Après une formation auprès de Niccolò Pomarancio, Giuseppe Cesari s'établit durablement à Rome. A la fin du XVI^e siècle, fort de la confiance du pape Clément VIII Aldobrandini, il est à la tête de plusieurs chantiers : après avoir achevé en 1596 la chapelle Aldobrandini, le pape lui confie le décor de la basilique de San Giovanni in Laterano où sont réunis plusieurs représentants du maniérisme tardif comme Cristoforo Roncalli et Giovanni Baglione.

Le maniérisme romain, dont le Cavalier d'Arpin est l'un des fers de lance, vit alors ses derniers éclats, bousculé par les nouvelles manières introduites par les Carrache ou encore le Caravage. Il n'en reste pas moins qu'au tournant du XVII^e siècle, Giuseppe Cesari possède encore un atelier florissant et central.

Au tournant du XVII^e siècle, au moment où la présence d'Horace Le Blanc est attestée à Rome, le Cavalier d'Arpin conduit le prestigieux décor de la chapelle Contarelli à San Luigi dei Francesi. En plus de ce chantier, point pivot de la vie artistique romaine vers 1600, plusieurs de ses œuvres sont accessibles dans les chapelles romaines décorées par ses soins. Le jeune peintre lyonnais a donc la possibilité de voir l'œuvre du Cavalier d'Arpin et de s'en inspirer.

Cette influence des maniéristes romains est perceptibles aussi bien dans les arts graphiques que dans les peintures. Ainsi, sûrement séduit par le chromatisme des dessins de l'artiste romain, Horace Le Blanc s'essaye à cette même combinaison de pierre noire et sanguine dans deux dessins, une *Annonciation* (**cat. D1**) et une *Crucifixion* (**cat. D2**). L'usage de ces deux *media* est très rare dans le corpus graphique, certes restreint, du Lyonnais qui leur préfère la plume et le lavis. Il reprend du Cavalier d'Arpin cette manière particulière d'apposer la pierre noire et la sanguine qui se retrouve dans le dessin réalisé par ce dernier d'une figure ailée jouant de la trompette du Metropolitan museum³¹⁴. Les vêtements des personnages sont traités pour une partie exclusivement à la pierre noire et pour une autre à la sanguine qui est aussi employée pour rendre les carnations.

Cependant, contrairement aux dessins du Cavalier d'Arpin, le rendu reste encore un peu sec, et la sanguine ne confère pas aux chairs ce moelleux que l'artiste romain arrive à insuffler à ses figures. Les hachures employées pour rendre les plis et les volumes qui donnent aux drapés du

³¹³ Pariset, *Op. cit.*, p. 172.

³¹⁴ Giuseppe Cesari dit le Cavalier d'Arpin, *Figure allégorique de la gloire*, pierre noire, sanguine, rehauts de gouache blanche sur papier brun, H. 250 ; l. 159 mm, New York, Metropolitan museum of art, 1986.318.

Cavalier d'Arpin cet aspect transparent et vaporeux, sont encore maladroitement employées par Horace Le Blanc qui rend les drapés alourdis. Ainsi, la Vierge de *L'Annonciation* semble lourdement empesée par son vêtement et les hachures des drapés des personnages de *La Crucifixion* les raidissent. La combinaison des deux techniques, qui rend à la perfection volumes et plis, carnations et mouvement du vêtement chez le Cavalier d'Arpin, est donc encore mal assurée chez Le Blanc. Les traits de pierre noire et sanguine sont appuyés et rendent peu justice à la légèreté des *media* employés.

Horace Le Blanc adopte aussi le canon des personnages allongé spécifique du maniérisme tardif : les têtes sont menues, les bustes un peu longs.

Le manque d'assurance graphique est aussi perceptible dans le rendu des espaces des deux dessins. Ainsi, les lignes de perspective de l'architecture présente à l'arrière-plan dans *L'Annonciation* sont encore empreintes de maladresse.

La reprise du graphisme et des canons développés par le Cavalier d'Arpin laissent penser qu'Horace Le Blanc a dû connaître ses dessins. Il a pu en avoir l'occasion, étant présent à Rome au moment où l'atelier du Cavalier d'Arpin connaît ses heures de gloire. Par ailleurs, la circulation des gravures et des copies, courante au XVII^e siècle, ont pu aussi lui permettre l'accès aux modèles du peintre romain. Le manque d'assurance dans *L'Annonciation* et *La Crucifixion*, si nous les comparons aux dessins d'Horace Le Blanc des années 1620 qui montrent une nouvelle maîtrise des *media* tant dans la définition des personnages que dans le rendu des volumes, semble montrer une première période graphique de l'artiste. Ces dessins révèlent un jeune artiste en pleine formation, fraîchement arrivé à Rome et qui se confronte aux grands maîtres de son époque tel que le Cavalier d'Arpin.

Le premier témoignage pictural connu d'Horace Le Blanc, un *Mariage de la Vierge* (**cat. P1**) daté de 1605, peut aussi se rapprocher de l'art des derniers maniéristes romains. La palette composée de couleurs claires, pastels pour certaines comme le bleu du manteau de la Vierge qui fait écho à la tunique de Joseph, de différents tons de roses, rappelle cette tradition picturale. L'homme, qui ferme la scène à droite, dans une pose élégante et légèrement contournée est employé comme une figure repoussoir, motif apprécié par les maniéristes dans la composition de leur scène. Joseph, est représenté dans une position dansante, le corps en légère torsion, le pied gauche à peine soulevé, l'autre avancé. Son mouvement tranche avec l'attitude recueillie et calme de Marie. La scène se ressent d'un maniérisme finissant et apaisé dont le Cavalier d'Arpin et Cristoforo Roncalli sont à Rome les meilleurs représentants, loin des canons très allongés et contorsionnés des premiers temps.

Le riche milieu artistique romain, entre maniérisme tardif et nouveautés picturales, a profondément marqué Horace Le Blanc, attentif à l'ensemble des courants présents dans la cité pontificale. Les leçons picturales contemporaines, la nouvelle rhétorique mise en place sous l'impulsion de la Contre-Réforme sont retenues durablement par le jeune artiste. Les thèmes de *l'Adoration de la Trinité par des saints* (**cat. P8**) tout comme *L'Extase de sainte Thérèse* (**cat. P4**) s'inscrivent dans ce renouveau religieux de la peinture. Le fort mouvement théâtral, animant les deux compositions, dans une diagonale dramatique pour la *Sainte Thérèse* et ascendant pour *La Trinité*, caractérise pleinement un art post-tridentin, très efficace visuellement. Horace Le Blanc est ainsi le premier artiste français connu à représenter une *Extase de Sainte Thérèse*, trente ans avant la célèbre composition sculptée du Bernin. Avant le retour de Claude Vignon en 1623 ou de Simon Vouet en 1627, Horace Le Blanc importe à Lyon, en l'adaptant, une nouvelle manière de peindre. Comme le faisait remarquer Alain Mérot en 1994, Horace Le Blanc « est peut-être le meilleur interprète des modèles italiens sur le sol français autour de 1620 »³¹⁵.

Certains chantiers, notamment celui de la chapelle Scarron dans l'église des Feuillants (**cat. PP23a**) pour laquelle Horace Le Blanc peint sur les murs les martyrs de Lyon et dans la « voûte à calotte la gloire du Paradis », révèlent un artiste ayant assimilé l'art du *da sotto in su* et du décor plafonnant. Le type du décor total dont témoigne cette chapelle, très fréquent en Italie, est encore extrêmement rare en France, même dans un foyer provincial tel que Lyon, et ce, malgré ses liens évidents avec l'art italien³¹⁶.

Le décor du plafond de Grosbois « peint à l'italienne » selon Jal, participe de cette même intégration des modèles italiens qu'il a pu voir à Rome, au moment où les Carrache peignent le plafond de la galerie Farnèse. D'ailleurs, un dessin comme celui de Dijon (**cat. D10**) est révélateur d'un artiste maîtrisant parfaitement la perspective plafonnante et les raccourcis des personnages inhérents à cette technique.

Si la chronologie du séjour italien est encore difficile à établir, il semble que c'est dans un second temps, vers 1608 et sur le chemin du retour de Rome à Lyon, qu'Horace Le Blanc s'arrête à Venise où il fréquente l'atelier de Palma il Giovane (vers 1548-1628). L'art du peintre vénitien va profondément marquer le Lyonnais.

³¹⁵ Mérot, 1994, p. 65.

³¹⁶ Chomer, 1987, n° 11, p. 36-37.

b) Une dette envers l'art vénitien

Bien qu'aujourd'hui aucune source d'archive, tels que les *stati di anime*, ne vienne certifier la présence à Venise d'Horace Le Blanc, le témoignage du peintre Pierre-Paul Sevin nous semble particulièrement fiable. Le texte est écrit en 1669, soit seulement une trentaine d'années après la mort du Lyonnais, par un artiste dont le père lui-même a été formé par ce dernier. Cependant, même sans la trace écrite laissée par Pierre-Paul Sevin du passage d'Horace Le Blanc dans l'atelier de Palma il Giovane, l'influence de la peinture vénitienne dans l'œuvre picturale et graphique du peintre Lyonnais est nettement perceptible.

Nous ne prendrons pas en compte dans ce développement *L'Annonciation* (**cat. PR1**) attribuée à Horace Le Blanc par Pierre Rosenberg, dont la signature ne nous semble pas correspondre à celle du Lyonnais.

Un premier fait est à noter : deux dessins, aujourd'hui rendus de façon certaine au peintre lyonnais par Jean-Christophe Baudequin ont été, dans un premier temps, donnés à l'école vénitienne, et notamment aux deux Palma, il Vecchio et il Giovane³¹⁷.

Le premier est *Une Mise au tombeau en présence de donateurs* (**cat. D5**) préparatoire à la peinture éponyme de la collégiale de Grenoble (**cat. P3**). Le dessin est annoté par trois fois d'inscriptions anciennes : « Palma il Vecchio »³¹⁸, « Jacopo Palma il Vecchio » et « Ecole venitienne ». Il existe plusieurs exemples de l'usage par Palma il Giovane d'un papier bleu comme celui employé ici. L'ensemble des caractéristiques graphiques de ce dessin ne sont d'ailleurs pas inconnues au style des Palma dessinateur que Le Blanc a pu observer et adapter³¹⁹. Les larges aplats de lavis brun, donnant au dessin une atmosphère ténébriste qui se retrouve dans la peinture, laissent les traits vigoureux de la plume peu perceptibles. A la place des réserves de papier employées dans les dessins romains, Horace Le Blanc rend la lumière par de fins rehauts de gouache blanche qui accentuent les plis des vêtements.

Le second dessin, représentant *La Trinité adorée par des saints* (**cat. D11**), annoté « Tintoret » sur le montage, est passé en vente en 1998 comme « attribué à Palma il Giovane »³²⁰. Il s'agit pourtant d'une étude préparatoire au tableau conservé à la chapelle Ampère (**cat. P8**) et dont l'attribution à Horace Le Blanc ne peut être contestée. Le fait que le

³¹⁷ Soit à Palma il Giovane, soit à son oncle Palma il Vecchio.

³¹⁸ Cette annotation est de la main du collectionneur du XVIII^e siècle, Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville.

³¹⁹ Elles ne sont d'ailleurs pas sans rappeler celles mises en place par le Vénitien dans le dessin du musée du Louvre *Un saint et des moins soignant des malades dans un hôpital*, plume et encre brune, lavis brun, pierre noire, rehauts de blanc sur papier bleu. H. 210 ; l. 258 mm. Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, Inv. 5223.

³²⁰ Vente publique, Paris, Drouot-Richelieu, Millon & Associés, 2 décembre 1998, n° 17.

dessin ait été donné à Palma il Giovane ne saurait surprendre : la vigueur d'une plume libre et incisive, le mouvement ascendant des figures accentué par les plages de lavis et des rehauts de blanc, le jeu entre des figures achevées et simplement esquissées par quelques traits de plume sont autant de spécificités graphiques développées par le Vénitien³²¹.

Le reste de la production graphique d'Horace Le Blanc, la plupart du temps anciennement attribuée à un artiste du foyer italien, marque par la délicatesse du jeu du lavis et des rehauts de blanc. Les personnages sont élancés, la petitesse des extrémités accroît l'élongation des formes, tandis que leur attitude est toujours élégamment rendue, parfois dansante. *L'Assemblée de personnages* (**cat. D7**) du musée Fabre est presque ondulante tant l'artiste accentue les courbes des personnages pour les inscrire parfaitement dans la lunette.

Dans ses compositions dessinées, Horace Le Blanc joue souvent de la présence d'un ou plusieurs personnages repoussoirs, au mouvement suspendu dans une torsion souple du buste, comme c'est le cas pour les deux figures qui encadrent la scène dans *L'Assemblée derrière une balustrade* (**cat. D8**).

L'héritage maniériste de Palma il Giovane reste visible mais il faut associer à l'influence du vénitiens - comme le faisait remarquer Pierre Rosenberg - celles des artistes florentins du tournant du XVI^e siècle comme Matteo Rosselli dont la peinture a largement circulé en Europe par la gravure. Horace Le Blanc a pu voir ses œuvres soit lors de son séjour italien, soit à Lyon, ville vers laquelle converge un grand nombre de gravures.

Lorsqu'Horace Le Blanc arrive à Venise, Palma il Giovane est devenu, depuis la mort du Tintoret en 1594, le peintre majeur de la Sérénissime. Son atelier doit répondre à un nombre croissant de commandes, notamment religieuses. Bien que la chronologie du séjour à Venise reste encore soumise à des incertitudes, il semble que pendant deux ans au moins, entre 1608 et 1610, Horace Le Blanc côtoie le Vénitien et s'imprègne de son art. Sa peinture, lors de son retour à Lyon en 1610, se ressent profondément de l'art de Palma il Giovane.

Il est important de souligner que le lien entre les deux artistes peut se maintenir même à Lyon : en effet, y sont exposées deux peintures de Palma il Giovane, *La Flagellation du Christ*³²²

³²¹ La proximité stylistique entre l'art graphique d'Horace Le Blanc et Palma il Giovane a conduit Flick à attribuer au Lyonnais un dessin de *Saint Sébastien*, conservé à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, EBA. 214 (voir **cat. DR3**) qui est pourtant de façon certaine de la main de Palma il Giovane. Voir Flick, 2008, note 29, p. 142.

³²² Palma il Giovane, *La Flagellation*, huile sur toile, H. 171 ; l. 111,5 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts, Inv. A 61.

et *La Lamentation sur le Christ mort*³²³. La première, aujourd'hui au musée des Beaux-arts de Lyon, est certainement visible dès les années 1620 par Horace Le Blanc. En effet, elle est placée dans la chapelle d'un échevin de Lyon, Benoît Voisin, dans l'église de Saint-Nizier. Ce dernier est lié aux deux œuvres puisque c'est à lui que le Consulat achète en 1651 le tableau de la *Lamentation* pour le placer dans l'Hôtel de Ville. Gilles Chomer³²⁴ propose de dater ces deux peintures dans les années 1620 correspondent à la phase la plus prospère de l'activité de Benoît Voisin qui aurait même pu acquérir les deux tableaux directement en Vénétie.

Ce qui est important de noter, et comme l'a fait Gilles Chomer, c'est que Benoît Voisin ayant été nommé échevin en 1625-1626³²⁵, Horace Le Blanc a dû le portraiturer. Aurait-il pu avoir accès aux œuvres de Palma il Giovane présentes dans la collection de l'échevin ? Avant leur reprise par son élève, Jacques Blanchard, surnommé le « Titien français », Horace Le Blanc rapporte donc en France les leçons vénitiennes.

Si Jacques Foucart³²⁶ minimise grandement l'influence de Palma il Giovane dans l'art d'Horace Le Blanc, il semble pourtant bien que ses peintures des années 1620 montrent une certaine dette à son endroit. Elle est particulièrement sensible notamment dans le traitement des personnages masculins. La matière est palpable dans la manière de rendre les cheveux et les visages comme celui du Nicodème et Joseph d'Arimatee dans *La Mise au tombeau en présence de deux donateurs* (**cat. P3**). Les mèches qui retombent sur les visages sont presque estompées, le peintre donne à la chevelure un effet de lumière diffuse qui est renforcé par l'attention que l'artiste porte aux jeux d'ombres.

Dans *L'Annonciation* (**cat. P5**) ou *La Transverbération de sainte Thérèse* (**cat. P4**), sur le modèle des tableaux ténébristes de Palma il Giovane comme *La Flagellation*, Horace Le Blanc fait émerger ses personnages de l'obscurité par l'usage de couleurs vives. Les corps et les vêtements sont modelés par les ombres et la lumière et la pose de teintes plus ou moins sombres, rendant par endroits les visages et les corps presque vaporeux.

La figure du Christ qui se retrouve dans les œuvres d'Horace Le Blanc est directement issue du monde pictural de Palma il Giovane. Comme le notait déjà Gilles Chomer³²⁷, l'arrivée dynamique du Christ dans *La Transverbération de Sainte Thérèse* peut évoquer le Christ de la

³²³ Palma il Giovane, *La Lamentation sur le Christ mort*, H. 155 ; l. 125 cm, Milan, collection particulière. Pour ces deux peintures, voir Chomer, 1986, p. 49-60.

³²⁴ Stefania Mason Rinaldi date la *Flagellation* aux alentours de 1592, et la *Lamentation* vers 1612-1613.

³²⁵ Il l'est de nouveau en 1640-1641.

³²⁶ Foucart, 1987, p. 4-17.

³²⁷ Chomer, 1986, p. 58.

Résurrection que peint Palma il Giovane dans son *Autoportrait*³²⁸. Par ailleurs, le Christ mort de *La Mise au tombeau en présence de deux donateurs* se ressent de l'influence des nombreuses *Pietà* réalisées par Palma il Giovane³²⁹. Le Christ au corps relâché, ployant sous son propre poids, est modelé par une lumière blanche presque crue. La palette chromatique est extrêmement réduite : le blanc du linceul et le brun de la barbe et des cheveux ne laissent entrevoir qu'une mince partie du visage du Christ tandis que le nimbe doré est à peine évoqué par une lumière jaune diffuse.

Par rapport aux compositions de Palma il Giovane - que Gilles Chomer jugeait « plus heurtées »³³⁰ - les scènes d'Horace Le Blanc sont d'une lecture plus efficace. Les personnages étant regroupés en plans successifs, leurs têtes alignées sur un même axe horizontal, ou vertical comme dans le cas de *La Pentecôte* (**cat. P2a et b**) permettent de rendre les peintures particulièrement lisibles. Dans des compositions de plus grande ampleur, telle que celle de *La Trinité adorée par des saints* (**cat. P8**), Horace Le Blanc construit la scène selon un schéma en « V » ascendant qui permet, malgré la multitude de personnages, de conserver la clarté de la scène.

Au-delà des influences vénitiennes, il faut aussi souligner que l'art d'Horace Le Blanc se ressent de l'art bellifontain. Les coloris de *L'Extase de Sainte Thérèse* (**cat. P4**), le vert acidulé des ailes de l'ange soutenant la sainte tout comme le rose tirant sur le parme de celui en prière sont la preuve de la sensibilité du peintre pour l'art de la Seconde École de Fontainebleau représentée par Ambroise Dubois (1543-1614) ou encore Quentin Varin (vers 1570-1634 ou 1647). Son séjour parisien, entre 1624-1625, a dû être l'occasion pour Horace Le Blanc de connaître l'art de Georges Lallemant (1575-1636) dont l'atelier est alors en pleine expansion. Cette rhétorique sensible de la Seconde Ecole de Fontainebleau, aux coloris pâles et aux formes assouplies ont influencé le Lyonnais. Il s'écarte cependant de l'art bellifontain dans sa façon de rendre les anatomies, ainsi il ne retient pas la musculature arrondie et saillante au niveau des drapés qu'affectionnent les peintres de Fontainebleau. Par ailleurs, si l'ange de *L'Annonciation* (**cat. P5**) de 1622 ou encore le *Saint Sébastien* (**cat. P6**) de 1624 conservent l'élégance, parfois dansante, du mouvement maniériste, les corps ont des attitudes moins contorsionnées.

³²⁸ Palma il Giovane, *Autoportrait*, vers 1590, huile sur toile, H. 126 ; l. 96 cm, Milan, Pinacothèque de Brera, Inv. 109.

³²⁹ Nous pouvons penser à la *Lamentation sur le Christ mort*, aujourd'hui en collection particulière milanaise et dont la présence était attestée au XVII^e siècle à Lyon. Citons encore, *La Pietà avec des anges*, huile sur toile, H. 120 ; l. 111 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemaldegalerie, Inv.- Nr. GG-45.

³³⁰ Chomer, 1986, p. 59.

Sans faire d'Horace Le Blanc un simple épigone de Palma il Giovane, il faut cependant reconnaître l'héritage reçu par le Lyonnais. Ce dernier a su, en s'imprégnant à la fois des traditions maniéristes et des nouveautés picturales de la Contre-Réforme, se forger son style propre : il adapte ainsi les leçons vénitiennes aux coloris maniéristes, à la manière claire d'un Cavalier d'Arpin, et à la rhétorique de la peinture post-tridentine.

A son retour d'Italie, Horace Le Blanc trouve à Lyon un contexte très favorable à son installation et au développement d'un atelier prospère. S'il s'impose comme un peintre prolifique et demandé, cela est en grande partie dû à la situation de Lyon au tournant du XVII^e siècle : le climat est particulièrement propice à l'art, après les séquelles des guerres de religion et le mouvement de la Contre-Réforme, il se développe dans la ville un grand nombre de commanditaires tant religieux que publics.

3) Lyon dans la première moitié du XVII^e siècle : une période propice aux commandes artistiques

Durant la seconde moitié du XVI^e siècle, Lyon a été fortement touché par les Guerres de religion, la vague iconoclaste ayant conduit à la destruction d'un grand nombre d'œuvres d'art. A la fin du siècle, la paix revenue dans l'ancienne capitale des Gaules et les effets du Concile de Trente entraînent une floraison de nouveaux ordres religieux. Ces derniers vont être de grands commanditaires d'œuvres d'art, autant pour redécorer les églises vidées de leurs peintures que pour orner celles qui sont nouvellement édifiées. Ces ordres ne sont pas les seuls commanditaires puisqu'au XVII^e siècle le Consulat mène lui aussi une véritable politique artistique destinée à rehausser son prestige politique.

a) 1562 : les destructions protestantes

La proximité de Lyon avec Genève et la présence de nombreux imprimeurs, sensibles aux idées réformées, conduisent la religion protestante à s'installer progressivement à Lyon. En 1546, les protestants s'organisent autour de lieux de cultes : l'Eglise réformée est créée. Suite à la mort du roi Henri II, en 1559, dans un climat de troubles et d'incertitudes, plusieurs protestants tentent en 1560 de prendre la ville de Lyon et d'en faire une place forte réformée. Ils échouent face au lieutenant du gouverneur Antoine d'Albon. Cette tentative avortée exacerbe les tensions entre catholiques et protestants. Ainsi, en 1561, lors de la Fête-Dieu, un jeune protestant ayant voulu s'attaquer à l'hostie est pendu, tandis que le principal du collège de la Trinité, Barthélémy Aneau, soupçonné d'hérésie, est massacré.

La communauté protestante, constituée d'un tiers de la population lyonnaise, se rassemble dans la presqu'île, où habitent de nombreux libraires et imprimeurs, tandis que le reste de la ville demeure acquis à la religion catholique. L'acmé des tensions religieuses intervient dans la nuit du 29 au 30 avril 1562 pendant laquelle les Réformés, sous la direction du baron des Adrets, prennent possession de Lyon. A partir de juillet 1562, si le pouvoir est censé être aux mains du baron des Adrets, il est réellement exercé par un Consistoire mené par le pasteur Viret. Le Consulat lui-même passe aux mains de protestants : les élections de décembre de 1562 conduisent à la nomination d'une majorité de Réformés et les représentants catholiques sont exilés. Cette année-là, Lyon est une ville acquise au protestantisme.

Le début des années 1560 est marqué par une forte vague d'iconoclasme. Le nouveau Consulat réformé qui a déjà interdit le culte catholique va plus loin en décidant de faire détruire plusieurs églises. Ainsi, les troupes du Baron des Adrets s'attaquent à la cathédrale Saint-Jean et à l'église de Saint-Nizier dans laquelle plusieurs statues sont saccagées. Les cloîtres de Saint-Just et Saint-Paul, les maisons canoniales de Saint-Jean mais aussi l'église Saint-Eloi sont rasés. Les intérieurs des églises sont vidés : objets liturgiques, statues et tableaux brûlés, livres sortis des bâtiments ecclésiastiques et détruits. Les cloches ou ornements orfèvrés sont presque systématiquement fondus³³¹. Ces destructions marquent durablement les esprits à Lyon. Ainsi, au XVI^e siècle, un manuscrit *De tristibus Galliae carmen, in quatuor libros*³³² alliant un poème en latin et trente neuf dessins rehaussés d'aquarelle qui condamne ces exactions, relate :

« Que fait Lyon? l'inique, il méprise le pain de vie, crime affreux! alors toutes les choses sacrées sont vendues ; les saintes reliques sont jetées en proie aux dévorantes flammes. La Croix du Christ est par eux foulée aux pieds, beaucoup de maisons abattues, beaucoup d'autres laissées vides, après que les mains se sont chargées de rapines. Tout ce qu'il y a de beau dans l'église de Saint-Jean est détruit; rien ne reste dans les temples, l'impie enlève tout, il détruit, il renverse, il pollue tous les lieux saints. L'un arrache le plomb, l'autre le fer, fixé au marbre; celui-ci emporte avec lui des ornements chargés de riches dorures et les convertit à son usage privé; celui-ci soulève les tombeaux de plusieurs morts et les fouille pour y chercher des trésors cachés. Cet autre enlève un crucifix d'argent, recourt à de honteuses paroles et crie, en riant »³³³

Dans le même ouvrage, les explications de la vignette IV sont également éloquentes concernant la violence iconoclaste dont les églises lyonnaises sont les victimes :

« L'église de Saint-Just, qui est la première collégiale de la même ville de Lyon, fut entièrement démolie par les Huguenots, lesquels brisèrent les cloches pour ensuite les transporter à l'arsenal et en faire des canons. [...] L'église de Saint-Irénée, située dans le faubourg qui en porte le nom, et où sont des chanoines réguliers de l'ordre de Saint-Augustin, est encore représentée dans cette quatrième figure. Cette église, que l'on regardoit comme le sanctuaire de Lyon, à cause du grand nombre de corps saints et de martyrs qui y reposoient, fut aussi entièrement détruite par les huguenots qui ouvrirent les tombeaux et brûlèrent une partie des ossements sacrés qui y étoient renfermés, foulèrent

³³¹ Concernant le protestantisme à Lyon au XVI^e siècle, voir Gutton, 1998, p. 57- 61 et Bayard, Trénard, 2007, p. 515-158.

³³² Le manuscrit original est conservé à Lyon, bibliothèque municipale, Ms. 156, Delandine Ms. 89. 51 feuillets en parchemin, H. 340 ; l. 246 mm. Un ajout du XVII^e siècle explique l'ensemble des scènes représentées. Le texte ainsi que les illustrations ont été intégralement reproduits par Cailhava, 1840.

³³³ Cité et traduit par Niepce, 1881, p. 16-17.

aux pieds les autres, et même la colonne à laquelle Notre Sauveur avait été attaché et flagellé, que l'on conservoit dans ce saint lieu, d'où ils enlevèrent tout ce qu'il y a voit de rare et de précieux. »³³⁴

Après la bataille de Dreux en décembre 1562 puis grâce à l'édit d'Amboise en mars 1563, la reconquête catholique de Lyon s'amorce et le 15 juin 1563, le gouverneur du roi entre dans la ville. A partir de cette date, le nombre de protestants décroît jusqu'à ne représenter qu'un dixième de la population à la fin des années 1560. L'échec d'une nouvelle tentative de reprise de Lyon en 1567, puis les répercussions de la Saint-Barthélémy en 1573, affaiblissent durablement la communauté réformée.

Cependant, la période iconoclaste a laissé des cicatrices architecturales dans nombre d'églises ainsi que des vides artistiques dans tous les bâtiments religieux. Les effets des destructions protestantes se ressentent encore au XVII^e siècle. Ainsi, en 1598, soit plus de trente ans après le sac de Lyon, un voyageur Jacques Espinchard décrit en ces termes la cathédrale de Saint-Jean : « en icelle no plus qu'en toutes les autres qui sont en assés grand nombre il n'i a point d'images, à cause que ceux de la religion les abbatiren aux premiers troubles »³³⁵.

b) La reconquête catholique

La fin de XVI^e siècle est encore trouble, Lyon est une ville menée par la Ligue et met du temps à reconnaître le nouveau roi Henri IV. Lorsque ce dernier parvient au trône de France, il décide d'affaiblir la ville rebelle par une réduction du Consulat en promulguant l'édit de Chauny en 1595. La reprise en main royale de Lyon met fin à plus de cinquante ans de conflits religieux.

Les Jésuites vont devenir les meneurs du renouveau religieux de la ville, qui passe notamment par la publication d'ouvrages spirituels. Entre 1563 et 1569, plus de soixante ouvrages catholiques sont édités à Lyon, répondant aux cinquantes livres protestants publiés pendant la même période. Les autres ordres religieux menés par plusieurs prédicateurs, comme le dominicain Pierre Bolo, ne sont cependant pas en reste, ils réalisent de nombreuses processions publiques dans Lyon.

Cette reconquête catholique passe notamment par l'éducation et la moralisation de la population lyonnaise. La reprise par le père jésuite Edmond Auger (1530-1591) de la direction du Collège de la Trinité, lieu d'apprentissage, permet aussi la diffusion des idées catholiques. La

³³⁴ Cailhava, *Op. cit.*, p. VIII.

³³⁵ Cité par Chomer, Pérez, 2007, p. 557.

ville ne possédant pas d'universités, le poids du Collège est renforcé et ses idées se diffusent aussi grâce à ses cinq congrégations religieuses menées par d'anciens élèves du Collège³³⁶. Par ailleurs, les Jésuites s'implantent durablement à Lyon, puisqu'au-delà de la direction du Collège, ils font construire un noviciat en 1605 puis un second collège en 1617.

Si la méditation et l'ascèse personnelles sont mises à l'honneur et conseillées, c'est bien la piété collective qui est le symbole le plus visible du renouveau religieux : les fêtes, les processions, les communions rythment la vie des Lyonnais.

C'est le début de ce que Françoise Bayard et Louis Trénard appellent « l'invasion mystique »³³⁷. Ce renouveau de la foi catholique se matérialise par une floraison d'ordres et de couvents. Les séjours de François de Sales, entre 1602 et 1622, permettent le rayonnement religieux de Lyon, et en font un lieu d'attraction pour l'installation de nouveaux ordres. Ainsi, de 1599 à 1653, trente-neuf maisons d'hommes et trente-six de femmes sont instaurées dans le diocèse, et au début du XVIII^e siècle, Lyon compte vingt maisons religieuses dont neuf couvents d'hommes et onze de femmes, nouvellement créées³³⁸. Parmi eux, les Chartreux fondent leur monastère en 1585 sur les pentes de la colline de la Croix-Rousse. Ils sont rejoints en 1622 par le second couvent des Capucins ouverts après celui de la colline de Fourvière construit en 1573.

Les laïcs, déjà très impliqués lors des guerres de religions, poursuivent leur action alors même que ces dernières sont finies : ce sont des piliers de la Contre-Réforme. Plusieurs membres de l'élite sociale lyonnaise se regroupent dans des « confréries-institutions » ou « confréries-associations », dont les deux plus importantes sont la confrérie des Pénitents du Confalon et la confrérie du Rosaire. En 1630, la Compagnie du Saint-Sacrement est fondée grâce à l'impulsion d'Antoine de Neuville et de Charles Demia, qui va ensuite se subdiviser en plusieurs communautés : celles du Bon Pasteur, des Recluses, des Filles repenties...

Il faut ajouter à ces confréries, les laïcs qui fondent les compagnies de Charité, qui vont occuper place prédominante à Lyon. C'est sous leur impulsion que sont construits deux des plus importants bâtiments lyonnais du XVII^e siècle : la Charité en 1617 et l'Hôtel-Dieu en 1622.

Ainsi, au début du XVIII^e siècle, Claude Brossette³³⁹ compte à Lyon, une église cathédrale et métropolitaine, cinq collégiales, treize paroisses, quatre abbayes, quatre prieurés, cinquante

³³⁶ Gutton, *Op. cit.*, p. 70.

³³⁷ Bayard, Trénard, 2007, p. 521.

³³⁸ *Ibid.*, p. 522, ces vingt maisons sont créées entre 1606-1630.

³³⁹ Brossette, 1711, p. 76-77.

maisons régulières et ecclésiastiques, plusieurs congrégations religieuses. Le chiffre total des bâtiments ecclésiastiques est d'une centaine, répartis sur l'ensemble de la ville et des faubourgs. Après le vide laissé à la fin du XVI^e siècle par la crise iconoclaste, les nouveaux édifices religieux, de taille plus ou moins importante, ont tous un grand besoin d'œuvres – sculptures, peintures, objets liturgiques – pour décorer leurs espaces sacrés.

