



**HAL**  
open science

# Les pratiques de la commande picturale dans la Généralité de Moulins de 1531 à 1790

Guennola Thivolle

► **To cite this version:**

Guennola Thivolle. Les pratiques de la commande picturale dans la Généralité de Moulins de 1531 à 1790. Histoire. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2015. Français. NNT : 2015CLF20019 . tel-02070991v1

**HAL Id: tel-02070991**

**<https://theses.hal.science/tel-02070991v1>**

Submitted on 18 Mar 2019 (v1), last revised 18 Mar 2019 (v2)

**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.



UNIVERSITE CLERMONT-FERRAND II – BLAISE PASCAL  
UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines

Ecole doctorale 370, Lettres, Sciences Humaines et Sociales  
Centre d'Histoire « Espaces et Cultures »

# Les pratiques de la commande picturale dans la Généralité de Moulins de 1531 à 1790

Thèse de doctorat en histoire de l'art présentée  
par Guennola THIVOLLE-BELLOT

Sous la direction de Madame Catherine CARDINAL

## Volume I Analyse



Soutenue le mardi 7 juillet 2015

Jury :

**Monsieur Olivier BONFAIT**, professeur, université de Bourgogne

**Madame Catherine CARDINAL**, professeur, université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II

**Monsieur Guillaume GLORIEUX**, professeur, université de Rennes II, Haute Bretagne

**Monsieur Stéphane GOMIS**, professeur, université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II

**Monsieur Guillaume KIENTZ**, conservateur du patrimoine, musée du Louvre

**Madame Annie REGOND**, maître de conférences honoraire

# Avant-propos

Les recherches menées dans le cadre de cette thèse de doctorat se sont concentrées sur un territoire communément appelé le Bourbonnais, dont le noyau historique correspond à l'actuel département de l'Allier. Ce choix a été fait à la suite notre master en histoire de l'art consacré à la vie et à l'œuvre du peintre Rémy Vuibert, décédé à Moulins en 1652 alors qu'il travaillait au couvent de la Visitation à la demande de la duchesse de Montmorency. Nous avons alors pris conscience non seulement de l'absence d'études approfondies sur la peinture de la période moderne relative à cette région, mais aussi de l'intérêt que de tels travaux pourraient avoir dans la connaissance des foyers de production provinciaux et dans l'étude de l'histoire du territoire local. Nos fonctions de Conservateur délégué des Antiquités et Objets d'Art puis de Conservateur des Antiquités et Objets d'Art du département de l'Allier nous ont encore davantage impliquée dans ce travail sur les productions artistiques de la région. Nous avons pu découvrir la richesse et la diversité du patrimoine du département, en particulier pour les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, et ainsi prendre conscience de la nécessité de le protéger. Cette fonction de conservateur nous a également facilité l'accès à certains lieux, les propriétaires pouvant parfois être réticents à ouvrir leur demeure.

Durant nos recherches de master, les relations du peintre avec ses commanditaires, le fonctionnement de la commande et les réseaux qui pouvaient exister entre les commanditaires et/ou les artistes, avaient été évoqués de façon assez succincte. C'est sous cet angle, qui nous a paru passionnant et fondamental, que nous avons décidé de travailler sur la production picturale dans l'ancienne Généralité de Moulins, entre 1531 et 1790. Peintres anonymes et artistes de renom ont contribué à l'ornementation des édifices religieux et des demeures privées du Bourbonnais. Etudier ces tableaux et ces décors se révèle passionnant car quelle que soit leur qualité artistique, leur valeur historique est indéniable. Ils permettent non seulement de découvrir un pan de l'histoire de l'art, celui des productions provinciales encore très méconnues, mais renseignent aussi les modes de vie et les pensées de la société d'Ancien Régime.

# Remerciements

Nous adressons tout d'abord nos sincères remerciements à Catherine Cardinal qui a dirigé notre travail avec attention et rigueur durant ces six années. Nous remercions aussi vivement Annie Regond qui a suivi de près l'avancement de cette thèse et qui, grâce à sa connaissance du patrimoine du département de l'Allier, nous a fourni nombre d'informations précieuses pour nos recherches.

