Les artistes italiens en France orientale aux xv^e et xvi^e siècles : circulation, production, influence

*Gli artisti italiani nella Francia orientale nei secoli XV e XVI: circolazione,
produzione, influsso*

*Italian Artists in Eastern France during the 15th and 16th Centuries: Circulation,
Production, Influence*

Raphaël Tassin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/7111>

DOI : 10.4000/cei.7111

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-225-3

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Raphaël Tassin, « Les artistes italiens en France orientale aux xv^e et xvi^e siècles : circulation, production, influence », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 31 | 2020, mis en ligne le 06 octobre 2020, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/7111> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.7111>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

© ELLUG

Les artistes italiens en France orientale aux xv^e et xvi^e siècles : circulation, production, influence

Gli artisti italiani nella Francia orientale nei secoli XV e XVI: circolazione, produzione, influsso

Italian Artists in Eastern France during the 15th and 16th Centuries: Circulation, Production, Influence

Raphaël Tassin

NOTE DE L'AUTEUR

Je remercie J. É. Schnapp et J.-P. Montagnier pour leurs conseils lors de la rédaction de cet article.

- 1 Dès le troisième quart du xv^e siècle, l'est de la France — particulièrement les duchés de Lorraine et de Bar ainsi que la Champagne — a été le réceptacle d'une première présence italienne dans le domaine artistique incarné par les sculpteurs Pietro da Milano et Francesco Laurana. Si dans la sphère économique, politique et même littéraire, des contacts transalpins réguliers et pérennes existaient déjà, les migrations d'artistes devaient attendre le xvi^e siècle et les guerres d'Italie pour atteindre l'ampleur d'un phénomène qui ne soit pas simplement anecdotique. Cependant, on peut mesurer, du fait de ces voyages ponctuels d'artistes, la migration et la réception de prototypes, notamment florentins, à partir de la fin du Quattrocento. Le siècle suivant vit la confirmation de cette tendance dans les territoires aux mains de la famille de Lorraine, y compris la Champagne que gouvernait alors la branche cadette des Guise. Cette contribution est l'occasion de s'interroger sur la circulation et l'activité des artistes italiens dans l'est de la France, ainsi que sur leur influence, stylistique et technique,

entre le règne de René I^{er} d'Anjou (1409-1480) et celui du duc Charles III (1543-1608) qui occupa le trône lorrain durant toute la seconde moitié du xvi^e siècle.

1. Les règnes de René I^{er} d'Anjou et René II : les premiers artistes italiens et leur héritage

- 2 L'arrivée des premiers artistes italiens dans les possessions angevines de Lorraine est la conséquence de l'accession de René I^{er} d'Anjou, duc de Bar et duc consort de Lorraine, au trône du royaume de Naples en 1435. Si René d'Anjou vécut à Naples de 1438 à 1442, il dut se résoudre, au terme de ce court séjour, à abandonner son royaume au roi de Sicile, Alphonse V d'Aragon. À la mort de celui-ci en 1458 et au cours du conflit qui opposa Jean de Calabre à Ferdinand d'Aragon, René et son gendre Ferry de Vaudémont, qui gouvernait le Barrois au nom de son beau-père, employèrent les artistes qui avaient été au service d'Alphonse, dans une stratégie d'image qui visait explicitement à revendiquer l'héritage de ce dernier¹.
- 3 Ainsi, le sculpteur et graveur Pietro da Milano († v. 1473), qui avait pris une part considérable dans la construction de la porte triomphale du Castel Nuovo dès 1443², fut actif à Bar-le-Duc (Meuse) pour des travaux de sculpture en 1463-1464³. Selon les comptes du receveur général du duché de Bar, « Pierre de Millain, tailleur et ymageur du Roy de Sicille » fut en effet rémunéré en 1463 pour « les ymages et misteres de la Magdeleine de la Bausme que led. seig. Roy [lui] a fait faire⁴ » et installer dans la collégiale Saint-Maxe. De même, pour la « salle neuve » du château, il réalisa un relief figurant deux chiens⁵ — motif rare en-dehors de la sculpture funéraire —, que d'aucuns identifient comme les *Chiens affrontés* aujourd'hui conservés au Musée barrois⁶ (ill. 1). Si tel est bien le cas, force est de constater que cette iconographie, que complète un quatrain moralisant⁷, s'inscrit probablement dans l'esprit — plutôt français — des devises chères à l'époque de René d'Anjou. Les autres traces encore existantes de sa production consistent en des médailles que Pietro réalisa à l'effigie de René et d'autres membres de la famille d'Anjou⁸.
- 4 Plus connue est l'œuvre de Francesco Laurana⁹, lui aussi employé par la cour des Aragon à Naples et qui œuvra également dans toutes les possessions angevines à partir des années 1460. Outre une œuvre de médailleur bien connue et étudiée depuis longtemps¹⁰, on lui doit l'autel de Saint-Lazare dans la Vieille Major à Marseille (1477-1481), le retable du *Portement de la croix* pour les Célestins d'Avignon (v. 1478-1481) ou encore le tombeau attribué de Charles comte du Maine dans la cathédrale du Mans (après 1472)¹¹. En Champagne orientale, il n'est pas impossible — mais cela continue de faire débat¹² — qu'il ait réalisé une partie du tombeau de Ferry de Vaudémont et de Yolande d'Anjou dans la collégiale Saint-Laurent de Joinville : Léon Maxe-Werly avait cru pouvoir identifier Laurana dans le « maître Laurens » qui travaillait en 1495 aux gisants de cuivre du monument, cependant que le soubassement orné d'armoiries, emblèmes et monogrammes, et probablement les dais en pierre auraient été façonnés par la main d'un sculpteur local, Jacques Bachot¹³.
- 5 La seule source iconographique — une gravure du xix^e siècle tirée de dessins antérieurs à la Révolution, dont la précision peut être mise en doute — présente en effet quelques traits stylistiques italianisants (ill. 2). Si l'armure, proche des cuirasses nord-italiennes que l'on rencontre fréquemment au Quattrocento¹⁴, est sans doute une reconstitution

subjective de la part du graveur, la présence d'un ange au sommet d'une colonne, elle aussi en cuivre, et portant le heaume couronné de Ferry est un élément plus caractéristique. Elle place le monument champenois dans la filiation du tombeau du cardinal de Portugal à San Miniato al Monte (Florence), réalisé au début des années 1460 par les frères Rossellino¹⁵ (ill. 3) : les anges qui tiennent la couronne au-dessus de la tête du gisant, rappelant au passage les allégories de la Victoire, affectent une attitude similaire et se présentent tous deux dans une position de gèneflexion, selon un modèle qu'Antonio Rossellino devait d'ailleurs reprendre durant la décennie suivante pour le tombeau de Marie d'Aragon dans l'actuelle église Sant'Anna dei Lombardi (Naples). Laurana avait dû connaître Antonio dans la capitale aragonaise au cours de ces mêmes années 1470, ce qui pourrait venir appuyer l'hypothèse de Maxe-Werly en faveur d'une paternité de Laurana pour les gisants de Yolande et Ferry.

