



Deux oeuvres inédites du Maître de Dinteville (Bartholomeus Pons ?) : les bannières des Arts décoratifs

Stéphanie Deprouw-Augustin

► To cite this version:

Stéphanie Deprouw-Augustin. Deux oeuvres inédites du Maître de Dinteville (Bartholomeus Pons ?) : les bannières des Arts décoratifs. Peindre en France à la Renaissance I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François Ier, Oct 2010, Genève, Suisse. hal-02997709

HAL Id: hal-02997709

<https://hal.science/hal-02997709>

Submitted on 10 Nov 2020

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.

Deux œuvres inédites du Maître de Dinteville (Bartholomeus Pons ?) :
les bannières des Arts décoratifs

Stéphanie Deprouw-Augustin

conservatrice au musée national de la Renaissance - château d'Écouen, France.

Pl. 9 : Bartholomeus Pons (attribué à) et un assistant champenois ?, *Saint Etienne et saint Amâtre*, 1536, Paris, musée des arts décoratifs, inv. PE 150A. Bannière double face (côté face), huile sur toile, 142 x 100 cm.

Pl. 10 : *Idem*, *Saint Germain d'Auxerre offrant une église à la Vierge*, 1536 (par analogie), Paris, musée des arts décoratifs, inv. PE 150B. Mêmes matériaux et dimensions, face avant restauration et revers après restauration.

Les artistes de la Renaissance française ont souvent été éclipsés par leurs mécènes. Il est rarissime qu'ils signent leurs œuvres, tandis qu'y fleurissent nombre d'indices sur l'origine de la commande qui leur a été passée : portraits de donateurs, armoiries, inscriptions (en particulier la date de réalisation) sont autant de signes de cette société de privilèges qui considère mal ses artistes, à de très rares exceptions près. Ainsi, le peintre qu'emploie François II de Dinteville, évêque d'Auxerre (1530-1554) dans la deuxième moitié des années 1530 demeure anonyme, même si la proposition d'identification de Josua Bruyn avec Bartholomeus Pons a été accueillie avec bienveillance¹. La facture monumentale de ses œuvres, l'audace iconographique qu'elles exhibent ainsi que l'écho qu'elles ont laissé en Bourgogne et en Champagne incitent pourtant à s'interroger sur son parcours autant que sur le mécénat de l'évêque.

La redécouverte récente, dans les réserves du musée des Arts décoratifs à Paris, de deux bannières d'église aux armes de François II de Dinteville et du chapitre cathédral d'Auxerre, vient étayer certaines des hypothèses évoquées par Frédéric Elsig dans l'article précédent. En effet, elles s'insèrent parfaitement dans le corpus du maître de Dinteville, construit autour du *Triptyque de Varzy* et du tableau représentant *Moïse et Aaron devant Pharaon*, souvent intitulé « Allégorie des Dinteville² ». La première porte, sur le pavé qui sert d'appui à saint Étienne, la date de 1536 : nous sommes au cœur des quelques années d'étroite collaboration entre l'artiste et son exigeant commanditaire. Nul

doute que la deuxième en est contemporaine également. Après les avoir examinées en détail, tant sur le plan matériel que sur le plan historique et artistique, nous tenterons de mesurer leur influence locale, et ainsi de mieux saisir la place de l'artiste au sein de son milieu d'exercice.

Histoire matérielle

Les bannières des Arts décoratifs, peintes sur toile alors que le corpus du maître de Dinteville ne comprenait jusque-là que des œuvres sur bois, ont aussi la particularité d'être peintes sur les deux faces de sujets identiques dont la composition se répond en miroir. L'une, datée comme on l'a dit, figure en pied, installés dans une niche carrelée définie par quatre fines colonnes et une voûte à décor de rinceaux et de sirènes porte-écus, les saints Étienne et Amâtre, désignés par une inscription latine portée au bas de la toile, sur un léger parapet de bois doré illusionniste³. Ce procédé d'encadrement factice rappelle le décor de vigne grimpante placé au premier plan du *Saint Jean ressuscitant Drusienne*, attribué à Grégoire Guérard⁴. L'autre bannière présente, suivant la même composition, la Vierge à l'Enfant et saint Germain. Elle est en cours de restauration par une élève de l'Institut national du patrimoine en vue d'une présentation permanente au public. Cette restauration a constitué une occasion formidable d'échanger sur la technique de l'artiste et l'histoire matérielle de l'œuvre⁵.