Cette thèse de doctorat a pu être réalisée grâce au soutien financier, trois années durant, du Conseil Général de l'Allier à qui nous adressons tous nos remerciements, en espérant que ce travail permettra à la collectivité de mettre en valeur ce patrimoine pictural. Et elle n'aurait pu être menée à bien sans la collaboration des propriétaires, privés ou publics, qui nous ont permis d'accéder aux œuvres peintes étudiées. Nous ne les citerons pas tous ici mais qu'ils soient remerciés pour leur accueil et le temps qu'ils nous ont accordé, toujours avec beaucoup de sympathie. Il s'agit là de rencontres qui ont été extrêmement enrichissantes. Nous savons gré à Jacky Popy, membre du Cercle Généalogique et Héraldique du Bourbonnais, pour son aide extrêmement précieuse dans la transcription des documents d'archives et qui nous a communiqué plusieurs actes notariés faisant mention de peintres. Un très grand merci également à Samuel Gibiat qui nous a transmis un certain nombre de cotes d'archives ainsi que des transcriptions. Merci à Arnaud Alexandre, conservateur des Monuments Historiques, pour sa traduction des inscriptions en latin sur les tableaux étudiés. Nos vifs remerciements vont également à Isabelle de Chavagnac, déléguée départementale de l'association des Vieilles Maisons Française qui nous a signalé un certain nombre de sites possédant des décors et nous a aidé à y avoir accès, ainsi qu'à Agnès Moyer qui nous a également fait visiter plusieurs sites à Montluçon et transmis l'inventaire réalisé par Claude-Henri Dufour. D'autres informations sur Dufour, sur ses *Mémoires*, sur ses inventaires, nous ont été communiquées par André Recoules que nous n'oublions pas.

Un grand merci à Guillaume Kientz qui était, en 2009, Conservateur des Monuments Historiques pour l'Auvergne, et nous a non seulement sollicités pour exercer la fonction de Conservateur des Antiquités et Objets d'Art de l'Allier, mais aussi associés au recensement des tableaux conservés en Auvergne. Les découvertes et les constatations qu'il a pu faire dans la région, et en particulier dans l'Allier, ont été essentielles pour notre travail.

Merci également à Gérard Picaud, responsable du musée de la Visitation de Moulins, pour nous avoir permis d'accéder à certaines œuvres et communiqué des ouvrages, à Marie-Blanche Potte, Conservateur des Monuments Historiques pour l'Auvergne, à Jacques Raflin, chargé d'études documentaires à la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Auvergne, à Maud Leyoudec et Judith Hénon du musée Anne-de-Beaujeu de Moulins, à Sophie Guet, animatrice de l'architecture et du patrimoine à Moulins et à Olivier Paradis pour sa visite des hôtels particuliers d'Aigueperse et ses informations sur le chevalier de Ried.

Que soit également remerciées Gwenn Gayet, Marie Charbonnel et Amélie Duntze-Ouvry, docteurs et doctorante en histoire de l'art, pour leur amitié et leurs conseils pratiques.

Enfin, ce travail n'aurait pu être mené à terme sans le soutien de ma famille, de mes parents qui n'ont cessé de m'encourager durant toutes mes études. J'adresse des remerciements tout particuliers à mon mari, Vincent, pour sa patience, son soutien et surtout son aide précieuse, ses conseils pertinents et la relecture de ce travail.

# Sommaire

Volume I

Introduction

## Première partie : Les commanditaires

Introduction

### **I- Un contexte favorable pour la commande artistique**

- A- Le renouveau général des commandes
- B- Le Bourbonnais durant l'Ancien Régime

### **II- Les classes de commanditaires**

- A- Les commanditaires religieux
- B- Les commanditaires laïcs

### **III- Les réseaux de sociabilité**

- A- L'importance des contacts et des recommandations
- B- Les mises en rapport des commanditaires et des peintres

Conclusion

## Deuxième partie : Les peintres

Introduction

### **I- Les commandes faites aux peintres reconnus**

- A- Des artistes de renom
- B- Les conditions de réalisation des œuvres

### **II- Les commandes passées aux peintres locaux**

- A- L'environnement social et culturel
- B- Les conditions de travail

### **III- Les étapes du chantier**

- A- Les modalités d'exécution
- B- Les aspects techniques

Conclusion

## **Troisième partie : Les œuvres**

Introduction

### **I- Des thèmes iconographiques récurrents**

- A- Les principaux sujets d'inspiration
- B- Les évolutions des thèmes iconographiques et les copies

### **II- Des œuvres adaptées à leur emplacement dans l'édifice**

- A- Les pièces de réception
- B- Les lieux de méditation

### **III- La localisation des œuvres**

- A- Les foyers de production
- B- La dispersion et la destruction des œuvres

Conclusion

Conclusion

### **Dictionnaire biographique des peintres**

Liste des abréviations  
Sources et bibliographie  
Index des noms de lieux  
Index des noms de personnes

Table des matières

# **Introduction**

« Jamais la division des provinces ne fut plus nettement marquée qu'à l'époque où prit naissance la première école française. [...] Chaque province ayant son gouvernement, avait son unité, sa tête solide. Elle avait à cœur de cultiver son esprit particulier, de produire ses fruits particuliers. Les gouverneurs de nos provinces n'étaient-ils pas d'ailleurs, pour la plupart, des plus hauts princes du royaume ? Ils avaient une cour autour d'eux, composée des plus brillants gentilshommes et des plus éclairés, qui donnaient mouvement aux intelligences. On remarque dans la vie des peintres d'alors une agitation incroyable. Paris ne dominait pas violemment les provinces ; [...] Chacun se façonnait dans le coin où il était né ; il y créait quelques œuvres qui le faisaient connaître hors de sa ville [...] [sic] »<sup>1</sup>.