Les premiers travaux des années 1590 ont visé les réfections architecturales des bâtiments ou les remises au goût du jour de leurs architectures et leurs espaces. La décoration n'est intervenue que dans un second temps et les commandes affluent dans les premières décennies du XVII^e siècle. Une attention particulière va être portée à la décoration des autels-majeurs et des chœurs. Les commanditaires sont multiples pour cette partie la plus sacrée de l'église : les fabriques des églises, les confréries et corporations, ou encore les riches particuliers.

Par ailleurs, les chapelles latérales sont affectées à des familles, des confréries, voire à des nations étrangères. Comme le notait Gilles Chomer et Marie-Félicie Pérez, ces chapelles nécessitent une grande décoration puisqu'elles sont ornées d'un maître-autel constitué d'un retable peint, et souvent, de deux autres tableaux pour les murs latéraux³⁴⁰.

Le premier artiste à se voir confier de grands travaux dans les maisons religieuses est François Stellaert. Il décore les couvents des Minimes puis celui des Cordeliers, et peint de grands retables sur bois pour les églises et couvents lyonnais : *Un Jugement Dernier* pour la chapelle des Jardiniers de Saint-Nizier, une *Descente de Croix* pour les Célestins ou encore *Saint Pierre et saint Nicolas* pour l'église Saint-Vincent³⁴¹. François Stellaert meurt en 1605, au moment où le nombre de couvents créés ne cesse de croître et où la demande d'œuvres loin de diminuer est toujours aussi vivace. Horace Le Blanc arrive donc à Lyon en 1610, en l'absence de peintres dominant la scène artistique lyonnaise, à une période plus que propice pour s'installer et répondre aux commandes affluent des ordres religieux.

³⁴⁰ Chomer, Pérez, 2007, p. 559.

³⁴¹ *Ibid*, p. 559-560.

c) *Horace Le Blanc et les commandes religieuses*

Entre 1610 et 1637, Horace Le Blanc va s'illustrer tant dans la réalisation de peintures murales que dans celle de grands retables.

Les deux plus grands chantiers décoratifs menés par le Lyonnais sont ceux des Chartreux (**cat. PP2**) et des Minimes (**cat. PP19**). Il est appelé à y peindre deux cycles « à fresque »³⁴² dans les deux cloîtres. Si le décor des Minimes ne peut pas être daté avec certitude, nous savons qu'Horace Le Blanc doit y illustrer des épisodes de la vie de saint François de Paule³⁴³. Par ailleurs, les archives prouvent qu'en 1618, Jean II Perrissin reçoit du Consulat trente-six livres « pour avoir peint une histoire de la vye de saint François de Paule, dans une des arcades du cloistre du couvent des Pères Minimes de cested[ite] ville soubz les armoiries de la ville »³⁴⁴. Horace Le Blanc doit donc intervenir après cette première réalisation, peut-être préféré à Jean II Perrissin qui va d'ailleurs être sous ses ordres lors des préparatifs de la grande entrée solennelle de Louis XIII à Lyon en 1622.

Le cloître des Chartreux est mieux connu grâce à la découverte du prix-fait passé entre le père Dom Tixier et Horace Le Blanc. Ce prix-fait et la quittance, déjà connue, permettent de rendre à Horace Le Blanc la majorité du décor peint que l'historiographie³⁴⁵ tendait à attribuer à François Perrier.

Le chantier s'échelonne sur plusieurs années : débuté en 1622 il ne se termine qu'en 1625, avec un arrêt durant toute l'année 1624 pendant laquelle Horace Le Blanc est à Paris. L'habileté d'Horace Le Blanc pour ce type de décorations murales doit jouer en sa faveur quand la famille Scarron décide de le choisir pour faire peindre intégralement les murs et le plafond de sa chapelle de l'église du couvent des Feuillants de Lyon.

La découverte par Gilles Chomer d'un prix-fait daté de 1618 pour une *Assomption* (**cat. PP1**) destinée au maître-autel de l'église Saint-Chef dans le Dauphiné, la présence d'un retable composé de deux tableaux, une *Pentecôte* et un *Christ et Dieu le Père* (**cat. P2a et b**, vers 1619) qui ornait l'autel majeur de l'église abbatiale de la Chaise-Dieu, auxquels nous pouvons ajouter la *Mise au tombeau en présence de deux donateurs* (**cat. P3**, 1621) à Grenoble et la même année la *Transverbération de sainte Thérèse* (**cat. P4**) peut-être à destination d'un couvent carmélite de

³⁴² Au XVII^e siècle, les décors à fresque sont particulièrement rares, si les auteurs emploient ce terme il semble pour autant qu'en l'absence de preuves techniques il faille entendre « peintures murales » dans un sens moins restrictif que celui de « fresque ».

³⁴³ Bombourg, *Op. cit.*, p. 94.

³⁴⁴ Rondot, *Op. cit.*, p. 215 et Lyon, A.M., BB154, folio 306v°.

³⁴⁵ Voir à ce sujet la notice, **cat. PP2**.

Nancy montrent que la réputation d'Horace Le Blanc au tournant des années 1620 est déjà établie et dépasse largement les frontières lyonnaises. Il paraît donc probable que sa renommée a dû se construire sur la production de tableaux religieux dans sa ville natale au cours des années 1610 et 1620.

Les descriptions de Lyon écrite par Jean de Bombourg³⁴⁶ (1675) et André Clapasson³⁴⁷ (1741) regorgent de tableaux d'Horace Le Blanc visibles dans presque tous les bâtiments religieux de la ville. Le recensement de peintures religieuses, perdues mais mentionnées par des sources ou conservées, s'élève à quarante-neuf. Ce nombre doit être sous-évalué puisque si nous avons une assez bonne connaissance de l'œuvre de d'Horace Le Blanc à Lyon même, peu de sources nous aident dans notre appréhension de sa production en-dehors des murs de sa ville natale. Celle-ci a dû être assez importante et les sept œuvres conservées³⁴⁸ doivent être les vestiges d'une production picturale plus ample.

Certains ordres semblent plus particulièrement attachés au peintre, c'est le cas des Capucins (**cat. P6, P7, P10, PP6**) dont quatre églises de l'ordre possèdent des œuvres du Lyonnais, ou encore les Jésuites pour lesquels Horace Le Blanc peint quatre œuvres (**cat. P5, P8, PP5**) dont une pour le nouveau noviciat (**cat. PP31**). Cependant, le commanditaire religieux le plus important du peintre va être la fabrique de l'église de la Charité (**cat. PP16a à PP18d**) dont la fondation débute en 1618. La Charité demande des œuvres au peintre pour orner chapelles et maître autel. Ainsi, André Clapasson ne mentionne pas moins de neuf tableaux de la main d'Horace Le Blanc, dont aucun n'est hélas parvenu jusqu'à nous.

Les ordres religieux ne sont pas les seuls commanditaires d'œuvres à destination de l'ornement des églises. Il faut compter sur l'impulsion des laïcs dans ces commandes destinées aux églises conventuelles ou paroissiales. Elle est d'ailleurs particulièrement remarquable.

En ce qui concerne les églises paroissiales ou la cathédrale Saint-Jean, il faut noter que nombre de chapelles sont destinées à des particuliers, pour des sépultures, à des confréries, à des corporations de métiers ou encore à des « Nations »³⁴⁹. L'action des laïcs est donc forte dans les décorations des chapelles. Ainsi, sans être exhaustive, nous pouvons citer la commande du

³⁴⁶ Bombourg, *Op. cit.*.

³⁴⁷ Clapasson, *Op. cit.*.

³⁴⁸ *La Mise au tombeau en présence de deux donateurs*, Grenoble ; *La Transverbération de sainte Thérèse*, Nancy ; *La Vierge adorée par saint Just, saint François, saint Charles et saint Louis*, Tournon ; *La Pentecôte et Jésus Christ et Dieu le Père*, La Chaise-Dieu ; *L'Annonciation*, Billom ; *La Descente de Croix*, Gray.

³⁴⁹ Lyon attirant de nombreux étrangers, ils se regroupaient en « nations » qui rassemblaient les populations d'une même origine. La nation la plus puissante est la florentine.

maître autel des Capucins du Petit-Forest par le marchand gènois André Costa (**cat. PP6**), et celle d'un *Saint Louis* (**cat. PP5**) par Prost de Rouville pour sa chapelle du Collège Jésuite.

Les prix-faits ne sont connus que pour très peu de peintures mais deux points de repère nous permettent de penser qu'Horace Le Blanc s'est rapidement fait un nom dans la peinture religieuse et a pu augmenter ses prétentions. Ainsi, *L'Assomption* commandée par Gaspard Pascal pour l'église de Saint-Chef en Dauphiné (**cat. PP1**) – première peinture religieuse connue au retour d'Horace Le Blanc à Lyon – est payée deux cent quarante livres³⁵⁰. Le tableau doit mesurer neuf pieds quatre pouces de haut sur six pieds quatre pouces de large, soit environ une surface de sept mètres carrés. Horace Le Blanc est donc payé en 1618 environ trente-quatre livres le mètre carré. En 1627, il reçoit de la part d'André Costa pour le retable de *La Crucifixion avec saint André, saint François, saint Jean* (**cat. PP6**), cinq cent livres et deux aulnes et demie de satin soie³⁵¹. Le tableau a une surface un peu plus importante que celui de *L'Assomption*, dix pieds de hauteur sur sept pieds de large, soit une surface d'environ 8,22 mètres carrés. Pour ce travail, Horace Le Blanc est donc payé un peu plus de soixante livres le mètre carré, sans compter la valeur monétaire des deux aulnes et demie de satin soie, soit presque le double de la somme reçue dix ans plus tôt. Il faut noter cependant que cette somme comporte aussi la réalisation d'un frontispice qui doit être placé au-dessus du retable ainsi qu'une sorte de dais entourant la peinture dont les surfaces sont inconnues.

Par comparaison avec les sommes reçues par d'autres artistes provinciaux, étudiées par Antoine Schnapper, Horace Le Blanc semble se situer dans la moyenne haute. Ces chiffres sont à nuancer, comme le remarquait l'auteur car le prix varie considérablement selon le commanditaire, le lieu de la commande (village ou grande ville, province ou capitale), ou encore la notoriété du peintre.

Nous nous sommes donc attachée à comparer les sommes perçues par Horace Le Blanc avec celles touchées par des peintres provinciaux déjà renommés dans la première moitié du XVII^e siècle. Ainsi Hilaire Pader (1617-1677) touche à Toulouse trente livres par mètre carré pour deux tableaux commandés par la confrérie des Pénitents noirs³⁵², Nicolas Tournier (1590-avant 1639) reçoit en moyenne entre vingt et trente livres pour ces tableaux religieux, et enfin, un peu plus tard, le Provençal, Nicolas Mignard (1606-1658) touche entre trente-huit et soixante quatre livres le mètre carré entre les années 1640 et 1650. Les peintres parisiens du début du XVII^e siècle,

³⁵⁰ Lyon, A.D., 3 E 309, folios 173v°-174r°, 23 mai 1618.

³⁵¹ Lyon, A.D., 3 E 3987, folios 485r°-486v°, 18 novembre 1627. Ce qui correspond à environ trois mètres de soie.

³⁵² Commande passée le 28 janvier 1656.

perçoivent peu ou prou les mêmes sommes, l'écart entre la capitale et la province ne se faisant sentir qu'à partir de la seconde moitié du siècle. Ainsi, Nicolas Bollery (vers 1560-1630), premier maître de Jacques Blanchard, perçoit en 1623, trente-deux livres au mètre carré pour une *Annonciation* destinée au couvent des Blancs-Manteaux.

Il est certain que des peintres étrangers, ou déjà auréolés d'une renommée plus importante, peuvent prétendre à des conditions financières bien meilleures que celles d'Horace Le Blanc. C'est le cas du Flamand Finsonius (vers 1580-1617) qui reçoit pas moins de deux cents quatre-vingts huit livres par mètre carré pour son *Incrédulité de saint Thomas*³⁵³.

Les prix moyens par peinture varient donc de vingt à soixante livres au mètre carré. Avec les soixante livres touchés en 1627, Horace Le Blanc peut ainsi être considéré comme un peintre provincial possédant une renommée déjà remarquable à Lyon dans le premier tiers du XVII^e siècle.

La commande religieuse tient une grande place dans la carrière d'Horace Le Blanc, mais il ne faut pas négliger pour autant les commandes du Consulat ainsi que celles de riches privés lyonnais.

d) Deux grands commanditaires : le Consulat et la haute société lyonnaise

Quand Henri IV entre à Lyon, le 4 septembre 1595, il décide de reprendre le contrôle de cette ville puissante qui a pris le parti de la Ligue et a tardé à le reconnaître comme roi. Il promulgue donc la même année, dans le but d'affaiblir le Consulat, l'édit de Chauny, qui fait passer le nombre d'échevins de douze à quatre. Par ailleurs, le roi renforce son autorité sur la ville en choisissant le prévôt des marchands, personnage le plus important du Consulat, en imposant une garnison suisse et enfin, en nommant un gouverneur militaire et un intendant qui le représentent dans la ville et sont chargés de faire appliquer les décisions royales.

En ce début du XVII^e siècle, le Consulat lyonnais est donc sous le joug royal ce qui lui laisse, au final, assez peu de pouvoirs. Il compense ce manque par une politique ostentatoire de décors et de commandes parfois au-dessus de ses moyens, mais aussi par une réaffirmation des personnalités élues.

³⁵³ Schnapper, 2004, p. 200-208.

Le retour d'Horace Le Blanc correspond au moment où le Consulat essaye d'exprimer ce qui reste de sa puissance par l'art, ce qui laisse ainsi la possibilité au Lyonnais de s'imposer et d'obtenir, très rapidement après son retour, les faveurs consulaires.

En 1614, le Consulat commande à Horace Le Blanc cinquante-sept portraits des échevins et prévôts qui ont été appelés à y exercer une charge depuis sa réduction en 1595. Les portraits destinés à être exposés dans l'Hôtel de Ville, un lieu public, cette commande illustre bien le désir de rendre visible à tous les hommes ayant accédé aux prestigieuses charges d'échevin et de prévôt. La réalisation des portraits consulaires va faire partie des obligations d'Horace Le Blanc dès sa nomination comme peintre de la ville en 1623, et son choix par le Consulat prouve son habilité en tant que portraitiste³⁵⁴.

Entre 1616 et 1623, Horace Le Blanc gagne entre vingt-et-une et trente-et-une livres pour la production de ses portraits consulaires. Par la suite, en 1623, lorsqu'il est nommé peintre ordinaire de la ville de Lyon, la réalisation des portraits est comprise dans ses gages consulaires de deux cents livres, puis de trois cents livres à partir de 1626.

Cependant, le Consulat n'hésite pas à rémunérer Horace Le Blanc cent cinquante livres pour le grand portrait, réalisé en 1626, avec son cadre du roi entouré du prévôt et des échevins, illustrant l'allégeance du Consulat au pouvoir royal qui le domine depuis l'édit de Chauny. Ce fait, après l'augmentation de ses gages consulaires la même année, montre combien Horace Le Blanc a pris de l'importance dans son rôle de peintre attaché au Consulat, ce dernier n'hésitant pas à répondre à ses requêtes financières.

Horace Le Blanc participe aussi à la création de tous les décors des grandes célébrations organisées par le Consulat, notamment les entrées solennelles. En 1622, il est nommé pour diriger l'équipe des peintres qui doit réaliser les décorations de la grande entrée de Louis XIII et Anne d'Autriche pour laquelle il perçoit trois cents livres. Pareillement, en 1625, il dirige l'exécution des peintures prévues pour l'entrée du Cardinal Barberini. Selon l'acte consulaire du 18 mai 1623, la production des entrées n'a pas à être rémunérée par le Consulat, pour autant, Horace Le Blanc perçoit tout de même quatre-vingts dix livres.

Au-delà, des émoluments consulaires perçus par Horace Le Blanc, son rôle auprès du Consulat le place dans le cercle de la haute société lyonnaise, proche de la noblesse et de la haute bourgeoisie dont il réalise les portraits. En effet, la noblesse de robe - les échevins élus au

³⁵⁴ L'habilité du portraitiste domine le choix de l'artiste appelé à la charge de peintre ordinaire, en effet, Pierre-Paul Sevin est exclu de sa charge à car il ne satisfait pas « la première et principale obligation [qui] est d'exécuter des portraits ». (Derenne, 1993, p. 64)

Consulat obtiennent le titre nobiliaire tant convoité - cherche aussi la reconnaissance sociale grâce au mécénat artistique. Elle est, au XVII^e siècle, un grand commanditaire d'œuvres d'art.

L'existence d'un cercle de riches amateurs et d'intellectuels éclairés à Lyon est une certitude, bien que les collections de ces derniers soient particulièrement difficiles à cerner. Si en 1673, Jacob Spon décrit certains des cabinets lyonnais laissant présager de leur richesse avec la présence de tableaux de Poussin, de Rubens ou encore du Guerchin, rien n'est connu avec précision sur les cabinets et les collections de la première moitié du XVII^e siècle. La Contre-Réforme étant par ailleurs le moment d'une forte dévotion particulière, particulièrement encouragée par le clergé séculier, les riches Lyonnais apprécient les tableaux religieux de petites dimensions destinés à orner leurs appartements ou chapelles particulières. Horace Le Blanc a dû être particulièrement actif dans la production de ces tableaux de dévotion privée. Hélas, peu de témoignages de cette activité subsistent : aucune œuvre n'est conservée et seul nous restent les descriptions de certaines peintures dans les textes et archives.

Ainsi, en 1669, l'acte de visite d'un appartement place Bellecour, appartenant à Charlotte Daveyne, mentionne une *Transfiguration* (**cat. PP10**) ornant une cheminée³⁵⁵. Il faut aussi mentionner un *Saint Sébastien* (**cat. PP9**) présent dans l'inventaire après-décès du collectionneur parisien Pierre Bonnard estimé trente-six livres par Claude Vignon en 1642³⁵⁶.

Dans la collection du Lyonnais François Dervieu, inventoriée par Thomas Blanchet en 1675, « Une Vierge du Sieur Leblanc » (**cat. PP12**) est estimée cent cinquante livres. Cette somme, importante pour une œuvre qui doit être de dimensions réduites, montre qu'en cette fin du XVII^e siècle, l'art d'Horace Le Blanc est encore apprécié et que l'artiste n'est pas encore tombé dans l'oubli.

En 1714-1715, l'inventaire après-décès de Basile Reboul, étudié par Gérard Bruyère, cite dans la chapelle du domaine la Piémence un « tableau du retable peint à huile représentant le couronnement de la ste Vierge par la ste Trinité qu'on a dit estre de la main de Leblanc »³⁵⁷ (**cat. PP26**). Ces quelques tableaux ne doivent représenter qu'une infime partie d'une production picturale beaucoup plus large.

Il faut aussi se demander si Horace Le Blanc a réalisé des tableaux mythologiques comme son élève Jacques Blanchard qui, lors de son second séjour lyonnais, selon Perrault, « peignit pour luy, & pour plusieurs Curieux de cette Ville divers Tableaux, la plûpart de femmes nues, & de

³⁵⁵ Nous devons la connaissance de ce tableau à la générosité de Benoît Faure-Jarrosion. Lyon, A.D., 3 E 7842, folio 118v°, 22 juillet 1669.

³⁵⁶ Fleury, 1969, p. 712.

³⁵⁷ Bruyère, 2003, p. 38-39.

sujets tirez de la *Metamorphose* »³⁵⁸. Hélas, peu de choses sont sues sur la production de tableaux profanes par Horace Le Blanc à la destination de collectionneurs particuliers. Si, selon nous, le Lyonnais a dû en réaliser, la mention des *Douze planètes* dans l'inventaire de la collection Mascranny (**cat. PP25**), aujourd'hui perdues, reste le seul exemple attesté de la pratique de ce genre par Horace Le Blanc.

Outre les œuvres de dévotion privée et les peintures profanes, un autre grand domaine doit être étudié : les peintures murales destinées à orner certaines riches demeures lyonnaises au cours du XVII^e siècle. Bien que les rares exemples conservés soient rares, l'exemple des peintures du château de Fléchères décoré dans les années 1630 par Pietro Ricchi (1605-1675), indique que les grands décors privés existent bel et bien à Lyon dans le premier tiers du XVII^e siècle. Malheureusement, la plupart du temps, ces peintures murales restent privées du nom de leur créateur, cela limite particulièrement leur étude et leur connaissance.

Par ailleurs, les descriptions de Jacques de Bombourg³⁵⁹ ou d'André Clapasson³⁶⁰ ne sont, sur le sujet, d'aucun recours, puisqu'elles ne s'attachent qu'aux lieux publics de Lyon.

Des décors muraux connus, un est particulièrement intéressant : celui du château de Grigny³⁶¹, acquis par Jeanne du Clapier en 1626, mère de François de Merle. Cette dernière a commandé de très nombreux travaux de construction et de décor à partir de cette acquisition. Les peintures murales conservées sont constituées d'architectures feintes de grande qualité, de faux marbres, le tout agrémenté de scènes historiées au niveau de la frise, sont tirées de livres de gravures qui circulent et sont lus dans le cercle des amateurs et des humanistes lyonnais.

Le fait que la mère de François de Merle, témoin au contrat de mariage d'Horace Le Blanc, est la propriétaire du château tout autant que l'inspiration italienne de la décoration, peuvent laisser penser que le peintre lyonnais qui a une excellente maîtrise des techniques de peintures murales et connaît les codes de la peinture italienne aurait pu participer à ces peintures. Aurait-il pu diriger une équipe de peintres ou aurait-il élaboré le programme iconographique des scènes ornant la frise ?

Les détails des peintures murales, loin de tous les exemples connus d'œuvres d'Horace Le Blanc – qui sont toutes des œuvres à l'huile sur toile – rendent difficiles des considérations stylistiques. En l'absence d'archives documentant ce décor, la participation éventuelle d'Horace Le Blanc à ce chantier ne pourra rester qu'au stade d'hypothèse. Cependant la renommée acquise

³⁵⁸ Perrault, *Op. cit.*, p. 94.

³⁵⁹ Bombourg, *Op. cit.*

³⁶⁰ Clapasson, *Op. cit.*

³⁶¹ A ce sujet, voir Mathian, 1995, p. 103-116. A la même période, est décoré dans la même veine, le château de Bagnols.

par le Lyonnais au cours des années 1620 laisse penser que le peintre a dû être très sûrement appelé pour la réalisation d'un ou plusieurs décors de ces demeures de plaisance lyonnaises dont il connaît les propriétaires grâce à son poste de peintre ordinaire de la ville.

L'iconoclasme protestant de 1562, dont les effets se font ressentir jusqu'à la toute fin du XVI^e siècle, puis l'ampleur prise par la Contre-Réforme qui conduit à l'implantation à Lyon de nombreux ordres religieux et à la construction de plusieurs églises et couvents, créent un contexte particulièrement propice aux commandes. Cette situation favorable est renforcée par la position nouvelle du Consulat, dont les pouvoirs ont été réduits par la royauté et qui essaye de les réaffirmer par l'art. Si le plus grand chantier illustrant cette politique artistique est bien évidemment celui du nouvel Hôtel de Ville décoré par Thomas Blanchet, la velléité de la réalisation de séries de portraits consulaires déclinés en peintures et dessins participe de ce même désir de légitimation. L'ordonnance de grandes et fastueuses entrées solennelles permet aussi au Consulat d'exposer à un large public la richesse de la ville de Lyon.

En 1605, la mort de François Stellaert, peintre de premier plan à Lyon, permet à Horace Le Blanc de s'y imposer comme un artiste majeur, dès son retour de Rome en 1610. Il semble alors monopoliser l'ensemble des commandes, religieuses, consulaires, et sûrement privées, même si à ce sujet les preuves nous manquent.

Pour autant, même s'il domine la peinture lyonnaise, il ne faut pas penser Horace Le Blanc comme un peintre isolé à Lyon. L'artiste a tissé de nombreux liens avec les autres peintres de la ville et même au-delà des frontières lyonnaises, puisqu'il est probable qu'il ait connu le peintre du Puy, Guy François. Ce sont les relations d'Horace Le Blanc avec ces artistes que nous voulons maintenant étudier.

4) Les liens d'Horace Le Blanc avec les artistes de Lyon et du Puy

Nous nous intéresserons dans un premier temps aux artistes qui font partie de ce que nous pourrions appeler « les familiers » d'Horace Le Blanc. Liés au peintre par des parrainages³⁶² d'enfant ou en tant que témoins d'actes notariés passés par le Lyonnais, ces artistes gravitent autour d'Horace Le Blanc.

Dans un second temps, ce seront les peintres qui ont côtoyé ou collaboré avec lui que nous étudierons. Deux artistes vont être au centre de notre propos, Jacques Stella (1596-1657) et Guy François (vers 1578-1650). Ce ne sont certes pas les seuls artistes avec qui Horace Le Blanc a été en contact, mais bien ceux dont la renommée a été la plus importante et a survécu au temps. Il ne faut d'ailleurs pas négliger les autres artistes lyonnais, plus méconnus, avec lesquels Horace Le Blanc a pu travailler.

a) Les artistes familiers d'Horace Le Blanc

Certains de ces artistes proches d'Horace Le Blanc ont été mentionnés dans des parties précédentes. C'est le cas du peintre Sébastien Hiberlin (actif à Lyon entre 1615 et 1626) qui habite au coin de la rue de la Juiverie, dans la paroisse Saint-Paul, la même où réside Horace Le Blanc. Sébastien Hiberlin, aujourd'hui totalement oublié, aucune œuvre de sa main n'étant parvenue jusqu'à nous, est un peintre qui s'illustre notamment au service de la famille des Gadagne, chez qui il est parfois réputé habiter³⁶³.

Le lien entre les deux artistes est fondé sur le parrainage, lien fondamental pendant l'Ancien Régime. Ainsi, Horace Le Blanc est choisi comme parrain de son fils Horace Hiberlin baptisé le 19 février 1623³⁶⁴ et Marguerite Didier, femme d'Horace Le Blanc, devient la marraine de sa fille Marguerite Hiberlin, le 4 octobre 1625³⁶⁵. Ces deux baptêmes lient profondément le couple Le Blanc aux Hiberlin. Il ne paraît d'ailleurs pas anecdotique que l'achat de la propriété d'Ecully

³⁶² Ce lien n'est pas à négliger, en effet, le parrain joue un rôle très important sous l'Ancien Régime puisqu'en cas de décès des parrains il a la charge matérielle de son filleul.

³⁶³ Rondot, *Op. cit.*, n° 687, p. 150.

³⁶⁴ Lyon, A.M., 1GG446, folio 79v°. « Le 19e fèv[r]ier 1623 a este baptise horace filz de hon[n]te Sebastien Hiberlin m[â]tre peintre et de dame Claudine de La Haye sa femme son parrain Sr Horace Blanc aussi m[â]tre peintre sa marrain hon[n]te fille anthoinette Deschuyes demeure au coingt de la Juifrie chez Mr particelly / *Guilhon* »

³⁶⁵ Lyon, A.M., 1GG446, folio 190v°. « Le Sabmedy 4e octobre 1625 a este baptisé marguerite fille de Sr Sebastien Hiberlin m[â]tre peintre & de dame Claudine de La Haye sa femme son parrain noble Hieremie Ponthus con[seill]er du roy et esleu de leslection de Lionnois sa marraine dam[ois]elle Marg[ueri]te Didier demeure au coing de la Juifrie du coste St Paul / *Guilhon* ».

en 1627 par Horace Le Blanc soit effectué après sa mise en criée suite à une plainte d’Hiberlin. Les deux peintres semblent être associés dans cette transaction puisqu’une partie de l’argent de la vente revient à Sébastien Hiberlin.

La seconde famille de peintres liée à Horace Le Blanc est celle des Panthot. Marguerite Didier est choisi comme la marraine d’Etienne Panthot, fils de Germain Panthot, né en 1626³⁶⁶. Par ailleurs, la recommandation personnelle de Germain Panthot faite par Horace Le Blanc au Consulat montre que les deux artistes ont été très proches et que Le Blanc a tenu l’art de son ami en haute estime.

D’autres artistes ont d’abord été des élèves dans l’atelier d’Horace Le Blanc avant de garder des liens avec lui et d’apparaître dans plusieurs actes notariés comme témoins. Ainsi, Jehan Octanio est mentionné comme « peintre de Lyon » dans deux quittances datées de 1629³⁶⁷, l’une dans l’étude du notaire Dechuyes et l’autre à la place aux changes.

Jean-Pierre Verney, lui, est cité dans une quittance datée de 1636 entre Lucesse Blanc et son frère. Ces deux artistes, installés comme maîtres peintres, ont donc gardé des attaches suffisantes avec leur maître pour assister Horace Le Blanc dans les actes notariés qu’il passe.

De nombreux autres peintres connaissent Horace Le Blanc suffisamment pour être témoins dans les actes notariés passés par le Lyonnais. Celui-ci connaît un des membres de la dynastie des De La Haye en la personne de Corneille III De La Haye actif à Lyon entre 1620 et 1654, quatre fois nommé « maître du métier des peintres »³⁶⁸, et est présent comme témoin dans un acte notarié du 5 janvier 1635³⁶⁹.

Deux peintres qui ne sont cités ni par Rondot (1888) ni par Audin et Vial (1909) signent aussi comme témoins. Ainsi, en 1628, Jacques Sannat, peintre de Lyon, signe une obligation entre Horace Le Blanc et François de Vaulx³⁷⁰. Jean Bridier, lui, apparaît en 1634 lors de l’achat de terrains à Ecully³⁷¹.

³⁶⁶ Lyon, A.M., 1GG447, folio 36v°, acte n° 271, 25 octobre 1626. Pour la transcription de l’acte, voir note 265, p. 61.

³⁶⁷ Lyon, A.D., 3 E 3989, minute du 8 janvier 1629 ; folios 56v°-57v°, 13 mars 1629.

³⁶⁸ Rondot, *Op. cit.*, n° 697, p. 152-153. Il faut noter d’ailleurs que l’épouse de Sébastien Hiberlin s’appelle Claudine De La Haye, et semble issue de la famille de peintres De La Haye qui compte de nombreux membres, une douzaine, tous peintres à Lyon, depuis le XVI^e siècle jusqu’à la fin du XVII^e siècle. Cet enracinement lyonnais depuis plusieurs décennies en fait une famille d’artistes particulièrement importante, et nous pouvons penser que par le biais de Sébastien Hiberlin, Horace Le Blanc a pu être aussi en lien avec les De La Haye. Au sujet de cette dynastie, voir l’arbre généalogique établi par Rondot, *Op. cit.*, p. 103.

³⁶⁹ Lyon, A.D., 3 E 3984, folio 4r°/v°, 5 janvier 1635.

³⁷⁰ Lyon, A.D., 3 E 3988, folios 270v°-271r°, 22 juin 1628.

³⁷¹ Lyon, A.D., 3 E 4000, folio 329r°/v°, 17 septembre 1634.

Un dernier peintre mérite d'être mentionné, il s'agit de Pierre Vallier qui signe comme témoin une quittance consulaire de 1632³⁷² et qui apparaît surtout comme plaignant associé à Horace Le Blanc dans l'affaire judiciaire qui l'oppose à Claude Boytier, Claude Bourdilon, Henry Chardon, Aymé Desaillant et Louis de Rochefort.

Au-delà de ces artistes liés à Horace Le Blanc grâce aux parrainages ou en assistant en tant que témoins aux différents actes passés par le Lyonnais devant notaire, d'autres peintres ont connu Horace Le Blanc par leur collaboration pour des projets décoratifs de grande envergure que sont la réalisation des entrées triomphales.

b) Les collaborations pour les entrées

Les entrées sont des cérémonies organisées par le Consulat de Lyon pour honorer la venue dans la ville de personnages importants : roi, princes ou ambassadeurs. La ville est ornée aux endroits de passage du cortège de nombreuses décorations éphémères, d'architectures en bois peintes, des tapisseries tendues. Un grand soin est apporté à l'élaboration de ces entrées, tant au niveau du décor qui possède une haute valeur symbolique, que dans l'ordre du défilé de chaque quartier de la ville mené par un important personnage de la vie lyonnaise. Après Paris, capitale du royaume, Lyon apparaît comme la seconde ville de France, les entrées y tiennent donc une importance toute particulière.

A Lyon, Horace Le Blanc est chargé de deux entrées. En décembre 1622, le Consulat décide de lui confier la direction des travaux de peintures et de décorations pour l'entrée du roi Louis XIII et de la reine Anne d'Autriche (**cat. PCP-1622**). Il est assisté dans cette tâche par quatre peintres lyonnais : Jacques Maury, Cezar Gillio, Marc Sgarbel et Jean I Perrissin.