- 6 Peu d'autres preuves viennent documenter les premiers voyages d'artistes italiens vers les territoires septentrionaux à cette époque, mais on décèle dans la production artistique une première réception de modèles italiens, notamment dans la sculpture. Le cas d'une statue équestre à l'effigie de saint Gengoult est tout à fait éclairant à cet égard.
- 7 Outre saint Martin et saint Georges, généralement représentés en cavaliers, l'Est et le Nord de la France connaissent également un culte à saint Gengoult, assez fréquemment figuré sous la forme d'un cavalier chassant au faucon¹⁶. Le Musée lorrain de Nancy conserve un exemple tout à fait étonnant de statue équestre de ce type, dont l'auteur est anonyme mais dont la réalisation est estimée à la toute fin du xve siècle¹⁷ (ill. 4). L'œuvre, retrouvée dans une maison particulière, était probablement conservée à l'origine dans la collégiale Saint-Georges attenante au palais ducal de Nancy, et fut peut-être réalisée dans l'entourage de la cour de Lorraine. On a longtemps cru reconnaître dans ce personnage un portrait du duc René II, avant que Léon Germain n'en fasse une étude plus critique au début du siècle dernier¹⁸. L'attitude du cheval avec une jambe levée, la forme caractéristique de l'encolure en col de cygne ainsi que les détails du harnachement — notamment les trois pastilles qui ornent la bride — trahissent sans hésitation l'influence des monuments peints de la cathédrale de Florence. On y reconnaît particulièrement le monument au *condottiere* anglais John Hawkood réalisé en 1436 par Paolo Uccello¹⁹, mais de manière plus large, on peut aussi rattacher le cheval au type « napolitain » mis en évidence par les travaux d'Armelle Fémelat²⁰.
- 8 Le ciseau est certainement local, peut-être avec une influence bourguignonne, au vu de la physionomie du cavalier. Cependant, il est difficile de déterminer si ce prototype florentin est arrivé en Lorraine avec un Italien ou avec un Lorrain qui a voyagé en Toscane. Les liens, notamment politiques, et les échanges humains entre la péninsule et les ducs de Lorraine avaient en effet perduré après la mort de René I^{er} en 1480. Son petit-fils, René II, s'était ainsi mis au service de la République vénitienne, devenant même « Capitaine général de la République de Venise »²¹, et joua le rôle de *condottiere* dans la guerre que menait la Sérénissime contre Hercule I^{er} d'Este. Les fils de René, Antoine et Claude, devaient quant à eux participer aux Quatrième et Cinquième guerres d'Italie aux côtés de Louis XII, puis de François I^{er}. Leur découverte de l'Italie les conduisit cependant dans des directions opposées.

2. La première moitié du xvi^e siècle : des stratégies divergentes entre Lorraine et Champagne

- 9 Si Antoine a manifesté tout au long de son règne (1508-1544) un grand intérêt pour l'art péninsulaire, il n'a pas fait venir d'Italiens à sa cour. Il semble avoir préféré envoyer ses propres artistes étudier dans le duché de Milan les grandes réalisations qu'il avait lui-même pu admirer lors des campagnes d'Italie. Cette attitude, qui ne renie pas l'influence du modèle transalpin, se distingue cependant de la cour de France où, depuis Charles VIII, l'italophilie se manifestait par l'accueil d'artistes italiens tels que Dominique de Cortone ou Fra Giocondo.
- 10 Ainsi, la *Cène* que l'on pouvait voir jusqu'à la fin du xix^e siècle dans le réfectoire du couvent des Cordeliers, jouxtant le palais ducal de Nancy, avait été commencée par le peintre Hugues de La Faye²². C'était une copie de celle de Léonard de Vinci dans le couvent Santa Maria delle Grazie à Milan²³, comme on en trouvait d'autres au nord des Alpes au début du xvi^e siècle²⁴ (ill. 5). Elle fut terminée à partir de 1542 par Médard Chuppin. Ce dernier, à l'époque où il parachevait l'ouvrage, avait été envoyé avec Claude Crocq en Italie au frais du souverain « pour y congnoistre et rechercher les plus fameux maistres de [leur] art²⁵ », voyage durant lequel ils en profitèrent sans doute pour parfaire leur connaissance de l'œuvre de Léonard. À la fin du xviii^e siècle, l'abbé Lionnois considérait que cette *Cène* avait été « peinte [...] par le grand Léonard de Vinci²⁶ » en personne, preuve d'une qualité certaine.
- 11 Dans le domaine de la sculpture, le même phénomène s'observe, notamment avec Mansuy Gauvain, « ymaigier²⁷ » du duc Antoine, actif entre 1505 et 1542. Bien que Horst van Hees qualifie le Gauvain de 1505 d'« artiste [...] tributaire de la tradition du gothique tardif, sans s'ouvrir aux influences étrangères — telle celle de l'Italie²⁸ », d'autres indices laissent entendre que le sculpteur avait par la suite acquis une connaissance — directe ou indirecte ? — de certaines iconographies d'origine italienne. En témoigne la porterie du palais ducal de Nancy qui, outre sa parenté avec la porte Louis XII du château de Blois, offre des innovations d'esprit italien. La statue équestre du duc Antoine (1511) représenté à la bataille d'Agnadel, avec son cheval cabré et l'épée brandie, présente indéniablement des traits communs avec les projets d'Antonio del Pollaiuolo et Léonard de Vinci pour le monument équestre de Francesco Sforza²⁹ (ill. 6 et 7). Quant aux trophées militaires ornant les piédroits de la grande arcade du rez-de-chaussée, ils se distinguent, par leur précision et leur rigueur, des rinceaux et candélabres que l'on trouve sur le reste du monument. Doit-on vraiment leur conception et leur réalisation à l'un des ouvriers placés sous les ordres de Jaco de Vaucouleurs, comme le pense Paulette Choné, Gauvain se limitant exclusivement à la ronde-bosse³⁰ ? Quoi qu'il en soit, ces reliefs martiaux figurent parmi les exemples les plus précoces de ce genre d'ornement au nord des Alpes, sans doute avant ceux de la façade des loges à Blois, et pourraient avoir été inspirés par des exemples lombards tels que le tombeau de Gian Galeazzo Visconti, réalisé par Gian Cristoforo Romano à la chartreuse de Pavie, entre 1492 et 1497³¹.
- 12 S'agissant du gisant incliné qui se trouve sur le tombeau de l'évêque Hugues des Hazards dans l'église de Blénod-les-Toul (avant 1517), rappelant des monuments italiens du Quattrocento, Geneviève Bresc-Bautier affirme qu'il est le seul exemple de ce genre en France³². Il ne faut évidemment pas exclure que Jean Pèlerin Viator,

chanoine toulois fin connaisseur de l'Italie, soit intervenu dans le projet, notamment pour l'architecture, mais l'intervention directe d'un architecte italien nous paraît moins plausible³³. Ainsi, l'hypothèse selon laquelle Gauvain aurait pu se rendre dans le duché de Milan au tournant des années 1510 ne doit pas être totalement écartée, compte tenu que d'autres proches de la cour firent de même dans ces années. Rappelons que Didier Fossier avait été envoyé à Milan en 1507 ou 1508 « pour savoir la façon et manière de faire quelque canon³⁴ ».

- 13 Au contraire de la Lorraine ducale, la Champagne accueillit bel et bien des artistes transalpins dans la première moitié du xvi^e siècle. Claude de Lorraine, premier duc de Guise, n'adopta pas l'attitude de son frère Antoine, mais s'aligna, semble-t-il, sur le modèle de la cour de François I^{er}. Ce dernier, outre l'exemple célébrisime de Léonard, a abondamment puisé dans le vivier italien pour mener à bien ses desseins, notamment en matière architecturale et décorative, surtout après le retour de sa captivité en Espagne : Girolamo della Robbia pour le décor du château de Madrid, Rosso Fiorentino puis Francesco Primaticcio pour Fontainebleau, jusqu'à Benvenuto Cellini et Sebastiano Serlio.
- 14 Claude de Guise, naturalisé français, favorisa le même mouvement, en lançant vers 1533 l'érection de son château du Grand Jardin à Joinville « probablement sous l'influence d'un Italien³⁵ » à l'identité mystérieuse. À Troyes, dont Claude avait commencé à faire moderniser les fortifications dès 1532, Dominique Florentin s'illustra à la fois en tant qu'architecte et sculpteur, apportant « un souffle nouveau à la statuaire de cette région³⁶ », devenue en quelque sorte le second lieu privilégié d'expression de l'école bellifontaine au milieu du siècle. Primatice lui-même, abbé commendataire de Saint-Martin-ès-Aires près de Troyes à partir de 1544, conçut le tombeau joinvillois du duc à la mort de celui-ci en avril 1550³⁷.