C'est en ces termes qu'en 1847, Philippe de Chennevières-Pointel évoque dans son ouvrage, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, la peinture provinciale et les hommes qui la produisent et la commandent. Ancien directeur des Beaux-Arts de Paris, après avoir été inspecteur des musées de province, Chennevières souhaitait « rendre au public le goût des gloires locales ». La publication de ce livre contribua à porter un regard nouveau sur la peinture provinciale alors particulièrement négligée dans l'histoire de la peinture. Les ouvrages publiés dès la fin du XIXe siècle se concentraient sur les artistes ayant travaillé à Paris et les œuvres conservées dans la capitale, à Versailles ou à Fontainebleau. Les peintres provinciaux étaient jugés secondaires et leur production de qualité médiocre. Ainsi, aucun artiste de province, même Georges de la Tour, n'est évoqué dans l'ouvrage de Louis Dimier en 1925, *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet*<sup>2</sup>. Ce jugement négatif était avant tout la conséquence d'une grande méconnaissance de la production provinciale, difficile il est vrai à aborder au vu de la dispersion des œuvres dans les édifices religieux, communaux, privés, et de leur état souvent très dégradé. Il n'est pas aisé de juger de la qualité d'une peinture dans l'ombre d'une église, sous la crasse et le verni jauni. Quant aux grands décors, la mode n'est pas, à la fin du XIXe siècle, à la préservation des peintures anciennes. L'ouvrage de Chennevières ne fait pas immédiatement des émules, et il faut finalement attendre la deuxième moitié du XXe siècle pour que les recherches se développent sur ce sujet. Ce sont bien-sûr, dans la continuité du livre *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne*

---

<sup>1</sup> Philippe de Chennevières-Pointel, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Genève, Minkoff Reprint, 1847-1882, édition de 1973, pp. VI-VII.

<sup>2</sup> Louis Dimier, *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet (1300 à 1627)*, Paris, G. Van Oest, 1925.

France, les grands centres de production provinciaux qui font tout d'abord l'objet d'études. Il s'agit de foyers déjà évoqués par Chennevières ou Bernard Dorival<sup>3</sup>, tels que Toulouse, Avignon, Caen, Dijon, Marseille, Nancy. En 1946, les peintres toulousains sont remis à l'honneur à travers une exposition organisée à Toulouse, *L'Âge d'or de la peinture toulousaine*, transférée l'année suivante au pavillon de l'Orangerie à Paris. L'objectif est de mettre en valeur la richesse et la continuité d'une école provinciale<sup>4</sup>. Puis une exposition sur la peinture lyonnaise du XVIe au XIXe siècle est organisée par la ville de Lyon<sup>5</sup>. En 1965, Guillaume Janneau étudie les différents foyers de peinture provinciaux dans *La peinture française au XVIIe siècle*<sup>6</sup>. Ce parti-pris se développe, et à la fin des années 1970 Henry Wythenhove organise une rétrospective de la peinture en Provence au XVIIe siècle<sup>7</sup>. Le commissaire de l'exposition explique que « les peintures montrées à Longchamp veulent seulement prouver que des hommes, au XVIIe siècle, vivaient et peignaient dans cette région » et définit quatre centres de production importants que sont Aix, Avignon, Marseille et Toulon. Puis c'est au tour de la peinture et des peintres lorrains<sup>8</sup> de faire l'objet d'études. On continue de s'intéresser aux artistes lyonnais à l'occasion d'un colloque organisé en 1972 sur l'art baroque à Lyon<sup>9</sup>. Ces vingt dernières années, chercheurs et conservateurs ont multiplié les recherches à travers des publications d'ouvrages, d'articles, ou l'organisation d'expositions, s'intéressant ainsi aux départements des Alpes-Maritimes<sup>10</sup>, au Maine<sup>11</sup>, à la Manche<sup>12</sup>, à la Bresse<sup>13</sup>, au Tarn-et-Garonne<sup>14</sup>, ou encore aux foyers que constituent les villes

---

<sup>3</sup> Bernard Dorival, *La peinture française*, Paris, Larousse, 1942.