Le prix-fait du 3 novembre 1622 mentionne que ces derniers doivent : « paindre bien & deument de bonnes painctures, toutes les arcades piramides, fontaines, coulomnes Et tous autres ouvrages quil conviendra faire tant sur boys que sur thoilles despendant dudit art de peinture »³⁷³. Il est étonnant qu'Horace Le Blanc ne soit pas nommé dans ce prix-fait, c'est pourtant bien lui qui reçoit la somme de trois cents livres des mains du Consulat pour « ses peynes & vacca[ti]ons des devis & desseings qu'il a dressez de toutes les peintures qui ont este faictes en lad[ite] ville pour l'entree du Roy & de la Reyne & du soing qu'il a pris sur tous les peintres qui y ont travaillez a ce qu'ilz fissent led[it] debvoir »³⁷⁴. Horace Le Blanc est donc

³⁷² Lyon, A.M., CC1803, pièce 9, 3-6 août 1632.

³⁷³ Lyon, A.M., AA144, pièce 22.

³⁷⁴ Lyon, A.M., BB160, folio 333r^o/v^o, 22 décembre 1622.

bien l'ordonnateur de l'entrée, et fournit à Jacques Maury, Cezar Gillio, Marc Sgarbel et Jean Perrissin les dessins des décors à exécuter et à mettre en peintures.

S'il ne reste rien de ces peintures qui sont, par définition, des décorations éphémères, l'évènement a été entièrement et précisément décrit dans *Le Soleil au signe du Lion* édité par Jean Jullieron³⁷⁵ et la *Reception de très-chrestien, tres-juste, et très victorieux monarque* publié chez Jacques Roussin³⁷⁶. La description de ces décors est accompagnée de plusieurs gravures permettant de se rendre compte, au mieux, de la façon dont cette entrée a été conçue. Pour accueillir le couple royal, la ville de Lyon a fait réaliser une entrée particulièrement fastueuse, constituée de trois arcs, une fontaine, une colonne, quatre portiques, une pyramide, un temple et deux portes, le tout peint et ornementé.

La seconde entrée que conçoit Horace Le Blanc est celle organisée pour l'entrée à Lyon du Cardinal Barberini en 1625³⁷⁷ (**cat. PCP-1625**). Louis XIII demande aux différentes villes de France de recevoir le légat du pape, incarnation du pouvoir pontifical, dans les meilleures conditions en organisant de fastueuses cérémonies. L'entrée d'un légat est un évènement particulièrement important pour une ville. Comme le note Clément Pieyre, c'est le moment pour la ville d'exprimer sa déférence envers le pape, son propre pouvoir et son respect pour le pouvoir royal.

Lyon semble avoir dépensé plus de dix milles livres³⁷⁸ à l'occasion de cette entrée, somme particulièrement importante si elle est comparée à celles des passages d'autres ambassadeurs ou princes. En mai 1625, Horace Le Blanc est payé quatre-vingt dix livres pour « plusieurs peintures qu'il a fait par commandement du consulat »³⁷⁹. Malgré les fortes dépenses consenties pour cette entrée, les délibérations consulaires ne mentionnent aucun autre peintre, bien qu'il paraisse fort improbable qu'Horace Le Blanc n'ait pas été aidé dans la réalisation de ce décor par d'autres peintres. Il se peut que l'absence de mentions d'artistes signifie que c'est l'atelier du peintre qui a participé et non pas des peintres déjà installés comme le sont Jean I Perrissin ou Marc Sgarbel.

Les liens entre Jacques Stella et Horace Le Blanc ont attiré l'attention des historiens de l'art. Au contraire d'Horace Le Blanc, Jacques Stella n'est pas tombé dans l'oubli. Sa carrière,

³⁷⁵ Jullieron, 1623.

³⁷⁶ Roussin, 1623.

³⁷⁷ Nous tenons à remercier tout particulièrement Clément Pieyre pour le généreux partage de sa thèse sur la délégation du cardinal Barberini. Voir Pieyre, 2005.

³⁷⁸ Texte d'archives cité par Clément Pieyre. Lyon, A.M., BB171, folio 320v° : « l'entrée et reception faite par expres commendement du roy a Monsieur le legat Barbarin luy couste plus de 10000L »

³⁷⁹ Lyon, A.M., CC1731, folio 17r°, 22 mai 1625.

essentiellement parisienne, a dû beaucoup y contribuer. Si rien ne prouve la rencontre entre ces représentants de deux générations artistiques, Horace Le Blanc dominant le premier tiers du siècle, et Jacques Stella s'affirmant en France dans les années 1630, un faisceau d'indices et de données permettent grandement de l'envisager.

c) *Le cas de Jacques Stella*

En 1634, soit un an avant son retour en France, il faut rappeler que Jacques Stella loge à Rome avec son frère François et Jean Le Blanc. Ce dernier est lié à Horace Le Blanc qui s'est porté garant pour lui en 1635. Serait-il possible qu'Horace Le Blanc ait recommandé Jean Le Blanc auprès de Jacques Stella qui a déjà, à cette époque, une large clientèle romaine dont fait partie la famille Barberini³⁸⁰ ? Jacques Stella est attesté à Lyon le 13 janvier 1635, où il signe le contrat de mariage de sa sœur Madeleine avec l'orfèvre lyonnais Etienne Bouzonnet. Le 25 juin, il est toujours présent à Lyon puisqu'il paraphe un acte notarié dans lequel sa sœur et son beau-frère confirment avoir reçu de sa part et de celle de Claudine Masso, leur mère, la somme de six cent livres³⁸¹. Peu après, il part à Paris, poursuit et achève sa carrière dans la capitale où il meurt en 1657.

La période qui nous intéresse particulièrement est le court séjour de Jacques Stella à Lyon, qui doit être de l'ordre de six mois. En effet, pendant ces quelques mois, les deux Lyonnais vont se confronter artistiquement au sein de la chapelle Saint-Luc du couvent des Cordeliers de Saint-Bonaventure.

En décembre 1634, Horace Le Blanc paye quatre cents livres à un menuisier « pour la façon & fourniture d'un retable ~~de~~ d'autel / par led[it] confessant fait fourny & poze en la chapelle Saint Luc dans l'église du couvent st Bonnaventure et par led[it] S[ieu]^r Leblanc gratuiteme[n]t donne a lad[ite] chapelle »³⁸². Le prix du retable en bois réalisé par le menuisier est très élevé et semble indiquer que le retable a été richement décoré. Il est fort probable que la boiserie encadre un tableau de la main d'Horace Le Blanc, lui-même, offert à la chapelle de la confrérie des peintres, la chapelle Saint Luc (**cat. PP8**). La somme payée prouve que le tableau a des dimensions importantes : il doit être prévu pour l'autel-majeur de la chapelle. André Clapasson cite bien une *Vierge en gloire* et un *Saint François*³⁸³ peints par Horace Le Blanc et présents

³⁸⁰ Szanto dans Lyon, Toulouse 2006-2007, p. 43.

³⁸¹ *Ibid*, p. 45.

³⁸² Lyon, A.D., 3 E 3993, folio 544r°, 20 décembre 1634.

³⁸³ Clapasson, *Op. cit.*, p. 66-67.

dans l'église des Cordeliers mais aucun de ces deux tableaux ne se trouvent dans la chapelle Saint-Luc.

Au cours du XVII^e siècle, l'autel majeur va être orné d'un *Saint Luc* réalisé par Thomas Blanchet³⁸⁴. Il se peut donc que le tableau de Le Blanc ait été déplacé dans une autre chapelle de l'église. Se pourrait-il que la *Vierge en gloire* mentionnée par André Clapasson ait d'abord été dans la chapelle des peintres avant son remplacement par le tableau de Thomas Blanchet ?

Entre janvier et juin 1635, Jacques Stella offre à cette même chapelle, dans le couvent des Cordeliers où son père François Stella est enterré, une *Adoration des anges*³⁸⁵ placée « en face de l'autel »³⁸⁶ qui est rapidement estimée comme « le chef-d'œuvre de Jacques Stella »³⁸⁷ (voir **cat. PP8, fig. 1**). Au cours de l'année 1635, les deux tableaux d'Horace Le Blanc et de Jacques Stella se font donc face.

Le fait que Jacques Stella décide d'offrir son tableau à la chapelle, quelques mois seulement après l'installation de celui d'Horace Le Blanc, peut faire penser à une sorte d'émulation voire de rivalité artistique. Jacques Stella, artiste déjà dans la fleur de l'âge mais revenant tout juste de Rome et désireux de prouver sa valeur, répond à la production du peintre bien installé et qui domine alors la production picturale lyonnaise. Au-delà du dialogue de ces deux œuvres, ce sont bien deux peintres qui ont dû se rencontrer à Lyon.

Le départ, peu après, de Jacques Stella pourrait-il être imputé, du moins en partie, à l'impossibilité pour lui de s'installer durablement dans sa ville de naissance ?

La figure dominante d'Horace Le Blanc, vers qui la grande majorité des commandes religieuses et consulaires afflue, laisse finalement peu de place aux prétentions des autres artistes. Il ne faut pas négliger cependant dans ce choix l'opportunité pour Jacques Stella d'être au service du cardinal de Richelieu et ensuite au service du roi. Dès son arrivée à Paris, il obtient d'ailleurs le brevet de peintre ordinaire du roi avec mille livres de gages et un logement au Louvre.

³⁸⁴ Almanach, 1762, p. 204, il doit s'agir d'un *Saint Luc peignant la Vierge*, sujet courant pour orner une chapelle de la corporation des peintres.

³⁸⁵ Lyon, Toulouse, 2006-2007, cat. 56, p. 118-120.

³⁸⁶ Clapasson, *Op. cit.*, p. 68.

³⁸⁷ *Ibid.*

d) Les liens entre Horace Le Blanc et Guy François

Nous avons vu que des ordres religieux auvergnats ont pu faire appel à Horace Le Blanc pour des tableaux de sa main : c'est le cas de la grande abbaye de la Chaise-Dieu qui commande les tableaux de son maître-autel en 1619 (**cat. P2a et b**), mais aussi des Jésuites de Billom qui lui demandent une *Annonciation* (**cat. P5**) en 1622. Les réseaux de transport permettent bien évidemment la circulation d'œuvres. Mais les artistes peuvent aussi se déplacer. Une visite d'appartement à Lyon datée de 1669, laisse penser que Guy François a pu intervenir, en compagnie d'Horace Le Blanc, dans un décor.

Donc, même si les foyers artistiques de Lyon et du Puy-en-Velay – qui s'étend sur la région auvergnate – semblent assez cloisonnés, l'un dominé par Horace Le Blanc et l'autre par Guy François, ces deux foyers et artistes ont dû avoir des liens. De plus, les frontières de ces régions ne sont pas si imperméables que nous pourrions le croire.

Guy François né aux alentours de 1578. Il appartient à la même génération qu'Horace Le Blanc. Comme lui, il fait un voyage en Italie, où il est attesté de façon certaine en 1608, bien qu'il soit sûrement arrivé avant cette date. En 1608, Horace Le Blanc habite lui aussi à Rome, dans la paroisse Sant'Andrea della Fratte.

Il rentre au Puy-en-Velay à partir de 1614, où, comme Horace Le Blanc, il trouve un contexte particulièrement propice à son installation et à sa réussite sociale : l'installation de nouveaux ordres religieux, l'absence de peintre important et de concurrents. De 1614 à sa mort en 1650, il ne semble plus quitter le Puy-en-Velay.

Une nouvelle perception de la relation entre le foyer lyonnais et Guy François est amenée par la description de l'appartement de Charlotte Daveyne. Elle est la veuve d'un noble lyonnais, François Solleysel, seigneur du Clappier, conseiller du roi en la Sénéchaussée et siège présidial de Lyon et échevin entre 1639 et 1640³⁸⁸. Le couple possède un appartement à la place Bellecour, décrit par un acte de visite de 1669. Il comporte un décor peint (**cat. PP10**) :

« Scavoir est que dans la chambre du coste de soir il y a une cheminée peinte a huile sur de la toille avecq un tableau fait par led[it] Sr Blanc a Cadre doré representant la transfigura[ti]on dans la partie boisee avec un tableau sur chacune de la manière du Sr francois de la ville dupuys en Vellay lun representant une nostre dame de pitie & lau[tre] une Mag[delei]ne, entre les fenestres sur rue deux

³⁸⁸ Ménestrier, *Op. cit.*, années 1639 et 1640.

autres tableaux a huile aveq leur cadre peint de mesme representant des fables un lambris sappin en menuiserie tout autour de lad[ite] chambre dans la salle une cheminée peinte a huile sur de la toile aveq deux paysages aux costes & sur le devant un tableau de Rome representant une [...] aveq une [...] dorée qui sert de cadre sur la porte de la montee un boisage de sappin aveq un tableau de lange gardien dud[it] sieur Francois entre les fenestres tant sur rue que sur la cour trois tableaux de paysage et encore dans lad[ite] chambre dud[it] coté de soir il y a quatre chassis a papier »³⁸⁹

Cette description est particulièrement intéressante puisque les différentes peintures citées sont toutes insérées dans une menuiserie, sûrement un lambris de bois, et s'intègrent donc à un décor qui semble conçu précisément pour cet appartement. Ce décor comporte une toile de Le Blanc destinée à une cheminée, deux peintures dans « la manière de Guy François » et une de sa main qui est dans « un boisage de sapin ». Deux possibilités sont à envisager : la première est que Guy François ait eu une commande de la part du couple Solleysel et qu'il ait envoyé son œuvre par la vallée du Rhône, la seconde que Guy François se soit rendu à Lyon pour participer directement au chantier de décoration. Horace Le Blanc a donc pu rencontrer le peintre ponote lors de la décoration de cet appartement. Dans tous les cas, il a dû voir et connaître l'œuvre de Guy François et donc le courant caravagesque français dont peintre du Puy-en-Velay est l'un des représentants les plus éminents.

Les foyers du Velay et de Lyon sont donc bien en contact au XVII^e siècle, Horace Le Blanc produisant des œuvres pour l'Auvergne, et Guy François ayant réalisé, de façon attestée, au moins une peinture pour Lyon. Cette peinture n'est peut-être pas l'unique œuvre du peintre du Velay à Lyon même s'il ne semble pas avoir réalisé de toiles pour les bâtiments ecclésiastiques et publics lyonnais, aucune n'étant citée par Jacques de Bombourg (1675) et André Clapasson (1741).

Horace Le Blanc est donc un artiste particulièrement intégré dans le réseau des peintres lyonnais, que ce soit des maîtres peintres qui n'ont eu aucune postérité comme Pierre Vallier ou Jean Bridier, ou des artistes plus fameux comme Germain Panthot ou Jacques Stella. Au-delà de l'atelier qu'il dirige, son statut lui permet d'avoir la direction d'autres maîtres peintres, parfois plus âgés que lui, pour des projets décoratifs complexes, illustrés par les entrées triomphales qu'il conçoit. La peinture de Guy François avec laquelle il dû être en contact montre que ses relations artistiques s'étendent au-delà des frontières lyonnaises, dans les régions proches du Puy et de l'Auvergne.

³⁸⁹ Lyon, A.D., 3 E 7842, folios 118v°-119r°, 22 juillet 1669.

5) Quel est l'héritage d'Horace Le Blanc ?

Parfois qualifié de « père fondateur de l'École lyonnaise », il est malaisé de cerner l'influence qu'Horace Le Blanc a eue pendant l'ensemble de sa carrière lyonnaise, entre 1610 et 1637. Il ne semble pas avoir particulièrement influencé les autres peintres lyonnais - que ce soit Germain Panthot ou Jacques Stella - dans leur manière de peindre. Cela doit tenir aussi, en partie, à la spécificité du foyer pictural lyonnais qui, au contraire de celui de Toulouse mené par les Rivalz qui y créent une école, ne s'unifie pas autour d'une façon de peindre.

Nourris de multiples influences, les peintres lyonnais ne suivent pas la façon de peindre de l'artiste qui domine la vie artistique. Ainsi, peu de rapprochements peuvent être faits entre l'art d'un Pierre Cretey et celui de son contemporain Thomas Blanchet. Cependant, il faut noter que l'analyse de la réception par les autres peintres du premier tiers du XVII^e siècle de l'œuvre d'Horace Le Blanc est limitée par le seul fait du manque de témoignages picturaux de cette période.

a) La difficulté de mesurer l'influence d'Horace Le Blanc

Dans un premier temps, l'évaluation de l'influence de la peinture d'Horace Le Blanc se heurte au nombre réduit d'œuvres de sa main qui sont aujourd'hui conservées. Il est difficile de se faire une idée de l'évolution stylistique du Lyonnais en ayant en notre possession seulement onze œuvres conservées sur la centaine peinte par Horace Le Blanc. Par ailleurs, sur ce corpus réduit, seule la période du début des années 1620 est réellement connue avec un quart environ de ses œuvres, datées entre 1621 et 1622. Ces œuvres illustrent un moment où le peintre est déjà dans une certaine maturité de son art.

Ainsi, de son séjour italien ne subsiste que *Le Mariage de la Vierge* de San Giuseppe dei Falegnami (**cat. P1**) daté de 1605, la période courant de 1610 à 1620 n'est documentée par aucune œuvre de jeunesse, et des années 1630, fin de vie de l'artiste, n'est connue que *La Lamentation sur le corps du Christ* de Gray (**cat. P10**) datant de 1635. Il est donc bien difficile de cerner comment la peinture d'Horace Le Blanc a évolué.

De plus, les peintures connues ne doivent pas refléter avec véracité l'étendue de l'activité de l'artiste : seuls les tableaux religieux sont parvenus jusqu'à nous. Or, Horace Le Blanc s'est particulièrement illustré dans le genre du portrait qu'il a largement réalisé pour le compte du Consulat, mais aussi, sûrement, pour les particuliers.

Enfin, les chantiers de Grosbois, du petit cloître des Chartreux, du cloître des Minimes ou de la chapelle Scarron, montrent un artiste réputé et habile dans les techniques des grands décors peints, dont il a dû voir des modèles lors de son séjour italien.

Le manque de repères, tant chronologiques que stylistiques, dans la production d'Horace Le Blanc n'est pas le seul frein à la définition de son éventuelle influence sur les autres artistes lyonnais. Des réalisations de ces derniers, ses contemporains, il ne reste rien. Germain Panthot successeur et ami du peintre n'a laissé aucune œuvre peinte, et s'il est dit habile portraitiste par les biographes, il semble que ce soit surtout sur la foi de sa nomination au titre de peintre ordinaire que sur des preuves picturales. La seule certitude reste sa maîtrise très relative des grands décors peints, puisqu'appelé par le Consulat à décorer le nouvel Hôtel de Ville, il préfère laisser la majeure partie du chantier à Thomas Blanchet avec lequel il s'associe.

De ses collaborateurs aux entrées, Jean Perrissin ou encore Cesar Gillio, ou de son ami Sébastien Hiberlin, nous n'avons pas la moindre indication d'œuvres peintes : aucune n'est conservée ou tout simplement citée chez Bombourg (1675), Clapasson (1741) ou, plus récemment, par Audin et Vial (1918-1919). Ses rares élèves documentés ne sont pas mieux connus et ne sont plus que des noms. Qu'évoquent aujourd'hui Jean Octanio, Jean-Pierre Verney ou François Sevin ? De leur art il ne reste rien, et mis à part François Sevin, la connaissance de leur parcours reste assez mince.

De ces élèves tombés dans l'oubli, une exception doit être faite, Jacques Blanchard. Après son second passage lyonnais entre 1628-1629, il s'installe définitivement à Paris où il mène une carrière aussi brève que prestigieuse.

Les seuls artistes pour lesquels des points de repères existent sont ceux dont la fortune a résisté au temps : Jacques Stella, qui a très peu produit à Lyon, François Perrier, qui s'est surtout illustré à Lyon au couvent des Chartreux, et, dans une autre proportion, Guillaume Perrier (vers 1600-1656)³⁹⁰ qui effectue tout sa carrière dès 1636 à Lyon. Pour autant, ces trois artistes ne semblent pas avoir été très influencés par l'art d'Horace Le Blanc.

Jacques Stella s'oriente vers un langage proche de celui de son ami Poussin, inspiré de l'Antique, aux formes pures et aux coloris moins audacieux qu'Horace Le Blanc. Ce langage qualifié volontiers de classique, où toutes les réminiscences maniéristes sont définitivement abolies, marque donc l'art de Jacques Stella.

François Perrier comme Jacques Stella rompent avec l'héritage français de la fin du XVI^e siècle, et s'inscrivent dans de nouveaux courants picturaux qui prennent leur essor à la fin des

³⁹⁰ Sur ce sujet, voir Chomer, 1992, p. 509-529.

années 1630, sous l'impulsion d'artistes comme Simon Vouet dont la peinture est recherchée et admirée.

Peu d'œuvres³⁹¹ nous permettent de cerner l'œuvre de Guillaume Perrier qui n'a pu côtoyer Horace Le Blanc que pendant un an. Cependant, il ne se retrouve pas la liberté du coloris qui marque la peinture d'Horace Le Blanc, les profils semblent plus inspirés de l'Antique, les plis un peu plus figés.

Jacques Blanchard, lui, retient beaucoup plus de son passage dans l'atelier d'Horace Le Blanc.

b) Jacques Blanchard

Il faut situer la formation de Jacques Blanchard dans l'atelier d'Horace Le Blanc autour des années 1620-1623.

Ses premiers pas dans le métier de peintre sont assurés par son oncle Nicolas Bollery, un artiste qui s'inscrit à la suite de la seconde Ecole de Fontainebleau. Il est mis en apprentissage chez ce dernier dès 1613. Cependant, la peinture de Jacques Blanchard montre que l'art de son oncle le marque bien moins durablement que celui d'Horace Le Blanc.

Le Lyonnais lui transmet son goût des coloris, l'audace dans leur combinaison et il doit l'initier à la leçon vénitienne qu'il a apprise sous l'égide de Palma il Giovane. Pour reprendre les mots de Jacques Thuillier « nul peintre ne semble avoir plus d'influence sur Jacques Blanchard qu'Horace Le Blanc »³⁹². La peinture de Jacques Blanchard, comme celle d'Horace Le Blanc, est une peinture palpable, tactile. Les deux artistes jouent sur la matière, et n'hésitent pas à laisser apparente la trace du pinceau qui rend les carnations et les chevelures. Ainsi, les formes ne se définissent pas par la ligne mais bien par les jeux d'ombre et de lumière, des teintes des couleurs qui rendent les volumes.

Le *Saint Sébastien*³⁹³ que Jacques Thuillier attribue à la première période lyonnaise de Jacques Blanchard, vers 1620-1623, illustre tout ce que le jeune peintre a pu apprendre des compositions d'Horace Le Blanc. S'il paraît impossible qu'il ait vu le tableau de même sujet peint par Le Blanc en 1624 à Paris (**cat. P6**), il n'en reste pas moins que le corps nu mis en avant par la lumière qui s'y dépose, les chevelures quasiment estompées, les personnages argentés qui

³⁹¹ Nous pensons notamment à la *Sainte Cécile*, huile sur toile, vers 1630-1640, H. 138 ; l. 92 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts ou encore *Moïse et le serpent d'airain*, huile sur bois, H. 73,3 ; l. 104 cm, Dijon, musée national Magnin, 1938F781.

³⁹² Thuillier dans Rennes, 1998, p. 18.

³⁹³ Jacques Blanchard, *Saint Sébastien*, Huile sur toile, H. 131 ; l. 98 cm, Paris, collection particulière. Rennes, 1998, n°4, p. 86.

quittent la scène dans l'arrière-plan rappellent l'art de son maître. Une œuvre plus tardive, *L'Assomption* de Cognac datée de 1629³⁹⁴, montre encore une filiation entre les deux artistes : les angelots librement peints, parfois à peine définis, les barbes et chevelures où transparait le pinceau, la dynamique ascensionnelle de la scène peuvent évoquer *La Trinité adorée par des saints* (**cat. P8**) réalisée par Horace Le Blanc en 1627. Surtout, la façon dont sont campés les protagonistes, séparés en deux registres bien distincts, propres à une rhétorique post-tridentine, fait penser à *La Vierge adorée par saint Just, saint François saint Henri, saint Louis* (**cat. P7**), datée des années 1620-1626.

La proximité stylistique entre les deux artistes peut être incarnée par le *Vœu à la Vierge* (**cat. PR4**) dont l'attribution a fluctué au cours du temps, tantôt donné uniquement à Jacques Blanchard, tantôt pensé comme une œuvre à deux mains. S'il nous apparaît, à la suite de Jacques Thuillier, que cette peinture est due au seul pinceau de Jacques Blanchard, elle montre combien le jeune peintre s'est imprégné du modèle donné par Horace Le Blanc. La maîtrise et le goût du coloris sont déjà présents dans cette œuvre, le beau visage du saint évêque évoque la figure de saint Just du tableau de Tournon.

Il faut noter que si Jacques Blanchard reprend d'Horace Le Blanc la leçon vénitienne, il s'écarte progressivement des réminiscences maniéristes qui sont encore visibles dans l'œuvre du Lyonnais, et que son premier maître, Nicolas Ballery, représentant du maniérisme bellifontain avait pu lui montrer.

Horace Le Blanc a-t-il pu conseiller à son jeune élève le séjour vénitien que Jacques Blanchard réalise au cours de son voyage en Italie ? Cela n'est en rien improbable. Après un séjour romain, entre octobre 1624 et avril 1626, il ne passe pas moins de deux ans à Venise, entre 1626 et 1628, où son goût de la couleur, déjà né au contact d'Horace Le Blanc a dû s'affirmer³⁹⁵. Il ne faut pas négliger cette expérience italienne qui a largement contribué à former le jeune artiste. Au cours de ce séjour, il obtient plusieurs commandes de peintures mythologiques et profanes, genre dans lequel il est rapidement admiré et trouve le succès. Ainsi à Venise, selon Perrault « Il fit plusieurs tableaux pour les Nobles Vénitien, où il prit pour sujet divers endroits des Métamorphoses »³⁹⁶. Cette peinture mythologique va avoir un grand succès lorsqu'il s'arrête de nouveau à Lyon entre 1628 et 1629, il reprend les mêmes sujets et peint des tableaux de « femmes nues & de sujets tirez de la Métamorphose [...] »³⁹⁷.

³⁹⁴ Jacques Blanchard, *L'Assomption*, Huile sur toile, H. 332 ; l. 254 cm, signée, datée, Cognac, église Saint-Léger. *Ibid*, n° 17, p. 110.

³⁹⁵ Pour une chronologie détaillée de la vie de Jacques Blanchard, voir Rennes, 1998, p. 41-52.

³⁹⁶ Perrault, *Op. cit.*, p. 93.

³⁹⁷ *Ibid*, p. 94.

Ainsi, en 1629, à son retour à Paris, Jacques Blanchard maîtrise tous les codes de la peinture vénitienne et finit par être nommé le « Titien français » en vertu de sa facilité à manier le coloris. Pendant sa brève carrière parisienne, écourtée par la mort précoce de l'artiste en 1638, il connaît un véritable succès auprès des amateurs.

La préférence de Jacques Blanchard pour des tableaux de formats réduits, à destination de commanditaires privés, puis les grands projets de décoration pour des hôtels particuliers parisiens qu'il mène dans les années 1630, diffèrent de ce que réalise son maître lyonnais. Si, comme nous l'avons vu, il est fort probable qu'Horace Le Blanc ait produit des tableaux pour des collectionneurs, nous n'en avons que peu de traces, les quelques œuvres attestées sont surtout religieuses. Il semble qu'Horace Le Blanc se soit plus attaché à peindre des tableaux d'autel, alors que Jacques Blanchard s'est moins illustré dans les grandes peintures religieuses même s'il faut noter ses réalisations de *L'Assomption* de Cognac et d'un May pour Notre-Dame en 1634.

Moins qu'artistique, l'héritage que laisse Horace Le Blanc à la peinture lyonnaise est celui d'un nouveau statut social du peintre.

c) La transmission d'un nouveau statut

Il semble qu'Horace Le Blanc fasse grandement évoluer le métier de peintre à Lyon. Avant son retour d'Italie, les peintres restent limités au statut d'artisan. Si François Stellaert semble déjà acquérir une certaine notoriété, sa mort dès 1605 ne lui permet pas d'affirmer de nouvelles prétentions. Jacques Maury, Jean Perrissin sont quelques fois employés par le Consulat mais jamais ce dernier ne tente de s'attacher définitivement leurs services. L'aura du séjour italien, long de près de dix ans, tout autant que sa naissance lyonnaise dans une ville où de nombreux artistes sont des migrants, ont dû jouer un grand rôle dans le lien qu'Horace Le Blanc crée avec le Consulat dès 1614.

Les prétentions d'Horace Le Blanc, autant financières que sociales, vont rapidement être prises en charge par les échevins et le prévôt de Lyon. Ainsi, en 1623, menaçant de quitter Lyon pour Paris, il oblige le Consulat à créer une nouvelle charge de peintre ordinaire de la ville pour s'assurer son retour dans sa ville natale, ses velléités sont clairement affirmées dans son acte de nomination du 18 mai 1623³⁹⁸ :

³⁹⁸ Lyon, A.M., BB163, folios 123v°-125v°. **Annexe I-4.**

« [Les échevins et le prévôt des marchands] ont mandé icelluy sieur Leblancq pour venir aujourd'huy aud[it] hostel de ville, ou estant comparu, & lesd[its] sieur L'ayant convié de continuer icy sa demeure, il leur auroit fait entendre que le desseing qu'il a faict de la changer, procedde de l'esperance qu'on luy a donne, qu'aillieur il trouveroit dau[tr]es avantages en sa proffession qu'il n'a pas en cested[ite] ville Que si touttefois, Le consulat vouloit luy assurer, lemploye pour les ouvraiges de son art, qu'il conviendra faire pour cette comm[unau]te, avecq quelques gaiges ord[inai]res l'affection et inclina[ti]on naturelle qu'il a po[u]r ce lieu de sa naissance, & lhonneur qu'il recepvroit y servant, le publiq d'une ville de la condi[ti]on celle cy, ly pourroit arrester, apres avoir fait ung voyage, aud[it] Paris »

Pour éviter son départ définitif à Paris, sûr de sa valeur pictural à Lyon, il oblige donc le Consulat à instaurer en sa faveur « quelques gaiges ordinaires ». Ces derniers s'élèvent par son acte de nomination à deux cents livres. Le fait que le Consulat accepte les conditions d'Horace Le Blanc montre combien ce dernier a acquis un nouveau statut que ni François Stellaert, ni Jean Maignan ou Jean Perrisin n'avaient eu avant lui. Par ailleurs, non content d'obtenir la création pour lui du nouveau titre de peintre ordinaire de Lyon, à peine trois années plus tard, il demande au Consulat d'augmenter ses gages annuels. La renommée qu'il acquiert après son séjour parisien, entre 1624-1625, dont il revient avec le titre de « peintre du roi » doit jouer dans ses nouvelles revendications. En 1626, la délibération consulaire est éloquente sur les prétentions de l'artiste :

« la somme de deux cent livres tournois a luy accordé par le Consulat en forme de gaiges ordinaires a cause de lad[ite] retenue est si modique veu la quantite de tableaux qu'il est tenu de faire par led[it] acte consulaire qu'il peult non seulement dire navoir aulcune gratiffica[ti]on pour lad[ite] retenue mais encore nestre satisfiait deument desd[its] tableaux a loccasion de quoy il ne pourroit que trop onereusement continuer son service a lad[ite] ville aux conditions dudit acte et partant il auroit supplie le Consulat que faisant considera[ti]on sur le soing qu'icelluy sieur Leblanc aporte pour bien sacquiter de lad[ite] retenue & des ouvraiges quil fait pour lad[ite] ville et de ce que pour laffection qu'il a de la servir Il a quicté dau[tr]es employe qui luy eussent peu estre plus utile & proffitable Il lay pleut augmenter sesd[its] gaiges »³⁹⁹

³⁹⁹ Lyon, A.M., BB168, folios 263r°-264v°. **Annexe I-5.**

Là encore, devant la plainte de l'artiste, le Consulat cède à ses volontés et lui augmente ses gages annuels de deux cents à trois cents livres. En 1626, Horace Le Blanc est un peintre qui a reçu de la ville de Lyon une nouvelle condition sociale et financière assurée par sa nomination comme peintre ordinaire. Son importance aux yeux du Consulat est illustrée par ces deux actes majeurs de 1623 et 1626 pour le statut du peintre à Lyon. Cette nouvelle définition du métier de peintre, il la lègue à son successeur, Germain Panthot, qui obtient tous les avantages financiers qu'Horace Le Blanc a négociés avec le Consulat.

De plus, de sa propre initiative, il tente de hausser son niveau de vie. Cela va passer notamment, en 1627, par l'achat d'un domaine dans campagne lyonnaise à Ecully. Il va se conduire comme un véritable propriétaire terrien et bénéficiaire des prérogatives spécifiques aux bourgeois de Lyon : il est exempté de taille. En considération des sommes qu'il peut prêter, allant jusqu'à cinq milles livres et à des familles aussi puissantes que les Bonvisi, Horace Le Blanc jouit d'une véritable aisance financière. Plus symboliquement en ajoutant un article à son nom, il montre une réelle volonté de rehausser sa position sociale : il s'écarte définitivement du statut d'artisan-peintre pour celui d'artiste-peintre.