3. Les Italiens en Lorraine (1545-1608) : ingénieurs et artisans au service de la cour ducale

- 15 Peu — voire pas du tout — d'Italiens avaient donc exercé leur activité dans les territoires lorrains durant la première moitié du xvi^e siècle. Cependant la mort prématurée du duc François I^{er} en 1545 et la minorité de Charles III constitua un moment charnière qui fit basculer les stratégies et favorisa l'arrivée d'un important groupe d'Italiens : architectes et ingénieurs en fortifications, mais aussi peintres et même artisans de tous horizons se mirent au service de l'aristocratie lorraine, la famille ducale en tête.
- 16 Les ingénieurs militaires italiens, surtout à partir des années 1540, essaimèrent partout en Europe et la Lorraine ne fit pas exception. En outre, les années 1544-1545 furent une période de grande tension entre la France et le Saint-Empire romain germanique, marquée notamment par le siège de Saint-Dizier. La Lorraine, bien qu'officiellement neutre, inclinait alors clairement vers l'Empire puisque la duchesse-régente, Chrétienne de Danemark, n'était autre que la nièce de Charles Quint. Le petit duché joua ainsi le rôle de tampon entre les deux grandes puissances et l'on n'est pas étonné de voir en 1545 et 1546 l'ingénieur génois Ambrogio Precipiano restructurer les fortifications des principales villes de Lorraine, comme Nancy, Pont-à-Mousson et surtout la citadelle de La Mothe, place forte à l'ouest sur la frontière française³⁸.

Precipiano avait très certainement été envoyé de manière expresse par l'empereur Charles Quint depuis Dole, où il venait de lui faire réaliser les nouveaux remparts de la capitale franc-comtoise³⁹.

- 17 De nombreux ressortissants du duché de Milan sont également recensés, ce qui s'explique sans aucun doute par le fait que la duchesse Chrétienne de Danemark avait épousé en premières noces le duc de Milan Francesco II Sforza, et qu'elle avait gardé de forts liens en Lombardie, où elle finit d'ailleurs ses jours, retirée dans la ville de Tortone⁴⁰. À la fin des années 1540, l'avant-garde de la diaspora milanaise dont le flux devait s'intensifier par la suite, était incarnée par l'ingénieur Antonio de Bergame, chargé de la défense de Nancy⁴¹, et le peintre Francesco Buscaglia, anobli en 1547 sous le nom francisé de François Buscaÿ mais dont l'œuvre est aujourd'hui perdue⁴².
- 18 Ce sont cependant les deux dernières décennies du règne de Charles III (1587-1608) qui furent les plus riches du point de vue de l'immigration transalpine. Cela s'explique par la concomitance de deux phénomènes indépendants, ajoutés au long séjour du jeune duc à la cour de France (1552-1559) sous la houlette de Catherine de Médicis. Il s'agit d'une part du projet d'extension de la capitale lorraine, Nancy, et de la re-fortification des autres places stratégiques, dans le contexte des Guerres de religion ; et d'autre part de la politique de prestige de Charles III au moment où il unit ses enfants avec les membres de grandes dynasties européennes.
- 19 Le nombre d'ingénieurs militaires crût ainsi de manière très importante durant les années 1580. Des personnalités de grande envergure prêtèrent leurs compétences aux projets ducaux, tels le Piémontais Ercole Negro, futur ingénieur de Henri IV⁴³, à qui l'on doit probablement un premier projet de « ville neuve » pour Nancy en 1587⁴⁴, ou encore le Napolitain Giovan Battista de Stabile, qui en fut l'un des maîtres d'œuvre⁴⁵.
- 20 Les mariages consécutifs de Christine de Lorraine avec Ferdinand de Médicis (1589), et d'Élisabeth de Lorraine avec Maximilien I^{er} de Bavière (1595) favorisèrent quant à eux l'installation d'industries de luxe destinées à approvisionner la cour en tissus raffinés, bijoux et autres vaisselles précieuses⁴⁶. Parmi ces nouvelles industries, une « manufacture de draps de soye » fut fondée en 1595 par Ottaviano della Torre, qui employa des ouvriers tant milanais que génois rémunérés directement sur les comptes de l'hôtel ducal⁴⁷. La soie même était produite grâce à des plants de mûriers envoyés par la cour de Florence et cultivés par un Florentin du nom de Vasani, expressément envoyé par le grand-duc à son beau-père⁴⁸. On pourrait encore citer les orfèvres et batteurs d'or lombards, les verriers vénitiens ou les faïenciers émiliens, sans compter tous les comédiens, saltimbanques, musiciens et même les charcutiers et fromagers lombards qui prouvent que ces échanges culturels étaient également d'ordre gastronomique⁴⁹.

4. L'apport formel des artistes italiens

- 21 Si la seule présence de ces Italiens constitue en soi un phénomène intéressant, par sa synchronisation avec ce qui se passait dans les autres pays européens, la question corollaire consiste en premier lieu à déterminer quel fut leur apport esthétique et formel à travers leur production propre, et en second lieu si leur présence eut des répercussions sur les langages artistiques autochtones.

4.1. La fortification

- 22 S'il est un domaine où l'apport transalpin est évident et précoce, c'est indéniablement celui de la fortification. Les ingénieurs italiens comme Ambrogio Precipiano, et tous ses successeurs après lui, introduisirent et appliquèrent de manière systématique le système bastionné sur les défenses des territoires ducaux. À partir de la fin du xve siècle, des théoriciens et architectes tels que Francesco di Giorgio avaient mis au point dans la péninsule une manière de défendre les places fortes grâce à des ouvrages avancés dénommés bastions. Adoptant une forme triangulaire à la manière d'une pointe de flèche, ils étaient dotés d'orillons latéraux dont la forme permettait de défendre l'intégralité de la courtine sans laisser d'angle mort. Le système bastionné fut perfectionné par de nombreux théoriciens italiens durant le xvi^e siècle, dont témoignent de nombreuses publications⁵⁰, avant de connaître leur ultime forme de développement grâce aux travaux de Vauban dans la seconde moitié du xvii^e siècle. En Lorraine, ce système bastionné fut introduit grâce aux Italiens, tout d'abord à la citadelle de La Mothe vers 1545 et à la Ville Vieille de Nancy (1545-1569), puis sur les remparts de certaines autres places où le bastion vint progressivement remplacer la tour ou le boulevard, sans forcément remettre en cause les tracés préexistants, généralement irréguliers. Ce n'est que dans une seconde phase, avec des projets de plus grande ampleur, que des enceintes régulières inspirées de projets idéaux tirés des traités purent voir le jour, ainsi la Ville Neuve de Nancy, dont le chantier fut lancé vers 1588 et qui adopte un plan relativement régulier et un parcellaire hippodaméen typique d'une construction *ex nihilo*⁵¹.

4.2. D'une architecture italienne...

- 23 Du point de vue architectural, l'apport des Italiens se fit de deux manières, soit à travers les traités d'architecture qui, à partir du traité de Sebastiano Serlio⁵², diffusèrent les canons de l'architecture vitruvienne, soit par des modèles apportés avec eux et mis en œuvre pour des commanditaires désireux d'afficher leur culture artistique et humaniste.
- 24 Les traités les plus importants de la Renaissance trouvent en effet des échos relativement précoces dans le nord-est de la France. Ainsi, le *Quatrième livre* de Serlio consacré aux cinq ordres d'architecture servit de matrice à plusieurs édifices emblématiques au tournant des années 1550, notamment dans la ville épiscopale de Toul, bientôt annexée au royaume de France avec le reste des Trois-Évêchés. Dans la cathédrale Saint-Étienne, la chapelle funéraire du chanoine Forget († 1549), par l'emploi des ordres doriques et ioniques, témoigne ainsi d'une connaissance intime des préceptes vitruviens à travers le prisme du théoricien bolonais⁵³. Le *Livre extraordinaire* du même Serlio, catalogue de modèles de portails paru en 1551, attendit à peine une décennie pour inspirer l'architecte de l'Hôtel du bailliage de Vézelize, vers 1561, bien que des traits endémiques soient à noter, comme le traitement raffiné et non pas rustique du bossage.
- 25 Il s'agit là d'un processus diachronique encore valable au début du siècle suivant, comme le prouve la façade intérieure de la porte Saint-Nicolas de Nancy (vers 1608-1610)⁵⁴. Œuvre de Giovan Battista de Stabile, elle prend la forme d'une ordonnance de trois arcades superposées sur deux niveaux, dont les modèles ne sont autres que les

arcades toscane et dorique avec piédestal tirées de la *Regola delli cinque ordini d'architettura* de Vignole (1562), respectivement pour le rez-de-chaussée et le second registre. Il s'agit à notre connaissance du plus ancien témoignage actuellement recensé en France de l'emploi du traité de Vignole, qui ne devait être traduit en français que dans les années 1620.