<sup>4</sup> Paul Mesplé, « Une école de peinture provinciale française au XVIIe siècle : l'école de Toulouse », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1949, pp. 187 à 212.

<sup>5</sup> *La peinture lyonnaise du XVIe au XIXe siècle*, musée des Beaux-Arts de Lyon, 1949.

<sup>6</sup> Guillaume Janneau, *La peinture française au XVIIe siècle*, Genève, Pierre Cailler, 1965.

<sup>7</sup> Henry Wythenhove (sous la dir.), *La peinture en Provence au XVIIe siècle*, musée des Beaux-Arts, palais Longchamps, juillet-octobre 1978, Marseille, J. Laffitte, 1978.

<sup>8</sup> Michel Sylvestre, *Recherches sur les peintres et la peinture en Lorraine à l'époque de Georges de La Tour*, thèse de doctorat sous la direction de Françoise Charpentier, université de Nancy II, 1979 et Gérard Voreaux, *Recherches sur les peintres et les amateurs d'art en Lorraine au XVIIIe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de François Pupil, université de Nancy II, 1990.

<sup>9</sup> Daniel Ternois, « Les tableaux des églises et des couvents de Lyon », *L'art baroque à Lyon*, actes du colloque, 27-29 octobre 1972, Lyon, Institut d'histoire de l'art, 1975, pp. 201 à 288.

<sup>10</sup> Charles Astro, Luc Thévenon, *La peinture au XVIIe siècle dans les Alpes-Maritimes*, Nice, éd. Serre, 1985.

<sup>11</sup> Anetta Palonka-Lavenant, « La peinture dans le Maine au XVIIe siècle », 303, *Arts, recherches et création. La revue des pays de Loire*, 4<sup>e</sup> trimestre 1996, tome LI, pp. 24-39.

<sup>12</sup> Ivonne Papin-Drastik, « Un patrimoine communal insoupçonné : la peinture de chevalet dans la Manche », *Cahier Léopold Delisle*, Paris, société parisienne d'histoire et d'archéologie normande, tome 50, 2001.

<sup>13</sup> Michèle Duflot et Paul Cattin, *La peinture religieuse en Bresse au XVIIe siècle*, Bourg-en-Bresse, musée de Brou, 14 septembre-4 novembre 1984, Bourg-en-Bresse, 1984.

<sup>14</sup> Emmanuel Moureau, « Les peintres en Tarn-et-Garonne au XVIIe siècle », *Regards sur la peinture religieuse. XVIIe-XIXe siècle*, sous la direction d'Aude Maisonneuve, Isabelle Darnas et Agnès Barruol, actes du colloque de l'Association des Conservateurs des Antiquités et Objets d'Art de France, Caen, 27 et 28 septembre 2012, Actes Sud, 2013, pp. 37 à 45.



de Troyes, de Lille, de Rouen, de Caen ou encore du Puy où exerce Guy François<sup>15</sup> et d'Aubusson où est présent Isaac Moillon<sup>16</sup>. De nombreuses découvertes ont ainsi été faites sur les chantiers provinciaux. En 1993, l'exposition *Grand Siècle* présente des œuvres d'artistes de province comme Nicolas Tournier, Jacques de Bellange ou Claude Deruet<sup>17</sup>. La même année, l'Inventaire général du Languedoc-Roussillon recense les tableaux religieux de la ville de Montpellier<sup>18</sup>. Plusieurs thèses sur la peinture provinciale sont également à signaler. En 1979, Michel Sylvestre s'intéresse aux peintres et à la peinture en Lorraine à l'époque de Georges de la Tour<sup>19</sup>, travaux complétés par Gérard Voreaux qui étend cette étude au XVIIIe siècle<sup>20</sup>. Sylvain Kerspern soutient sa thèse sur la peinture en Brie au XVIIe siècle en 1990<sup>21</sup>, et récemment Maud Hamoury a fourni un travail extrêmement complet sur la peinture religieuse en Bretagne aux XVIIe et XVIIIe siècles<sup>22</sup>. Enfin, en décembre 2014, Anetta Palonka Cohin a présenté sa thèse de doctorat consacrée à la peinture religieuse dans le Haut-Maine au XVIIe siècle<sup>23</sup>. Deux colloques consacrés à ce sujet ont eu lieu et révèlent l'importance maintenant accordée à la peinture provinciale. Le premier, sur les peintres et la peinture de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle, a été organisé en 2001 par Jean-Pierre Lethuillier<sup>24</sup>. Plusieurs communications nous ont été très utiles pour nos propres recherches. Le second, consacré à la peinture religieuse du XVIIe au XIXe siècle, date de 2012. Il s'agissait des journées d'études de l'Association des Conservateurs des Antiquités et

---

<sup>15</sup> Marie-Félicie Pérez, *Guy François (Le Puy, 1578 ?- 1650)*, musée Crozatier du Puy-en-Velay, 22 juin-1<sup>er</sup> septembre 1974 ; musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, 20 septembre-31 octobre 1974, Saint-Etienne, 1974.