Fig. 89 : Bartholomeus Pons (attr.), *Le Martyre de Sainte Eugénie*, Panneau central du triptyque de même nom, 1535, Varzy, église Saint Pierre-aux-Liens. Huile sur toile (panneau transposé), 140 x 215 cm. L'évêque s'y est fait représenter à la gauche du bourreau, entre les jambes duquel figure sans doute un autoportrait du maître de Dinteville.

Léguées en mars 1905 par Émile Peyre, l'un des grands donateurs de l'histoire du musée, les bannières semblent être presque toujours demeurées en réserve⁶. On sait par les archives du collectionneur qu'il les avait acquises des mains d'un antiquaire parisien nommé Fréret en 1892⁷. Auparavant, on les repère à l'église de Saint-Bris-le-Vineux dans l'Yonne, où MM. Challe et Quantin, éditeurs des *Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre* de l'abbé Lebeuf (1687-1760), remarquent ces bannières devenues tableaux, et portent sur elles un jugement sévère⁸. Elles y étaient encore en

1874, date à laquelle le maire et le curé font une demande de subvention au Ministère des Cultes en vue de leur restauration⁹. Il n'est pas impossible que ces œuvres aient gagné Saint-Bris dès le XVI^e siècle : en effet, Marin de Dinteville, abbé de Saint Michel de Tonnerre et seigneur de Saint-Bris, intervient dans le règlement d'un conflit entre les belles-sœurs et héritières de François de Dinteville et le chapitre cathédral d'Auxerre¹⁰. Il met fin à la dette des deux veuves qui courait depuis 1555 et à ce titre, reçoit certainement une récompense. L'inventaire des biens mobiliers réalisé à la Révolution mentionne « une boîte dans laquelle il y a deux bannières¹¹ ».

Les bannières double face sont rarissimes aujourd'hui : on peut toutefois citer le cas de la bannière des lépreux, de style brugeois, et datée 1502 (Paris, musée du Louvre, département des peintures, inv. 20224). Saint Lazare et une Vierge à l'enfant y sont représentés en pied dans un décor d'architecture feint, imitant le bois doré. Assez altérée, elle a été conservée pliée en quatre. En revanche les bannières des Arts décoratifs sont en bon état, en dépit de quelques déchirures, comblées par des pièces de toile sans même se soucier d'ajouter des repeints. Elles n'ont curieusement aucune trace de déformation liée ni au transport ni au stockage. Une bannière à l'iconographie similaire (une Vierge à l'enfant et un saint évêque en pied) apparaît sur le tableau du *Sac de Lyon par le baron des Adrets en 1562* (Lyon, musée Gadagne). Dans une parodie de procession, les protestants emportent statues, objets d'orfèvrerie et bannière, cette dernière étant portée à l'aide d'une hampe fixée à une traverse en partie supérieure. Les rares bannières du XVI^e siècle qui subsistent dans les monuments historiques français semblent toutes avoir été portées de la sorte¹². Poursuivons à présent notre remontée dans le temps, à l'origine de la commande passée à l'artiste.

La commande

La réalisation des bannières est à mettre en relation avec les débuts de l'épiscopat de François de Dinteville, moment où il intervient pour fixer de nouveaux usages liturgiques et en particulier, publie en 1537 un processional¹³. Cet ouvrage nous offre de précieux renseignements sur les gestes qui scandent l'année liturgique à Auxerre. On y trouve les emplacements des stations à l'intérieur et à l'extérieur des différentes églises de la ville ainsi que les chants et prières afférents. L'iconographie des bannières renvoie aux quatre principales églises d'Auxerre : la cathédrale Saint-Étienne, l'église paroissiale Saint-Amâtre, l'abbatiale Saint-Germain et enfin la collégiale Notre-Dame-de-la-Cité¹⁴. On