- 26 Hors du champ théorique, on peut citer le cas étonnant de la porte de l'arsenal de Nancy, probablement édifiée lors de l'agrandissement de 1580, par « Maître Benedict » [Benedetto Ambrosio ?] (ill. 8). On a mis en évidence qu'il s'agit d'une variation, à plus petite échelle, de la *Porta Faul* de Viterbe, commandée par le cardinal Alexandre Farnèse à l'architecte Vignole et édifiée autour de 1568⁵⁵. Là encore, on suppose l'intervention d'un connaisseur de l'actualité architecturale en Italie dans ces années.
- 27 Ces réalisations, loin d'être une spécificité lorraine, s'inscrivent dans un mouvement plus général de « classicisation » de l'architecture à l'échelle française, pour ne pas dire européenne, dont les représentants les plus illustres sont d'abord, en-dehors des Italiens précédemment cités, des personnalités comme Pierre Lescot, Philibert Delorme, Jean Bullant et jusqu'à Salomon de Brosse.

4.3. ... vers une architecture « à l'italienne »

- 28 Une fois défini le rôle de ces artistes italiens, il faut se demander quelle influence ils ont eu sur l'évolution des langages artistiques de leur pays d'accueil. Cette question mérite bien entendu plus d'espace qu'une contribution aussi modeste que la présente étude, mais quelques grandes lignes peuvent d'ores et déjà être tracées.
- 29 Ces mutations sont en partie la conséquence d'une volonté des grands commanditaires, comme le duc de Lorraine, d'afficher très clairement leur culture italienne, même en l'absence d'artistes transalpins. Elle participe en outre d'un phénomène d'émulation vis-à-vis des grands princes et souverains européens de l'époque. Évoquons à titre d'exemples deux cas de figure singuliers par leur prestige et leur ampleur : la chapelle funéraire des ducs de Lorraine et la statue équestre du duc Charles III.
- 30 Dans les derniers mois de son règne, sans doute vers 1607-1608, le vieillissant Charles III décida la construction d'une chapelle funéraire dans l'église des Cordeliers jouxtant son palais ducal de Nancy. D'abord conçue comme un mausolée personnel de plan carré, peut-être par Jean Richier, la chapelle se transforma sous son fils Henri II en projet de nécropole dynastique⁵⁶. Si l'on ignore qui en fut le concepteur, peut-être Giovan Battista de Stabile⁵⁷, on sait de source sûre que les maîtres d'œuvre furent des maçons et ingénieurs lorrains ayant précédemment travaillé avec le maître transalpin⁵⁸. Son influence transparaît dans l'aspect de l'édifice, de plan octogonal, marqué à l'extérieur par un ordre colossal de pilastres ioniques et à l'intérieur par un ordre corinthien de colonnes, le tout couvert d'une voûte octogonale à caissons en stuc. Si l'on a souvent pointé l'esprit florentin, et plus rarement vénitien du bâtiment, il faut y voir aussi une volonté de se placer dans le sillage de la rotonde des Valois à Saint-Denis, que les recherches les plus récentes attribuent à Francesco Primaticcio pour le compte de Catherine de Médicis⁵⁹.
- 31 C'est sans doute dans le même état d'esprit que la statue équestre de Charles III, commandée aux frères Chaligny, fondeurs lorrains, par le même duc Henri II en 1621, prit pour modèle la statue de Cosme I^{er} de Médicis par Jean Bologne à Florence (ill. 9 et 10). Rappelons que les statues équestres florentines ont souvent suscité l'intérêt, si

l'on se souvient que le moule de la statue de Ferdinand I^{er} avait été réutilisé à Paris pour la statue d'Henri IV au Pont-Neuf et même à Madrid pour celle de Philippe III sur la Plaza Mayor⁶⁰. Une fois encore, l'intérêt pour l'art transalpin était lié à des considérations politiques et dynastiques marquant les liens avec Florence de leurs commanditaires respectifs.

5. Conclusion

- 32 La présence des artistes italiens dans l'est de la France durant la Renaissance a donc connu deux périodes d'inégale intensité, d'abord dans la seconde moitié du xve siècle avec des sculpteurs liés au séjour napolitain de René d'Anjou et ensuite dans la seconde moitié du xvi^e siècle, avec des ingénieurs, architectes et artisans employés au service du prestige dynastique de la famille de Lorraine. Les deux ont permis, à leur échelle, l'évolution des langages artistiques dans le sens d'un rapprochement avec les modèles d'abord de la Première Renaissance, puis du patrimoine antique, sans que toutefois les migrations d'artistes méridionaux puissent être considérées comme le seul facteur d'évolution. En effet, les voyages d'artistes septentrionaux dans la péninsule dès la première moitié du Cinquecento ainsi que le rôle important de la littérature théorique dans le domaine architectural ne sont pas à négliger. Ces voyages d'artistes italiens ne constituent pas un véritable phénomène migratoire, mais bel et bien un phénomène artistique favorisé par les souverains, pour des commandes généralement ponctuelles et prestigieuses. Il fallut attendre la seconde moitié du xvii^e siècle, après la guerre de Trente Ans, pour assister à une véritable immigration italienne dans les régions orientales de la France : une immigration de petits maîtres, maçons, tailleurs de pierre ou architectes, issus des vallées alpines de Lombardie et du Piémont, qui essaimèrent d'abord dans l'arc alpin avant d'émigrer dans les provinces frontalières de l'Est⁶¹.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNI Bruno, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milan, Skira, 2008.

ARMAND Alfred, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Essai d'un classement chronologique de ces artistes et d'un catalogue de leurs œuvres*, Paris, Plon, 1879.

BOCK Nicolas, « René d'Anjou et la diplomatie artistique en Italie », dans F. Bouchet (dir.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 159-177.

BRESC-BAUTIER Geneviève, « Le défunt et son cadre : la mise en valeur de l'image du défunt en France au xvi^e siècle », dans M. Barrucand (dir.), *Arts et culture : une vision méridionale*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2001, p. 17-24.

BRESC-BAUTIER Geneviève, « Henri IV au Pont-Neuf », *In Situ*, n° 14, 2010. Disponible en ligne sur <<https://journals.openedition.org/insitu/6971>> (consulté le 28 octobre 2018).

BURNAND Marie-Claire, « Un nouveau regard sur le tombeau de Hugues des Hazards », *Annales de l'Est*, n° 2, 2005, p. 315-328.

CAILLET Jean-Pierre, « Franjo Vranjanin — alias Francesco Laurana —, avant-coureur de la Renaissance en France », dans M. Jurković et P. Marković (dir.), *Scripta in honorem Igor Fisković*, Zagreb, University of Zagreb, 2015, p. 261-270.

CHAIGNE-LEGOUY Marion, « Titres et insignes du pouvoir des duchesses de la seconde Maison d'Anjou. Une approche diplomatique, sigillaire et emblématique de la puissance féminine à la fin du Moyen Âge », *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*, n° 129-2, 2017. Disponible en ligne sur <<http://journals.openedition.org/mefrm/3790>> (consulté le 21 octobre 2018).