<sup>16</sup> Nicole de Reyniès, Sylvain Laveissière, *Isaac Moillon, 1614-1673. Un peintre du roi à Aubusson*, Musée départemental de la tapisserie, Aubusson, 11 juin-12 septembre 2005, Somogy, Editions d'art, 2005.

<sup>17</sup> Michel Hilaire, Patrick Ramade, *Grand Siècle : peinture française du XVIIe siècle dans les collections publiques françaises*, musée des Beaux-Arts de Montréal, musée des Beaux-Arts de Rennes, musée Fabre de Montpellier, Paris, RMN, 1993.

<sup>18</sup> Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, *Tableaux religieux du XVIIe siècle à Montpellier*, Montpellier, Association pour la connaissance du patrimoine en Languedoc-Roussillon, 1993.

<sup>19</sup> Michel Sylvestre, *Recherches sur les peintres et la peinture en Lorraine à l'époque de Georges de La Tour*, thèse de doctorat sous la direction de Françoise Charpentier, université de Nancy II, 1979.

<sup>20</sup> Gérard Voreaux, *Recherches sur les peintres et les amateurs d'art en Lorraine au XVIIIe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de François Pupil, université de Nancy II, 1990.

<sup>21</sup> Sylvain Kerspern, *La peinture en Brie au XVIIe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Ternois, Université Paris I, 1990.

<sup>22</sup> Maud Hamoury, *La peinture religieuse en Bretagne aux XVIIe et XVIIIe siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Marianne Grivel, université de Haute-Bretagne, Rennes, 2006.

<sup>23</sup> Anetta Palonka-Cohin, *La peinture religieuse dans la Haut-Maine au XVIIe siècle*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Mérot, Paris IV-Sorbonne, 2014.

<sup>24</sup> Jean-Pierre Lethuillier (sous la dir.), *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Objets d'Art de France<sup>25</sup>. A chaque occasion, chercheurs et conservateurs essaient de mettre en exergue à la fois les parallèles entre les régions et leurs particularités. Par ailleurs, ce dernier rendez-vous en 2012 s'est tenu à Caen qui s'apprête à accueillir, en 2015, une exposition organisée par Patrick Ramade et Nicolas Sainte-Fare-Garnot sur la peinture française de la première moitié du XVIIIe siècle, exposition mettant l'accent sur les foyers provinciaux et les commandes de tableaux aux artistes parisiens mais destinés à la province. Il nous faut également signaler le colloque intitulé *Le commanditaire, l'artistique et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XVe-XVIIIe siècle)* dont les actes ont été publiés à la fin de l'année 2014<sup>26</sup>. Durant ces journées qui se sont déroulées en 2011, une grande place a été accordée à la peinture et aux peintres du Rouergue et de la Haute-Auvergne. A travers le développement de ces études sur la province, les historiens renouvellent, comme le rappelle Jean-Pierre Lethuillier, leurs problématiques<sup>27</sup>. Il s'agit en effet moins d'étudier des œuvres de grands maîtres réalisées pour une élite, mais d'une production plus simple, parfois un peu naïve, souvent sérieuse, pour des commanditaires plus modestes. Il faut souligner, au vu de cette rétrospective historiographique, le fait que l'intérêt se porte avant tout sur le XVIIIe siècle. Dès le début du XXe siècle, la peinture des Lumières a fait l'objet d'études, de Pierre Marcel<sup>28</sup> à Jean Locquin<sup>29</sup>, Louis Dimier<sup>30</sup> ou Louis Réau<sup>31</sup>, mais là aussi centralisées sur la production et les artistes parisiens. Christine Gouzi rappelle le désintérêt des historiens d'art jusqu'à une période très récente pour la peinture religieuse du XVIIIe siècle qui a longtemps été considérée comme la continuité de celle du Grand Siècle<sup>32</sup>. Enfin, on note la rareté des études sur les grands décors peints provinciaux. Les historiens

---

<sup>25</sup> Aude Maisonneuve, Isabelle Darnas et Agnès Barruol (sous la dir.), *Regards sur la peinture religieuse. XVIIIe-XIXe siècle*, actes du colloque de l'Association des Conservateurs des Antiquités et Objets d'Art de France, Caen, 27 et 28 septembre 2012, Actes Sud, 2013.

<sup>26</sup> *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XVe-XVIIIe siècle)*, Bozouls, Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, 2014.