ignore si elles étaient sorties à chaque procession ou pour une occasion particulière. Remarquons simplement que lors des dimanches de Carême, le cortège se dirigeait de la cathédrale à l'église Saint-Amâtre, en récitant des litanies qui mettaient particulièrement à l'honneur la Vierge (célébrée comme Sainte Marie puis Sainte Mère de Dieu), les Saint Étienne et Germain (seuls saints à faire l'objet d'un bis), ce dernier étant précédé de saint Amâtre¹⁵. Le caractère double face des bannières s'explique peut-être par leur accrochage occasionnel sur les arcs du jubé construit sur l'ordre de François I^{er} de Dinteville, oncle et prédécesseur de François II - il fut détruit en 1764 pour le remplacer par des grilles de chœur. En effet, de nombreuses stations de l'année liturgique ont lieu « *in introitu chori* ». L'abbé Lebeuf évoque pour sa part une autre occasion, en mai 1537 : « L'année suivante fut imprimé le processionnel ; on croit qu'il parut pour la première fois à une célèbre procession générale, qui se fit au commencement de mai par tout le clergé en chapes, le prélat à la tête¹⁶. » En faisant faire ces bannières parallèlement à une remise au net des usages du diocèse, il apparaît comme un réformateur, un rénovateur : il cherche à s'inscrire dans la véritable tradition, celle des origines, et se veut le garant de la pureté de son Église, appelée à imiter les martyrs et les évêques missionnaires. Quelques années plus tard, on le trouvera d'ailleurs en grande lutte contre les huguenots du diocèse qui prétendaient remettre en cause son autorité¹⁷. Étant donné son goût de la mise en scène, on se demande même s'il n'a pas souhaité donner à saint Amâtre son visage en vieillard, et à saint Germain celui de son oncle, tant il est proche de celui qui apparaît sur une verrière de l'église de Thennelières dans l'Aube¹⁸.

Fig. 90 : Bartholomeus Pons (attr.), *Moïse et Aaron devant Pharaon (Allégorie des Dinteville)*, 1537-1539, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 50.70. Huile et tempéra sur bois, 176,5 x 192,7 cm. A nouveau l'artiste et le commanditaire, accompagné de ses frères, apparaissent sous les traits des protagonistes et des figurants.

Chez le prélat, un goût artistique porté vers la grandeur accompagne naturellement ses démonstrations d'autorité. Si le chapitre cathédral est associé à la réalisation des bannières puisque l'on voit ses armes aux côtés de celles de l'évêque (les trois pierres du martyr de saint Étienne), le choix du peintre a manifestement été dicté par l'évêque, qui impose ici le peintre du retable de Varzy. On retrouve ici le même aspect sculptural des figures, solidement campées et enveloppées d'un lourd manteau drapé ; la même délicatesse des pieds et des sandales. Le visage de la Vierge est à rapprocher de celui de

Sainte Eugénie : un ovale soigneusement dessiné, au menton rond, et ponctué d'yeux mi-clos aux paupières rebondies. L'Enfant correspond au type à boucles blondes et corps potelé à longues cuisses, développé par les romanistes : tel Maerten van Heemskerck dans le portrait de famille du bourgeois de Haarlem Pieter Jan Foppeszoon (vers 1530, Kassel, Museumlandschaft Hessen) ou chez Jan van Scorel, dans la *Vierge aux Jonquilles* (vers 1535, Madrid, musée Thyssen-Bornemisza). La qualité des textiles brodés plaide aussi pour une origine nordique. L'auteur des bannières pourrait donc tout à fait être l'haarlémois Bartholomeus Pons. Le retable de Saint Augustin à l'église de Saint-Laurent-sur-Saône dans l'Ain, nous semble être le fruit d'une collaboration entre Guérard et Pons¹⁹. Comme les bannières, il présente une frise de statues vivantes, chargées de vêtements aux lourds plis baignés d'une lumière éclatante. De même, les personnages paraissent absorbés par leur vie intérieure et ne regardent pas le spectateur.