CHARDON Henri, *Le tombeau de Charles d'Anjou à la cathédrale du Mans et le sculpteur Francesco Laurana*, Paris, Champion, 1882.

CHIARINI Marco, *Francesco Laurana*, Milan, Fabbri, 1966.

CHONÉ Paulette, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine. « Comme un jardin au cœur de la chrétienté »*, Paris, Klincksieck, 1991.

CHONÉ Paulette, *La Renaissance en Lorraine. À la recherche du musée idéal*, Ars-sur-Moselle, Domini, 2013.

DAINVILLE François de, « Les activités de l'ingénieur piémontais Ercole Negro en France (1566-1597) », *Armi antiche. Bolletino dell'Accademia di S. Marciano*, numero speciale per il 6° Congresso dell'Associazione Internazionale dei Musei d'Armi e di Storia Militare (Zurich, 15-20 mai 1972), 1972, p. 133-204.

DUVERNOY Émile, *Chrétienne de Danemark, duchesse de Lorraine*, Nancy, Humblot, 1940.

FAGNART Laure, « French Admiration for Leonardo da Vinci's *Last Supper* », dans C. Pedretti (dir.), *Leonardo da Vinci & France*, catalogue de l'exposition d'Amboise (24 juin 2009-30 juin 2011), Amboise/Poggio a Caiano, Château du Clos-Lucé/CB Publishers, 2010, p. 107-112.

FÉMELAT Armelle, « Des chevaux réels à un cheval idéal : naturalisme et idéalisation des chevaux des portraits équestres italiens des Trecento et Quattrocento », *In Situ*, n° 27, 2015. Disponible en ligne sur <<http://journals.openedition.org/insitu/12040>> (consulté le 26 octobre 2018).

FÉMELAT Armelle, « La cavalcade des rois guerriers : les effigies équestres des souverains de Naples au Quattrocento », *Revue de l'art*, n° 1, 2016, p. 7-15.

FERRÉ Rose-Marie, « Échec et mat ! Les sculpteurs Pietro da Milano et Francesco Laurana au service d'Alphonse d'Aragon et du roi René », dans É. Crouzet-Pavan et J.-C. Maire Vigueur (dir.), *L'Art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-vers 1500)*, Rome, Viella, 2015, p. 307-320.

FROMMEL Christoph Luitpold, « Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli », *Annali di architettura*, n° 20, 2008, p. 13-36.

FROMMEL Sabine, « L'architecture sacrée : la chapelle de Diane de Poitiers à Anet et la Rotonde des Valois », dans Ead., *Primatice architecte*, Paris, Picard, 2010, p. 185-234.

FROMMEL Sabine, « Vers l'architecture monumentale : les travaux pour Charles de Guise (1550-1559) », dans Ead. (dir.), *Primatice architecte*, Paris, Picard, 2010, p. 115-117.

FROMMEL Sabine, « L'art de bien bâtir », dans M.-C. Heck (dir.), *L'art en France de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 21-75.

FROMMEL Sabine, « Le traité de Sebastiano Serlio : œuvre d'une vie et chantier éditorial magistral du XVI^e siècle », *Histoire et civilisation du livre*, vol. 9, 2014, p. 101-127.

FROMMEL Sabine et TASSIN Raphaël, « Les décors militaires en Italie et en France du xv^e siècle au *primo Cinquecento* : un ornement polysémique », dans P. Caye et F. Solinas (dir.), *Les cahiers de l'ornement*, vol. 2, Rome, De Luca, 2016, p. 45-66.

GERMAIN L., « Deux statues équestres de saint Gengoulf », *Lorraine artiste*, 1903, p. 49-51.

GUIDETTI Giovanni Matteo, « La cappella del cardinale del Portogallo a San Miniato al Monte », dans M. Bellini (dir.), *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Florence, Becocchi, 1998, p. 59-68.

HABLOT Laurent, « L'emblématique du roi René : outil de pouvoir et de gouvernement », dans J.-M. Matz et N.-Y. Tonnerre (dir.), *René d'Anjou (1409 1480) : pouvoirs et gouvernement*, Actes du colloque (Angers, 26-28 novembre 2009), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 327-337.

HEES Horst van, « De la collaboration probable de Mansuy Gauvain au tombeau de Hugues des Hazards à Blénod-lès-Toul », *Le Pays lorrain*, 58^e année, n° 2, 1977, p. 177-186.

HEISS Aloïss, *Les médailleurs de la Renaissance*, vol. II : *Francesco Laurana. Pietro da Milano*, Paris, Rothschild, 1882.

JULIEN Pascal, « Des imagiers aux sculpteurs », dans M.-C. Heck (dir.), *L'art en France de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 133-178.

KRUFT Hanno-Walter, *Francesco Laurana, ein Bildhauer der Frührenaissance*, Munich, Beck, 1995.

LEPAGE Henry, « Mansuy Gauvain, biographie artistique », *Bulletins de la Société d'archéologie lorraine*, vol. 2, 1851, p. 51-60.

LEPAGE Henry, « Sur l'origine et le véritable nom de la Croix-Gagnée », *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, 1^{re} année, 1852, p. 121-123.

LEPAGE Henry, « Le palais ducal de Nancy », *Bulletins de la Société d'archéologie lorraine*, t. 1, 2^e édition, 1853, p. 89-120.

LEPAGE Henry, « Quelques notes sur des peintres lorrains des xv^e, xvi^e et xvii^e siècles », *Bulletin de la Société d'archéologie lorraine*, t. 4, 1853, p. 5-104.

LEPAGE Henry, *Inventaire-sommaire des archives départementales antérieures à 1790. Meurthe-et-Moselle. Archives civiles. Série B n° 3311 à 7782. Tome Second*, Nancy, N. Collin, 1875.

LIONNOIS Jean-Jacques, *Histoire des villes vieille et neuve de Nancy depuis leur fondation jusqu'en 1788* [...], tome 1, Nancy, Haener, 1805.

MARASI Julien, *Le maître de Chaource, découverte d'une identité. Catalogue raisonné*, Chaource, Centre de recherches et d'études Pierre et Nicolas Pithou, 2015.

MAXE-WERLY Léon, « Un sculpteur italien à Bar-le-Duc en 1463 », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 40, n° 1, 1896, p. 54-62.

MAXE-WERLY Léon, « Francesco de Laurana, fondeur-ciseleur à la cour de Lorraine », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 43, n° 2, 1899, p. 257-268.

MOGNETTI Élisabeth, « Francesco Laurana, sculpteur du roi René en Provence », dans *Le Roi René en son temps. 1382-1481*, catalogue de l'exposition (Avignon, Musée du Petit Palais, 3 juillet-30 septembre 1981), Avignon, Musée du Petit Palais, 1981, p. 133-182.

MOUGENOT Léon, « De la conservation de la porte Saint-Nicolas de Nancy », *Journal de la Société d'histoire de la Lorraine et du Musée historique lorrain*, n° 8-12, 1859, p. 279-295.

MOUGENOT Léon, « Recherches sur le véritable auteur des fortifications de la Ville-Neuve de Nancy », *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*, 1860, p. 181-254.

NOVAK KLEMENČIČ Renata, « LAURANA, Francesco », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 64, 2005, p. 55-63. Disponible en ligne sur <[www.treccani.it/enciclopedia/francesco-laurana_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-laurana_(Dizionario-Biografico)/>) (consulté le 11 février 2020).

NOVAK KLEMENČIČ Renata, « PIETRO di Martino da Milano », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 83, 2015. Disponible en ligne sur <[www.treccani.it/enciclopedia/pietro-di-martino-da-milano_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-di-martino-da-milano_(Dizionario-Biografico)/>) (consulté le 11 février 2020).

PELLETIER Dom Ambroise, *Nobiliaire ou armorial général de la Lorraine et du Barrois*, t. 1 : *Les anoblis*, Nancy, Thomas père & fils, 1758.