<sup>27</sup> Jean Pierre Lethuillier (sous la dir.), *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 10.

<sup>28</sup> Pierre Marcel, *La peinture française de la mort de Lebrun à la mort de Watteau (1690-1721)*, Paris, Quantin, 1905-1906.

<sup>29</sup> Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785 : étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris, H. Laurens, 1912.

<sup>30</sup> Louis Dimier, *Les peintres français du XVIIIe siècle : histoire des vies et catalogue des œuvres*, Paris, éditions G. Van Oest, 1928-1930.

<sup>31</sup> Louis Réau, *Histoire de la peinture française au XVIIIe siècle*, Paris, G. Van Oest, 1925-1926.

<sup>32</sup> Christine Gouzi, « Fortune critique de la peinture religieuse du XVIIIe siècle en France : des méthodiques à l'école des annales », *Regards sur la peinture religieuse. XVIIIe-XIXe siècle*, sous la direction d'Aude Maisonneuve, Isabelle Darnas et Agnès Barruol, actes du colloque de l'Association des Conservateurs des Antiquités et Objets d'Art de France, Caen, 27 et 28 septembre 2012, Actes Sud, 2013, pp. 83 à 95.

d'art se sont concentrés sur les sites majeurs que peuvent être Fontainebleau<sup>33</sup>, Versailles<sup>34</sup> ou certaines demeures royales ou de personnalités proches de la cour<sup>35</sup>. Les sites provinciaux, plus modestes, restent pour leur part peu renseignés. Signalons l'étude menée en 1979 sous la direction de Marie-Félicie Pérez sur les décors peints à Lyon et dans la campagne lyonnaise<sup>36</sup>. Madame Pérez constatait déjà que l'étude des décors peints étaient très en retard sur la peinture de chevalet, les chercheurs s'intéressant surtout aux exemples prestigieux, essentiellement dans la région parisienne. Certes des études locales ont été menées depuis de façon ponctuelle, mais cette constatation reste toujours valable. Aucune recherche d'envergure sur des décors peints provinciaux n'a véritablement été menée jusqu'à présent. Il en résulte ainsi que « notre connaissance de la peinture en province est encore bien fragile »<sup>37</sup>.

Dans ces études sur les foyers provinciaux, on ne trouve aucune mention de tableaux de chevalet ou de décors peints de l'époque moderne conservés dans ce qui constituait alors la province du Bourbonnais, entité qui correspond administrativement à la Généralité de Moulins et qui succède au duché des Bourbons. Seul Philippe de Chennevière consacre un chapitre à Jean Boucher, originaire de Bourges, qui a réalisé plusieurs tableaux pour la ville de Montluçon. L'intérêt s'est essentiellement concentré dans cette région sur les peintures médiévales, extrêmement riches en Bourbonnais et en Auvergne. Les nombreux travaux d'Anne Cour tillé puis tout récemment de Marie Charbonnel<sup>38</sup> ont permis d'approfondir l'étude de ces décors admirés dès le XIXe siècle par les érudits locaux. Certains d'entre eux se sont cependant attardés dans leurs publications sur la présence et la qualité de décors ou de tableaux des XVIe-XVIIe et XVIIIe siècle conservés dans le département de l'Allier. Il faut tout d'abord signaler le travail de Claude-Henri Dufour, à qui un paragraphe de cette thèse est consacré. Chargé en 1794 de recueillir et d'inventorier les monuments artistiques du département de l'Allier, il sauve des destructions révolutionnaires quantité d'œuvres d'art. Ses

---

<sup>33</sup> Xavier Salmon, *Fontainebleau, le temps des italiens*, Gand-Cour traï, Snoeck, 2013.

<sup>34</sup> Thierry Bajou, Jean-Pierre Babelon, *La peinture à Versailles au XVIIe siècle*, Paris, RMN, 1998 ou Alexandre Maral, Jean-Pierre Babelon, Jean-Marc Manaï, *La chapelle royale de Versailles : le dernier grand chantier de Louis XIV*, Paris, Arthéna, 2011.

<sup>35</sup> Par exemple Denis Lavalley, « Plafonds et grands décors peints dans les hôtels du Marais du XVIIe siècle », *Le Marais, mythe et réalité*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1987, pp. 179 à 196.

<sup>36</sup> Marie-Félicie Pérez (sous le dir.), « Les décors peints à Lyon et dans la campagne lyonnaise du XVIe au XVIIIe siècle », *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, Lyon, cahier n°5, 1979.

<sup>37</sup> Jean-Pierre Lethuillier (sous la dir.), *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 13.

<sup>38</sup> Marie Charbonnel, *Materialibus Ad Immaterialia. Peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour du XIIIe au XVe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Phalip et Daniel Russo, université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II.