Si, avec le corpus restreint de l'œuvre d'Horace Le Blanc, il est difficile de juger de l'influence de son art sur les autres artistes du foyer lyonnais, dont les œuvres sont elles-mêmes particulièrement méconnues, il semble que le seul peintre qui retient de façon durable la leçon du Lyonnais est son élève Jacques Blanchard qui fréquente son atelier au cours des années 1620. Le terme d'« école » est difficilement applicable à la peinture à Lyon au XVII^e siècle. Cependant, un artiste aussi renommé que Thomas Blanchet, dont le corpus d'œuvres a été bien plus sauvegardé, ne semble avoir que très peu d'influence sur les autres peintres de son temps. Cette absence de rayonnement perceptible de l'art d'Horace Le Blanc semble donc dû à la spécificité du foyer artistique lyonnais, réceptacle de multiples influences sans se fédérer autour d'une même manière de peindre.

Il est certain qu'Horace Le Blanc est le premier artiste lyonnais qui acquiert une importance notable dans la bibliographie et notamment dans les deux ouvrages de références : celui de Jacques de Bombourg en 1675 et celui d'André Clapasson en 1741. Ainsi, si François Stellaert a dominé la scène artistique lyonnaise au tournant du XVII^e siècle, Jacques de Bombourg ne cite que deux œuvres de sa main mais parle de sept œuvres et trois cycles de décors réalisés par

Horace Le Blanc⁴⁰⁰. Le contraste est encore plus frappant dans l'ouvrage d'André Clapasson, aucune œuvre de François Stellaert n'est évoquée alors que douze occurrences apparaissent concernant Horace Le Blanc⁴⁰¹.

Ainsi, si l'expression de « père fondateur de l'école lyonnaise » n'est pas appropriée, il est réel qu'Horace Le Blanc introduit et affirme un nouveau statut de l'artiste-peintre à Lyon, les peintres sont désormais particulièrement reconnus par les pouvoirs publics de la ville. La transmission de cette nouvelle situation du peintre ne cesse pas à la première génération, et l'affirmation sociale du peintre se poursuit à Lyon, atteignant peut-être son apogée avec la figure de Thomas Blanchet, nommé peintre ordinaire trente ans après la mort d'Horace Le Blanc et qui a la direction des grands décors de l'Hôtel-Ville.

Un testament pictural : La Descente de croix de Gray

Deux ans avant sa mort, Horace Le Blanc réalise pour le couvent des Capucins de Gray une *Descente de Croix*. Cette œuvre interpelle par sa nouveauté par rapport aux autres peintures du corpus du Lyonnais. Si les accents ténébristes existent dans des peintures plus précoces d'Horace Le Blanc, notamment dans *La Mise au tombeau en présence de deux donateurs* de 1621, les accents lumineux sur le corps du Christ mort ne sont pas aussi forts et crus que dans l'œuvre de 1635. Les coloris sont moins audacieux que ceux présents dans *La Transverbération de sainte Thérèse* ou dans *La Trinité adorée par des saints*, la gamme de couleurs est plus réduite et seuls quelques accents colorés viennent rompre l'obscurité de la scène : la large bande rouge du vêtement de saint Jean qui répond à la robe de la Vierge et le petit pan de jaune de l'habit de la sainte femme soutenant la Vierge.

Le blanc du linceul met particulièrement en valeur la nudité du corps arqué du Christ, sa musculature est rendue par des accents lumineux. Le pinceau marque par sa liberté le saint François, la sainte femme tout autant que le saint Jean par des empâtements visibles, la touche est largement perceptible dans le traitement des vêtements.

Cette œuvre rompt donc avec sa production des années 1620 et l'influence prégnante de Palma il Giovane. Elle semble montrer un artiste qui a vu des nouveautés picturales.

Lyon est toujours au XVII^e siècle une ville de passage et la place prédominante de l'atelier d'Horace Le Blanc doit accueillir un certain nombre de peintres qui transitent par la capitale des

⁴⁰⁰ Bombourg, *Op. cit.*, Concernant François Stellaert, p. 92 et 99-100, concernant Horace Le Blanc, p. 94, 96, 98, 101, 103, 105-106, 107, 108-109.

⁴⁰¹ Chomer, Pérez, 1982, p. 214.

Gaules. Nous pensons bien évidemment au peintre italien Pietro Ricchi qui a rencontré Horace Le Blanc lors de son séjour lyonnais vers 1629. Cette même année, François Perrier est lui aussi à Lyon où il réfectionne une partie des peintures murales du petit cloître des Chartreux. Par ailleurs, le parent d'Horace Le Blanc, Jean Le Blanc, attesté à Rome cette même année 1635 a pu aussi être un intermédiaire entre ce qui se fait à cette époque dans la peinture italienne et Lyon. D'autre part, le retour de Jacques Stella en 1634, pendant quelques mois, et la confrontation des deux artistes dans la chapelle Saint-Luc de l'église du couvent des Cordeliers de Saint-Bonaventure a dû jouer dans la nouvelle manière de peindre Horace Le Blanc : il a devant lui l'œuvre d'un peintre d'une génération plus jeune, tout juste revenu de Rome.

Il nous semble aussi que les modèles caravagesques français rapportés de Rome et adaptés par le Ponot Guy François qui maîtrise pleinement ces jeux de lumières parfois violents, avec une palette réduite, ont pu influencer Horace Le Blanc dans cette nouvelle manière de peindre. Ainsi, *La Déploration sur le Christ mort* de Ceaux-d'Allègre⁴⁰², de la main de Guy François, datant des années 1630, montre ce même éclairage cru mettant en valeur la nudité du Christ. Les foyers lyonnais et du Puy-en-Velay ne sont pas hermétiques l'un à l'autre et Horace Le Blanc a pu voir les œuvres de Guy François à Lyon comme en témoigne le décor de l'appartement de Charlotte Daveyne (**cat. PP10**).

Enfin, d'autres peintres, influencés au moins un temps par l'art caravagesque romain, Claude Vignon qui rentre en 1623 et Simon Vouet de retour en France en 1627, ont pu influencer Horace Le Blanc. Claude Vignon est présent à Lyon par un certain nombre d'œuvres comme un *Saint Antoine*⁴⁰³ réalisé pour la chapelle des Pénitents blanc de Notre-Dame du Confalon vers 1635 aujourd'hui à l'église Saint-Bruno, tandis que Simon Vouet diffuse son œuvre par la gravure.

La Pietà de Gray montre un artiste ouvert aux nouveautés de son époque et aux nouveaux courants artistiques se développant en France et en Italie. Aujourd'hui, cette œuvre est la dernière peinture connue de la main d'Horace Le Blanc, elle a valeur, deux années avant sa mort, de véritable testament pictural.

⁴⁰² Guy François, *La Déploration sur le Christ mort*, années 1630, huile sur toile, H. 265 ; l. 193 cm, Ceaux-d'Allègre, église paroissiale.

⁴⁰³ Claude Vignon, *Saint Antoine*, vers 1635, huile sur toile, H. 93 ; l. 130 cm, Lyon, église Saint-Bruno.

Conclusion

De nombreuses zones d'ombres demeurent sur la biographie d'Horace Le Blanc, notamment sur la date exacte de sa naissance et surtout sur la chronologie de son séjour italien. En effet, après une première formation lyonnaise sur laquelle nous sommes réduite aux hypothèses, le peintre part pour l'Italie. L'art italien est omniprésent à Lyon tant par le passage d'artistes tout au long des XVI^e et XVII^e siècles que par les commandes passées aux peintres d'Italie par la grande communauté de banquiers et marchands italiens ayant migré dans la capitale des Gaules.

Lyon l'italienne ne doit pas faire oublier le rôle prédominant joué par les artistes nordiques dans la ville : des dynasties entières de peintres comme les Vanderrière ou les De La Haye s'installent définitivement à Lyon et jouissent d'un succès certain. Les modèles gravés issus de toute l'Europe ainsi que les œuvres d'art transitent par Lyon devenue capitale du livre et de l'imprimerie. Le jeune peintre a donc eu à sa portée, et cela dès ses débuts, les modèles artistiques de toute l'Europe.

Son origine lucquoise peut expliquer, en partie, les dix ans, au moins, passés en Italie. Son père, corratier de changes aisé, émigré de Lucques a aussi pu financer la formation italienne de son fils. Par ailleurs, les liens tissés avec la riche famille des Bonvisi, lucquoise elle aussi, dont Etienne le frère du cardinal Bonvisi Bonvisi, est le parrain de la nièce du peintre, ont dû permettre au jeune Horace Le Blanc de bénéficier de protections pour s'installer et obtenir des commandes dans la capitale pontificale. Du long séjour romain, marqué par son statut de témoin au procès du célèbre Caravage en 1600, puis par son admission, avant 1607, à la prestigieuse Académie de Saint-Luc, nous ne possédons qu'un seul témoignage pictural : un *Mariage de la Vierge* (**cat. P1**) daté de 1605 et conservé à San Giuseppe dei Falegnami. Cette peinture montre un artiste qui a déjà assimilé la tradition encore vivace de la peinture maniériste romaine portée par le Cavalier d'Arpin à San Luigi dei Francesi. Il faut noter par ailleurs que cette œuvre a dû atteindre, assez rapidement, une certaine notoriété puisqu'elle est copiée dès 1630 pour l'église de San Severino.

L'influence maniériste du peintre romain se retrouve dans les dessins précoces de l'artiste, *L'Annonciation* (**cat. D1**) et *La Crucifixion* (**cat. D2**) qui reprennent la manière de construire les formes humaines par une combinaison de sanguine et pierre noire.

Son séjour italien marque profondément l'artiste en formation qui y apprend les motifs de la peinture post-tridentine, à la rhétorique efficace, qu'il va réutiliser notamment dans sa *Trinité*

adorée par les saints de la chapelle Ampère mais aussi dans *La Vierge à l'Enfant adorée par les saints Just, François, Henri et Louis* (**cat. P7**).

Le *topos* qui circule dans l'historiographie lyonnaise dès le XVIII^e siècle, sur la filiation maître-élève entre Lanfranco et Horace Le Blanc ne peut être retenu. Cependant, il paraît certain que la peinture claire développée par les artistes bolonais a fait partie des références visuelles du Lyonnais. L'influence la plus perceptible reste celle du Vénitien Palma il Giovane dans l'atelier duquel Horace Le Blanc est attesté par le peintre Pierre-Paul Sevin dans sa *Généalogie de la très illustre maison des comtes de Tournon* en 1669. L'art de la couleur et de la lumière mis en place par Palma il Giovane marque profondément le jeune peintre : l'audace dans les coloris, les accents ténébristes se retrouvent dans *La Transverbération de sainte Thérèse* (**cat. P4**) tout autant que dans *La Mise au tombeau en présence de deux donateurs* (**cat. P3**). Par ailleurs, la figure du Christ présente dans ces deux œuvres est directement issue du répertoire formel du Vénitien.

A son retour à Lyon, en 1610, Horace Le Blanc s'installe durablement dans sa ville de naissance. Tout d'abord, en contractant un mariage avec Marguerite Didier, une femme issue d'une famille bourgeoise, qui apporte au jeune peintre un dot de mille cinq cents livres. Son retour concorde avec des conditions particulièrement propices à son installation dont il va jouir. En ce début de XVII^e siècle, les églises lyonnaises sont toujours vides d'œuvres suite au sac de Lyon par les Réformés quarante ans plus tôt. De plus, les effets du Concile du Trente participent au renouveau mystique qui entraîne à Lyon la création et l'implantation de nombreux ordres religieux et la construction de chapelles et de couvents. La scène artistique lyonnaise a alors perdu son représentant le plus important : François Stellaert qui a dominé l'art à Lyon pendant la fin du XVI^e siècle et jusqu'à sa mort en 1605. Les communautés religieuses vont être de grands commanditaires d'œuvres d'art pour orner leurs autels-majeurs. Dans le même temps, les laïcs, très actifs, fondent des confréries et des chapelles privées, qui elles aussi nécessitent des décors.

La réputation d'Horace Le Blanc dans la réalisation de peintures religieuses s'étend rapidement en-dehors des frontières lyonnaises puisque, dès 1618, Gaspard de Malatrait lui commande un tableau pour le maître-autel de l'église de Saint-Chef dans le Dauphiné (**cat. PP1**). Dès les années 1620, Horace Le Blanc reçoit des commandes de la Chaise-Dieu, de Rouen, et sûrement de Nancy. Il semble obtenir la plupart des réalisations de peintures religieuses à Lyon et dans sa région. Le peintre ne se limite pas aux peintures de chevalet puisqu'il est responsable de plusieurs cycles de peintures murales comme le petit cloître des Chartreux (**cat. PP2**), celui des Minimés (**cat. PP19**) ou encore, la chapelle Scarron (**cat. PP23a**). Le décor de cette dernière, intégral, est un des premiers exemples de ce genre en France.

En ce début de XVII^e siècle, le Consulat lyonnais affaibli par l'édit de Chauny en 1595, par sa réduction par le roi Henri IV, tente d'illustrer les reliefs de sa puissance par une véritable politique artistique. Celle-ci passe notamment par l'instauration de portraits consulaires peints. Ces derniers sont destinés à être présentés publiquement dans une salle de l'Hôtel de Ville, tandis que d'autres, dessinés, sont compilés dans un livre d'échevinage sur l'exemple des portraits des capitoules toulousains.

La délibération consulaire de 1614 montre qu'Horace Le Blanc a déjà obtenu les faveurs du Consulat avec la commande de cinquante-sept portraits. Dès lors, cette préférence pour le Lyonnais ne se dément pas en témoigne son choix pour la direction des décorations de l'entrée triomphale du roi Louis XIII et Anne d'Autriche en décembre 1622. Horace Le Blanc est le premier artiste que le Consulat désire s'attacher de façon permanente. Avant lui, plusieurs artistes comme Jean I Perrissin et Jean Maignan ont travaillé souvent pour les échevins et prévôt des marchands à la fin du XVI^e siècle, pour autant le Consulat n'a pas pris la peine d'en faire des peintres consulaires. Les vellétés de départ pour la capitale d'Horace Le Blanc ont sûrement accéléré les démarches consulaires pour la création d'un poste de peintre ordinaire du Consulat en 1623, afin d'éviter qu'il ne parte définitivement.

Sa notoriété grandissante lui permet d'être appelé par une des figures les plus emblématiques de la noblesse française : Charles de Valois duc d'Angoulême, fils du roi Charles IX. Le propriétaire du château de Grosbois depuis 1616 entreprend de nombreux travaux et embellissements dans son domain. Ainsi dans les années 1620 interviennent l'architecte Philibert Le Roy et le peintre Balthasar Biard. Entre 1623 et 1625, c'est Horace Le Blanc qui dirige les décors peints de la galerie des Batailles (**cat. PP4**). Cette dernière met en avant les exploits militaires du commandant de la cavalerie légère ayant pris part tant aux guerres contre les Ligueurs avec Henri IV que celles contre les Places fortes réformées avec Louis XIII. Ce décor pour un noble qui possède des liens forts avec le roi Louis XIII doit jouer en la faveur d'Horace Le Blanc dans son obtention du titre de « peintre du roi » dont il se targue dès son retour à Lyon en 1625. Par ailleurs, son séjour parisien lui permet de répondre à d'autres commandes, celle du *Saint Sébastien* pour les Capucins de Rouen (**cat. P6**) mais aussi d'un tableau de même thème pour le collectionneur Pierre Bonnard (**cat. PP9**).

L'aura des séjours italien et parisien va permettre à Horace Le Blanc d'espérer d'autres prétentions sociales et financières. A son retour, il décide d'ajouter l'article « le » à son nom de famille, rehaussant le prestige de son origine familiale, tandis que sa sœur reste seulement Lucesse Blanc. Dès 1626, il obtient de la part du Consulat lyonnais l'augmentation de ses gages annuels de deux cents à trois cents livres. Un an après, et sur une durée de sept ans, il se porte

acquéreur d'un domaine et de plusieurs champs à Ecully d'une valeur de plus de six mille livres, ce qui lui permet d'obtenir une exemption de tailles.

Horace Le Blanc s'installe durablement à Lyon et domine son foyer pictural. Ainsi, son nouveau statut de peintre de roi, explique peut-être, en partie, l'augmentation des sommes qu'il perçoit pour la réalisation de peintures religieuses de trente-quatre livres par mètre carré en 1618, à plus de soixante livres le mètres carrés pour *La Crucifixion avec saint André, saint François, saint Jean* (**cat. PP6**).

Si Horace Le Blanc reçoit la grande majorité des commandes consulaires et religieuses entre 1610 et 1637, il n'est aucunement isolé des autres peintres lyonnais de son époque. Tout d'abord, son atelier est un véritable lieu de passage dès son retour d'Italie. Dans les années 1620, il forme Jacques Blanchard, son élève le plus fameux, Jean-Pierre Verney, Jean Octanio ou encore François Sevin. Ces quelques peintres, dont la plupart ne sont plus que des noms, ne doivent représenter qu'une infime partie des artistes qui se forment auprès d'Horace Le Blanc. En 1629, c'est le peintre lucquois Pietro Ricchi qui vient chercher dans l'atelier du Lyonnais moins un maître qu'un protecteur propre à le présenter à la haute société de Lyon. Pendant cette même période, il collabore avec plusieurs artistes Jacques Maury, Cezar Gillio, Marc Sgarbel et Jean I Perrissin, la plupart plus âgés qu'Horace Le Blanc, qu'il dirige pour la réalisation d'entrée triomphale du roi Louis XIII. Le système de parrainage indique les peintres familiers d'Horace Le Blanc : Sébastien Hiberlin et Germain Panthot. C'est ce dernier qu'Horace Le Blanc recommande expressément au Consulat pour le remplacer après son décès. La recommandation de son successeur est un *unicum* dans l'histoire de la peinture consulaire lyonnaise et montre un lien privilégié vraisemblablement d'amitié entre les deux artistes.

Horace Le Blanc s'intègre aussi à la communauté des peintres lyonnais grâce à sa nomination comme maître du métier des peintres pour les années 1611, 1615, 1616, 1619, 1623 et 1629. En 1634, le don d'un tableau à la chapelle Saint-Luc de la corporation des peintres de l'église du couvent des Cordeliers de Saint-Bonaventure (**cat. PP8**) participe de ce même désir d'intégration. Le Lyonnais a eu aussi des liens avec des peintres qui ont eu une postérité plus importante : François Perrier qui intervient peu après lui au décor du couvent du petit cloître des Chartreux (**cat. PP2**), Jacques Stella ou encore le peintre ponot Guy François.

De 1625 à sa mort, Horace Le Blanc ne semble plus quitter Lyon, mis à part le règlement à l'amiable d'un procès contre d'autres bourgeois lyonnais, dont Claude Boitier et Louis de Rochefort. Pour cela, il fait remonter l'affaire judiciaire du bailli de Mâcon au Parlement de Paris, ce qui explique que seulement trois mois avant son décès, Horace Le Blanc se trouve dans la capitale. A cette époque, le peintre est déjà affaibli et malade et nous pouvons supposer que sa

production picturale a dû être affectée par son état de santé. A sa mort, le 26 octobre 1637, Horace Le Blanc n'a aucune descendance et lègue tout à son épouse Marguerite Didier. Ceci doit expliquer l'absence, regrettable, de tout inventaire des biens du peintre et de son atelier. L'inventaire après-décès de Marguerite Didier, en 1676, ne comble que de manière relative ce manque puisque seul l'inventaire des papiers se rapporte au peintre tandis que seulement quatorze peintures de peu de valeur sont décrites.

Dans la première moitié du XVII^e siècle, Horace Le Blanc apparaît comme un peintre important de la scène artistique lyonnaise dont le succès dans sa ville natale lui permet d'obtenir une notoriété certaine, même à Paris. Il a su importer, développer et adapter les modèles italiens qu'il a vus lors de ses séjours romain et vénitien entre 1600 et 1610 à ceux des peintres bellifontains.

Cependant, les recherches sont toujours limitées par un manque de sources qui nous permettraient mieux cerner la peinture lyonnaise dans les dernières décennies du XVI^e siècle et le premier tiers du XVII^e siècle. Horace Le Blanc, bien que dominant l'art à Lyon, après le décès de François Stellaert en 1605, ne peut être dissocié du reste des autres peintres en activité. Horace Le Blanc, à défaut de créer une école de dessins comme celle de Toulouse, laisse en héritage aux artistes lyonnais un nouveau statut social, haussant les peintres d'artisans à artistes.

Ce mémoire n'est qu'une étape dans la recherche et en appelle d'autres tant sur l'appréhension du foyer lyonnais qui est un centre artistique riche synthétisant l'art nordique, italien et français au tournant du XVII^e siècle que sur son apport dans le développement de la peinture française du début du siècle.

Bibliographie

Cette bibliographie est organisée en trois sections : les sources manuscrites, les ouvrages et enfin les catalogues d'exposition.

Les sources manuscrites sont présentées par lieu de conservation et cotes. Chaque cote dépouillée comporte les numéros des folios dépouillés, la date de l'archive, si elle existe, ainsi qu'un descriptif concis de ce qu'elle contient (nature de l'acte, noms des personnes entre lesquelles il est passé...). Nous indiquons aussi, dans l'optique de recherches ultérieures sur le même sujet, les cotes dépouillées sans résultat en gras et italique.

Un classement alphabétique - par nom d'auteur pour les sources imprimées et les ouvrages et par lieu pour les expositions - a été choisi.

Afin d'alléger les notes de bas de page, chaque référence bibliographique est précédée par le nom de l'auteur et la date de l'ouvrage ou le lieu et la date de l'exposition. Si un même auteur a écrit plusieurs textes pour une même année, ces derniers sont différenciés par une lettre ajoutée à la date de parution.

Sources manuscrites :

Créteil

Créteil, Archives départementales de Val-de-Marne :

- **Sous-série EDEPOT – archives communales déposées**
 - **EDEPOT/VILLECRESNES/1E14 : registre des baptêmes de Villecresne, 1601-1693** [en ligne, http://archives.cg94.fr/consultation/eta/img-viewer/etat-civil/94075/ED075_1E_000014/viewer.html]
 - * *folio 66r°* : 22 octobre 1622, baptême de Philibert Hay, fils de Robert Hay et de Nicole Duperon, le parrain est Philibert le Roy
 - * *folio 66v°* : 4 novembre 1622, baptême de Philibert Le Brun, fils de Claude Lebun et de Catherine Beranger, le parrain est Philibert le Roy
 - 7 novembre 1622, baptême de Charles Gilles, fils de Nicolas Gilles et Jeanne Moteau, le parrain est Balthasar Biard
 - * *folio 68r°* : 25 juin 1623, baptême de Marie Beart fille d'Antoine Barjan chauffournier
 - * *folio 79r°* : 1^{er} mai 1625, baptême d'Antoinette Poly, fille d'Alexandre Poly et de Marie Henry (?), le parrain est Philibert le Roy

Lyon

Lyon, Archives départementales du Rhône :

- **Série BP :**
 - **BP 1964 :** Inventaire après-décès de Marguerite Didier
- **Sous-série 8C - Bureau des finances de la Généralité de Lyon, 1408-1790**
 - **8 C 421 :** *Lettres de naturalité, A-G, 1625-1728*
 - **8 C 422 :** *Lettres de naturalité, H-W, 1595-1759*
- **Sous-série 1D – Lyon, Collège de la Trinité, 1202-1763**
 - **1 D 9 :** **Église du collège : plans, devis, quittances, 1617-1738**
 - * *liasse 50* : 2 décembre 1627, reçu d'Horace Le Blanc pour un tableau de saint Louis

- **Sous-série Edépôt – archives communales déposées**
 - **EDEPOT B1/2 : registre des baptêmes d'Ecully, 1627-1638**
 - * *folio 4r°* : 30 janvier 1628, baptême d'Horace de Vault, fils de François de Vault et Benoîte Rebout, son parrain est Horace Le Blanc
[en ligne : <http://archives.rhone.fr/ark:/28729/a0113034773230swMny/1/1>]
 - * *folio 30v°* : 22 juillet 1632, baptême de Marguerite de Vault, fille de François de Vault et de Benoîte Rebout, sa marraine est Marguerite Didier
[en ligne : <http://archives.rhone.fr/ark:/28729/a011303477323upfpbC/1/1>]
- **Sous-série 3E – Notaires du Rhône :**
 - **3 E 268 : *journal du Pierre Bégule, 1622***
 - **3 E 269 : *journal de Pierre Bégule, 1623***
 - **3 E 274 : *journal de Jean-Pierre Bégule, 1628-1629***
 - **3 E 275 : *journal de Jean-Pierre Bégule, 1630***
 - **3 E 309 : *journal de Claude Buirin, 1618-1619***
 - * *folio 173v°-174r°* : 23 mai 1618, prix-fait entre Gaspard Pascal et Horace Le Blanc
 - **3 E 331 : *minutes de Pierre Buirin, 1622-1625***
 - **3 E 3490 : *carnets d'Aymard Charpeney, 1621-1625***
 - **3 E 3970 : *protocole d'André Dechuyes, 1610***
 - **3 E 3971 : *protocole d'André Dechuyes, 1611***
 - **3 E 3972 : *protocole d'André Dechuyes, 1612***
 - **3 E 3973 : *protocole d'André Dechuyes, 1613***
 - **3 E 3974 : *protocole d'André Dechuyes, 1614***
 - **3 E 3975 : *protocole d'André Dechuyes, 1615***
 - **3 E 3976 : *protocole d'André Dechuyes, 1616***
 - **3 E 3977 : *protocole d'André Dechuyes, 1617***

- 3 E 3978 : *protocole d'André Dechuyes, 1618*
- 3 E 3979 : *protocole d'André Dechuyes, 1619*
- 3 E 3980 : **protocole d'André Dechuyes, 1620**
* *folio 269v°-270v°* : 16 juin 1620, obligation entre Horace Le Blanc, Pierre Didier et Jean Didier
- 3 E 3981 : *protocole d'André Dechuyes, 1621*
- 3 E 3982 : **protocole d'André Dechuyes, 1622**
* *folio 98v°-99v°* : 19 février 1622, convention entre Horace Le Blanc et Etienne Pelliraz
* *folio 265r°-v°* : 19 mai 1622, prix-fait entre Léon Tixier révérend père des Chartreux et Horace Le Blanc
* *folios 466r°-467r°* : 5 novembre 1622, quittance entre Jean Didier et Horace Le Blanc
- 3 E 3983 : *protocole d'André Dechuyes, 1623*
- 3 E 3984 : *protocole d'André Dechuyes, 1624*
- 3 E 3985 : *protocole d'André Dechuyes, 1625*
- 3 E 3986 : **protocole d'André Dechuyes, 1626**
* *folios 211r°-212r°* : 22 juin 1626, subrogation entre Antoine Stoppa et Horace Le Blanc
- 3 E 3987 : **protocole d'André Dechuyes, 1627**
* *folios 15r°-16r°* : 9 janvier 1627, louage entre Horace Le Blanc et Benoît Peyron
* *folio 44r°/v°* : 23 janvier 1627, obligation entre Horace Le Blanc, Frédéric Bernard et Catherine Rodiliar
* *folios 55v°-60r°* : 4 février 1627, acquis entre Horace Le Blanc, Frédéric Bernard et Catherine Rodiliar
* *folios 60r°-61v°* : 4 février 1627, obligation entre Horace Le Blanc, Frédéric Bernard et Catherine Rodiliar
* *folios 178r°-181r°* : 16 avril 1627, acquis entre Horace Le Blanc, Marie Pierer (?), Guillaume Guerrier
* *folios 228v°-229r°* : 31 mai 1627, obligation entre Horace Le Blanc et François De Vaulx (laboureur)
* *folios 230v°-231v°* : 1er juin 1627, quittance entre Horace Le Blanc, Léonard Brochey, Marie Pierer et Guillaume Guerrier

* *folios 264r°/v°* : 13 juin 1627, paiement Horace Le Blanc, Marie Pierer et Guillaume Guerrier
 * *folios 335v°-336r°* : 23 juillet 1627, obligation entre Horace Le Blanc, Frédéric Bernard, et Catherine Rodiliar
 * *folio 396r°/v°* : 18 septembre 1627, commande entre Horace Le Blanc et Mathieu Bonoy
 * *folios 425r°-427v°* : 7 octobre 1627, acquis entre Horace Le Blanc, Marie Piere et Guillaume Guerrier
 * *folios 485r°-486v°* : 18 novembre 1627, prix-fait entre Horace Le Blanc, André Costa et Lazare Costa
 * *folios 492v°-497v°* : 18 novembre 1627, grangeage entre Horace Le Blanc et François De Vault

- 3 E 3988 : protocole d'André Dechuyes, 1628

* *folio 2r°/v°* : 4 janvier 1628, quittance entre Horace Le Blanc, Marie Pierer et Guillaume Guerrier
 * *folios 245r°-246v°* : 6 juin 1628, entre Horace Le Blanc et Guerrier
 * *folio 261r°/v°* : 16 juin 1628, quittance entre Horace Le Blanc et Benoît Durer
 * *folios 270v°-271r°* : 22 juin 1628, obligation entre Horace Le Blanc et François Devault
 * *folio 305r°/v°* : 15 juillet 1628, quittance entre Horace Le Blanc et Guillaume Guerrier

- 3 E 3989 : protocole d'André Dechuyes, 1629

* *folios 56v°-57v°* : 13 mars 1629, quittance entre Lazare Costa et Horace Le Blanc
 * *folio 66r°/v°* : 19 mars 1629, quittance entre Horace Le Blanc, Guillaume Guerrier, Louys Grégoire
 * *folios 269v°-270r°* : 7 juillet 1629, obligation entre Horace Le Blanc et Pierre Chalon
 * *folios 289v°-291v°* : 8 juillet 1629, mariage entre Lucesse Le Blanc et Anthoine Trouilleux
 * *folios 352v°-353r°* : 4 septembre 1629, quittance entre Benoît Peyron et Horace Le Blanc
 * *folios 428v°-430r°* : 17 octobre 1629, quittance entre Jeanne Leroux, Pierre Delagrange, Claude Pietrequin (?), Prequer. Horace Le Blanc témoin.
 * *folios 435v°-437r°* : 20 octobre 1629, acquis entre Horace Le Blanc, Claude Gonin, Rousser
 * *folios 468v°-469v°* : 10 novembre 1629, quittance entre Horace Le Blanc et Antoine Michon
 * *minute* : 8 janvier 1629, quittance entre Horace Le Blanc et Jacques Aliar

- 3 E 3990 : protocole d'André Dechuyes, 1630**
 * *folios 105r°-107r°* : 20 février 1630, acquis entre Horace Le Blanc et Claude Blancher
 * *folios 148v°-149v°* : louage entre Pierre Rigaud, Marie Louyer, Jean Dubois, Biron
 * *folios 154v°-155r°* : 6 mars 1630, quittance entre Horace Le Blanc et Fourrier
 * *folio 319r°/v°* : 6 juin 1630, prix-fait entre Horace Le Blanc et François Pourier (maître maçon)
 * *folio 338r°* : 14 juin 1630, obligation entre Horace Le Blanc et Jean Didier
 * *folios 345v°-346r°* : 22 juin 1630, louage entre Horace Le Blanc et Jean Bidon
 * *folios 347v°-349r°* : 26 juin 1630, louage entre Nicolas Gello et Horace Le Blanc
 * *folios 505v°-506v°* : 5 octobre 1630, quittance entre Horace Le Blanc, Etienne Soyer et Blancher
 * *folio 551r°/v°* : 8 novembre 1630, quittance entre Lucesse Blanc, Paul Mascarany, Antoine Trouillieux et Catherine Scorique
 * *folios 517v°-527v°* : 25 novembre 1630, louage André Hymenon (laboureur) et Horace Le Blanc
- 3 E 3991 : protocole d'André Dechuyes, 1631**
 * *folio 252r°/v°* : 15 juillet 1631, quittance entre Horace Le Blanc et François Pouer
 * *folio 337v°* : 20 octobre 1631, procuration entre Horace Le Blanc, Lumague et Mascranny
 * *folio 338r°* : 20 octobre 1631, procuration entre Horace Le Blanc et Foiller
- 3 E 3992 : protocole d'André Dechuyes, 1632-1633**
 * *folios 44v°-45v°* : 6 février 1632, obligation entre Horace Le Blanc et Jean Didier
 * *folio 367r°/v°* : 14 avril 1633, louage entre Horace Le Blanc, Jean Bidon et Claudine Bayaud
- 3 E 3993 : protocole d'André Dechuyes, 1634**
 * *folio 85r°/v°* : 4 mars 1634, louage entre Horace Le Blanc et Claude Manis
 * *folios 241r°-242v°* : 26 juin 1634, acte de visite
 * *folio 544r°* : 20 décembre 1634, quittance entre Horace Le Blanc et Benoît Sevre (menuisier)