Fig. 91 : Bartholomeus Pons (attr.) et assistant champenois ?, *La Descente de la cave*, 1537, Francfort, Städel Museum. Huile sur bois, 57 x 55,5 cm.

Malgré des recherches en archives, aucune pièce concernant la commande des bannières n'a encore pu être décelée. Les comptes du chapitre cathédral ont disparu pour l'année 1536 et ceux de 1537 mentionnent de nombreux paiements mais non les bannières. Un peintre-verrier répondant au nom d'Edmond Billet y est toutefois mentionné : lui et sans doute son fils semblent implantés localement car ils interviennent à plusieurs reprises auprès des chanoines, notamment pour des restaurations de statues ou de vitraux²⁰. On pourrait encore citer, d'après les minutes notariales auxerroises, Thomas Letourneur, peintre à Auxerre en 1536 ou Pierre Perrenot, payé par le chapitre en 1547 pour avoir orné la chapelle Saint Germain de la cathédrale, de peintures à fresque sur la vie et les miracles de ce saint²¹. Aucun nom à consonance flamande n'apparaît dans les archives de la cité au cours de la période correspondant à l'épiscopat de François II de Dinteville.

Et l'on ignore toujours comment une complicité s'est nouée entre le peintre, vraisemblablement installé à Troyes, et son mécène. Elle s'est sans doute nourrie d'une connaissance partagée de l'art moderne italien. Rappelons que François de Dinteville connaît bien l'Italie : il a étudié à l'Université de Pavie, et surtout a servi François I^{er} comme ambassadeur auprès du pape Clément VII. Durant son séjour (1531-1533), il a participé aux négociations préliminaires au mariage de Catherine de Médicis (nièce du pape) avec le futur Henri II²². A Rome, il a forcément été en contact avec l'art italien et le

courant romaniste : c'est à juste titre que l'on rapproche le *Triptyque de Varzy* — sa composition en frise de figures au modelé puissant —, des peintures murales de Raphaël dans la Chambre de la Signature au palais du Vatican. Tant et si bien que la peinture sculpturale du maître de Dinteville n'a pas été sans influence : en particulier la facture des bannières mérite d'être comparée à des œuvres troyennes.

Fig. 92 : Bartholomeus Pons (attr.), *Le Songe de Joseph*, 1541, Troyes, musée de Vauluisant, inv. 850.1.23. Au revers : *Jésus parmi les docteurs* en grisaille. Huile sur bois, 100 x 124 cm.

Une carrière troyenne ?

Comme on l'a dit, les bannières comportent deux faces peintes quasi à l'identique. Seul le décor d'architecture doré, support des armoiries, se superpose parfaitement : il a dû être réalisé à l'aide d'un poncif. En revanche les personnages ont été tracés à main levée d'après un même modèle. Les visages, les poses des personnages, l'inclinaison de la crosse de saint Amâtre, la maquette d'église que porte saint Germain connaissent des variantes parfois assez éloignées entre face et revers. Il est tentant d'y voir le travail conjoint d'un maître et de son apprenti. La maladresse de l'élève s'exprime dès lors que les visages manquent de fermeté ou de caractère, ce qui est particulièrement sensible chez saint Germain, saint Etienne et l'Enfant Jésus.

On aimerait pouvoir affirmer que la main de l'élève se ressent dans d'autres réalisations connues du maître de Dinteville : les volets latéraux du *Triptyque de Varzy*, et surtout la *Descente de la Cave*, qui porte les armoiries de Dinteville mais dont l'attribution au même maître ne fait pas l'unanimité²³. La prudence s'impose : puisque les bannières révèlent tantôt une forme de mollesse (à en juger par le deuxième visage de saint Germain), tantôt de sécheresse (visage de saint Étienne). En tous les cas, on ne sent pas chez lui le même substrat nordique épanoui au contact de l'Italie. Sans doute est-il plus simplement français.