écrits, en particulier ses *Mémoires* ou ses *Inventaires*, apportent un certain nombre d'informations capitales sur la provenance des tableaux qu'il récupère, en particulier lors de la fermeture des établissements religieux. Dès 1894, Francis Pérot décrit dans un court article « la belle peinture qui représente l'Assomption de la Vierge » dans l'ancien collège des jésuites de Moulins et souligne sa « grande valeur artistique »<sup>39</sup>. Dans le Nivernais, Victor Queneau quant à lui, étudie les décors de l'église du collège des jésuites de Nevers réalisés par le même artiste qu'à Moulins, Giovanni Gherardini, bénéficiant de sources archivistiques nombreuses<sup>40</sup>. Dans son *Histoire de Moulins*, Henri Faure ne fait que signaler l'existence de quelques toiles, comme *Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus* de Pierre Parrocel, « un des plus beaux tableaux de ce maître » qui ornait le maître-autel de l'ancienne église du couvent des chartreux<sup>41</sup>, ou encore le retable de la chapelle du monastère de la Visitation<sup>42</sup>. Il consacre bien-sûr quelques lignes au plafond peint du chœur des religieuses dont l'auteur, Rémy Vuibert, est identifié dès 1909 par Philippe Tiersonnier<sup>43</sup>. Le chanoine Melin, Francis Pérot, l'abbé Berthoumieu, Ernest Bouchard, Philippe Tiersonnier, multiplient durant la première moitié du XXe siècle les publications d'articles sur les décors peints des églises ou des châteaux du département et sur les tableaux conservés dans les édifices religieux. Le chanoine Clément consacre deux ouvrages à la cathédrale de Moulins<sup>44</sup> et aux œuvres de la ville de Montluçon<sup>45</sup>, particulièrement importants pour la connaissance du patrimoine du département. Pour les années 1940-1950, il faut mentionner les travaux de Paul Dupieux sur les peintres verriers du XVIe siècle à Moulins et d'André Guy sur la cathédrale de Moulins. Mais les premiers grands travaux d'envergure sur la peinture en Bourbonnais sont réalisés par Annie Regond qui, en 1983, consacre sa thèse à la peinture murale du XVIe siècle dans la région Auvergne<sup>46</sup>. Elle écrit par la suite de nombreux articles sur les œuvres du département de l'Allier. Plusieurs d'entre eux sont dédiés à des décors et des tableaux dont elle est amenée à

---

<sup>39</sup> Francis Pérot, « La chapelle de l'ancien collège de Moulins », *La Quinzaine bourbonnaise*, Moulins, 1894, pp. 156-157.

<sup>40</sup> Victor Queneau, « Recherches sur les écoles et collèges de Nevers », Extraits des *Mémoires de la Société Académique du Nivernais*, Nevers, 1906.

<sup>41</sup> Henri Faure, *Histoire de Moulins*, Moulins, Crépin-Leblond, 1900, p. 496.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 506.

<sup>43</sup> Philippe Tiersonnier, « Mort à Moulins de Rémy Vuibert, peintre ordinaire du roi », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 17, 1909, pp. 109-110.

<sup>44</sup> Joseph Clément, *La cathédrale de Moulins. Histoire et description*, Moulins, Editions « Entre nous ... Les Jeunes », 1923.

<sup>45</sup> Joseph Clément, *Montluçon et ses richesses d'art*, Montluçon, 1932.

<sup>46</sup> Annie Regond, *La Peinture murale du XVIe siècle dans la région Auvergne*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Clermont-Ferrand II, Clermont-Ferrand, publication de l'Institut d'Etudes du Massif Central, fascicule XXIII, 1983.