- **3 E 3994 :** **protocole d'André Dechuyes, 1635**
 - * *folio 4r°/v°* : 5 janvier 1635, quittance entre Lucesse Le Blanc et Anthoine
 - * *folio 52r°/v°* : 16 mars 1635, compromis entre Horace Le Blanc et Pierre Jouffret
 - * *folios 98v°-99v°* : 17 mai 1635, obligation entre Horace Le Blanc et François Devaulx
 - * *folios 99v°-100r°* : 17 mai 1635, continuation du bail entre Horace Le Blanc et François Devaulx
 - * *folio 311r°/v°* : 30 janvier 1635, déclaration entre Ratz et Horace Le Blanc

- **3 E 3995 :** **protocole d'André Dechuyes, 1636**
 - * *folio 96r°/v°* : 13 mars 1636, quittance entre Horace Le Blanc, Michel Bernard
 - * *folio 156r°/v°* : 29 avril 1636, louage entre Horace Le Blanc, Jean Bidon et Claudine Bayaud
 - * *folios 180v°-181r°* : 14 mai 1636, obligation entre Marguerite Archimbaud et Horace Le Blanc
 - * *folios 217v°-218r°* : 24 juin 1636, quittance entre Horace Le Blanc et Lucesse Le Blanc
 - * *folio 624v°* : 19 novembre 1636, Horace Le Blanc et Gafanchon

- **3 E 3996 :** ***protocole d'André Dechuyes, 1637***

- **3 E 3997 :** **protocole d'André Dechuyes, 1633-1638**
 - * *folios 106r°-107r°* : 2 mai 1633, procuration passée entre Horace Le Blanc et Marguerite Didier pour recevoir et récupérer la somme de 5518 livres, 4 sols, 8 deniers en reste d'une somme plus importante prêtée à Benoît et Jean Bonvisi et Jean Cappelletti
 - * *folios 166v°-167r°* : 18 mai 1638, louage passé entre Benoît Cinelle et Lucesse Blanc
 - * *folios 244v°-245r°* : 22 septembre 1633, procuration entre Horace Le Blanc et Hesselin (procureur) pour poursuivre Jean Bonvisi et Jean Cappelletti

- **3 E 3999 :** ***contrats perpétuels d'André Dechuyes, 1603-1621***

- **3 E 4000 :** **contrats perpétuels d'André Dechuyes, 1621-1639**
 - * *folio 319r°* : 24 juin 1634, mariage entre Paret et Bernard, Horace Le Blanc témoin
 - * *folio 321r°* : 26 juin 1634, acquêt entre Horace Le Blanc et Courner
 - * *folio 329r°/v°* : 17 septembre 1634, acquêt entre Horace Le Blanc et Claude Chevy

* *folio 546r°/v°* : 7 août 1637, donation entre Lucesse Le Blanc et Catherine Scorique sa fille

- **3 E 4002** : **testaments réalisés auprès d'André Dechuyes, 1624-1641**
 - * *folios 450 r°/v°* : 26 octobre 1637, révocation d'un testament d'Horace Le Blanc
 - * *folios 452r°-454r°* : 26 octobre 1637, testament d'Horace Le Blanc auprès d'André Dechuyes

- **3 E 4483** : *journal du notaire Jean Dodat, 1620-1621*

- **3 E 4485** : *actes en feuille de Jean Dodat, 1623-1629 et 1630-1647*

- **3 E 4541** : **minutes de Michel Dufournel, 1628-1634**
 - * *folios 161r°-163r°* : 15 janvier 1630, transaction entre les frères de St Just de Lyon et Horace Le Blanc

- **3 E 4788** : *contrats perpétuels, Antoine Favard Père, 1633-1639*

- **3 E 5073** : *journal de Benoît Frenay, 1607-1618*

- **3 E 5169** : *minutes d'Antoine Gazanchon, 1619-1622*

- **3 E 5170** : *minutes d'Antoine Gazanchon, 1623-1625*

- **3 E 5171** : *minutes d'Antoine Gazanchon, 1626-1628*

- **3 E 5176** : *minutes d'Antoine Gazanchon, actes capitulaires de Fourvière, 1608-1664*

- **3 E 5280** : *actes en registre Guillaume Gorrel, 1614-1615*

- **3 E 5289** : *actes capitulaires de Saint-Nizier par Guillaume Gorrel, 1610-1620*

- **3 E 5308** : *actes en feuille d'Antoine Grangier, 1600-1614*

- **3 E 5309** : *actes en feuille d'Antoine Grangier, 1616-1623*

- **3 E 5312** : **contrats perpétuels d'Antoine Grangier, 1608-1614**
 - * *folios 150r°-152r°* : 16 juin 1610, contrat de mariage entre Horace Le Blanc et Marguerite Didier

- **3 E 5335** : **journal d'Antoine Grangier, 1610**
* *folios 62r°-63v°* : 6 février 1610, contrat de mariage entre Jean Didier, beau-frère d'Horace Le Blanc et Jeanne Rat
- **3 E 5341** : *journal d'Antoine Grangier, 1616-1617*
- **3 E 5344** : *journal d'Antoine Grangier, 1621-1622*
- **3 E 5383** : **livre des quittances et actes des consignations d'Humbert Gravier, 1626-1631**
* *folio 133r°* : 20/23 octobre 1627, obligation entre Jean Pevarchon et Horace Le Blanc
* *folios 213r°-215v°* : acte du 9 mars 1628
* *folios 216v°-217r°* : 9 mars 1628, quittance
- **3 E 5514** : **minutes d'Aymé Guillioud, 1635-1639**
* *minute* : 7 juin 1638, contrat de mariage entre Claude Pourra et Marguerite Didier
- **3 E 6201** : *actes capitulaires de Saint-Nizier par Claude Lyonnet, 1625-1635*
- **3 E 7712** : *actes en feuilles de Louis Rougeault, 1669-1670*
- **3 E 7742** : *actes en registre de Louis Rougeault, 1669*
- **3 E 7743** : **actes en registre de Louis Rougeault, 1669**
* *folio 301r°/v°* : 8 mars 1669, louage pour Charlotte Davey ne
- **3 E 7842** : **minutes de Pierre Saigne, année 1669**
* *folios 118v°-119r°* : 22 juillet 1669, visite de membres de maison de Charlotte Davey ne et Martial Cauvette
- **3 E 8307** : **minutes de Benoît Voysin (1629-1630)**
* *folio 73r°*: 16 février 1630, quittance entre Horace Le Blanc et Michel Dufournel
- **3 E 7949** : **actes en feuilles de Jean Terrasson (1629)**
* Inventaire des biens de Louise De Lange, dont celui des tableaux est réalisé par Horace Le Blanc
- **Série G – Clergé séculier :**
 - **10 G 32** : *Répertoire au propre des actes capitulaires reçus, signés et expédiés par les secrétaires du chapitre, tome II (1620-1672)*

- **12 G 61 : actes capitulaires (1632-1635)**
* *folios 11v°-12r°* : 23 novembre 1632, commande d'un tableau à Horace Le Blanc
- **Série H – Clergé régulier :**
 - **4H – Lyon, Cordeliers de Saint-Bonaventure**
* **4 H 23 : Peintres - Ornementation de la chapelle Saint-Luc : contestations entre les confrères et les Cordeliers, 1613-1721.**
* **4 H 31 : Bâtiments - Construction de chapelles, XVII^e s**
 - **15 H 40 : Lyon, Célestins - Obligations pièces comptables diverses (1582-1783)**
 - **17H – Lyon, Chartreux (1192-1790)**
* **17 H 75 : Petit cloître, grand cloître et cellule. 12 août 1625, quittance pour Horace Le Blanc pour ses ouvrages**
* **17 H 83 : compte de recettes et de dépenses, 1611-1790**
 - **18 H 15 : Lyon, Noviciat de Saint-Joseph, 1618-1763**
 - **20 H 2 : Lyon, Feuillants – Actes capitulaires (1623-1684)**
- **Série J – Archives privées**
 - **106J03 : Fonds Frécon, cahiers rouges, lettre C**

Lyon, Archives municipales :

[en ligne : <http://www.fondsenligne.archives-lyon.fr/ac69v2/deliberation.php>]

- **Série AA - Actes constitutifs et politiques de la commune**
 - **AA144 : cérémonies et réjouissances publiques**
* *pièces 21-39* : 1622, entrée de Louis XIII et Anne d'Autriche.
 - **AA145 : cérémonies et réjouissances publiques**
* *pièces 17-18* : 1625, entrée du cardinal Barberini.
- **Série BB – Administration communale**
Les cotes indiquées n'ont pas été dépouillées en totalité, leur dépouillement se base sur l'inventaire sommaire de la série réalisé par les archives municipales pour les années 1610-1624, et sur le répertoire analytique écrit au XVII^e siècle pour les années 1625-1637 (BB209).
 - **BB146 : délibérations consulaires, 1609-1610**
* *folio 1v°* : 17 décembre 1609, nomination de Jacques Hebert et Philippe Plassard comme « maîtres du métier des peintres de la ville de Lyon » pour l'année 1610.

- **BB147 : délibérations consulaires, 1610-1611**
 * *folio 1v°* : 16 décembre 1610, nomination d'Horace Le Blanc et d'Antoine Favre comme « maîtres du métier des peintres de la ville de Lyon » pour l'année 1611.

- **BB150 : délibérations consulaires, 1614**
 * *folio 30v°-31r°* : 21 janvier 1614, décision du Consulat de faire réaliser les portraits des échevins et prévôts dans un livre d'échevinage.
 * *folio 142v°-143r°* : 24 avril 1614, marché passé entre Horace Le Blanc et le Consulat pour faire les portraits « au vif et au naturel ».

- **BB151 : délibérations consulaires, 1614-1615**
 * *folio 1v°* : 11 décembre 1614, nomination d'Horace Le Blanc et Grégoire Pont comme « maîtres du métier des peintres de la ville de Lyon » pour l'année 1615.
 * *folio 149r°* : 17 décembre 1615, nomination d'Horace Le Blanc et d'Antoine Favre comme « maîtres du métier des peintres de la ville de Lyon » pour l'année 1616.
 * *folio 151r°v°* : 22 décembre 1615, institution de la réalisation de portraits peints des échevins et prévôts.
 * *folio 158r°* : 31 décembre 1615, mandement à Horace Le Blanc de la somme de 150 livres pour cinq grands portraits de prévôts de marchands.

- **BB153 : délibérations consulaires, 1617**
 * *folio 80* : 20 avril 1617, mandement à Horace Le Blanc de 155 livres pour cinq grands portraits de prévôts des marchands et de cinq petits portraits dans le livre de l'échevinage.

- **BB155 : délibérations consulaires, 1618-1619**
 * *folio 2r°* : 13 décembre 1618, nomination d'Horace Le Blanc et Jacques Maury comme « maîtres du métier des peintres de la ville de Lyon » pour l'année 1619.

- **BB158 : délibérations consulaires, 1621 (mises au net)**
 * *folio 183v°* : 2 septembre 1621, mandement de 113 livres tournois pour Horace Le Blanc pour les portraits du marquis de Villeroy, et messieurs Merle (ancien prévôt des marchands), Sève et Bezin (échevins).

- **BB159 : délibérations consulaires, 1621**
 * *folio 176r°* : 2 septembre 1621, mandement de 113 livres tournois pour Horace Le Blanc pour les portraits du marquis de Villeroy, et messieurs Merle (ancien prévôt des marchands), Sève et Bezin (échevins).

- **BB160 : délibérations consulaires, 1622 (mises au net)**
 * *folio 333r°/v°* : 22 décembre 1622, mandement de 100 livres tournois pour les décorations qu'il a faites pour l'entrée de Louis XIII et Anne d'Autriche.

- **BB161 : délibérations consulaires, 1622**
 * *folio 329r°/v°* : 22 décembre 1622, mandement de 100 livres tournois pour les décorations qu'il a faites pour l'entrée de Louis XIII et Anne d'Autriche.

- **BB162 : délibérations consulaires, 1622-1623 (mises au net)**
 * *folio 2r°* : 15 décembre 1622, nomination d'Horace Le Blanc et Jacques Maury comme « maîtres du métier des peintres de la ville de Lyon » pour l'année 1623.
 * *folio 122r°/v°* : 16 mai 1623, mandement de 148 livres pour huit portraits réalisés par Horace Le Blanc.
 * *folios 123v°-125v°* : 18 mai 1623, nomination d'Horace Le Blanc au titre de peintre ordinaire de la ville de Lyon.

- **BB163 : délibérations consulaires, 1623**
 * *folios 112v°-113r°* : 16 mai 1623, mandement de 148 livres pour huit portraits réalisés par Horace Le Blanc.
 * *folios 114r°-116v°* : 18 mai 1623, nomination d'Horace Le Blanc au titre de peintre ordinaire de la ville de Lyon.

- **BB166 : délibérations consulaires, 1625 (mises au net)**
 * *folio 92r°-v°* : 22 avril 1625, mandement pour Horace Le Blanc de la somme de 200 livres pour une année de gages.
 * *folios 100v°-111r°* : 20 mai 1625, mandement de 90 livres pour Horace Le Blanc pour les peintures qu'il a faites pour l'entrée du cardinal Barberini.

- **BB167 : délibérations consulaires, 1625**
 * *folios 67v°-68r°* : 22 avril 1625, mandement pour Horace Le Blanc de la somme de 200 livres pour une année de gages.
 * *folios 82v°-83r°* : 20 mai 1625, mandement de 90 livres pour Horace Le Blanc pour les peintures qu'il a faites pour l'entrée du cardinal Barberini.

- **BB168 : délibérations consulaires, 1626 (mises au net)**
 - * *folios 56v°-57r°* : 3 février 1626, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour « ung grand tableau et le cadre ou corniche d'icelluy, contenant le pourtraict du Roy ».
 - * *folios 263v°-264v°* : 16 juillet 1626, remontrances d'Horace Le Blanc pour augmenter ses gages ordinaires à 300 livres par an.
 - * *folios 264v°-265r°* : 16 juillet 1626, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour une moitié de ses gages.
 - * *folio 483v°* : 31 décembre 1626, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour une moitié de ses gages.

- **BB169 : délibérations consulaires, 1626**
 - * *folio 38r°* : 3 février 1626, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour « ung grand tableau et le cadre ou corniche d'icelluy, contenant le pourtraict du Roy ».
 - * *folios 175r°-176r°* : 16 juillet 1626, remontrances d'Horace Le Blanc pour augmenter ses gages ordinaires à 300 livres par an.
 - * *folio 176r°* : 16 juillet 1626, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour une moitié de ses gages.
 - * *folio 323r°* : 31 décembre 1626, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour une moitié de ses gages.

- **BB170 : délibérations consulaires, 1626**
 - * *folio 44r°* : 3 février 1626, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour « ung grand tableau et le cadre ou corniche d'icelluy, contenant le pourtraict du Roy ».
 - * *folios 216 v°-217v°* : 16 juillet 1626, remontrances d'Horace Le Blanc pour augmenter ses gages ordinaires à 300 livres par an.
 - * *folios 217v°-218r°* : 16 juillet 1626, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour une moitié de ses gages.
 - * *folio 370r°* : 31 décembre 1626, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour une moitié de ses gages.

- **BB171 : délibérations consulaires, 1627 (mises au net)**
 - * *folio 219r°* : 1er juillet 1627, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB172 : délibérations consulaires, 1627**
 - * *folio 189r°* : 1er juillet 1627, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB173 : délibérations consulaires, 1628 (mises au net)**
 - * *folio 195r°* : 4 juillet 1628, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 - * *folio 354r°* : 29 décembre 1628, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB174 : délibérations consulaires, 1628**
 - * *folio 166v°* : 4 juillet 1628, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 - * *folio 329v°* : 29 décembre 1628, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB175 : délibérations consulaires, 1628-1629 (mises au net)**
 - * *folio 2r°* : 14 décembre 1628, nomination d'Horace Le Blanc et Arnaud Lange comme « maîtres du métier des peintres de la ville de Lyon » pour l'année 1629.
 - * *folio 168r°* : 10 juillet 1629, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB176 : délibérations consulaires, 1629**
 - * *folio 152v°* : 10 juillet 1629, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB177 : délibérations consulaires, 1630 (mises au net)**
 - * *folio 38r°* : 15 janvier 1630, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 - * *folio 188v°* : 23 juillet 1630, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 - * *folio 300v°* : 24 décembre 1630, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB178 : délibérations consulaires, 1630**
 - * *folio 30r°* : 15 janvier 1630, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 - * *folio 185v°* : 23 juillet 1630, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 - * *folio 294v°* : 24 décembre 1630, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB179 : délibérations consulaires, 1631 (mises au net)**
 - * *folio 149v°* : 1er juillet 1631, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB180 : délibérations consulaires, 1631**
 * *folio 144r°* : 1er juillet 1631, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB181 : délibérations consulaires, 1632 (mises au net)**
 * *folio 170r°* : 3 août 1632, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB182 : délibérations consulaires, 1632**
 * *folio 162r°* : 3 août 1632, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB183 : délibérations consulaires, 1633 (mises au net)**
 * *folio 23r°* : 5 janvier 1633, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 * *folio 160v°* : 12 juillet 1633, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 * *folio 261r°* : 29 décembre 1633, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB184 : délibérations consulaires, 1633**
 * *folios 17v°-18r°* : 5 janvier 1633, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 * *folio 148r°* : 12 juillet 1633, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 * *folio 244r°* : 29 décembre 1633, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB185 : délibérations consulaires, 1634**
 * *folio 125r°* : 13 juillet 1634, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 * *folio 204r°/v°* : 29 décembre 1634, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 * *folio 204v°* : 29 décembre 1634, mandement de 30 livres pour Horace Le Blanc, pour le portrait qu'il a fait de monsieur d'Emery.

- **BB 186 : délibérations consulaires, 1634 (mises au net)**
 * *folio 150r°* : 13 juillet 1634, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 * *folio 244v°* : 29 décembre 1634, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 * *folios 244v°-245r°* : 29 décembre 1634, mandement de 30 livres pour Horace Le Blanc, pour le portrait qu'il a fait de monsieur d'Emery.

- **BB187 : délibérations consulaires, 1635 (mises au net)**
 - * *folio 127v°* : 9 août 1635, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 - * *folio 183v°* : 20 décembre 1635, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB 188 : délibérations consulaires, 1635**
 - * *folio 129v°* : 9 août 1635, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.
 - * *folio 187r°* : 20 décembre 1635, mandement de 150 livres pour Horace Le Blanc pour ses gages ordinaires.

- **BB191 : délibérations consulaires, 1637**
 - * *folios 193v°-194v°* : 10 novembre 1637, nomination de Germain Panthot à la charge de peintre ordinaire de la ville, en remplacement d'Horace Le Blanc.
 - * *folios 199v°-200v°* : 19 novembre 1637, deux mandements à Marguerite Didier (veuve d'Horace Le Blanc) de 150 livres chacun.

- **BB209 : répertoire analytique et chronologique, année 1625-1654**

Dépouillée des années 1625 à 1637

 - année 1625 : * *folio 3v°* : mandement du paiement des gages ordinaires d'Horace Le Blanc.
 - * *folio 8r°* : mandement pour Horace Le Blanc de 90 livres pour les peintures de l'entrée du cardinal Barberini.
 - année 1626 : * *folio 16r°* : augmentation des gages consulaires d'Horace Le Blanc.
 - * *folio 23r°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.
 - année 1627 : * *folio 31v°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.
 - * *folio 37r°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.
 - année 1628 : * *folio 49r°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.
 - * *folio 54r°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.
 - année 1629 : * *folio 62v°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.
 - année 1630 : * *folio 73v°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.
 - * *folio 87v°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.

* *folio 96r°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.

- année 1631 : * *folio 108v°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.

- année 1632 : * *folio 127v°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.

- année 1633 : * *folio 140r°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.

* *folio 151v°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.

* *folio 159r°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.

- année 1634 : * *folio 170r°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc et mandement d'un paiement de 150 livres pour un portrait.

* *folio 77v°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc et mandement d'un paiement de 30 livres pour un portrait.

- année 1635 : * *folio 191v°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.

* *folio 196v°* : mandement du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc.

- année 1637 : * *folio 244v°* : élection de Germain Panthot comme peintre ordinaire de la ville de Lyon

* *folio 245r°* : trois mandements du paiement de la moitié des gages ordinaires annuels d'Horace Le Blanc à sa veuve Marguerite Didier.

- **Série CC - Impôts et Comptabilité**

Les cotes indiquées n'ont pas été dépouillées en totalité, leur dépouillement se base sur l'inventaire sommaire de la série réalisé par les archives municipales.

- **CC1642-1 : registres du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1608-1615**

* *folios 50r°-51r°* : 16 décembre 1614, quittance à Horace Le Blanc pour les portraits du roi Henri IV, des gouverneurs, prévôts des marchands et échevins

- **CC1645 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1613-1615**

* *folio 18r°/v°* : 24 avril 1614, mandements et quittances du peintre Horace Le Blanc pour des portraits

- **CC1650 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1614-1615**

* *folio 56r°* : 12 décembre 1615, règlement de cinquante-neuf portraits au peintre Horace Le Blanc

- **CC1652 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1614-1616**
 * *pièce 27* : 10 décembre 1615, règlement de cinquante-neuf portraits
 au peintre Horace Le Blanc

- **CC1657 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1615-1616**
 * *folio 63r°* : 16 janvier 1616, mandement et quittance des portraits
 consulaires réglés au peintre Horace Blanc

- **CC1665 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1616-1617**
 * *folio 59r°/v°* : 2 mai 1617, mandement et quittance des portraits
 consulaires payés à Horace Blanc

- **CC1699 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1620-1621**
 * *folio 70v°* : 7 septembre 1621, livre de comptes, mention de portraits
 consulaires payés par Horace Le Blanc

- **CC1702 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1620-1621**
 * *pièce 31* : 2-7 septembre 1621, mandement et quittance des portraits du
 consulaires réglés au peintre Horace Blanc

- **CC1707-2 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1620-1622**
 * *folio 16v°* : 31 décembre 1622, rémunération de l'intendance de l'entrée
 du roi Louis XIII et de la reine Anne d'Autriche à Horace Le Blanc

- **CC1709 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1621-1623**
 * *folio 84r°* : 16 mai 1623, livre de comptes, mention de portraits
 consulaires payés à Horace Le Blanc

- **CC1712 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1621-1623**
 * *pièce 51* : 16-19 mai 1623, mandement et quittance des portraits du
 consulaires réglés au peintre Horace Blanc

- **CC1728 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1623-1625**
 * *folios 61v°-62r°* : 12 avril 1625, livre de comptes, mention du paiement
 des gages ordinaires annuels à Horace Le Blanc

- **CC1730 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1623-1625**
 * *pièce 6* : 22-29 avril 1625, mandement et quittance des gages ordinaires
 annuels à Horace Le Blanc

- **CC1737 : registre du compte de receveur d'Antoine Rougier, 1625**
 * *folio 17v°* : 22 mai 1625, livre de comptes, mention du paiement de
 l'entrée du cardinal Barberini à Horace Le Blanc

- **CC1750 : registre du compte de receveur de Pierre Bernico, 1626**
 * *folios 72v°-73r°* : 1626, livre de comptes, mention de portraits consulaires payés à Horace Le Blanc

- **CC1767 : registre du compte de receveur de Pierre Bernico, 1628**
 * *pièce 26, folio 2v°* : 18 mai 1628, livre de comptes, gratification au serviteur d'Horace Le Blanc

- **CC1775-1 : registre du compte de receveur de Claude Voyret, 1629**
 * *folio 83r°/v°* : 1629, livre de comptes, mention du paiement des gages ordinaires annuels à Horace Le Blanc

- **CC1777 : registre du compte de receveur de Claude Voyret, 1629-1630**
 * *pièce 8* : 10-14 juillet 1629, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Horace Le Blanc
 * *pièce 9* : 15 janvier-1^{er} février 1630, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Horace Le Blanc

- **CC1779 : registre du compte de receveur de Claude Voyret, 1629**
 * *pièce 1* : 22 novembre 1622, livre de comptes, mention d'un paiement à « l'homme de Le Blanc »

- **CC1785 : registre du compte de receveur de Claude Voyret, 1630-1631**
 * *pièce 7* : 18 décembre 1630-7 février 1631, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Horace Le Blanc
 * *pièce 8* : 23 juillet-12 août 1630, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Horace Le Blanc

- **CC1793 : registre du compte de receveur de Claude Voyret, 1631**
 * *pièce 24* : 1^{er}-12 juillet 1631, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Horace Le Blanc

- **CC1803 : pièces justificatives des comptes de Jean Duvouldy, 1632-1633**
 * *pièce 9* : 3-6 août 1632, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Horace Le Blanc
 * *pièce 10* : 5-15 janvier 1633, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Horace Le Blanc

- **CC1812 : pièces justificatives des comptes de Jean Duvouldy, 1633-1634**
 * *pièce 25* : 2-20 janvier 1633, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Horace Le Blanc

* *pièce 26* : 29 décembre 1633-7 janvier 1634, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Horace Le Blanc

- **CC1836 : pièces justificatives des comptes de Jean Duvouldy, 1634**

* *folios 96v°-97v°* : 1634, livre de comptes, mention d'un paiement pour deux portraits à Horace Le Blanc

- **CC1838 : pièces justificatives des comptes de Jean Duvouldy, 1634-1635**

* *pièce 20* : 5 décembre 1634-19 avril 1635, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Horace Le Blanc

* *pièce 21* : 13-19 juillet 1634, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Horace Le Blanc

- **CC1855 : pièces justificatives des comptes de Philippe Gueston, 1637**

* *pièce 10* : 19 novembre-10 décembre 1637, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Marguerite Didier, veuve d'Horace Le Blanc

* *pièce 11* : 20 novembre-10 décembre 1637, mandement et quittance du paiement de la moitié des gages annuels à Marguerite Didier, veuve d'Horace Le Blanc

* *pièce 12* : 20 novembre-10 décembre 1637, copie collationnée du testament d'Horace Le Blanc

• **Série DD – Biens communaux, travaux publics, voirie**

- **DD74 : minutes des actes et contrats reçus par le notaire François Flachier, passés entre les recteurs de l'Hôtel-Dieu et divers particuliers (1623-1628)**

* *folio 229r°/v°* : 13 mai 1625, sous-location par l'Hôtel-Dieu à Horace Le Blanc d'une maison située rue de Lasnerie

- **DD83 : minutes des actes et contrats reçus par le notaire Claude Guérin, passés entre les recteurs de l'Hôtel-Dieu et divers particuliers, entre les prévôts des marchands et échevins de Lyon et divers particuliers (1627)**

* *folios 6r°-7v°* : 9 janvier 1627, location par par l'Hôtel-Dieu à Horace Le Blanc d'une maison située rue de Lasnerie

- **DD84 : minutes des actes et contrats reçus par le notaire Claude Guérin, passés entre les recteurs de l'Hôtel-Dieu et divers particuliers, entre les prévôts des marchands et échevins de Lyon et divers particuliers (1625)**

* *folio 43r°-44v°* : 13 mai 1625, sous-location par l'Hôtel-Dieu à Horace Le Blanc d'une maison située rue de Lasnerie

• **Sous-série 1GG - Registres paroissiaux, 1532–1792**

[en ligne : <http://www.fondsenligne.archives-lyon.fr/ac69v2/genealogie.php>]

- 1GG390 : registre des baptêmes de la paroisse Sainte-Croix, 1611-1615 ; 1616-1620

* *folio 41v*^o : 6 octobre 1614, baptême de Marguerite Didier, fille de Jean Didier et Jeanne Rat, sa marraine est Marguerite Didier

* *folio 31v*^o : 22 juillet 1617, baptême de Catherine Didier, fille de Jean Didier et Jeanne Rat, son parrain est Horace Le Blanc

* *folio 68v*^o : 16 décembre 1618, baptême de Jean Didier, fille de Jean Didier et Jeanne Rat

- 1GG434 : registre des baptêmes de la paroisse Saint-Paul, 1561-1566

- 1GG435 : registre des baptêmes de la paroisse Saint-Paul, 1565-1566 ; 1576-1577 ; 1580-1581

- 1GG436 : registre des baptêmes de la paroisse Saint-Paul, 1580-1585

- 1GG529 : registre des baptêmes de la paroisse Saint-Paul et Saint-Georges, 1585-1587

- 1GG437 : registre des baptêmes de la paroisse Saint-Paul, 1587-1590

- 1GG438 : registre des baptêmes de la paroisse Saint-Paul, 1590-1595

- 1GG439 : registre des baptêmes de la paroisse Saint-Paul, 1595-1599

* *folio 65v*^o : 17 mai 1597, baptême de Catherine Scorique, nièce d'Horace Le Blanc

* *folio 204, acte 943* : 20 octobre 1598, baptême de Jean-Pierre Verney

- 1GG442 : registre des sépultures de la paroisse Saint-Paul, 1606-1641

* *folio 91r*^o : 7 juin 1616, sépulture de Paulino Blanc, père d'Horace Le Blanc

* *folio 138r*^o, *acte 1383* : 11 novembre 1620, sépulture de Fleury Giraud, mari de Catherine Scorique, nièce d'Horace Le Blanc

* *folio 159v*^o : 8 janvier 1623, sépulture de Catherine Andrioli, mère d'Horace Le Blanc

* *folio 310r*^o : 1er novembre 1637, sépulture d'Horace Le Blanc

- 1GG445 : registre des mariages de la paroisse Saint-Paul, 1619-1632

* *folio 8v*^o, *acte 66* : 28 avril 1620, mariage de Catherine Scorique, nièce d'Horace Le Blanc avec Fleury Giraud

* *folio 32r*^o : 27 juillet 1629, second mariage de Lucrette Blanc avec Antoine Trouillieux

- 1GG446 : registre des baptêmes de la paroisse Saint-Paul, 1621-1625

* *folio 79v°* : 19 février 1623, baptême d'Horace Hiberlin, fils de Sébastien Hiberlin et Claudine De La Haye, son parrain est Horace Le Blanc

* *folio 100v°* : 6 septembre 1623, baptême de Marie Didier, fille de Jean Didier et Jeanne Rat

* *folio 173v°* : 10 mai 1625, baptême de Guillaume Sala fils de Fleury Sala et Catherine Frenay, sa marraine est Marguerite Didier

* *folio 188v°* : 16 septembre 1625, baptême de Jeanne Didier, fille de Jean Didier et Jeanne Rat

* *folio 190v°* : 4 octobre 1625, baptême de Marguerite Hiberlin, fille de Sébastien Hiberlin et Claudine De La Haye, sa marraine est Marguerite Didier

- 1GG447 : registre des baptêmes de la paroisse Saint-Paul, 1625-1631 ; registre des mariages, paroisse Saint-Paul, 1632-1643

* *folio 36v°* : 25 octobre 1626, baptême d'Etienne Panthot

* *folio 55v°* : 12 juin 1638, second mariage de Marguerite Didier avec Claude Pourra

* *folio 151v°, acte 1140* : 3 mai 1630, baptême de Jean Octavio La Plasse, le parrain est Jean Octavio Blanc

- 1GG448 : registre des baptêmes de la paroisse Saint-Paul, 1631-1638

* *folio 186v°* : 30 septembre 1635, baptême d'Horace Pallibon, fils de Jean-Baptiste Pallibon et Claudine Deposio, le parrain est Horace Le Blanc

Fonds Tricou : fiche Gibertès / Gilbertès, p. 253-257.

Lyon, musée des Beaux-Arts, documentation :

Fonds documentaires Gilles Chomer : boîte 53, dossier d'artiste Horace Le Blanc
Dossier d'artiste Horace Le Blanc

Lyon, bibliothèque municipale :

Fonds Coste 263 :« Inventaire général, raisonné, & par extraits des archives des PP. Célestins de Lyon, contenant l'établissement de leur monastère, le nom de leurs bienfaiteurs, leurs privilèges, leurs aggranchissemens, fondations, bulles, indulgences, sépultures, pensions, dons, directes, servitudes, maisons, domaines et autres fonds avec leurs confins, tant dans la ville qu'à la campagne, changemens arrivés, réparation impositions, pertes et généralement tous leurs titres, droits, etc. Le tout fidèlement recueilly et mis en ordre par le P. J. C. Peccolet

procureur », tome 2, 1750.

Fonds Coste 265 : « description des tableaux peints à l'huile ou à fresque par François Perrier, dit le Bourguignon dans la Chartreuse de Lyon. 8 dans l'église et 13 dans le cloître », XVIIe siècle, 4 feuillets.

Nancy

Nancy, archives départementales de Meurthe-et-Moselle

- **Série L – Institutions et tribunaux de la période révolutionnaire**
 - **L 1694 : District de Nancy, Tableaux et statues. Jardin botanique, 1792-an II**
« Catalogue des tableaux, statues en marbre et en pierre et estampes rassemblés au Musée de Nancy, et description du bâtiment choisi par les autorités constituées pour être le dépôt des objets et monuments relatifs aux Beaux-Arts », 30 frimaire an II (20 décembre 1793)
* n° 106 : description de la *Transverbération de sainte Thérèse*, aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Lyon

Paris

Paris, Archives nationales :

- **Série MC – Minutier central des notaires de Paris**
 - **MC/RE/XXVI/75** : 14 octobre 1650, Inventaire après décès de Charles de Valois duc d'Angoulême.
 - **MC/RE/XXXIV/69** : 1^{er} août 1637, quittance de 2000 livres payés à Horace Le Blanc par Claude Bourdillon.
- **Sous-série X/2a – Parlement criminel, registres d'arrêts transcrits**
 - **X/2a/255** : 5 mai 1636, minute du Parlement criminel de Paris, procès par écrit d'Horace Le Blanc, Jean Didier, Jean Genisson, Pierre Vallier contre Claude Bourdillon et consorts.
 - **X/2a/256** : 5 septembre 1636, minute du Parlement criminel de Paris, procès d'Horace Le Blanc, Jean Didier, Jean Genisson, Pierre Vallier contre Claude Bourdillon, Claude Boitier, Henry Chardon, Edme Desaillant, Louis Derochefort.