Les bannières permettent toutefois d'étayer la thèse défendue par Frédéric Elsig d'une installation du maître de Dinteville à Troyes, même si elle n'est encore confirmée par aucun document. De 1539 à 1542, François II de Dinteville et trois de ses frères s'exilent en Italie pour une sombre affaire de mœurs. C'en est fini des commandes au

maître de Dinteville. Après avoir réclamé justice pendant un moment incarné par *Moïse et Aaron devant Pharaon*, le pavement du château de Polisy (Écouen, musée national de la Renaissance) proposera une autre forme de lutte vertueuse, conçue par un peintre dont l'origine est encore débattue²⁴. Privé de son mécène, le maître de Dinteville n'est pas en reste : il s'enracine à Troyes où il peint le merveilleux *Songe de Joseph*, déjà repéré des spécialistes²⁵. Il porte la date de 1541, qui semble gravée sur le meuble où Joseph est endormi. L'épisode est tiré de Matthieu 2, comme le rappelle l'inscription courant sur le cadre : il s'agit de l'annonce à Joseph du Massacre des Innocents grâce à la visite d'un ange durant son sommeil. Au second plan, la Vierge fait la lecture à l'Enfant Jésus : le groupe reprend les mêmes canons que ceux des bannières, en particulier le corps fuselé de l'enfant. En 1544, on en trouve encore la réminiscence dans une allégorie de la charité figurée sur le volet gauche du *Retable de la Trinité*, conservé à l'église Saint Rémy de Troyes. Publiée par Monique Barbier en 1989, l'œuvre a été rapprochée du *Songe de Joseph* ainsi que de deux volets de retable de la cathédrale de Troyes datés de 1542 (*Entrée du Christ à Jérusalem* et *Lavement des pieds*) et de la rose occidentale du portail de la cathédrale de Troyes, daté 1546, et réalisée par le verrier Jean Soudain sur un carton de Michel Thays (où l'on trouve la même représentation de la Trinité à trois sosies²⁶). Le panneau central figurant la Trinité (Bar-sur-Aube, église saint Pierre) porte la date de 1544 ainsi qu'un monogramme, que M. Barbier avait déchiffré comme « CH », mais qui a plus récemment avoir été lu « CP » selon la base de données des Monuments historiques. Malheureusement ces inscriptions n'ont pu être mises en rapport avec aucun nom de peintre repéré à Troyes. Pourrait-ce s'agir du nom de l'assistant du maître de Dinteville ? En tous les cas, les bannières, le *Songe de Joseph* et le *Retable de la Trinité* révèlent des liens avec le style de sculptures introduites à Troyes par Dominique Florentin, qui s'y installe vers 1540. D'après Ian Wardropper, spécialiste de l'artiste, celui-ci est en contact avec les Dinteville depuis au moins 1538, date de la réalisation de sa *Lapidation de Saint Étienne* gravée²⁷. Cela pourrait expliquer les rapprochements parfois troublants, avec des œuvres bien documentées du maître florentin telle la *Charité* du jubé de Saint-Étienne (vers 1550) conservée à l'église Saint-Pantaléon de Troyes, mais plus encore entre le *Songe de Joseph* peint et un groupe sculpté, *Joseph et l'Enfant Jésus*, que l'on place « dans le sillage de Dominique Florentin²⁸ » sans parvenir à le dater. Que ce soit grâce à leur mécène ou du fait de leur implantation troyenne, le maître de Dinteville et Dominique Florentin semblent s'être connus, mais leur corpus d'œuvres sûres demeure si limité qu'il ne permet pas d'aboutir à des certitudes.

Fig. 93 : Assistant champenois du Maître de Dinteville ?, La foi, l'espérance et la charité surplombant une foule de personnages de l'Ancien Testament (Adam et Eve, Noé, Isaac etc.) en adoration devant la Trinité, Volet gauche du *Triptyque de la Trinité*, 1544, Troyes, église Saint Rémy. Huile sur bois, 140 x 60 cm.