SESMAT Pierre, « La chapelle ducale », dans P. Martin (dir.), *La pompe funèbre de Charles III*, Metz, Serpenoise, 2008, p. 159-165.

TASSIN Raphaël, « Un exemple d'influence italienne dans la statuaire lorraine du xv^e siècle : quelques réflexions sur le saint Gengoul du Musée Lorrain », *Le Pays lorrain*, 110^e année, vol. 94, n° 1, mars 2013, p. 41-44.

TASSIN Raphaël, « Les premiers architectes italiens en Lorraine et le rôle fondamental de la Franche-Comté espagnole », *Société d'émulation du Jura. Travaux 2012*, 2013, p. 217-230.

TASSIN Raphaël, *Giovan Betto (1642-1722) et les architectes italiens en Lorraine (fin xvii^e – début xviii^e siècle)*, thèse de doctorat sous la direction de Sabine Frommel, EPHE, 2014.

TASSIN Raphaël, « Le livre d'architecture en Lorraine et son influence au xvii^e siècle : l'exemple de Vignole », dans S. Frommel et E. Leuschner (dir.), *Architektur- und Ornamentgraphik der frühen Neuzeit: Migrationprozesse in Europa*, Rome, Campisano, 2014, p. 251-260.

TASSIN Raphaël, « Introduction et généralisation du système bastionné en Lorraine : l'apport des ingénieurs italiens dans la seconde moitié du xvi^e siècle », dans L. Jalabert et V. Muller (dir.), *Conflits et progrès scientifiques et techniques en Lorraine*, Actes du colloque de Metz (17-18 octobre 2014), Moyenmoutier, EdHisto, 2015, p. 220-223.

TASSIN Raphaël, *L'architecte Giovan Betto (1642-1722) et le milieu italien en Lorraine à l'époque moderne*, Rome, Campisano, 2020.

VIENNE René de, « René II et Venise, 1480-1483 », *Le Pays lorrain*, 58^e année, n° 1, 1977, p. 135-145.

ANNEXES

Illustration 1. – Pietro da Milano (attribué à), *Chiens affrontés*, 1463 ?, Musée barrois.

Illustration 2. – Isidore Taylor, *Tombeau de Ferry de Vaudémont et Yolande d'Anjou à Joinville*, v. 1857, reproduit dans L. Maxe-Werly, « Francesco Laurana, fondeur-ciseleur à la cour de Lorraine », 1899.

TOMBEAU DE FERRY DE LORRAINE ET DE YOLANDE D'ANJOU.

Illustration 3. – *Tombeau du cardinal de Portugal à Florence, v. 1894, reproduit dans G. Strafforello, La patria. Geografia dell'Italia, 1894.*

Illustration 4. – Artiste anonyme, *Statue équestre de saint Gengoul, fin du xve siècle, Musée lorrain.*

Illustration 5. – Charles Cournault, d'après Hugues de La Faye et Médard Chuppin, *Cène des Cordeliers de Nancy*, 1881, Musée lorrain.

Illustration 6. – *Porterie du palais ducal de Nancy*, 1511-1512, avec la statue équestre du duc Antoine restituée par Giorné Viard en 1851.

Cliché Berthold Werner.

Illustration 7. – Antonio del Pollaiuolo, *Projet pour le monument équestre de Francesco Sforza*, v. 1482-1483, Metropolitan Museum of Art.

Illustration 8. – Benedetto Ambrosio?, *Portail de l'arsenal de Nancy*, v. 1580.

Illustration 9. – Antoine et David Chaligny, *Modèle pour la statue équestre de Charles III*, v. 1621, Musée lorrain.

Illustration 10. – Giambologna, *Statue équestre de Cosme I^{er} de Médicis*, 1587-1594, Place de la Seigneurie (Florence).

NOTES

1. R.-M. Ferré, « Échec et mat ! Les sculpteurs Pietro da Milano et Francesco Laurana au service d'Alphonse d'Aragon et du roi René », dans É. Crouzet-Pavan et J.-C. Maire Vigueur (dir.), *L'Art au service du prince. Paradigme italien, expériences européennes (vers 1250-vers 1500)*, Rome, Viella, 2015, p. 307-320. Voir aussi H. W. Kruft, *Francesco Laurana, ein Bildhauer der Frührenaissance*, Munich, Beck, 1995, notamment p. 67-81, 390-301 ; N. Bock, « René d'Anjou et la diplomatie artistique en Italie », dans F. Bouchet (dir.), *René d'Anjou, écrivain et mécène (1409-1480)*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 159-177.

2. Selon l'hypothèse de Christoph Luitpold Frommel, le dessin de Bonoms da Ravenna conservé au musée Boymans Van Beuningen de Rotterdam aurait été réalisé d'après une première maquette en bois peut-être de Pietro da Milano. Voir C. L. Frommel, « Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli », *Annali di architettura*, n° 20, 2008, p. 13-36. Selon Renata Novak Klemenčič, seule la grande allégorie de la Justice lui est attribuable de manière certaine (R. Novak Klemenčič, « PIETRO di Martino da Milano », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 83, 2015, en ligne sur <[http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-di-martino-da-milano_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-di-martino-da-milano_(Dizionario-Biografico)/>) [consulté le 11 février 2020]).

3. L. Maxe-Werly, « Un sculpteur italien à Bar-le-Duc en 1463 », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 40, n° 1, 1896, p. 54-62.

4. Archives départementales de la Meuse, B 502, f° 141v°-142, cité dans *Ibid.*, p. 59.

5. Archives départementales de la Meuse, B 502, f° 159, cité dans *Ibid.*, p. 60-61.

6. Paulette Choné, *La Renaissance en Lorraine. À la recherche du musée idéal*, Ars-sur-Moselle, Domini, 2013, p. 199-202.

7. « SOUVENT AVIENT QUEN COMBATANT

CHIEU MORDV REMORD LE MORDANT

CAR PAR BIEN LE MORDANT REMORDRE

FAIT LEN CESSER MORDEURS DE MORDRE »

Ce quatrain exprime la nécessité d'user de la violence pour se défendre contre un agresseur et la paix qui naît paradoxalement de cette violence. Ce pourrait être une allusion au conflit entre les Aragon et les Anjou.

8. Sur les médailles, voir les références citées en note 10 ci-dessous. La médaille la plus célèbre, portant le millésime 1461, présente sur l'avvers le buste de René de profil tourné à droite accompagné de l'inscription « RENATVS · DEI · GRACIA · IHERVSALEM · ET · SICILIE REX · ECETERA. Au revers est figuré un poids suspendu par quatre cordes portant les initiales R et I — pour René et Jeanne — avec la devise « EN VN » et la signature du médailliste : « OPVS PETRVS DE MEDIOLANO ». Pietro en réalisa aussi à l'effigie du couple René/Jeanne de Laval, de Ferry de Vaudémont et de Marguerite d'Anjou. Sur la symbolique, voir entre autres M. Chaigne-Legouy, « Titres et insignes du pouvoir des duchesses de la seconde Maison d'Anjou. Une approche diplomatique, sigillaire et emblématique de la puissance féminine à la fin du Moyen Âge », *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, n° 129-2, 2017, en ligne sur <<http://journals.openedition.org/mefrm/3790>> (consulté le 21 octobre 2018). Pour élargir la perspective, voir aussi L. Hablot, « L'emblématique du roi René : outil de pouvoir et de gouvernement », dans J.-M. Matz et N.-Y. Tonnerre (dir.), *René d'Anjou (1409 1480) : pouvoirs et gouvernement*, Actes du colloque (Angers, 26-28 novembre 2009), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 327-337.

9. M. Chiarini, *Francesco Laurana*, Milan, Fabbri, 1966.

10. A. Armand, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Essai d'un classement chronologique de ces artistes et d'un catalogue de leurs œuvres*, Paris, Plon, 1879, p. 22-24 ; A. Heiss, *Les médailleurs de la Renaissance*, vol. II : *Francesco Laurana. Pietro da Milano*, Paris, Rotschild, 1882.