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits :

- **Clairambault 814 :** *folios 1 à 80 : 1637-1638 « Estat g[e]n[er]al du Paiement que le Roy a donné estre fait a ces officiers domestiques par son ord[re] au Tresorier g[é]n[é]ral de sa Maison a Paris des Gaiges et Estat qui seront destinez à commencer du premier jour de janvier mil six cent trente huit et continuer jusques a ce que sa ma[jes]te ayt fait un nouvel estat »
- **Clairambault 1131 :** Volumes consacrés à l'histoire de l'Ordre du Saint-Esprit. I-CXX, XXI, année 1619 : *Minutes du Recueil pour servir à l'histoire de l'Ordre et des commandeurs, chevaliers et officiers de l'Ordre du Saint-Esprit, par Clairambault.*
*folios 3839 à 3865 : Charles de Valois, duc d'Angoulême
- **Français 18681 :** Victor TIOLIER (révérend père dom), *Histoire générale de la Congrégation de Saint-Robert de la Chaise-Dieu, en Auvergne, sous la reigle de saint Benoist, divisé en six livres, 178 feuillets.*

Paris, musée du Louvre, documentation peinture :

- **Fonds Charles Sterling :** Dossiers Horace Le Blanc et Jacques Blanchard
- **Dossier d'artiste Horace Le Blanc**

Pierrefitte-sur-Seine

Pierrefitte-sur-Seine, archives nationales :

- **Sous-série F17 – Instruction publique**
- **F/17/1270/B : Commission temporaire des arts**
LE CARPENTIER Charles, « Catalogue raisonné des Bons tableaux conservé au dépôt des sciences et des arts du département de la Seine inférieure et au District révolutionnaire de Rouen »
* *1er cahier, n° 110 :* description du *Saint Sébastien*, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Rouen

Rome

Rome, Archivio di Stato :

- **TNC, uff. 11, 1599, pt. IV, vol. 44, Académie de Saint-Luc :**
* *folio 387v° :* 7 novembre 1599, « Hieronimus Spanpani » est accepté à l'Académie Saint-Luc
[en ligne, consulté le 23/05/2014]
<http://www.nga.gov/casva/accademia/html/ita/ASRTNCUff1115991107.shtm>

Tournon

Tournon, documentation du musée-château :

- **Dossier d'œuvre sur le *Vœu de Louis XIII***

Tournon, bibliothèque :

- **Fonds Vernet, 105 :**

- * Description des tableaux de la collégiale Saint-Julien, 16 avril 1919
- * Lettre d'Henri Focillon à propos du *Vœu de Louis XIII*, 21 avril 1919
- * Lettre d'Eugène Vial à propos du *Vœu de Louis XIII*, 1er juin 1919

Ouvrages et articles :

Agnati, 1993

AGNATI Adriano (dir.), *Touring club italiano, Roma*, 8^e édition, Milan : Touring Club Italiano, 1993, 940 p.

Almanach, 1762

ANONYME, *Almanach de la ville de Lyon, et des Provinces de Lyonnais, Forez et Beaujolois ; Pour l'Année 1762* [en ligne], Lyon : Imprimerie d'Aimé Delaroche, 1762, 216 p. [consulté le 25/08/2014]

http://books.google.fr/books?id=EP2dndGprKEC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summy_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Amigues-de Uffrédi, Charret-Berthon, 1989

AMIGUES-DE UFFREDI Marie-Françoise, CHARRET-BERTHON Suzanne, *Tableaux français du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècles au musée des Beaux-Arts de Lyon*, [mémoire de maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de Marie-Félicie Pérez, Lyon, Université Lumière Lyon 2, avril 1989].

Anselme de Sainte-Marie, 1726

ANSELME DE SAINTE-MARIE, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la Couronne & de la Maison du Roy, & des anciens Barons du Royaume : avec les Qualitez, l'Origine, le Progrès & les Armes de leurs Familles : Ensemble les Statuts & le Catalogue des Chevaliers, Commandeur, & Officiers de l'Ordre du S. Esprit. Le tout dressé sur titres originaux, sur les registres des Chartes du Roy, du Parlement, de la Chambre des Comptes, & du Châtelet de Paris, Cartulaires, Manuscrits de la Bibliotheque du Roy & d'autres Cabinets curieux, continuée par M. Du Fourny, revue, corrigée & augmentée par les soins du P. Ange & du P. Simplicien, Augustins Déchaussez, tome 1*, [en ligne], 3^e édition, Paris : Compagnie des libraires associez, 1726, 807 p. [consulté le 11/06/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76026j>

Anselme de Sainte-Marie, 1730

ANSELME DE SAINTE-MARIE, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la Couronne & de la Maison du Roy, & des anciens Barons du Royaume : avec les Qualitez, l'Origine, le Progrès & les Armes de leurs Familles : Ensemble les Statuts & le Catalogue des Chevaliers, Commandeur, & Officiers de l'Ordre du S. Esprit. Le tout dressé sur titres originaux, sur les registres des Chartes du Roy, du Parlement, de la Chambre des Comptes, & du Châtelet de Paris, Cartulaires, Manuscrits de la Bibliotheque du Roy & d'autres Cabinets curieux, continuée par M. Du Fourny, revue, corrigée & augmentée par les soins du P. Ange & du P. Simplicien, Augustins Déchaussez, tome 6*, [en ligne], 3^e édition, Paris : Compagnie des libraires associez, 1730, 807 p. [consulté le 28/05/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76080b>

Audin, Vial, 1918

AUDIN Marius, VIAL Eugène, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, tome 1 (A-L), Paris, bibliothèque d'art et d'archéologie, 1918, 521 p.

Audin, Vial, 1919

AUDIN Marius, VIAL Eugène, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, tome 2 (M-Z) [en ligne], Paris, bibliothèque d'art et d'archéologie, 1919, 370 p. [consulté le 13/06/2014]

<https://archive.org/details/dictionnairedesa00audiuoft>

Bajou, 1996

BAJOU Thierry, « Le Blanc, Horace », dans *The Dictionary of Art* [sous la direction de Jane Turner], tome 19, New York : Groce, 1996, 900 p.

Baldinucci, 1773

BALDINUCCI Filippo, *Delle notizie de Professori del disegno da Cimabue in qua libro primo del decennale IV. Della. Par. I. del sec. V. dal MDXCCC. Al MDCL. Opera di Filippo Baldinucci Fiorentino Accademico della Crusca, Edizione accresciuta di Annotazioni dal Sig. Domenico Maria Manni* [en ligne], tome XVII, Florence : Giovanni Battista Stecchi, Anton Giuseppe Pagani, 1773, 235 p. [consulté le 07/06/2014]

<http://books.google.fr/books?id=HqsOAAAQAAJ&hl=fr&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

Bargaud, 1971

BARGAUD Pierre, *L'église Saint Bruno des Chartreux à Lyon*, [mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, sous la direction de Daniel Ternois, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 1971], 3 volumes.

Basan, 1775

BASAN Frédéric, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu M^r Mariette Controleur général de la Grande Chancellerie de France, honoraire amateur de l'Académie R^e de Peinture, et de celle de florence* [en ligne], Paris : chez F. Basan et chez G. Desprez, 1775, 418 p. [consulté le 16/05/2014]

<http://books.google.fr/books?id=fMg9AAAAcAAJ&lpq=PR1&ots=tcFnIy4DoW&dq=vente%20mariette%201775&hl=fr&pg=PR1#v=onepage&q=vente%20mariette%201775&f=false>

Basan, 1789

BASAN Frédéric, *Catalogue d'une très-belle collection de dessins et estampes dont la vente s'en fera le lundi 16 [remise au jeudi 26] février 1789, & jours suivants*, Paris : chez Basan, Delalande et Boileau, 1789, 61 p.

Baticle, Marinas, 1981

BATICLE Jeannine, MARINAS Cristina, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre : 1838-1848*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1981, 311 p.

Baudequin, 2003

BAUDEQUIN Jean-Christophe, « Quelques nouveaux dessins d'Horace Le Blanc », dans *Les Rencontres de l'Ecole du Louvre, dessins français au XVII^e et XVIII^e siècle* [Actes de colloque, sous la direction de Nicolas Sainte Fare Garnot, Paris, Ecole du Louvre, 24-25 juin 1999], Paris : Ecole du Louvre, 2003, 470 p.

Bayard, 1971

BAYARD François, « Les Bonvisi, marchands banquiers à Lyon, 1575-1629 » [en ligne], dans *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 26e année, n° 6, 1971, p. 1234-1269. [consulté le 23/06/2014]

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1971_num_26_6_422409

Bayard, 1997

BAYARD Françoise, *Vivre à Lyon sous l'Ancien régime*, Paris : Perrin, 1997, 352 p.

Bayard, 2007

BAYARD Françoise, « Des foires aux brocarts » , dans *Histoire de Lyon : des origines à nos jours* [sous la direction de Françoise Bayard, Pierre Cayez, Jacques Rossiaud et André Pelletier], Lyon : Ed. lyonnaises d'art et d'histoire, 2007, p. 478-509.

Bayard, Trénard, 2007

BAYARD Françoise, TRENARD Louis, « Du temple à la loge », dans *Histoire de Lyon : des origines à nos jours* [sous la direction de Françoise Bayard, Pierre Cayez, Jacques Rossiaud et André Pelletier], Lyon : Ed. lyonnaises d'art et d'histoire, 2007, p. 510-547.

Bayard, Zeller, 2007

BAYARD Françoise, ZELLER Olivier, « Une gouvernance complexe », dans *Histoire de Lyon : des origines à nos jours* [sous la direction de Françoise Bayard, Pierre Cayez, Jacques Rossiaud et André Pelletier], Lyon : Ed. lyonnaises d'art et d'histoire, 2007, p. 420-477.

Beaurepaire, 1853

BEAUREPAIRE Charles, « Notes historiques sur le Musée de peinture de la ville de Rouen », dans *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen pendant l'année 1852-1853* [en ligne], Rouen : Imprimerie de Alfred Péron, 1853, p. 388-449. [consulté le 25/08/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57677050>

Beghain et al., 2009

BEGHAIN Patrice *et al.*, *Dictionnaire historique de Lyon*, Lyon : S. Bachès, 2009, 1504 p.

Beghain, 2011

BEGHAIN Patrice, *Une histoire de la peinture à Lyon de 1482 à nos jours*, Paris : S. Bachès, 2011, 363 p.

Bénard, 1810

BENARD, *Cabinet de M. Paignon Dijonval, état détaillé et raisonné des dessins et estampes dont il est composé ; Le tout gouverné par Peintres classés par Ecoles, et rangés à leurs dates ; suivi de deux Tables alphabétiques, l'une des Peintres, l'autre des Graveurs. A l'usage des artistes et des amateurs* [en ligne], Paris : de l'imprimerie de Madame Huzard, 1810, 420 p. [consulté le 16/05/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6583870z>

Benezit, éd. 1999

BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs, de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, nouvelle édition sous la direction de Jacques Busse, tome 8 Köster-Magand, Paris : Gründ, 1999, 958 p.

Benoît d'Entrevaux, 1905

BENOÎT D'ENTREVAUX Florentin, *Notes pour servir à l'histoire de la ville de Tournon, l'art à Tournon au XVI^e siècle*, Privas : Impr. Centrale de l'Ardèche, 1905, 31 p.

Bergot, 1988

BERGOT François, *Le musée des Beaux-Arts de Rouen*, Paris : musées et monuments de France, Albin Michel, Ville de Rouen, 1988, 125 p.

Bergot, Grandjean, Pessiot, 1992

BERGOT François, GRANDJEAN Gilles, PESSIOT Marie, *Musée des Beaux-Arts de Rouen, guide des collections XVI^e-XVII^e siècles*, Paris : éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988, 231 p.

Bertolotti, 1970

BERTOLOTTI Antonino, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII : studi e ricerche negli archivi romani*, 2^e éd., tome 2, Bologne : Forni, 1970, 387 p.

Besson, Gatin, 1892

BESSON Louis, GATIN Jean-Henri, *Histoire de la ville de Gray et de ses monuments* [en ligne], nouvelle édition revue et continuée par Charles Godard, Paris : Imprimerie Firmin-Didot, 1892, 772 p. [consulté le 25/08/2014]
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6530875q>

Beysac, 1908

BEYSSAC Jean, *Les prévôts de Fourvière*, Lyon : P. Grange, 1908, 578 p.

Blondel, 2012

BLONDEL Madeleine, *Musée de la vie bourguignonne Perrin de Puycousin, Musée d'art sacré : guide des collections*, Dijon : musée de la vie bourguignonne Perrin de Puycousin, 2012, 64 p.

Blondel, 2013

BLONDEL Madeleine, « Exposer le sacré : l'expérience du Musée d'art sacré de Dijon », dans *Patrimoine religieux : désacralisation, requalification, réappropriation*, [Actes de colloque, sous la direction de Claude Faltrauer, Philippe Martin, Lionel Obadia, Lyon, Université Lyon II, Université Lyon III, ISERL, 1er décembre 2011], Paris : Riveneuve éditions, 2013, 285 p.

Boitel, 1833

BOITEL Léon, *Lyon vu de Fourvières : Esquisses physiques, morales et historiques* [en ligne], Lyon : chez L. Boitel, 1833, 572 p. [consulté le 03/05/2014]
<http://books.google.fr/books?id=Qh0s4fX0eAUC&lpq=PA511&ots=c4-imm580M&dq=lampe%20notre%20dame%20lorette%20lyon&hl=fr&pq=PA511#v=onepage&q=lampe%20notre%20dame%20lorette%20lyon&f=false>

Boitel, 1838

BOITEL Léon (dir.), *Lyon ancien et moderne. Histoire des monuments* [en ligne], 1^{er} tome, Lyon : L. Boitel, 1838, 460 p. [consulté le 12/01/2014]

http://books.google.fr/books?id=ub4TAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=boitel+lyon+ancien&hl=fr&sa=X&ei=3XhMUtOWFo-U0QWVvk4HIBQ&redir_esc=y#v=onepage&q=boitel%20lyon%20ancien&f=false

Bombourg, 1675

BOMBOURG Jean, *Recherche curieuse de la vie de Raphael Sansio d'Urbino de ses Œuvres, Peintures & Stampes, qui ont été gravées en Taille-douce par Marc-Antoine Bolognois, & autres Graveurs : Avec une adresse des lieux où les principaux Peintres d'Italie ont travaillé Décrite par George Vasary. Et un petit Recueil des plus beaux Tableaux tant Antiques que Modernes, Architectures, Sculptures & Figures qui se voyent dans plusieurs Eglises, rues & places publiques de Lyon* [en ligne], Lyon : chez André Olyer, 1675, 125 p. [consulté le 06/05/2014]

<http://books.google.fr/books?id=gsIik9QX-b8C&dq=recherche%20curieuse%20raphael&hl=fr&p=PR1#v=onepage&q=recherche%20curieuse%20raphael&f=false>

Bonafous de Fontenay, 1776

BONAFOUS DE FONTENAY Louis Abel, *Dictionnaire des artistes, ou notice historique et raisonnée des Architectes, Peintres, Graveurs, Sculpteurs, Musiciens, Acteurs & Danseurs ; Imprimeurs, Horlogers & Mécaniciens* [en ligne], tome premier, Paris : Chez Vincent, 1776, 772 p. [consulté le 30/04/2014]

<http://books.google.fr/books?id=IgcS9N54JsgC&lp=PA197&ots=EL5HCyw0OJ&dq=horace%20le%20blanc%20chartreux&hl=fr&p=PA197#v=onepage&q=horace%20le%20blanc%20chartreux&f=false>

Borkott, 2002

BORKOTT Marie-Charlotte, *Le château de Grosbois au XVII^e et XVIII^e siècles. Un état de la question*, [mémoire de maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de Claude Mignot, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 2002], 3 volumes.

Boucher, 1994

BOUCHER Jacqueline, *Présence italienne à Lyon à la Renaissance, Du milieu du XV^e à la fin du XVI^e siècle*, Lyon : Lugd, 1994, 175 p.

Bousquet, 1953

BOUSQUET Jacques, « Documents inédits sur Caravage », dans *La Revue des Arts*, 3^e année, juin 1953, p. 103-105.

Bousquet, 1975

BOUSQUET Jacques, « Les artistes français à Rome au XVII^e siècle à travers quelques exemples lyonnais », dans *L'Art baroque à Lyon* [Actes de colloque, sous la direction de Daniel Ternois, Lyon, Université Lyon II, Institut d'histoire de l'art, 27-29 octobre 1972], Lyon : Institut d'histoire de l'art, 1975, p. 177-199.

Bousquet, 1980

BOUSQUET Jacques, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^e siècle*, Montpellier : ALPHA, 1980, 247 p.

Brejon de Lavergnée, 2012

BREJON DE LAVERGNEE Arnauld, « La prima generazione dei pittori francesi a Roma, Jean Boucher, Horace Le Blanc, Guy François de Boulogne », dans *Roma al tempo di Caravaggio, 1600-1630*, [Cat. exp., sous la direction de Rossella Vodret, Rome, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Saloni Monumentali, 16 novembre 2011 - 5 février 2012], Milan : Skira, 2012, vol. 1, p. 381-391.

Brême, 1998a

BRÊME Dominique, « Du 'Titien de la France' aux coloristes français », dans *Dossier de l'Art*, n°45, mars 1998, p. 40-55.

Brême, 1998b

BRÊME Dominique, « Jacques Blanchard ou le retour en grâce », dans *L'Estampille L'Objet d'art*, n°322, mars 1998, p. 38-49.

Briquet, 1923

BRIQUET Charles-Moïse, *Les filigranes : dictionnaire historique des marques du papier, dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600, avec 39 figures dans le texte et 16 112 fac-similés de filigranes*, tome 1, deuxième édition : Leipzig : K. W. Hiersemann, 1923, 234 p.

Brossette, 1711

BROSSETTE Claude, *Histoire abrégée ou éloge historique de la ville de Lion* [en ligne], Lyon : Jean-Baptiste Girin, 1711 [consulté le 28/04/2014]

<http://books.google.fr/books?id=2JD6KVhK0U8C&hl=fr&pg=PP2#v=onepage&q&f=false>

Brunel, Deschamps Bourgeon, Gagneux, 1995

BRUNEL Georges, DESCHAMPS BOURGEON Marie-Laure, GAGNEUX Yves, *Dictionnaire des églises de Paris : catholique, orthodoxe, protestant*, Paris : Hervas, 1995, 435 p.

Brunet, 1991

BRUNET Marceline, « Un tableau d'Horace Le Blanc à Billom (Puy-de-Dôme) », dans *La Revue de l'Art*, n°94, 1991, p. 83-84.

Brunet, Ceroni, 1991

BRUNET Marceline, CERONI Brigitte et al. , « Canton de Billom, Puy-de-Dôme », dans *Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Images du Patrimoine*, n° 95, Clermont-Ferrand : Inventaire général, étude du patrimoine auvergnat, 1991, 96 p.

Bruyère, 2003

BRUYERE Gérard, « Un amateur lyonnais de Van der Cabel, le marchand drapier Basile Reboul », dans *Mélanges en hommage à Dominique Brachlianoff*, numéro spécial des *Cahiers du musée des Beaux-Arts de Lyon*, 2003, p. 26-45.

Buat, Van den Neste, 2011

BUAT Nicolas, VAN DEN NESTE Evelyne, *Dictionnaire de paléographie française, découvrir et comprendre les textes anciens (XV^e-XVIII^e siècle)*, Paris : les Belles lettres, 2011, 654 p.

Bulletin des musées de Dijon, 2003-2005

ANONYME, « Acquisitions » dans *Bulletin des musées de Dijon*, n° 9, 2003-2005, p. 91-128.

Cailhava, 1840

CAILHAVA Léon, *De Tristibus Franciae libri quatuor ex bibliothecae Lugdunensis codice nunc primum in lucem* [en ligne], Lyon : Perrin Louis-Benoît, 1840, XVI-117 p. [consulté le 24/06/2014]

http://books.google.fr/books?id=vY3ya9FCYGM&printsec=frontcover&hl=fr&source=gb_s_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Catalogue Fesch, 1841

ANONYME, *Catalogue des tableaux composant la galerie de feu son éminence le cardinal Fesch* [en ligne], Rome : imprimerie de Joseph Salviucci et fils, 1841, 130 p. [consulté le 15/05/2014]

http://books.google.fr/books?id=-CIAAAAAYAAJ&lp_g=PP7&ots=C1oSJRRsvS&dq=Catalogue%20des%20tableaux%20fesche%201841&hl=fr&p_g=PP7#v=onepage&q=Catalogue%20des%20tableaux%20fesche%201841&f=false

Catalogue Moreuil, 1884

ANONYME, *Château de Moreuil : collections. 1ère partie. Catalogue de la Galerie de tableaux*, Abbeville : A. Retaux, 1884, 272p.

Catalogue Rouen, 1809

ANONYME, *Catalogue raisonné des tableaux exposés au musée de Rouen, pour l'année 1809*, Rouen : de l'imp. De P. Periaux, 120 p.

Catalogue Rouen, 1811

ANONYME, *Catalogue raisonné des tableaux exposés au musée de Rouen* [en ligne], Rouen : Imp. De P. Periaux, 1811, 127 p. [consulté le 25/08/2014]

http://books.google.fr/books?id=YKYZAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gb_s_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Catalogue Rouen, 1815

ANONYME, *Catalogue raisonné des tableaux exposés au musée de Rouen* [en ligne], Rouen : Imp. De P. Periaux, 1815, 152 p. [consulté le 25/08/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6234101h>

Catalogue Rouen, 1818

ANONYME, *Catalogue raisonné des tableaux exposés au musée de Rouen* [en ligne], Rouen : Imp. De Fs. Marie, 1818, 136 p. [consulté le 25/08/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6507607j>

Catalogue Rouen, 1820

ANONYME, *Catalogue raisonné des tableaux exposés au musée de Rouen* [en ligne], Rouen : Imp. De Fs. Marie, 1820, 132 p. [consulté le 25/08/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62351739>

Catalogue Rouen, 1822

ANONYME, *Catalogue raisonné des tableaux exposés au musée de Rouen*, Rouen : Imp. De Fs. Marie, 1822, 142 p.

Catalogue Rouen, 1824

ANONYME, *Catalogue raisonné des tableaux exposés au musée de Rouen* [en ligne], Rouen : Imp. De Fs. Marie, 1824, 142 p. [consulté le 25/08/2014]
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62956120>

Catalogue Rouen, 1830

ANONYME, *Catalogue raisonné des tableaux exposés au musée de Rouen*, Rouen : Imp. De Fs. Marie, 1830, 163 p.

Catalogue Rouen, 1834

ANONYME, *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen* [en ligne], Rouen : D. Brière, 1834, 160 p. [consulté le 25/08/2014]
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6307618v>

Catalogue Rouen, 1836

ANONYME, *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, Rouen : D. Brière, 1836, 135 p.

Catalogue Rouen, 1837

ANONYME, *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen*, 3e édition [en ligne], Rouen : D. Brière, 1837, 120 p. [consulté le 25/08/2014]
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6274493w>

Catalogue Rouen, 1846

ANONYME, *Catalogue des objets d'art exposés au musée de Rouen* [en ligne], Rouen : Imprimerie de F. et A. Leconte frères, 1846, 91 p. [consulté le 25/08/2014]
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6237016j>

Catalogue Rouen, 1855

ANONYME, *Catalogue des tableaux, statues et objets d'art exposés au musée de Rouen augmenté de notices sur la vie et les ouvrages des principaux maîtres de chaque école, ainsi que sur les personnages célèbres dont les portraits figurent dans la collection* [en ligne], Rouen : Veuve A. Surville, 1855, 163 p. [consulté le 25/08/2014]
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6289076t>

Catalogue Rouen, 1859

ANONYME, *Catalogue des tableaux, statues et objets d'art exposés au musée de Rouen, augmenté de notices sur la vie et les ouvrages des principaux maîtres de chaque école, ainsi que sur les personnages célèbres dont les portraits figurent dans la collection* [en ligne], Rouen : Veuve A. Surville, 1859, 187 p. [consulté le 25/08/2014]

Catalogue Rouen, 1861

ANONYME, *Catalogue des tableaux, statues et objets d'art exposés au musée de Rouen, augmenté de notices sur la vie et les ouvrages des principaux maîtres de chaque école, ainsi que sur les personnages célèbres dont les portraits figurent dans la collection* [en ligne], Rouen : Veuve A. Surville, 1861, 197 p. [consulté le 25/08/2014]
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62744719>

Chabouillet, 1873

CHABOUILLET Anatole, « Lettres patentes de Louis XIV, de juin 1663, portant acceptation du legs fait à ce prince par Gaston, duc d'Orléans, de ses collections de livres, médailles, pierres gravées, etc... », dans *Nouvelles archives de l'art français, recueil de documents inédits publiés par la Société de l'histoire de l'art français* [en ligne], Paris : J. Baur, Charavay, 1873, p. 263-340. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206172h>

Charvet, 1874

CHARVET Léon (Etienne-Léon-Gabriel dit), *Biographies d'architectes, Etienne Martellange, 1569-1641* [en ligne], Lyon : Glairon-Mondet, 1874, 236 p. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6375962m>

Charvet, 1891

CHARVET Léon, « Eglise du Lycée Ampère, à Lyon – décembre 1891 », dans *Inventaire général des richesses d'art de la France, Province, monuments religieux*, tome 3, Paris : Librairie Plon, 1901, p. 367-376.

Charvet, 1893

CHARVET Léon, « Recherches sur la vie et les œuvres de Thomas Blanchet, peintre et architecte », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, salle de l'hémicycle à l'Ecole nationale des Beaux-Arts du 4 au 8 avril 1893* [en ligne], 17^e session, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1893, p. 86-169. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206212r>

Charvet, 1894

CHARVET Léon, « Les Sevins, peintres, dessinateurs et décorateurs », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, salle de l'hémicycle à l'Ecole nationale des Beaux-Arts du 27 au 31 mars 1894* [en ligne], 18^e session, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1894, p. 135-203. [consulté le 12/01/2014]

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2062134.image.lan_gFR.r=charvet%20sevins

Châteaugireau, Monmerqué, Taschereau, 1834

CHÂTEAUGIRON Hippolyte de, MONMERQUE Louis Jean Nicolas, TASCHEREAU Jules-Antoine, *Les Historiettes de Tallemant des Réaux, mémoires pour servir à l'histoire du XVII^e siècle publiés sur le manuscrit inédit et autographe, avec des éclaircissements et des notes*, tome 1 [en ligne], Paris : Alphonse Levavasseur, 1834, 427 p. [consulté le 11/06/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31568t>

Chatelet-Lange, 1982

CHATELET-LANGE Liliane, « Deux architectures théâtrales : le château de Grosbois et à la cour des Offices à Fontainebleau », dans *Bulletin Monumental*, tome 140-I, p. 21-38.

Chaudon, Delandine, 1804

CHAUDON Louis Mayeul, DELANDINE Antoine-François, *Nouveau Dictionnaire historique ou histoire abrégée de tous les Hommes qui se sont fait un nom par des talents, des vertus, des forfaits, des erreurs, etc., depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours ; dans laquelle on expose avec impartialité ce que les Ecrivains les plus judicieux ont pensé sur le caractère, les mœurs et les ouvrages des Hommes célèbres dans tous les genres ; Avec des Tables chronologiques, pour réduire en corps d'histoire les articles répandus dans ce Dictionnaire* [en ligne], huitième édition, tome second, Lyon : Chez Bruyset Ainé et Comp., 1804, 610 p. [consulté le 30/04/2014]

http://books.google.fr/books?id=mdwUAAAAQAAJ&lp_g=PA327&ots=6kBSRe-5fl&dq=horace%20le%20blanc%20chartreux&hl=fr&p_g=PA327#v=onepage&q=horace%20le%20blanc%20chartreux&f=false

Chennevières, Montaignon, 1854

CHENNEVIERES Philippe (de), MONTAIGLON Anatole (de), et alii, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, publiés d'après les manuscrits conservés à l'Ecole impériale des Beaux-Art* [en ligne], tome I, Paris : J.-B. Dumoulin, 1854, 480 p. [consulté le 28/04/2014]

<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/4854-memoires-inedits-sur-la-vie-et-les-ouv/?n=2>

Chennevières, Montaignon, 1854-1856

CHENNEVIERES Philippe (de), MONTAIGLON Anatole (de), *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes* [en ligne], tome troisième (Jabach-Mingozzi), Paris : J.-B. Dumoulin, 1854-1856, 396 p. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202242p>

Chevrier, Demotz, Jeanblanc, et al., 2011

CHEVRIER Jean-Pierre, DEMOTZ Bernard, JEANBLANC Henri, et al., *Les Gouverneurs de Lyon, 1310-2010, Le gouvernement militaire territorial*, Lyon : Ed. Lyonnaises d'Art et d'Histoire : Association des amis du Musée d'histoire militaire de Lyon et sa région, 2011, 255 p.

Chomer, 1975

CHOMER Gilles, « La Chapelle des Pénitents du Confalon », dans *L'Art Baroque à Lyon*, [Actes de colloque, sous la direction de Daniel Ternois, Lyon, Université Lyon II, Institut d'histoire de l'art, 27-29 octobre 1972], Lyon : Institut d'histoire de l'art, 1975, p. 310-359.

Chomer, 1984

CHOMER Gilles, « Horace Le Blanc », dans *La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille* [cat. exp., Rouen, église Saint-Ouen, 16 juin-7 octobre 1984], Rouen : musée des Beaux-Arts, 1984, p. 112-116.

Chomer, 1986

CHOMER Gilles, « Un chef-d'œuvre de Palma Le Jeune provenant de Lyon » dans *Art et archéologie en Rhône-Alpes, Cahiers René de Lucinges*, n°2, 1986, p. 49-60.

Chomer, 1987

CHOMER Gilles, « Horace Le Blanc : essai de catalogue raisonné », dans *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, n°3, 1987, p. 20-52.

Chomer, 1992

CHOMER Gilles, « Les passages des artistes hollandais et flamands en Rhône-Alpes », dans *Flandre et Hollande au Siècle d'Or, Chefs-d'œuvre des Musées de Rhône-Alpes*, [cat. exp., Lyon, musée des beaux-arts, 25 avril-12 juillet 1992 ; Bourg-en-Bresse, musée de Brou, Roanne, musée Déchelette, 25 avril-20 septembre 1992], Lyon : Association Rhône-Alpes des conservateurs, 1992, p. 32-38.

Chomer, 2000

CHOMER Gilles, *Peintures françaises avant 1815, La collection du Musée de Grenoble*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000, 327 p.

Chomer, Pérez, 1982

CHOMER Gilles, PEREZ Marie-Félicie, *Description de la ville de Lyon : 1741, André Clapasson*, Seyssel : Champ Vallon, 1982, 215 p.

Chomer, Pérez, 2007

CHOMER Gilles, PEREZ Marie-Félicie, « Un foyer artistique », dans *Histoire de Lyon : des origines à nos jours* [sous la direction de Françoise Bayard, Pierre Cayez, Jacques Rossiaud et André Pelletier], Lyon : Ed. lyonnaises d'art et d'histoire, 2007, p. 548-577.

Cibien, 2014

CIBIEN Denis, « L'Annonciation de Billom », dans *CentralParc*, n°155, mars 2014, p. 4-5.

Ciprut, 1966

CIPRUT Edouard Jacques, « Documents inédits sur quelques châteaux d'Île-de-France », dans *Paris et Île-de-France, Mémoires*, tome 16-17, 1965-1966, Fédération des sociétés historiques et archéologique de Paris et Île-de-France, 1966, p. 137-143.

Claerr-Roussel, 1998

CLAERR-ROUSSEL Christiane, « Gray, Haute-Saône », dans *Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Images du Patrimoine*, n° 183, Paris : Ed. ERTI, 1998, 71 p.

Claerr-Roussel, 1999

CLAERR-ROUSSEL Christiane, « Un nouveau tableau d'Horace Le Blanc à la basilique Notre-Dame de Gray », dans *Revue de l'art*, n°126, 1999, p. 83-84.