Le Retable de la Trinité rappelle certes des principes de composition présents sur les volets latéraux du Triptyque de Varzy, mais les personnages n'ont plus la même monumentalité : comme les panneaux de la cathédrale datés de 1542, et sans doute la série de onze panneaux formant lambris sur le thème de la vie de saint Rémy (Troyes, église saint Rémy), ils sont à mettre au crédit d'un élève du maître de Dinteville, qui pourrait être l'auteur du revers des bannières des Arts décoratifs. Après 1541, le maître de Dinteville a quitté Troyes ou est décédé, car l'on ne décèle plus son influence. Lors de l'entrée d'Henri II à Troyes en 1548, la municipalité demande des décors à de nombreux peintres et sculpteurs, au premier rang desquels Dominique Florentin²⁹. Là encore nous ne retrouvons aucun nom à consonance flamande, mais que de candidats à la réalisation de retables pour lesquels nous n'avons la plupart du temps aucune idée du style !

¹ Voir article précédent, n. 19 ; hypothèse reprise par Cécile Scaillièrez, "De François I^{er} à Henri IV : un peintre savant", Pierre Rosenberg (dir.), *La Peinture française I*, Paris, 2001, p. 176-180 et F. Elsig, "Un Peintre de la Renaissance en Bourgogne : le Maître du Triptyque d'Autun (Grégoire Guérard ?)", *Revue de l'art* n° 147/2005-1, p. 79-90.

² La datation est remise en cause par E. Brown, "The Dinteville Family and the Allegory of Moses and Aaron before Pharaoh." *Metropolitan Museum Journal*, vol. 34 (1999), p. 73-100, du fait que les frères Dinteville s'exilent en 1539.

³ « S[anctus] Stephanus » pour l'un, « S[anctus] Amator » pour l'autre. Amâtre fut évêque d'Auxerre de 386 à 418. Abbé J. Lebeuf, *Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre* (...), éd. Challe et Quantin, I, Auxerre, 1848, p. 18-30.

⁴ F. Elsig, « Le présumé Grégoire Guérard et la peinture en Bresse au temps de Marguerite d'Autriche », Actes du colloque de Brou (2006), Paris, 2011, fig. 11b.

⁵ Marie de Lauzon, Étude et Restauration d'une bannière d'église de 1536 (musée des arts décoratifs de Paris). Étude comportementale d'une toile peinte double-face aux variations hygrométriques. Conception d'un châssis à tension autorégulée, mémoire de fin d'études, INP, département des restaurateurs, 2010.

⁶ Seul *Saint Etienne et Saint Amâtre* porte un cartel sur le cadre ; les bannières sont demeurées inédites.

⁷ Conservées aux Arts décoratifs. Elles furent acquises pour 2400 F et figurent sous le n° 483 de la collection.

⁸ Abbé Lebeuf, *op. cit.*, II, 1851, p. 138 : « C'est sans doute à un de ses peintres qu'il faut attribuer deux tableaux qui sont placés dans le chœur de l'église de Saint-Bris, et qui figurent saint Étienne et saint Germain. Ces deux tableaux, qui ont servi de bannières, portent les armoiries de M. de Dinteville ; ils sont médiocres, mais cependant intéressants pour les costumes. »

⁹ Archives de l'Yonne, Q 383, cité par M. de Lauzon, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ Archives de l'Yonne, minutier des notaires, E 391 (minutes de Pierre Armant). Cité dans le *Recueil de documents tirés des anciennes minutes de notaires déposées aux archives*, 1900 ; l'histoire est rapportée par l'abbé Lebeuf II, p. 138 sans mention de cote exacte.

¹¹ AD Yonne, cité par M. de Lauzon, *ibid.*

¹² Voir la base de données Mobilier-Palissy de l'administration des Monuments historiques : <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>. Type d'objet : « bannière de procession ». L'une d'elle est toujours conservée au sein du trésor de la cathédrale d'Auxerre ; il s'agit d'une tapisserie figurant la Vierge à l'Enfant, brodée sur un fond de damas plus récent (inv. 326).

¹³ H. Fisquet, *La France pontificale* (...), Sens et Auxerre, Paris, 1864-1873, p. 381. *Processionale iuxta ritum insignis ecclesie et diocesis Antissiodorensis [...]*, Paris, Henri et Gilles Paquot, 1537 (Auxerre, Bibliothèque municipale, Sy 3 et 3 bis, cité par A. Heath, « Architecture, rituel et identité dans la cathédrale Saint-Étienne et l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre BUCEMA*, 9, 2005. <http://cem.revues.org/index807.html>.) ou Paris, BnF, B-2950.