11. Sur Laurana et son œuvre en France, parmi la bibliographie abondante, voir notamment É. Moggetti, « Francesco Laurana, sculpteur du roi René en Provence », dans *Le Roi René en son*

temps. 1382-1481, catalogue de l'exposition (Avignon, Musée du Petit Palais, 3 juillet-30 septembre 1981), Avignon, Musée du Petit Palais, 1981, p. 133-182 ; J.-P. Caillet, « Franjo Vranjanin — alias Francesco Laurana —, avant-coureur de la Renaissance en France », dans M. Jurković et P. Marković (dir.), *Scripta in honorem Igor Fisković*, Zagreb, University of Zagreb, 2015, p. 261-270 ; H. Chardon, *Le tombeau de Charles d'Anjou à la cathédrale du Mans et le sculpteur Francesco Laurana*, Paris, Champion, 1882.

12. Ainsi, l'hypothèse d'un séjour de Laurana en Lorraine n'est pas accréditée par R. Novak Klemenčič, « LAURANA, Francesco », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 64, 2005, p. 55-63, en ligne sur <[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-laurana_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-laurana_(Dizionario-Biografico)/)> (consulté le 11 février 2020).

13. L. Maxe-Werly, « Francesco de Laurana, fondeur-ciseleur à la cour de Lorraine », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 43, n° 2, 1899, p. 257-268. Sur Bachot, voir J. Marasi, *Le maître de Chaource, découverte d'une identité. Catalogue raisonné*, Chaource, Centre de recherches et d'études Pierre et Nicolas Pithou, 2015.

14. Notamment sur les gisants de Giovanni Cossa à Tarascon ou de Charles du Maine au Mans.

15. G. M. Guidetti, « La cappella del cardinale del Portogallo a San Miniato al Monte », dans M. Bellini (dir.), *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Florence, Becocci, 1998, p. 59-68.

16. On en connaît d'autres exemples du xv^e siècle à Wierre-aux-Bois (Pas-de-Calais) ou au Musée départemental d'art ancien et contemporain d'Épinal (provenant de l'église de Girmont, Vosges).

17. Inv. 95.25.

18. L. Germain, « Deux statues équestres de saint Gengoulf », *Lorraine artiste*, 1903, p. 49-51.

19. Nous avons mis cette parenté en évidence dans R. Tassin, « Un exemple d'influence italienne dans la statuaire lorraine du xv^e siècle : quelques réflexions sur le saint Gengoulf du Musée Lorrain », *Le Pays lorrain*, 110^e année, vol. 94, n° 1, mars 2013, p. 41-44.

20. A. Fémelat, « Des chevaux réels à un cheval idéal : naturalisme et idéalisation des chevaux des portraits équestres italiens des Trecento et Quattrocento », *In Situ*, n° 27, 2015, en ligne sur <<http://journals.openedition.org/insitu/12040>> (consulté le 26 octobre 2018). Voir aussi A. Fémelat, « La cavalcade des rois guerriers : les effigies équestres des souverains de Naples au Quattrocento », *Revue de l'art*, n° 1, 2016, p. 7-15.

21. R. de Vienne, « René II et Venise, 1480-1483 », *Le Pays lorrain*, 58^e année, n° 1, 1977, p. 135-145.

22. Elle était restée inachevée à sa mort en 1539. H. Lepage, « Quelques notes sur des peintres lorrains des xv^e, xvi^e et xvii^e siècles », *Bulletin de la Société d'archéologie lorraine*, t. 4, 1853, p. 20-21.

23. Cette œuvre est documentée par le dessin réalisé en 1881 par Charles Cournault, aujourd'hui conservé au Musée lorrain (Nancy).

24. On en connaît des copies précoces à Gaillon, à Troyes et même un exemplaire en tapisserie appartenant à François I^{er}. Voir L. Fagnart, « French Admiration for Leonardo da Vinci's *Last Supper* », dans C. Pedretti (dir.), *Leonardo da Vinci & France*, catalogue de l'exposition d'Amboise (24 juin 2009-30 juin 2011), Amboise/Poggio a Caiano, Château du Clos-Lucé/CB Publishers, 2010, p. 107-112.

25. *Ibid.*, p. 37.

26. J.-J. Lionnois, *Histoire des villes vieille et neuve de Nancy depuis leur fondation jusqu'en 1788* [...], tome 1, Nancy, Haener, 1805, p. 112.

27. H. Lepage, « Mansuy Gauvain, biographie artistique », *Bulletins de la Société d'archéologie lorraine*, vol. 2, 1851, p. 51-60.

28. H. van Hees, « De la collaboration probable de Mansuy Gauvain au tombeau de Hugues des Hazards à Blénod-lès-Toul », *Le Pays lorrain*, 58^e année, n° 2, 1977, p. 177-186.

29. La paternité de Gauvain est attestée par un registre transcrit par H. Lepage, « Le palais ducal de Nancy », *Bulletins de la Société d'archéologie lorraine*, t. 1, 2^e édition, 1853, p. 103-104 : « Payé par ledict Receveur audict Mansuy ymageur pour [...] le pourtrait de Monseigneur qui est à cheval sur le portal de ladicte maison sur la grant Rue. » Le dessin de Pollaiuolo (1482-1483) est conservé au

Metropolitan Museum de New York ; les esquisses de Léonard appartiennent aux collections royales anglaises du château de Windsor.

30. P. Choné, *La Renaissance en Lorraine*, ouvr. cité, p. 93.

31. Sur les trophées militaires et leur usage en France et en Italie, voir S. Frommel et R. Tassin, « Les décors militaires en Italie et en France du xv^e siècle au *primo Cinquecento* : un ornement polysémique », dans P. Caye et F. Solinas (dir.), *Les cahiers de l'ornement*, vol. 2, Rome, De Luca, 2016, p. 45-66 (en part. p. 56-57, 61-62).

32. G. Bresc-Bautier, « Le défunt et son cadre : la mise en valeur de l'image du défunt en France au xvi^e siècle », dans M. Barrucand (dir.), *Arts et culture : une vision méridionale*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2001, p. 20.

33. M.-C. Burnand, « Un nouveau regard sur le tombeau de Hugues des Hazards », *Annales de l'Est*, n° 2, 2005, p. 315-328.

34. Archives départementales de la Meurthe-et-Moselle, B 1008. Voir aussi H. Lepage, « Sur l'origine et le véritable nom de la Croix-Gagnée », *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, 1^{re} année, 1852, p. 121-123.

35. S. Frommel, « L'art de bien bâtir », dans M.-C. Heck (dir.), *L'art en France de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 59.

36. P. Julien, « Des imagiers aux sculpteurs », dans M.-C. Heck (dir.), ouvr. cité, p. 149.

37. S. Frommel, « Vers l'architecture monumentale : les travaux pour Charles de Guise (1550-1559) », dans S. Frommel (dir.), *Primatice architecte*, Paris, Picard, 2010, p. 115-117.

38. Archives départementales de la Meurthe-et-Moselle, B 1078, f° 130^{ro}-v° ; B 1082, f° 83^{ro}.

39. R. Tassin, « Les premiers architectes italiens en Lorraine et le rôle fondamental de la Franche-Comté espagnole », *Société d'émulation du Jura. Travaux 2012, 2013*, p. 217-230.

40. Sur la duchesse, voir É. Duvernoy, *Chrétienne de Danemark, duchesse de Lorraine*, Nancy, Humblot, 1940.

41. Le rôle d'Antonio a été mis en évidence précocement par L. Mougenot, « Recherches sur le véritable auteur des fortifications de la Ville-Neuve de Nancy », *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*, 1860, p. 181-254.