Clapasson, 1741

CLAPASSON André, *Description de la ville de Lyon avec des recherches sur les hommes célèbres qu'elle a produits* [en ligne], Lyon : rue Mercière, 1741, 283 p. [consulté le 25/08/2014] <http://books.google.fr/books?id=Bv4EhAx50DoC&pg=PA284&dq=andr%C3%A9+clapasson&hl=fr&sa=X&ei=u5v7U5DsIYOUatTbgpAC&ved=0CCoQ6AEwAg#v=onepage&q=andr%C3%A9%20clapasson&f=false>

Collombet, 1846

COLLOMBET François-Zénon, « Anciennes Institutions religieuses de Lyon », dans *Revue du Lyonnais* [en ligne], n°24, 1846, p. 396-404. [consulté le 12/01/2014] <http://collections.bm-lyon.fr/PER00280680>

Constant, Fleury, 2010

CONSTANT Martine, et FLEURY Marie-Antoinette, *Documents du Minutier central des notaires de Paris : peintres, sculpteurs et graveurs au XVIIe siècle, 1600-1650*, tome II, Paris : Archives nationales, 2010, 844 p.

Corbella, 1979

CORBELLA Giovanni (dir.), *Touring club italiano, Marche*, Milan : Touring Club Italiano, 1979, 710 p.

Coural, 1968

COURAL Jean, « Une œuvre inédite de Pierre II Biard : le tombeau de Charles de Valois duc d'Angoulême », dans *Revue de l'art*, t. I-II, 1968, p. 94-95.

Croze, 1929

CROZE Auguste, *Les Richesses d'art et souvenirs historiques des hospices civils de Lyon*, Lyon : imprimerie Audin, 1929, 137 p.

Curiosités de Lyon, 1760

ANONYME, *Curiosités de Lyon, anciennes et modernes* [en ligne], lieu de publication inconnu, 1760, 21 p. [consulté le 28/04/2014]

<http://books.google.fr/books?id=Nl8-AAAACAAJ&hl=fr&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

Dainville, 1968

DAINVILLE François (de), *Le Dauphiné et ses confins vus par l'ingénieur d'Henri IV, Jean de Beins*, Paris : Minard, 1968, 93 p.

Damongeot-Bourdat, 2005

DAMONGEOT-BOURDAT Marie-Françoise, « Un livre d'heure inédit de la famille Barbisey », dans *Art de l'Enluminure*, n° 13, juin-août 2005, p. 8-91.

Demonts, 1909

DEMONTS Louis, « Dessins français des cabinets d'Allemagne », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1909, p. 259-280.

Derenne, 1993

DERENNE Sylvie, « De Joachim Verdier à Pierre Cogell : portraits des échevins lyonnais au XVIIIè siècle », dans *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 3-4, 1993, p. 62-83.

Desvernay, 1898

DESVERNAY Félix, "Documents pour servir à l'histoire des Célestins de Lyon 1407 -1786", dans *Mémoires de la société littéraire historique et archéologique de Lyon années 1896-1897* [en ligne], Lyon : Aug. Brun, 1898, p. 187-204. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5442484r>

Dezallier d'Argenville, 1762

DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en Taille-douce, Les indications de leurs principaux ouvrages, Quelques Réflexions sur leurs caractères, Et La manière de connoître les desseins et les tableaux des Grands maîtres* [en ligne], tome IV, Paris : Chez De Bure, 1762, 494 p. [consulté le 01/05/2014]

http://books.google.fr/books?id=V_mKXdFARPC&lp_g=PA19&ots=wUO3ZSEfk2&dq=dezallier%20d'argenville%20cloitre%20chartreux&hl=fr&p_g=PA19#v=onepage&q=dezallier%20d'argenville%20cloitre%20chartreux&f=false

Dezallier d'Argenville, 1779

DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Nicolas, *Voyage pittoresque des environs de Paris ou description des maisons royales, châteaux & autres Lieux de Plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette Ville*, quatrième édition [en ligne], Paris : Debure l'aîné, 1779, 469 p. [consulté le 05/04/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102056q>

Dinelli-Graziani, 2005

DINELLI-GRAZIANI Marylène, *Le Cardinal Fesch (1763-1839), un grand collectionneur, sa collection de peintures* [en ligne], [thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Daniel Rabreau, Paris, Université Paris I, Panthéon Sorbonne, Centre Ledoux, 2005], 3 volume [consulté le 28/08/2014].

http://digitalbooks.napoleon.org/book/ThesesNum/DINELLI-GRAZIANI_FeschCollection_Vol1.pdf

http://digitalbooks.napoleon.org/book/ThesesNum/DINELLI-GRAZIANI_FeschCollection_Vol2.pdf

http://digitalbooks.napoleon.org/book/ThesesNum/DINELLI-GRAZIANI_FeschCollection_Vol3.pdf

Dulaure, 1786

DULAURE Jacques-Antoine, *Nouvelle description des environs de Paris, contenant les détails historiques & descriptifs des maisons royales, des villes, bourgs, villages, châteaux, etc. remarquables par des usages ou des évènements singuliers, & par des beautés de la nature et des arts ; dédié au Roi de Suède* [en ligne], tome 1, Paris : chez Lejay, 1786, 270 p. [consulté le 12/06/2014]

<http://www.purl.org/yoolib/inha/4810>

Dulaure, 1789

DULAURE Jacques-Antoine, *Description des principaux lieux de France* [en ligne], tome VI, Paris : Lejay, 1789, 442 p. [consulté le 27/02/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76207t>

Durey, 1989

DUREY Philippe, « Acquisition du musée des Beaux-Arts entre le 01/01/1987 et le 31/12/1988 », dans *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, n° 1, 1989, p. 29-45.

Durey, 1991

DUREY Philippe, « Acquisitions, Notice de la Danaé acquise par le musée de Lyon », dans *La Revue du Louvre et des musées de France*, mars 1991, p. 130-131.

Favreau, 2003

FAVREAU Marc, « Georges de Lastic Saint-Jal (1927-1988), érudit et collectionneur », dans *Revue d'Auvergne*, tome 117, n° 567, 2003-2, p. 93-99.

Félibien, 1685

FELIBIEN André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* [en ligne], Paris : chez Sébastien Marbre-Cramoisy, 1685, 411 p. [consulté le 06/05/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040254h>

Fleury, 1969

FLEURY Marie-Antoinette, *Documents du Minutier central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs au XVIIIe, 1600-1650*, tome I, Paris : S.E.V.P.E.N, 1969, LXXXIII-970 p.

Flick, 2008

FLICK Gert-Rudolf, *Masters and pupils : the artistic succession from Perugino to Manet, 1480-1880*, Londres : Hogarth Arts, 2008, 392 p.

Fontaine, 1914

FONTAINE André, *Académiciens d'autrefois : Le Brun, Mignard, les Champaigne, Bosse, Jaillot, Bourdon, Arcis, Paillet etc...*, Paris : H. Laurens, 1914, 276 p.

Foucart, 1987

FOUCART Jacques, « La Transverbération de sainte Thérèse, un nouvel Horace Le Blanc (1621) pour le musée de Lyon », dans *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, n°3, 1987, p. 4-19.

Fournier, 1818

FOURNIER C. J. N, *Nouvel indicateur des monumens et curiosités de Lyon* [en ligne], Lyon : chez les marchands de nouveautés, 1818, 234 p. [consulté le 12/01/2014]

<http://books.google.fr/books?id=zCM9Nh7uBvwC&dq=fournier%20indicateur%20curiosit%C3%A9s&hl=fr&p.g=PA3#v=onepage&q=fournier%20indicateur%20curiosit%C3%A9s&f=false>

Gagneux, 1984

GAGNEUX Pierre, « Saint Sébastien familial et imprévisible », dans *L'Estampille*, n°171/172, juillet-août 1984, p. 42-53.

Galactéros-de-Boissier, 1991

Galactéros-de-Boissier Lucie, *Thomas Blanchet : 1614-1689*, Paris : Arthena, 1991, 621 p.

Galtier, 1933

GALTIER Emile, « Grosbois-le-Roi », dans *Le Vieux Saint-Maur, Bulletin de la Société historique et archéologique de Saint-Maur-des-Fossés et des localités avoisinantes*, 10e année, n°6, 2e série, février 1933, p. 180-183.

Gardes, 1993

GARDES Gilbert, *Le Voyage de Lyon, regards sur la ville*, Lyon : Horvath, 1993, 385 p.

Gascon, 1971a

GASCON Richard, *Grand commerce et vie urbaine au XVIe siècle. Lyon et ses marchands (environs de 1520-environs de 1580)*, tome I, Paris : S.E.V.P.E.N., Mouton, 1971, 450 p.

Gascon, 1971b,

GASCON Richard, *Grand commerce et vie urbaine au XVIe siècle. Lyon et ses marchands (environs de 1520-environs de 1580)*, tome II, Paris : S.E.V.P.E.N., Mouton, 1971, p. 460-999.

Gaudreau, 1855

GAUDREAU L., *Notice descriptive et historique sur l'église et la paroisse Saint-Eustache de Paris* [en ligne], Paris : Dentu, 1855, 288 p. [consulté le 12/01/2014]

http://books.google.fr/books?id=IC_LQ1PkbCYC&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q&f=false

Gault de Saint-Germain, 1808

GAULT DE SAINT-GERMAIN Pierre Marie, *Les Trois siècles de la peinture en France ;ou, Galerie des peintres français : depuis François Ier jusqu'au règne de Napoléon, Empereur et Roi, où l'on aperçoit l'influence des mœurs, de la politique et des réputations, sur les progrès et la décadence de cet art* [en ligne], Paris : Belin, 1808, 349 p. [consulté le 12/01/2014]

<http://books.google.fr/books?id=QsA9AAAACAAJ&dq=gault%20de%20saint%20germain&hl=fr&pg=PR3#v=onepage&q=gault%20de%20saint%20germain&f=false>

George, 1844

GEORGE Charles-Auguste, *Galerie de Feu S.E. le cardinal Fesch ancien archevêque de Lyon, primat des Gaules, etc., etc., ou catalogue raisonné des tableaux de cette galerie, accompagné de notices historiques et analytiques des maîtres des écoles flamande, hollandaise et allemande par George, peintre, Commissaire-Expert du Musée royal du Louvre, deuxième et troisième parties* [en ligne], Rome : s.n., 1844, deux volumes en un seul, 334 p. et 114 p. [consulté le 15/05/2014]

<http://books.google.fr/books?id=vZZMAAAACAAJ&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

Georgel, 2006

GEORGEL Pierre, *Orangerie, 1934 : Les « Peintres de la Réalité »*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2006, 399 p.

Gibert, 1867

GIBERT Honoré, *Catalogue du musée d'Aix, Bouches-du-Rhône, deuxième partie, Notice de la galerie de tableaux, dessins, morceaux de sculpture et objets divers donnée à la ville d'Aix par Feu M. de Bourguignon de Fabregoules* [en ligne], Aix-en-Provence : Achille Makaïre, 1867, 222 p. [consulté le 30/03/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6295803q>

Gilles, 2002

GILLES Matthieu, *Catalogue raisonné des dessins français du XVIIe siècle conservés au Musée Fabre de Montpellier*, [mémoire de maîtrise, histoire de l'art sous la direction d'Alain Mérot, Paris, Université IV-Sorbonne, 2002], 3 volumes.

Grillot, 1629

GRILLOT Jean, *Lyon affligé de contagion ou narre de ce qui s'est passé de plus memorable en ceste Ville, depuis le mois d'Aoust de l'an 1628 jusques au mois d'Octobre de l'an 1629* [en ligne], Lyon : chez François de la Bottiere, 1629, 142 p. [consulté le 03/05/2014] <http://books.google.fr/books?id=Ty6zGNtL90MC&hl=fr&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

Griselle, 1912

GRISELLE Eugène, *Etat de la maison du roi Louis XIII, de celles de sa mère, Marie de Médicis ; de ses sœurs, Chrestienne, Elisabeth et Henriette de France ; de son frère Gaston d'Orléans ; de sa femme, Anne d'Autriche, de ses fils, Le Dauphin (Louis XIV) et Philippe d'Orléans, comprenant les années 1601 à 1665* [en ligne], Paris : Edition de documents d'histoire, Paul Catin, 1912, 409 p. [consulté le 12/01/2014] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64848c>

Guiart, 1929

GUIART Jules, « La Peste à Lyon au XVIIe siècle », dans *Biologie médicale*, vol. XIX, n° 5, 1929, p. 2-36.

Guiffrey, 1872

GUIFFREY Jules-Joseph, « Liste des peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, et autres artistes de la maison du roi, de la reine ou des princes du sang, pendant les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles », dans *Nouvelles archives de l'art français, recueil de documents inédits publiés par la Société de l'Histoire de l'art français* [en ligne], année 1872, Paris : J. Baur, 1872, p. 55-108. [consulté le 12/01/2014] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2061714>

Guillemain, Pérez, 1993

GUILLEMAIN Jean, PEREZ Marie-Félicie, « Curieux et collectionneurs à Lyon d'après les textes de Spon (1673) » dans *Jacob Spon, un humaniste lyonnais du XVIIe siècle* [cat. exp., sous la direction de Jean-Claude Mossière et Etienne Roland, Lyon, Glypsothèque de l'Université Lumière Lyon II, 20 octobre-8 décembre 1993], Lyon: Bibliothèque Salomon-Reinach, Paris : Bocard, 1993, p. 44.

Guillemard, 1977

GUILLEMARD Roger, *Grosbois : une demeure tranquille en Ile de France*, Boissy-Saint-Léger : Guillemard, 1977, 131 p.

Guillon de Montléon, 1797

GUILLOIN DE MONTLEON Aimé, *Lyon tel qu'il étoit et tel qu'il est ; ou tableau historique de sa splendeur passée, suivi de l'Histoire pittoresque de ses malheurs et de ses ruines* [en ligne], Paris : Desenne, 1797, 193 p.[consulté le 27/02/2014] <http://books.google.fr/books?id=e1cRHjHR6Y0C&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

Gutton, 1998

GUTTON Jean-Pierre, *Histoire de Lyon et du Lyonnais*, Paris : Presses universitaires de France, 1998, 127 p.

Havard, 1894

HAVARD Henry, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration : depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours* [en ligne], tome IV, P-Z, Paris : Maison Quantin, 1894, 1750 p. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6154896q>

Hilpert, 2014

HILPERT Laure, *Les tableaux de la chapelle de l'hôtel-Dieu de Lyon*, [Rapport de stage de master 1 d'Histoire de l'art sous la direction de Suzanne Marchand et Dominique Bertin, 2013-2014, Lyon, université Lyon II], 2 volumes.

Hollstein & Puppel, 1931

ANONYME, *Kunstauktion XLV, Sammlung Graf R. de V. Und Andere Beiträge wertvolle Kupferstiche und Handzeichnungen alter meister* [en ligne], Hollstein & Puppel, Berlin, 1931, 168 p., XXXV pl. [consulté le 17/05/2014]

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hollstein_puppel1931_05_04/0204

Hours, 1974

HOURS Henri, « François I Stella, une œuvre retrouvée : L' « Assomption » d'Oberdorf et essai de catalogue critique », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art Français*, 1974, p. 7-15.

Ivanoff, 1977

IVANOFF Nicolas, *Maestri veneti del Seicento, Palma, Peranda, Ponzone*, vol. VII, Florence : Alinari, 1977, 29 p.

Jacotin, 1912

JACOTIN Antoine, *Histoire de l'abbaye de la Chaize-Dieu par dom François Gardon de Riom, religieux bénédictin de la Chaize Dieu publiée avec des notes et une table générale* [en ligne], Le Puy : Société scientifique et agricole de la Haute-Loire, 1912, 333 p. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111014j>

Jal, 1867

JAL Auguste, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, [en ligne], Paris : Henri Plon, 1867, 1326 p. [consulté le 16/05/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4755d>

Janneau, 1965

JANNEAU Guillaume, *La Peinture française au XVII^e siècle*, Genève : P. Cailler, 1965, 499 p.

Joullain, 1773

JOULLAIN François Charles, *Catalogue De Dessesins choisis & de bonnes Estampes, de différens Maîtres de trois Ecoles, Du Cabinet de M. Tournier. Dont la Vente se fera le 14 avril 1773, & jours suivans de relevée, aux Grands Augustins* [en ligne], Paris : de l'imprimerie de Prault, 1773, 50 p. [consulté le 16/05/2014]

<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/13927-catalogue-de-dessins-choisis-et-de-bonnes-estampes/>

Jullieron, 1623

Le soleil au signe du Lyon d'où quelques parallèles sont tirez, avec le très-Chrétien, très-Juste & tres Victorieux Monarque LOUIS XIII, Roy de France & de Navarre en son Entrée triomphante dans sa Ville de Lyon. Ensemble un sommaire récit de ce qui s'est passé de remarquable en ladite Entrée de sa Majesté, & de la plus illustre Princesse de la terre, ANNE D'AUSTRICHE, Royne de France & de Navarre, dans ladite Ville de Lyon, le 11 Décembre 1622 [en ligne], Lyon : Jean Jullieron, 1623. [consulté le 12/01/2014]
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86070474>

Kazerouni, 2008

KAZEROUNI Guillaume, « Peintures du XVIIe siècle dans des églises de Paris », dans *Dossiers de l'art*, n°149, février 2008.

Kazerouni, 2010

KAZEROUNI Guillaume, « Peintures du XVIIIe siècle dans les églises de Paris » dans *Dossiers de l'art*, n°170, janvier 2010.

Kerspern, 1990

KERSPERN Sylvain, *La peinture en Brie au dix-septième siècle*, [thèse, histoire de l'art sous la direction de Daniel Ternois, Paris, Université I-Sorbonne, 1990], 3 volumes.

Koenig, 1878

KOENIG Auguste (abbé de), *Saint-Eustache, Histoire et visite de l'Eglise* [en ligne], Paris : Impr. Roussel, 1878, 140 p. [consulté le 12/01/2014]
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k141880n>

Laclotte, Vergnet-Ruiz, 1962

LACLOTTE Michel, VERGNET-RUIZ Jean, *Petits et Grands musées de France, la peinture française des primitifs à nos jours*, Paris : Editions cercle d'art, 261 p.

Lafenestre, Michel, 1878

LAFENESTRE Georges, MICHEL Ernest, *Histoire et description du musée de Montpellier* [en ligne], Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1878, 193 p.
<http://museefabre.com/pdf.php/?filePath=var/storage/original/application/ac895c12b26ffffb8598c18805d7a85e.pdf>

Lafond, 1905

LAFOND Paul, *Les musées de France, peinture-sculpture-dessin, Le musée de Rouen*, Paris : librairie Larousse, 1905, 96 p.

Lapras, Rousset-Beaumesnil, 2002

LAPRAS Claude, ROUSSET-BEAUMESNIL Chantal, *La chapelle de l'Hôtel-Dieu de Lyon*, Editions lyonnaises d'art et d'histoire, Lyon : Ed. lyonnaises d'art et d'histoire, 2002, 90 p.

Lebel, 1890

LEBEL Edmond, *Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, sculpture et architecture précédé d'une notice historique sur la formation du musée* [en ligne], Rouen : Imprimerie Julien Lecerf, 1890, 132 p. [consulté le 25/08/2014]
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6247717n>

Lejeune, 1864

LEJEUNE Théodore, *Guide théorique et pratique de l'Amateur de tableaux, Etudes sur les imitateurs et les copistes des maîtres de toutes les écoles dont les œuvres forment la base ordinaire des galeries* [en ligne], 1^{er} tome, Paris : Jules Renouard, 1864, 447 p. [consulté le 12/01/2014]

<http://books.google.fr/books?id=Kc-AAAACAAJ&dq=lejeune%20horace%20LeBlanc&hl=fr&pq=PA130#v=onepage&q=lejeune%20horace%20LeBlanc&f=false>

Levantal, 1996

LEVANTAL Christophe, *Ducs et Pairs et Duchés-Pairies laïques à l'époque moderne (1519-1790), dictionnaire prosographique, généalogique, chronologique, topographique et heuristique*, Paris : Maisonneuve et Larose, 1996, 1218 p.

Leyzour, 2004

LEYZOUR Philippe (le), « Gravure et peinture, à propos de quelques tableaux peints d'après les estampes de Bosse » dans *Abraham Bosse : savant graveur : Tours, vers 1604-1676, Paris*, [cat. exp., sous la direction de Sophie Join-Lambert et Maxime Préaud, Paris, Bibliothèque nationale de France, 20 avril-11 juillet 2004 et Tours, musée des Beaux-Arts, 17 avril-18 juillet 2004], Paris : Bibliothèque nationale de France, Tours : musée des Beaux-Arts, 2004, p. 298-309.

Lignereux, 2003

LIGNEREUX Yann, *Lyon et le roi : de la bonne ville à l'absolutisme municipal, 1594-1654*, Seyssel : Champ Vallon, 2003, 846 p.

Lorenzetti, 1926

LORENZETTI Giulio, *Guide « Editars » Venezia e il suo estuario, guida storico-artistica corredata di un grande pianta della città, di un22 plantine di itinerari, di 60 illustrazioni nel testo e 96 tavole fuori testo*, Venise, Milan, Rome, Florence : Bestetti & Tumminelli, 1926, 976 p.

Lorenzetti, 1961

LORENZETTI Giulio, *Venice and its lagoon, historical-artistic guide, including a large map of the city, 19 small maps of itineraries ; 294 illustrations among the text and 3 plans of churches*, Rome : Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1961, 1007 p.

Lorenzetti, 1974

LORENZETTI Giulio, *Venezia e il suo estuario guida storico-artistica*, Trieste : LINT, 1974, 999 p.

Lotter, 1994

LOTTER Giampaolo, *Guida Storico Artistica della Chiesa Parrocchiale di San Simeone Profeta*, Milan : édition Kina Italia, 1994, 47 p.

Louvet, 1677

LOUVET Pierre, *La Vie et légende de Saint Tyrse patron de la ville & diocèse de Sisteron, Et des Saints Marius & Donat, Patrons tutélaires de ce même lieu* [en ligne], Marseille : chez Pierre Mesnier, 1677, 184 p. [consulté le 03/05/2014]

<http://books.google.fr/books?id=O0P7vZYvqtC&lpq=PA167&ots=CMUOc2BBFp&dq=lampe%20d'argent%20lorette%20lyon&hl=fr&pq=PA167#v=onepage&q=lampe%20d'argent%20lorette%20lyon&f=false>

Lucenet, 1981

LUCENET Monique, *Lyon malade de la peste*, Palaiseau : Sodéfir, 1981, 203 p.

Macioce, 2010

MACIOCE Stefania, *Michelangelo Merisi da Caravaggio : documenti, fonti e inventari 1513-1875*, 2^e édition, Rome : U. Bozzi ed., 2010, 579 p.

Maignien, 1887

MAIGNIEN Edmond, *Les Artiste grenoblois : architectes, armuriers, brodeurs, graveurs, musiciens, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapissiers, tourneurs, etc. : notes et documents inédits*, Grenoble : X. Drevet, 1887, 381 p.

Maignien, 1909

MAIGNIEN Edmond, « Quelques notes sur la famille du poète Pierre de Cornu », dans *Petite revue des bibliophiles dauphinois* [en ligne], numéro 9, 1909, p. 145-154. [consulté le 16/02/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4242594>

Mailhot, 2013

MAILHOT Lucie, *Les débuts de la santé publique à Lyon à travers la littérature médicale de 1570 à 1650*, [mémoire de master 2 professionnel, sciences humaines et sociales sous la direction de Nicolas Le Roux, Université Lumière Lyon 2, septembre 2013]

Malgouyres, 2000

MALGOUYRES Philippe, *Peintures françaises du XVII^e siècle : la collection du Musée des beaux-arts de Rouen*, Paris : Somogy édition d'art, 2000, 286 p.

Marcou, 1901

MARCOU Frantz, « Eglise de Saint Eustache, chapelle de la Madeleine », dans *Inventaire général des richesses d'art de la France, Paris, monuments religieux*, tome troisième, Paris : librairie Plon, 1901, p. 381-382.

Marolles, 1855

MAROLLES Michel (de), *Le Livre des peintres et graveurs, nouvelle édition revue et complétée par M. Georges Duplessis* [en ligne], Paris : chez P. Jannet, 1855, 111 p. [consulté le 07/06/2014]

<http://books.google.fr/books?id=PIATAAAAQAAJ&hl=fr&pg=PA3#v=onepage&q&f=false>

Marquis, 1970

MARQUIS Jean-Marie, *Le collège de la Trinité de Lyon : architecture et décoration*, [mémoire de maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de Daniel Ternois, Lyon, Université Lyon 2, 1970].

Martin, 1880

MARTIN Paul, « Etude sur la vie et les œuvres de François Perrier, peintre-graveur du XVIII^e siècle », dans *Annales de l'Académie de Macon, société des arts, sciences, belles-lettres, et d'agriculture* [en ligne], II^e série, tome II, Macon : Imprimerie Protat frères, 1880, p. 377-405. [consulté le 07/05/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2136179>

Martin, 1908-1909

MARTIN Jean-Baptiste, *Histoire des églises et chapelles de Lyon* [en ligne], 1^{er} tome, Lyon : H. Lardanchet, 1908-1909, 372 p. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6149683p>

Mason Rinaldi, 1974

MASON RINALDI Stefania, « Precisazioni cronologiche su due dipinti di Palma il Giovane », dans *Arte Venetia*, XXVIII, 1974, p. 248-254.

Mason Rinaldi, 1984

MASON RINALDI Stefania, *Palma il Giovane, l'opera completa*, Milan : Alfieri, Electa, 1984, 501 p.

Mathian, 1995

MATHIAN Sylvie, « Les décors peints de la maison de Jeanne de Merle, à Grigny », dans *Bulletin de la Société Historique, Archéologique et Littéraire de Lyon, année 1994*, tome XXIV, 1995, p. 103-116.

Mayery, 1859

MAYEREY Théodore, « La Renaissance à Lyon, L'église des Minimes » dans *Revue du Lyonnais* [en ligne], série 2, n° 19, p. 365-370. [consulté le 18/05/2014]

<http://collections.bm-lyon.fr/PER00282031?query=minimes+type%3Aarticle>

Ménéstrier, 1669

MENESTRIER Claude François, *Eloge historique de la ville de Lyon, et sa Grandeur Consulaire sous les Romains, & sous nos Rois* [en ligne], Lyon : chez Benoist Coral, 1669, 220 p. [consulté le 24/05/2014]

<http://books.google.fr/books?id=GMNNuSkgmooC&hl=fr&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>

Mérot, 1994

MEROT Alain, *La peinture française au XVII^e siècle*, Paris : Gallimard-Electa, 1994, 322 p.

Mesnil, 1872

MESNIL Edmond (du) révérend, *Armorial historique de Bresse, Bugey, Dombes, Pays de Gex, Valromey et Franc-Lyonnais, d'après les travaux de Guichenon, d'Hozier, Aubret, D'Assier, Steyert, Baux, Guigue, Albrier, Arcelin, les Archives et les Manuscrits, etc., avec les remarques critiques de Ph. Collet* [en ligne], Lyon : Imprimerie d'Aimé Vingtrinier, 1872, 714 p. [consulté le 28/05/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54159264>

Meynis, 1867

MEYNIS Dominique, *Les grands souvenirs de l'Eglise de Lyon* [en ligne], seconde édition, Lyon, 1867, 542 p. [consulté el 03/05/2014]

<http://books.google.fr/books?id=7A-PdDcyMM0C&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>

Michel, 2007

MICHEL Patrick, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : acteurs et pratiques*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du septentrion, 2007, 384 p.

Michaud, Poujoulat, 1838

MICHAUD Joseph-François, POUJOULAT Jean-Joseph-François, *Nouvelle Collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe précédés de notices pour caractériser chaque auteur des mémoires et son époque suivis de l'analyse des documents historiques qui s'y rapportent, le duc de Bouillon, le duc d'Angoulême, Villeroy, de Thou, Choisin, Gillot, Merle, Saint-Auban, Louise Bourgeois, Dubois, Groulard, Marillac*, tome 11, [en ligne], Paris : chez l'éditeur du commentaire analytique du code civil, 1838, 598 p. [consulté le 11/06/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30886b>

Micouloux, 1925

MICOULOUX Paul-Joseph, *Saint-André : ancienne chapelle delphinale*, Grenoble : F. Dardelet, 1925, 72 p.

Milliotti, Paillet, 1785

MILLIOTTI Alphoneo, PAILLET Alexandre Joseph, *Catalogue de tableaux des trois écoles, dessins sous Verre & en Feuilles, formant une Collection nombreuse par les plus célèbres Peintres Italiens, François, Flamands & Hollandois, Estampes rares & autres au nombre de quarante Porte feuilles, dont une grande quantité d'Eaux-fortes par les meilleurs Artistes ; Pierres gravées Antiques & Modernes, du plus beau choix, & montrées en Bagues, au nombre de plus de trois cens ; Tasses d'Agathe, Objets précieux en Marbre & Granit oriental, Porcelaines anciennes, Morceaux de Laque du Japon, & autres Effets curieux, Le tout du Cabinet de M. de S. M.* [en ligne], Paris, 1785, 287 p. [consulté le 17/05/2014]

<http://books.google.fr/books?id=TOZIAQAIAAJ&lpq=PA1&ots=X7LVUuxlZ&dq=Catalogue%20de%20tableaux%20des%20trois%20%C3%A9coles%20...%20%26%20autres%20effets%20curieux.%20Le%20tout%20du%20cabinet%20de%20M.%20de%20S.M.&hl=fr&pq=PP1#v=onepage&q&f=false>

Minet, 1911

MINET Emile, *Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, sculpture et d'architecture* [en ligne], Rouen : Imprimerie J. Girieud, 1911, 230 p. [consulté le 25/08/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6459469q>

Mireur, 1911

MIREUR Hippolyte, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'Etranger pendant les XVIIIe & XIXe siècles* [en ligne], Paris : maison d'éditions d'œuvres artistiques Ch. de Vincenti, 1911, 387 p. [consulté le 16/05/2014]

<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7695-dictionnaire-des-ventes-d-art-faites-en/>

Monfalcon, 1866

MONFALCON Jean-Baptiste, *Histoire monumentale de la ville de Lyon, La Noblesse* [en ligne], tome 5, 1^{ère} partie, Paris : Firmin Didot, 1866, 210 p. [consulté le 05/05/2014]

<http://books.google.fr/books?id=DVgzAQAAMAAJ&vq=blanc&hl=fr&pq=PP11#v=onepage&q=%22le%20blanc%22&f=false>

Montaiglon, Rolle, 1862

MONTAIGLON Anatole de, ROLLE Fortuné, « Les tableaux et les statues de Lyon, au dix-septième siècle par I. de Bombourg, Lyonnais avec des extraits de la Description de Lyon d'André Clapasson et quelques notes nouvelles », dans *Archives de l'art français recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France* [en ligne], deuxième série, tome deuxième, Paris : Librairie Tross, 1862, p. 99-175. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55508826>

Moreau, 1838

MOREAU, « Notice sur la vie du duc d'Angoulême et sur ses mémoires », dans *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe ; précédés de notices pour caractériser chaque auteur des mémoires et son époque, suivis de l'analyse des documents historiques qui s'y rapportent par MM. Michau de l'académie française et Poujoulat*, tome 11 [en ligne], tome 11, Paris : chez l'éditeur du commentaire analytique du code civil, 1838, 598 p. [consulté le 06/04/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30886b>

Moreri, 1732a

MORERI Louis, *Le Grand Dictionnaire historique*⁴⁰⁴, tome II, [en ligne], Paris : Chez Jacques Vincent, 1732, 1059 p. [consulté le 11/06/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854942v>

Moreri, 1732b

MORERI Louis, *Le Grand Dictionnaire historique*, tome IV, [en ligne], Paris : Chez Jacques Vincent, 1732, 1060 p. [consulté le 11/06/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854944m>

Moreri, 1732c

MORERI Louis, *Le Grand Dictionnaire historique*, tome VI, [en ligne], Paris : Chez Jean-Baptiste Coignard, 1732, 1-652 et à partir de la lettre « v » paginé 1-252 p. [consulté le 11/06/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k852360c>

Moschini, 1815

MOSCHINI Giovanni Antonio, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, vol. 2, Venise : Tip. Di Alvisopoli, 1815, 698 p.