¹⁴ Saint-Amâtre et Notre-Dame-de-la-Cité ont été détruites à la Révolution.

¹⁵ Paris, BnF, B-2950, f. 30v à 34.

¹⁶ Abbé Lebeuf, II, p. 122.

¹⁷ AD Yonne, procédure de poursuite contre les Réformés de Gien dans les fonds du tribunal de l'officialité, 1542 (G 1633).

¹⁸ Voir le site réalisé par la DRAC Champagne-Ardenne à l'occasion de la restauration du gisant de Louise de Coligny, héritière des Dinteville, à Thennelières : http://www.culture.gouv.fr/champagne-ardenne/3documentation/nav2_gisant.html

¹⁹ F. Elsig 2011, *op. cit.*, p. 156.

²⁰ « 24 février 1537, pour une douzaine de tallorz d'estain, une aiguière, deux sallières, le tout marqué au nom de Saint-Lazare, pour les gens d'armes, 35 sous. Pour un tapis de toille peinte représentant Jésus-Christ portant la croix, pour le grand autel, 55 sous. [...] A Edmond Billet, pour avoir peint deux tableaux pour le grand autel, 7 livres. 1540 : payé à Edmond Billet, verrier, pour avoir mastiqué les doigts de l'image de Dieu, sur le grand autel, 5 sous. » (Auxerre, Archives départementales, G 2150 (registre des comptes de dépenses et recettes de la fiêtre, rendus par Jean Bonneau et Philippe de Bèze, chanoines, 1537-43). A la génération suivante, un Emard Billet apparaît au registre pour 1572-1582 (G 2152) : "A Emard Billet, peintre et verrier, pour avoir réparé la verrière de Saint-Sébastien, et retenu toutes les verrières de l'église, 19 livres. 1582 : payé à Hémard, le peintre, pour avoir réparé les verrières de Notre-Dame et lavé les images en peinture devant Saint-Michel, 4 francs 17 sous. »

²¹ AD Yonne, E 499 ; Recueil des minutes des notaires, *op. cit.*, p. 228.

²² Le personnage a fait l'objet, en 1566, d'une biographie (quasi hagiographie) par son ancien secrétaire, le chanoine Félix Chrétien (Auxerre, Bibliothèque municipale, Ms. 142m). Voir l'étude de Françoise Bonnin, "François de Dinteville, évêque d'Auxerre et ambassadeur à la cour de François I^{er} à Rome (1498-1554)", *Positions des thèses (...) de l'École des chartes*, 1964, p. 17-23.

²³ Le premier, J. Thuiller, « Études sur le cercle des Dinteville: L'énigme de Félix Chrestien » *Art de France* 1 (1961), p. 57-75, a repéré les armes de la ville de Haarlem sur le Triptyque de Varzy ; H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France, L'invention du classicisme*, Paris, 1996, p. 242 (évoque *La Descente de la Cave* « timidement attribuée » à Jean de Gourmont).

²⁴ S. Deprouw, « Le pavement du château de Polisy, un puzzle d'humaniste », *L'Estampille-L'Objet d'art* n° 441, décembre 2008, p. 60-67.

²⁵ C. Scaillierez 2001, *op. cit.*

²⁶ M. Barbier, « La vie artistique », *La peinture à Troyes au XVI^e siècle*, Troyes, 1989, p. 183 + annexe et planches. Attribution et datation par les registres de la fabrique de la cathédrale de Troyes.

²⁷ Marion Boudon-Machuel, « Dominique Florentin », *Le Beau XVI^e siècle. Chefs-d'œuvre de la Sculpture en Champagne*, p. 200-209 + cat. 67. Renvoie aux études antérieures de Ian Wardropper.

²⁸ *Ibid.*, cat. 3.

²⁹ Archives de Troyes (cité dans A. Babeau, « Les rois de France à Troyes au XVI^e siècle », *Revue de Champagne et de Brie*, 1880, p. 32).