42. Archives départementales de la Meurthe-et-Moselle, B 24 (registre des lettres patentes de l'année 1547). Voir D. A. Pelletier, *Nobiliaire ou armorial général de la Lorraine et du Barrois*, t. 1 : *Les anoblis*, Nancy, Thomas père & fils, 1758, p. 95. Lepage admet ne rien savoir de plus sur ce personnage (H. Lepage, « Quelques notes sur des peintres lorrains », art. cité, p. 48). Sans doute ne fait-il qu'un avec Francisque Buscaille, qui fut châtelain et gruyer du comté de Blâmont entre 1566 et 1586, et avait épousé Mabilie, fille de Colin Olry, bourgeois de Blâmont. Il serait mort vers 1586-1587. Voir Archives départementales de la Meurthe-et-Moselle, B 3423 à 3450 (comptes de la gruerie de Blâmont) et H. Lepage, *Inventaire-sommaire des archives départementales antérieures à 1790. Meurthe-et-Moselle. Archives civiles. Série B n° 3311 à 7782. Tome Second*, Nancy, N. Collin, 1875, p. 11-13.

43. F. de Dainville, « Les activités de l'ingénieur piémontais Ercole Negro en France (1566-1597) », *Armi antiche. Bolletino dell'Accademia di S. Marciano*, numero speciale per il 6° Congresso dell'Associazione Internazionale dei Musei d'Armi e di Storia Militare (Zurich, 15-20 mai 1972), 1972, p. 133-204.

44. R. Tassin, « Introduction et généralisation du système bastionné en Lorraine : l'apport des ingénieurs italiens dans la seconde moitié du xvi^e siècle », dans L. Jalabert et V. Muller (dir.), *Conflits et progrès scientifiques et techniques en Lorraine*, Actes du colloque de Metz (17-18 octobre 2014), Moyenmoutier, EdHisto, 2015, p. 220-223.

45. Nous renvoyons à L. Mougenot, art. cité.

46. P. Choné, *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine. « Comme un jardin au cœur de la chrétienté »*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 181.

47. Archives départementales de la Meurthe-et-Moselle, B 1243 ; B 7353.

48. Archives départementales de la Meurthe-et-Moselle, B 1274 ; B 1328.
49. Nous renvoyons à R. Tassin, *Giovan Betto (1642-1722) et les architectes italiens en Lorraine (fin XVII^e – début XVIII^e siècle)*, thèse de doctorat sous la direction de S. Frommel, EPHE, 2014, vol. 1, p. 54-60.
50. Citons entre autres exemples les traités de Giovanni Battista della Valle, Pietro Cataneo, Francesco De Marchi.
51. Nous renvoyons, pour une réflexion plus complète à R. Tassin, « Introduction et généralisation du système bastionné », art. cité.
52. S. Frommel, « Le traité de Sebastiano Serlio : œuvre d'une vie et chantier éditorial magistral du XVI^e siècle », *Histoire et civilisation du livre*, vol. 9, 2014, p. 101-127.
53. Notons que l'édifice est contemporain de l'édification de la chapelle Sainte-Croix dans la cathédrale Saint-Mammès de Langres sous l'impulsion du cardinal de Givry.
54. L. Mougenot, « De la conservation de la porte Saint-Nicolas de Nancy », *Journal de la Société d'histoire de la Lorraine et du Musée historique lorrain*, n° 8-12, 1859, p. 279-295. Voir aussi R. Tassin, « Le livre d'architecture en Lorraine et son influence au XVII^e siècle : l'exemple de Vignole », dans S. Frommel et E. Leuschner (dir.), *Architektur- und Ornamentgraphik der frühen Neuzeit: Migrationprozesse in Europa*, Rome, Campisano, 2014, p. 251-260.
55. B. Adorni, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milan, Skira, 2008, p. 186-187.
56. Le premier projet est documenté par un dessin conservé au Musée lorrain, inv. 95.625.
57. J.-J. Lionnois, ouvr. cité, p. 138.
58. P. Sesmat, « La chapelle ducale », dans P. Martin (dir.), *La pompe funèbre de Charles III*, Metz, Serpenoise, 2008, p. 159-165.
59. S. Frommel, « L'architecture sacrée : la chapelle de Diane de Poitiers à Anet et la Rotonde des Valois », dans S. Frommel, *Primatice architecte*, ouvr. cité, p. 185-234.
60. G. Bresc-Bautier, « Henri IV au Pont-Neuf », *In Situ*, n° 14, 2010, en ligne sur <<https://journals.openedition.org/insitu/6971>> (consulté le 28 octobre 2018).
61. Nous signalons notre ouvrage à paraître : R. Tassin, *L'architecte Giovan Betto (1642-1722) et le milieu italien en Lorraine à l'époque moderne*, Rome, Campisano.

RÉSUMÉS

Dès la seconde moitié du xv^e siècle, des artistes italiens ont œuvré dans l'est de la France. Leur présence est liée à René I^{er} d'Anjou, qui les a utilisés au sein d'une stratégie d'images lors du conflit qui opposa la famille d'Anjou et celle d'Aragon pour le trône de Naples. Cela conduit à une première pénétration de prototypes florentins dans le domaine de la sculpture, sous le règne de René II. Les fils de ce dernier, malgré une évidente inclination pour l'art de la péninsule, eurent une attitude très différente : tandis que Claude de Guise eut vraisemblablement affaire avec des artistes transalpins en Champagne, Antoine de Lorraine engagea les artistes locaux à se réapproprier des modèles lombards. Ce n'est que dans la seconde moitié du XVI^e siècle que la Lorraine ducale vit arriver en grand nombre des ressortissants italiens qui furent, dans une certaine mesure, à l'origine d'une mutation des langages artistiques et surtout architecturaux de leur région d'accueil.

A partire dalla seconda metà del Quattrocento, alcuni artisti italiani hanno lavorato nelle regioni orientali della Francia. La loro presenza è strettamente legata a Renato I d'Angiò che sviluppò

una strategia iconografica nel contesto del conflitto tra la famiglia d'Angiò e quella d'Aragona per il controllo del regno di Napoli. Si può notare a tale proposito una prima introduzione di prototipi della scultura fiorentina sotto il regno di Renato II. I suoi figli, nonostante il loro gusto per l'arte della Penisola, ebbero atteggiamenti diversi: Claude de Guise trattò con artisti italiani in Champagne, mentre il fratello Antoine, duca di Lorena, incitò gli artisti locali ad appropriarsi dei modelli lombardi. Solo nella seconda metà del Cinquecento numerosi italiani arrivarono nel ducato, il che ha permesso una certa evoluzione dei linguaggi artistici, soprattutto quelli architettonici, nel paese che li ha accolti.

Italian artists had been working in eastern France since the second half of the fifteenth century. Their presence was linked to René I of Anjou, who used them in a strategy of images during the conflict between the family of Anjou and that of Aragon for the throne of Naples. This led to a first penetration of Florentine prototypes in the field of sculpture under the reign of René II. The sons of the latter had a very different attitude in spite of their obvious inclination for the art of the peninsula: while Claude de Guise probably dealt with transalpine artists in Champagne, Antoine de Lorraine hired local artists to reappropriate Lombard models. It was only in the second half of the sixteenth century that ducal Lorraine saw the arrival of a large number of Italian citizens, who were—to a certain extent—the impetus for a change in the artistic, and more particularly architectural, languages of their host region.

INDEX

Keywords : Italy, France, Nancy, Lorraine, Champagne, House of Anjou, Kingdom of Naples, architecture, sculpture, migration, cultural transfers, Renaissance, Italian wars

Parole chiave : Italia, Francia, Nancy, Lorena, Champagne, Angioini, regno di Napoli, architettura, scultura, migrazioni, Rinascimento, trasferimenti culturali, Guerre d'Italia

Mots-clés : Italie, France, Nancy, Lorraine, Champagne, maison d'Anjou, royaume de Naples, architecture, sculpture, migrations, transferts culturels, Renaissance, guerres d'Italie

AUTEUR

RAPHAËL TASSIN

École pratique des hautes études (EPHE), PSL, Histara EA 7347