⁴⁰⁴ Le titre complet est *Le Grand Dictionnaire historique ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane qui contient en abrégé l'histoire fabuleuse des Dieux & des Héros de l'Antiquité Payenne : les vies et les actions remarquables, des Patriarches ; des Juges ; des Rois des Juifs ; des Papes ; des saints Martyrs & Confesseurs ; des Peres de l'Eglises, & des Docteurs Orthodoxes ; des Evêques ; des Cardinaux & autres Prélats célèbres ; des Hérésiarques & des Schismatiques ; avec leurs principaux Dogmes. Des Empereurs ; des Rois ; des Princes illustres ; & des grands Capitaines : Des Auteurs anciens & modernes ; des Philosophes ; des Inventeurs des Arts, & de ceux qui se sont rendus recommandables en toute sorte de Professions, par leur Science, par leurs Ouvrages, & par quelque action éclatante. L'Etablissement et le Progrès des Ordres Religieux & Militaires ; & La Vie de leurs Fondateurs. Les Généalogies de plusieurs Familles illustres de France, & d'autres Pays : La Description des Empires, Royaumes, Républiques, Provinces, Villes, Isles, Montagnes, Fleuves, & autres lieux considérables de l'ancienne & nouvelle Géographie : où l'on remarque la situation, l'étendue & la qualité du Pays ; la Religion, le Gouvernement, les Mœurs & les Coûtumes des Peuples : Où l'on voit les Dignitez, les Magistratures ou Titres d'honneur : les Religieux & Sectes des Chrétiens, des Juifs & des Payens : les principaux noms des Arts & des Sciences : Les Actions publiques & solennelles : Les Jeux, les Fêtes, &c. Les Edits & les Loix, dont l'Histoire est curieuse, &c. L'Histoire des Conciles généraux & particuliers, sous le nom des lieux où ils ont été tenus. Le tout enrichi de Remarques, de Dissertations & de Recherches curieuses, pour l'éclaircissement de l'Histoire, de la Chronologie & de la Géographie, tirées de differens Auteurs, & Sur-tout du Dictionnaire Critique de M. Bayle,*

Nicolle, 1920

NICOLLE Marcel, *Le musée de Rouen : peintures* [en ligne], Paris : Henri Laurens, 1920, 64 p. [consulté le 25/08/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62675719>

Niepce, 1881

NIEPCE Léopold, *Les monuments d'art De la Primatiale de Lyon, Détruits ou aliénés pendant l'Occupation Protestante, en 1562* [en ligne], Lyon : librairie générale Henri Georg, 1881, 103 p. [consulté le 24/06/2014]

<http://archive.org/stream/lesmonumentsdar00niepgoog#page/n125/mode/2up>

Paciaroni, 1999

PACIARONI Raoul, *La chiesa di San Giuseppe nella Piazza di Sanseverino. Guida storico-artistica*, Sanseverino Marche : Tipolitografia Bellarbaba, 1999, 116 p.

Pader, 1658

PADER Hilaire, *Songe énigmatique sur la peinture universelle* [en ligne], Toulouse : A. Colomiez, 1658, 47 p. [consulté le 30/08/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118908>

Pariset, 1873

PARISET Ernest, *Les Beaux-Arts à Lyon*, 1873, Lyon : impr. A. Vingtrimier, 1873, 365 p.

Pariset, 1898

PARISET Ernest, « Souvenirs lyonnais de 1496 à 1896, Les entrées solennelles et les embellissements successifs de la ville », dans *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon, Sciences et Lettres* [en ligne], 3^e série, 5^e tome, Paris : J.-B Baillièrre et Fils, Lyon : Alexandre Rey, 1898, p. 141-181. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54572058>

Pavy, 1835

PAVY Louis-Antoine, *Les Grands Cordeliers de Lyon, ou l'église et le couvent de Saint-Bonaventure, depuis leur fondation jusqu'à nos jours* [en ligne], Lyon : librairie ecclésiastique de Sauvignet et C^{ie}, 1835, 271 p. [consulté le 25/08/2014]

http://books.google.fr/books?id=tM9k6R5SYVkc&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Pérez, 1976

PEREZ Marie-Félicie, « Les artistes de passage dans la ville de Lyon aux XVII^e et XVIII^e siècles. Etude statistiques », dans *Le Rôle de Lyon dans les échanges artistiques, Séjours et passages d'artistes à Lyon (1500-1800)*, cahier n°2, Lyon : Institut d'histoire de l'art de l'Université Lyon II, 1976, p. 3-65.

Pérez, 1979

PEREZ Marie-Félicie, *Les décors peints à Lyon et dans la campagne lyonnaise du XVI^e au XVIII^e siècle*, Lyon : Institut d'histoire de l'art de l'Université Lyon II, centre régional de documentation pédagogique, 1979, 63 p.

Pérez, 1981

PEREZ Marie-Félicie, « Un discours inédit de Ferdinand Delamonce (1753) », dans *Mélanges offerts à Georges Couton*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 485-506.

Pericaud, 1840

PERICAUD Antoine, *Les Célestins de Lyon* [en ligne], Lyon : Imprimerie de L. Boitel, 1840, 32 p. [consulté le 25/08/2014]

http://books.google.fr/books?id=ffLbOkEjDjQC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_s ummary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Péridaud, 1841

PERICAUD Antoine, *Notes et documents pour service à l'histoire de Lyon* [en ligne], Lyon : Mougins-Rusand, 1841, 347 p. [consulté le 03/05/2014]

http://books.google.fr/books?id=PeKlwFhio4AC&lp_g=RA2-PA226&ots=7TqcG6R_HR&dq=lampe%20notre%20dame%20lorette%20lyon&hl=fr&p_g=RA2-PA226#v=onepage&q=lampe%20notre%20dame%20lorette%20lyon&f=false

Pernetti, 1757

PERNETTI Jacques, *Recherches pour servir à l'histoire de Lyon, ou les Lyonnais dignes de mémoire* [en ligne], 2nd tome, Lyon : les frères Duplain, 1757, 448 p. [consulté le 12/01/2014]

http://books.google.fr/books?id=R7t6EKwR4p4C&dq=pernetti%20lyon&hl=fr&p_g=PA163#v=onepage&q=pernetti%20lyon&f=false

Perrault, 1700

PERRAULT Charles, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce Siecle : Avec leurs Portraits au naturel* [en ligne, fac-similé, Slatkine Reprints, Genève, 1970], tome II, Paris : chez Antoine Dezallier, 1700, 102 p. [consulté le 07/06/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k95980>

Pieyre, 2005

PIEYRE Clément, *La légation du cardinal Francesco Barberini en France en 1625*, [thèse sous la direction de Bernard Barbiche et Alain Tallon, Paris, Ecole des Chartes, 2005].

Piganiol de la Force, 1765

PIGANIOL DE LA FORCE Jean-Aimar, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs, nouvelle édition, revue et corrigée et considérablement augmentée*, tome 9, [en ligne], Paris : chez les libraires associés, 1765, 536 p. [consulté le 11/06/2014]

<http://www.purl.org/yoolib/inha/8392>

Pilot de Thorey, 1851

PILOT DE THOREY Jean-Joseph Antoine, *Notice sur l'Eglise de Saint-André de Grenoble*, Grenoble : Imprimerie de Maisonville, 1851, 108 p.

Pinard, 1913

PINARD Thomas, « Boissy-Saint-Léger » dans *Bulletin de la Société historique & archéologique de Corbeil d'Etampes et du Hurepoix* [en ligne], 19^e année, 1913, p. 43-52. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441353t>

Pinaroli, 1725

PINAROLI Giovanni Pietro, *Traité des Antiquités de Rome, & de ce que s'y trouve aujourd'hui de plus remarquable pour l'antique, & le moderne. Avec l'explication des Bas Reliefs, & Inscriptions, la notice des Eglises, Palais, Jardins, & Statues qui en font l'ornement, & des fonctions Sacrées du Pontife. Les lieux de Plaisance de Frascati, Tivoli, Albano, Marino, Velletri, Caprarola, & de ce qui s'y voit d'Antiquités. L'Origine des fleuves du Tibre, & Amiene, & de toutes les eaux qui coulent dans Rome. Avec abrégé fort exacte de l'année sainte. Ouvrage divisé en trois tomes, écrits en Italien & en François* [en ligne], Rome : S. Michele a Ripa, 1725, 541 p. [consulté le 25/08/2014]

<http://books.google.fr/books?id=2wY4AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=pinaroli+1725&hl=fr&sa=X&ei=bIn7U6PGCoPUaqDhgMAH&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q=pinaroli%201725&f=false>

Pomponi, 2011

POMPONI Massimo, « Gli artisti presenti a Roma durante il primo trentennio del Seicento nei documenti dell' Archivio Storico del Vicariato », dans *Alla ricerca di « Ghiongrat » Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, [sous la direction de Rossella Vodret], Rome : « L'Erma » di Bretschneider, 2011, p. 107-188.

Pontier, 1900

PONTIER Henri, *Musée d'Aix, Bouches-du-Rhône, Deuxième partie comprenant Les Peintures, les Dessins, les Pastels, les Miniatures, les Estampes, les Sculptures modernes, Le Musée Granet suivi D'une notice sur les principales Œuvres d'Art existant dans cette ville, en dehors des galeries du Musée* [en ligne], Aix-en-Provence : Makaire, B. Philip, 1900, 404 p. [consulté le 30/03/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62897448>

Popovitch, 1967

POPOVITCH Olga, *Catalogue des peintures du musée des Beaux-Arts de Rouen*, Paris : Arts et métiers graphiques, 1967, 156 p.

Popovitch, 1978

POPOVITCH Olga, *Catalogue des peintures du musée des Beaux-Arts de Rouen*, Rouen : Fernandez frères, 1978, 178 p.

Posterla, 1707

POSTERLA Francesco, *Roma Sacra, e Moderna abellita di nuova Figure di Rame, E nuova ampliata, ed accresciuta con le più fedeli autorità del Baronio, del Ciacconio, del Panciroli, e d'altri gravi Autori; Nella quale si dà esatta notizia delle Sacre Basiliche, chiese, ospedali, monasteri, confraternite, collegi, librerie, Accademie, Palazzi, Giardini, Ville, Fontane, Pitture, Sculture, Architetture, e Statue più famose, che sono dentro, e fuori della Città, con i Nomi degli Artefici, e de' Fondatori più celebri, come ancora dell' Opere Pie, Stazioni, Reliquie de' Santi custodite nelle dette Chiese, e de' Sommi Pontefici, ed Eminentissimi Porporati, e d'altri cospicui Personaggi Fondatori, o Restauratori delle Medesime. Accresciuta al presente di varie erudizioni, ed Istorie, e divisa in XIV.* [en ligne], Rome : Francesco Gonzaga, 1707, 692 p. [consulté le 25/08/2014]

<http://books.google.fr/books?id=wW85AAAACAAJ&pg=PP9&dq=posterla+roma+sacra+e+moderna+1707&hl=fr&sa=X&ei=-YD7U4HAONDXavKKgeAH&ved=0CEIO6AEwAg#v=onepage&q=posterla%20roma%20sacra%20e%20moderna%201707&f=false>

Prat, 2007

PRAT Louis-Antoine avec la collaboration de LHINARES Laurence, *La collection Chennevières : quatre siècles de dessins français*, Paris : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2007, 765 p.

Prat, 2013

PRAT Louis Antoine, *Le dessin français au XVII^e siècle*, Paris : Louvre, édition Somogy, 2013, 679 p.

Quincarnon, 1673

QUINCARNON Charles Malo, *Les Antiquitez et la fondation de la metropole des Gaules ou de l'Eglise de Lyon et de ses chapelles, avec les Epitaphes que le temps y a religieusement conservé* [en ligne], Lyon : chez Mathieu Liberal, 1673, 115 p. [consulté le 08/05/2014]

http://books.google.fr/books?id=LEXJu_ICAIUC&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q&f=false

Remy, 1778

REMY Pierre, *Catalogue d'une collection de dessins choisis des maitres célèbres Des Ecoles Italienne, Flamande & Françoise, tant en feuille que sous verre ; & d'un Recueil d'Estampes de feu M. d'Argenville, Conseiller du Roi en ses Conseils, Maître ordinaire en sa Chambre des Comptes, des Sociétés Royales des Sciences de Londres & de Montpellier, & des Académies des Arcades & de la Rochelle* [en ligne], Paris : Chez la veuve Musier, 1778, 102 p. [consulté le 16/05/2014]

<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/14358-catalogue-d-une-collection-de-dessins-choisis-des/>

Revue du Louvre, 1986

ANONYME, « Nouvelles acquisitions », notice de l'*Empereur du Saint-Empire accueillant un évêque*, dans *Revue du Louvre*, n°6, 1986, p. 433.

Revue du Louvre, 1987

ANONYME, « Nouvelles acquisitions », notice de la *Transverbération de sainte Thérèse d'Avila*, dans *Revue du Louvre*, n°4, 1987, p. 309.

Rondot, 1888

RONDOT Cyr-François-Natalis, *Les peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle* [en ligne], Paris : typographie de E. Plon, Nourrit et Cie, 1888, 243 p. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5788119t>

Rosenberg, 1966

ROSENBERG Pierre, *Rouen, Musée des beaux-arts, tableaux français du XVII^e siècle et italiens des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris : Editions des Musées nationaux, 1966, 240 p.

Rosenberg, 1987

ROSENBERG Pierre, « On the present status of seventeenth century french drawing », dans *Drawings defined*, New-York, 1987, p. 352-373.

Rosenberg, 2005

ROSENBERG Pierre, « Horace Le Blanc à Venise », dans *Der Unbestechliche blick, Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters. Zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Trier : Porta-Alba-Verlag, 2005, p. 55-60.

Rosenberg, 2011

ROSENBERG Pierre en collaboration avec BARTHELEMY-LABEEUW Laure, *Les dessins de collections de Pierre-Jean Mariette*, 2 volumes, Milan : Mondadori Electa, 2011, 1521 p.

Roussin, 1623

Réception de très-chrestien, très-juste, et très-victorieux monarque Louis XIII. Roy de France & de Navarre, premier Comte & Chanoine de l'Eglise de Lyon: Et De Très-chrestienne, Très-auguste, & Très-vertueuse Royne Anne d'Austriche, Par Messieurs les Doyen, Chanoines, & Comtes de Lyon, en leur Cloistre & Eglise, le XI. Decembre, M.D.XXII. [en ligne], Lyon : Jacques Roussin, 1622, 67 p. consulté le 01/07/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8607048j>

Schnapper, 2004

SCHNAPPER Antoine, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, 2004, 397 p.

Schrey, 1929

SCHREY Rudolf, « Zeichnungen aus demn Kupferstichkabinett des Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt », dans *Stift und Feder*, 125, 1928.

Seillier, 1910

SEILLIER Charles, *Anciens hôtels de Paris, nouvelles recherches, historiques, topographiques et artistiques* [en ligne], Paris: Honoré Champion, 1910, 433 p. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56529899>

Soultrait, 1874

SOULTRAIT Georges (de), « Archives de l'Hospice de la Charité, Introduction », dans *Inventaire-sommaire des Archives hospitalières antérieures à 1790 : Ville de Lyon, La Charité, ou Aumône générale*, Lyon : A. Brun, 1874, 396 p.

Spooner, 1867

SPOONER Shearjashub, *A Biographical history of the fine arts being memoirs of the lives and works of eminent painters, engravers, sculptors and architects, from the earliest ages to the present times. Alphabetically arranged, and condensed from the last Authorities. Including the works of Vasari, Lanzi, Kugler, Dr. Waagen, Bryan, Pilkington, Walpole, Sir. C. Eastlake, and Mrs. Jameson. With Chronological Tables of Artists and their Schools, Plates of Monograms etc.* [en ligne], 4e édition, Vol. I, A-L, New-York: Leypolt&Holt, 1867, 501 p. [consulté le 12/01/2014]

http://books.google.fr/books?id=MQw8AQAAMAAJ&dq=Spooner%20A%20Biographical%20history%20of%20the%20fine%20art%20horace%20LeBlanc&hl=fr&p_g=PR52#v=onepage&q=Spooner%20A%20Biographical%20history%20of%20the%20fine%20art%20horace%20LeBlanc&f=false

Sterling, 1961

STERLING Charles, « Jean et Jacques Blanchard », dans *Art de France*, I, 1961, p. 76-118.

Steyert, 1860

STEYERT André, *Armorial général du Lyonnais, Forez et Beaujolais, comprenant les armoiries des villes, des corporations des familles nobles et bourgeoises actuellement existantes ou éteintes des archevêques, des gouverneurs et des principaux fonctionnaires publics de ces provinces, le tout composé de 2,080 blasons dessins et d'environ 3,000 notices héraldiques et généalogiques*, [en ligne] Lyon : Auguste Brun, 1860, 96 p.[consulté le 17/07/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54094768>

Stift und Feder, 1929

ANONYME, *Stift und Feder (Zeichnungen aller Zeiten und Länder in Nachbildungen) : Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett des Hessischen Landesmuseums zu Darmstadt, ausgewählt und beschrieben von Dr. Jarl Freund, herausgegeben von Rudolf Schrey im Selbstverlag*, Francfort : A.M., R. Schrey, 1929

Stuccilli, 1999-2000

STUCCILLI Jean-Christophe, *Pietro Ricchi à Lyon, 1631-1632 : artistes, mécènes et décors*, [D.E.A. d'histoire de l'art sous la direction d'Alain Mérot, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 1999-2000], 2 volumes.

Stuccilli, 2002

STUCCILLI Jean-Christophe, « Pietro Ricchi à Lyon : les fresques du château de Fléchères », dans *Revue de l'art*, 2002, 138, p. 63-70.

Stuccilli, 2003

STUCCILLI Jean-Christophe, « Tentations caravagesques et buon disegno bolonais : la peinture à Lyon dans les années 1630 » dans *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne* [Actes de colloque, sous la direction de Pascal-François Bertrand et Stéphanie Trouvé, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 7-9 juin 2001], Toulouse : CNRS, Université Toulouse-Le Mirail, 2003, p. 125-137.

Stuccilli, 2013

STUCCILLI Jean-Christophe, « Louis Cretey et le prophétisme vétérotestamentaire, A propos du Jugement de Déborah du musée du Louvre », dans *Revue de l'art*, n°181/2013-3, p. 9-23.

Supplément à la Gazette des Beaux-Arts, 1973

ANONYME, « La Chronique des Arts », Supplément, dans *La Gazette des Beaux-Arts*, n° 1250, mars 1973, 68 p.

Ternois, 1975

TERNOIS Daniel, « Les tableaux des églises et des couvents de Lyon », dans *L'Art baroque à Lyon* [Actes de colloque, sous la direction de Daniel Ternois, Lyon, Université Lyon II, Institut d'histoire de l'art, 27-29 octobre 1972], Lyon : Institut d'histoire de l'art, 1975, p. 201-288.

Ternois, 1977

TERNOIS Daniel, « Inventaire après décès de peintres des XVIIIe et XVIIIe siècles aux archives du Rhône », dans *La Peinture à Lyon aux XVIIe et XVIIIe siècles, Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, n°3, 1977, p. 49-66.

Thiéry de Sainte-Colombe, 1788

THIERY DE SAINTE-COLOMBE, Luc-Vincent, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs dans les maisons royales, châteaux, lieux de plaisance, établissemens publics, villages & séjours les plus renommés, aux environs de Paris, avec une indication des Beautés de la Nature & de l'Art qui peuvent mériter l'attention des curieux* [en ligne], tome 1, Paris : Chez Hardouin & Gattey, 1788 [consulté le 12/06/2014]

<http://www.purl.org/yoolib/inha/9030>

Thuillier, 1993

THUILLIER Jacques, « Les dernières années de François Perrier (1646-1649) », dans *Revue de l'Art*, 1993, vol. 99, n° 99, p. 9-28.

Thuillier, 1994

THUILLIER Jacques, *Nicolas Poussin*, Paris : Flammarion, 1994, 287 p.

Thuillier, 2006

THUILLIER Jacques, *Jacques Stella, 1596-1657*, Metz : S. Domini, 2006, 311 p.

Titi, 1763

TITI Filippo, *Descrizione delle Pitture, Sculture e architetture esposte al pubblico in Roma* [en ligne], Rome : Stamperia di Marco Pagliarini, 1763, 328 p. [consulté le 25/08/2014]

<http://books.google.fr/books?id=bmV3qgdrio4C&printsec=frontcover&dq=titi+filippo+descrizione&hl=fr&sa=X&ei=7Y77U5P-AoTOaP3IgoAC&ved=0CCUQ6AEwAA#v=onepage&q=titi%20filippo%20descrizione&f=false>

Torré, 1889

TORRE Ange-François (abbé de), *Guide de l'église Saint-Eustache de Paris* [en ligne], Paris : Impr. De P. Dupont, 1889, 166 p. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k378894k>

Tourneux, 1896

TOURNEUX Maurice, « Table générale des documents contenus dans les archives de l'art français et leurs annexes (1851-1896) », dans *Nouvelles archives de l'art français* [en ligne], troisième série, tome XII, année 1896, Paris : Charavay Frères, 1896, p. 253-428. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206189h>

Tricou, 1936

TRICOU Georges, « La peste à Lyon, 1628, Le vœu à Notre-Dame de Lorette, La confrérie de la santé », dans *Album du Crocodile*, n°5, 1936, p. 147-150.

Vachet, 1895

VACHET Adolphe, *Les anciens couvents de Lyon* [en ligne], Lyon : E. Vitte, 1895, 662 p. [consulté le 12/01/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5819645n>

Vallier, 1881

VALLIER Gustave, « Numismatique du Parlement de Grenoble, Pierre de Cornu », dans *Bulletin de la Société départementale d'archéologie et de statistique de la Drôme* [en ligne], tome 15, 1881, p. 138-167. [consulté le 16/02/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5432083p>

Vanel, 1877

VANEL Jean-Baptiste (abbé), « Histoire de l'ancien couvent des Minimes de Lyon », dans *Revue du Lyonnais* [en ligne], série 4, n° 3, 1877, p. 18-28. [consulté le 18/05/2014]

<http://collections.bm-lyon.fr/PER00288928>

Varnet, 1873

VARNET Ludovic-Clément (abbé), *Saint Theudère et son abbaye de Saint-Chef, étude historique* [en ligne], 3^e édition, Grenoble : Baratier frères et Dardelet, 1873, 234 p. [consulté le 19/05/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58189869>

Venuti, 1766

VENUTI Ridolfino, *Accurata, e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna* [en ligne], Rome : C. Barbiellini, 1766, 548 p. [consulté le 25/08/2014]

<http://books.google.fr/books?id=Nk8o8sO76ysC&printsec=frontcover&dq=piranesi+accurata+e+succinta+1766&hl=fr&sa=X&ei=R4r7U7ShM9HXaL3rgogC&ved=0CCIQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>

Vodret, 2011

VODRET Rossella [dir.], *Alla ricerca di « Ghiongrat » Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Rome : « L'Erma » di Bretschneider, 2011, 745 p.

Weigert, 1953

WEIGERT Roger-Armand, « A propos du Château de Grosbois et de l'hôtel d'Angoulême depuis Lamoignon, Jean Thiriot et le duc d'Angoulême, fils naturel de Charles IX », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1953, p. 120-125.

Weniger, 2012

WENIGER Matthias, *Bestandskatalog spanische Malerei*, Munich : Prestel cop., 2012, 304 p.

Wright, 1985

WRIGHT Christopher, *The French painters of the seventeenth century*, Londres : Orbis, 1985, 288 p.

Zandri, 1971

ZANDRI Giuliana, *S. Giuseppe dei Falegnami*, Rome : Marietti, 1971, 96 p.

Zeller, 1988

ZELLER Olivier, « Un mode d'habiter à Lyon au XVIII^e siècle. La pratique de la location principale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* [en ligne], tome XXXV, n°1, 1988, p. 36-60. [consulté le 06/06/2014]

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5446291f>

Zeller, 2007

ZELLER Olivier, « Les mirages de la domination », dans *Histoire de Lyon : des origines à nos jours* [sous la direction de Françoise Bayard, Pierre Cayez, Jacques Rossiaud et André Pelletier], Lyon : Ed. lyonnaises d'art et d'histoire, 2007, p. 401-419.

Catalogues d'exposition

Blois, 2003-2004

Marie de Médicis : un gouvernement par les arts, [cat. exp., sous la direction de Paola Bassani Pacht, Thierry Crépin-Leblond, Nicolas Sainte Fare Garnot et alii, Blois, Château, 29 novembre 2003-28 mars 2004], Paris : Somogy éd. d'art, 2003, 263 p.

Bonn, 2005

Gesamtverzeichnis französische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts in deutschen Sammlungen, [cat. exp. sous la direction de David Mandrella et Pierre Rosenberg, Bonn, Kunstn 17 février-14 mai 2006, Munich, Haus der Kunst, 7 octobre 2005-8 janvier 2006 et Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 20 avril-31 juillet 2005], Bonn : Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Munich : Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2005, 292 p.

Darmstadt, 1964

Zeichnungen alter und neuer Meister aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, [cat. exp. sous la direction de Gisela Bergsträsser, Darmstadt, Hessischen Landesmuseum, 22 août-15 novembre 1964], Darmstadt : Roetherdruck, 1964, 23 p.

Darmstadt, 2003

Dessins français du musée de Darmstadt : XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles, [cat. exp., sous la direction de Dominique Cordellier, Pierre Rosenberg et Peter Märker, Paris, Musée du Louvre, 18 octobre 2007-14 janvier 2008], Montreuil : Gourcuff Gradenigo, Darmstadt : Hessisches Landesmuseum, 2007, 573 p.

Florence, 2005

Maria de' Medici (1573-1642) una principessa fiorentina sul trono di Francia, [cat. exp., sous la direction de Caterina Caneva et Francesco Solinas, Florence, Museo degli argenti, Palazzo Pitti, 19 mars-4 septembre 2005], Livourne : Sillabe, 2005, 383 p.

Hambourg, 2005-2006

Greco, Velazquez, Goya, Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen, [cat. exp., sous la direction de Matthias Moins, Hambourg, Ausstellung, Bucerius Kunst Forum, 28 mai-21 août 2005 ; Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, 27 septembre-2 janvier 2006 ; Budapest, Szépművészeti Múzeum, 21 janvier-30 avril 2006], Munich, Berlin, Londres : Prestel, 2005, 255 p.

Lyon, 1971

Catalogue de l'exposition du cinquantième anniversaire de la fondation du Musée historique de Lyon (1921-1971), hommage à Justin Godart (1961-1965), [cat. exp., sous la direction de Monique Ray, Lyon, musée historique, 1971], Lyon : musée historique, 1971, 20 p.

Lyon, 1985

Un itinéraire baroque à travers l'église Saint-Bruno des chartreux : exposition du 4^e centenaire de la fondation de la Chartreuse de Lyon, [cat. exp., sous la direction de Marie-Claude Cavallo et Gilles Chomer, Lyon, 19-20 octobre 1985], Lyon : Centre régional de documentation pédagogique, 46 p.

Lyon, 1993

Jacob Spon, un humaniste lyonnais du XVIIe siècle, [cat. exp., sous la direction de Jean-Claude Mossière et Etienne Roland, Lyon, Glypsothèque de l'Université Lumière Lyon II, 20 octobre-8 décembre 1993], Lyon: Bibliothèque Salomon-Reinach, Paris : Bocard, 1993, 326 p.

Lyon, 2010-2011

Louis Cretey, [cat. exp., sous la direction de Pierre Rosenberg, Lyon, musée des Beaux-Ars, 22 octobre 2010-24 janvier 2011], Paris : Somogy, 2010, 295 p.

Lyon, Toulouse, 2006-2007

Jacques Stella (1596-1657), [cat. exp., sous la direction de Sylvain Laveissière, Lyon, musée des Beaux-Arts, 17 novembre 2006-19 février 2007, Toulouse, musée des Augustins, 17 mars-18 juin 2007], Paris : Somogy, Lyon : musée des Beaux-Arts, Toulouse : musée des Augustins, 2006, 271 p.

Magny-les-Hameaux, 2009

Trois maîtres du dessins : Philippe de Champaigne (1602-1674), Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681), Nicolas de Platemontagne (1631-1706), [cat. exp., sous la direction de Frédérique Lanoë et Pierre Rosenberg, Magny-les-Hameaux, musée national de Port-Royal des champs, 25 mars-29 juin 2009], Paris : RMN, 2009, 207 p.

Meaux, 1988-1989

De Nicolo dell'Abate à Nicolas Poussin : aux sources du classicisme, 1550-1650, [cat. exp., Meaux, musée Bossuet, 19 novembre 1988-28 février 1989], Meaux : musée Bossuet, 1988, 207 p.

Montpellier, 2011

Le Trait en majesté, dessins français du XVIIème siècle au musée Fabre, [cat. exp. sous la direction de Michel Hilaire, Montpellier, Musée Fabre, 29 janvier-30 avril 2011], Paris : Somogy, 2010, 279 p.

Montréal, 1993

Grand Siècle, peintures françaises du XVIIe siècle dans les collections publiques françaises, [cat. exp., sous la direction de Michel Hilaire et Patrick Ramade, Montréal, musée des Beaux-Arts, 21 janvier-28 mars 1993, Rennes, musée des Beaux-Arts, 14 avril-20 juin 1993, Montpellier, musée Fabre, 17 juillet-5 septembre 1993], Paris : Réunion des musées nationaux, Montréal : Musée des Beaux-Arts, 1993, 399 p.

Noyon, 1992

Jacques Sarrazin, sculpteur du Roi, [cat. exp., sous la direction de Barbara Brejon de Lavergnée, Geneviève Bresc-Bautier et Françoise de La Moureyre, Noyon, musée du Noyonnais, 5 juin-14 août 1992], Paris : Réunion des musées nationaux, Noyon : musée du Noyonnais, 1992, 151 p.

Orléans, Richelieu, Tours, 2011

Richelieu à Richelieu : architecture et décors d'un château disparu [cat. exp., Orléans, musée des Beaux-Arts, Richelieu, musée municipal, Tours, musée des Beaux-Arts, 12 mars-13 juin 2011], Milan : Silvana, 2011, 539 p.

Paris, 1934

Les Peintres de la réalité en France au XVIIe siècle, [cat. exp., sous la direction de Charles Sterling et Paul Jamot, Paris, musée de l'Orangerie, novembre 1934-mars 1935], Paris : Edition des musées nationaux, 1934, 183 p.

Paris, 1967

Le cabinet d'un grand amateur, P.-J. Mariette, 1694-1774 : dessins du XVe siècle au XVIIIe siècle, [cat. exp., sous la direction de Françoise Viatte et Roseline Bacou, Paris, musée du Louvre, 20 avril-31 décembre 1967], Paris : Réunion des musées nationaux, 1967, 200 p.

Paris, 1982-1983

L'Art du XVIIe siècle dans les carmels de France, [cat. exp., sous la direction de Gilles Chazal, Paris, Petit Palais, 17 novembre 1982-15 février 1983], Paris : Yves Rocher, 1982, 174 p.

Paris, 1986

Récentes acquisitions 1984-1986 : Choix d'œuvres du XVIe au XVIIIe siècles, [cat. exp., Paris, musée du Louvre, 19-29 septembre 1986], non publié.

Paris, 1990

Acquisitions 1984-1989 : 96^e exposition du Cabinet des dessins, [cat. exp., Paris, musée du Louvre, 31 mai-27 août 1990], Paris : Réunion des musées nationaux, 1990, 142 p.

Paris, 2001

François Perrier : reflections on the earlier works from Lanfranco to Vouet, [cat. exp., sous la direction d'Alvin Clark, Paris, galerie Coatalem, 27 septembre-27 octobre 2001], Paris : Galerie Eric Coatalem, 2001, 235 p.

Paris, 2012

Les couleurs du ciel, [cat. exp., sous la direction de Guillaume Kazerouni, Paris, musée Carnavalet, 4 octobre 2012-24 février 2013], Paris : Paris musées, 2012, 371 p.

Paris, 2013

Masculin masculin : l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours, [cat. exp., sous la direction de Guy Cogeval, Paris, musée d'Orsay, 24 septembre 2013-2 janvier 2014], Paris : Flammarion, 2013, 300 p.

Paris, Tours, 2004

Abraham Bosse : savant graveur : Tours, vers 1604-1676, Paris, [cat. exp., sous la direction de Sophie Join-Lambert et Maxime Préaud, Paris, Bibliothèque nationale de France, 20 avril-11 juillet 2004 et Tours, musée des Beaux-Arts, 17 avril-18 juillet 2004], Paris : Bibliothèque nationale de France, Tours : musée des Beaux-Arts, 2004, 335 p.

Rennes, 1998

Jacques Blanchard 1600-1638, [cat. exp., sous la direction de Jacques Thuillier, Rennes, musée des Beaux-Arts, 6 mars-8 juin 1998], Rennes : musée des Beaux-Arts, 1998, 359 p.

Rennes, 2012

Dessins de la collection Christian et Isabelle Adrien, [cat. exp., sous la direction de Pierre Rosenberg, Rennes, musée des Beaux-Arts, 21 mars-22 août 2012], Paris : N. Chaudun, 2012, 207 p.

Rome, 2011

Caravaggio a Roma : una vita dal vero, [cat. exp., sous la direction d'Eugenio Lo Saro, Michele Di Sivo, Orietta Verdi, Rome, Archivio di Stato di Rome, Sant'Ivo alla Sapienza, 11 février-15 mai 2011], Rome : De Luca, 2011, 312 p.

Rouen, 1984

La Peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille, [cat. exp., Rouen, église Saint-Ouen, 16 juin-7 octobre 1984], Rouen : musée des Beaux-Arts, 1984, 266 p.

San Severino, 2010

Meraviglie del Barocco nelle Marche, 1. San Severino e l'Alto Maceratese, [cat. exp., sous la direction de Stefano Papetti et Vittorio Sgarbi, San Severino, Pinacoteca civica, 24 juillet-12 décembre], Milan : Silvana, 2010, 311 p.

Venise, 1988

Disegni veneti dell' Ecole des beaux-arts di Parigi, [cat. exp., sous la direction d'Emmanuelle Brugerolles et David Guillet, Venise, Fondazione Giorgio Cini, 23 juillet-6 novembre 1988], Vicence : Neri Pozza Editore, 1988, 196 p.