suivre les restaurations dans le cadre de sa fonction de Conservateur des Antiquités et Objets d'Art. En 2009, elle organise à Souvigny l'exposition *Bourbonnais baroque ? Aspects du baroque et du classicisme aux XVIIe et XVIIIe siècles dans l'Allier*<sup>47</sup>, qui permet de redécouvrir des chefs-d'œuvre des XVIIe et XVIIIe siècle, et en particulier des toiles et des décors peints parmi lesquels on peut citer le tableau *Moïse sauvé des eaux* conservé à Souvigny dans une collection privée, *Le Couronnement de la Vierge* de l'église de Chamblet ou encore le décor du château de Saligny-sur-Roudon, redécouvert par Annie Regond et attribué à Giovanni Gherardini. L'ouvrage publié à cette occasion est riche d'informations sur le contexte historique local de la période, et il apporte de précieux renseignements sur la ville thermale de Bourbon-l'Archambault par exemple, sur le médecin du roi Charles Delorme ou encore sur les commanditaires marquants de l'époque. La contribution de Damien Guyot sur la vie et les œuvres des peintres de la famille Sève nous a également été très utile. L'exposition *Bourbonnais baroque ? Aspects du baroque et du classicisme aux XVIIe et XVIIIe siècles dans l'Allier* s'inscrit donc dans ce regain d'intérêt pour les foyers provinciaux, foyers picturaux en particulier. La Direction Régionale des Affaires Culturelle d'Auvergne, sous l'égide de Guillaume Kientz alors conservateur des Monuments Historiques pour l'Auvergne, a lancé à la même période un recensement des œuvres peintes de la région. Toutes les communes ont ainsi communiqué des photographies des tableaux qu'elles conservaient dans leurs églises ou les différents bâtiments communaux, ce qui a permis de repérer des œuvres particulièrement intéressantes. Cette première prospection, auquel nous avons été associés par nos fonctions de Conservateur des Antiquités et Objets d'Art, a facilité notre inventaire et nous a fait découvrir des tableaux à signaler. Ce recensement, qui devait aboutir à des expositions, des publications, ou tout du moins à une mise en valeur des œuvres, est malheureusement resté inachevé à la suite du départ de Guillaume Kientz pour le département des peintures espagnoles du musée du Louvre. Cependant, un premier bilan de cet inventaire régional, riche en informations, a pu être publié dans *Les Cahiers d'histoire de l'art* en 2011<sup>48</sup>. Et c'est dans le cadre de ce recensement et de découvertes par Guillaume Kientz sur des tableaux conservés à Montluçon, comme la date et la signature de Jean Boucher sur la toile de *L'Assomption de la Vierge* de l'église de Notre-Dame, que la

---

<sup>47</sup> Annie Regond, Henri Delorme, *Bourbonnais Baroque ? Aspects du baroque et du classicisme aux XVIIe et XVIIIe siècles dans l'Allier*, musée de Souvigny, 20 juin-11 novembre 2009.

<sup>48</sup> Guillaume Kientz, « Œuvres inédites d'Isaac Moillon, François Perrier, Georges Lallemant, J. Perron, Jean Boucher, R. Poisson, Jacques Blanchard, Jacques de Létin et Pieter van Mol. Peintures du XVIIe siècle en Auvergne », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n° 9, 2011, pp. 15 à 23.

restauratrice Agnès Moyer a publié un article sur les peintres montluçonnais. Cet article a été le point de départ de notre étude sur les peintres locaux<sup>49</sup>. Nous avons essayé de développer les recherches de madame Moyer puis de les élargir à d'autres familles de peintres de la Généralité. Notre thèse de doctorat, débutée en 2009, a donc pour objectif de s'insérer au sein des recherches qui ont lieu au niveau national sur les foyers provinciaux, mais aussi de prolonger les travaux menés localement par des chercheurs ou les services de l'Etat.

Malgré les recherches ponctuelles des érudits locaux des XIXe et XXe siècles, dont les propos doivent parfois être remis en cause comme nous allons le voir, et les travaux d'Annie Regond à l'apport non négligeable pour notre travail mais qui se sont beaucoup concentrés sur l'architecture, il existe de véritables lacunes sur l'étude de la peinture de la période moderne dans l'ancienne Généralité de Moulins et une absence totale de synthèse. Nous avons cherché, dans le cadre de cette thèse, à en combler un certain nombre, de mettre au jour le maximum d'informations à la fois sur les œuvres, conservées et disparues, sur les artistes, et de faire le lien avec les commanditaires. C'est pourquoi nous n'avons pas seulement intitulé ce travail « La peinture dans la Généralité de Moulins » mais « Les pratiques de la commande picturale dans la Généralité de Moulins de 1531 à 1790 ». Nous avons voulu être au maximum exhaustif quant au recensement des peintres ayant pu vivre et travailler à cette période dans le Bourbonnais et dans le dépouillement de la bibliographie concernant notre sujet. Le dictionnaire d'artistes qui se trouve à la fin du volume I reprend ainsi la totalité des noms de peintres que nous avons pu retrouver mentionnés dans les ouvrages ou dans les archives, mais aussi à qui nous attribuons des œuvres. Les œuvres étudiées dans les catalogues, grands décors et tableaux, ont en revanche été sélectionnées, le choix s'étant porté sur celles qui pouvaient véritablement apporter des éléments à notre étude.

Le travail s'est déroulé en plusieurs étapes. Une étude sur la peinture suppose bien entendu la mise en place d'un corpus d'œuvres, fondement indispensable pour une synthèse sur la production de la période. Après de premières recherches bibliographiques, le travail a débuté par un inventaire des tableaux et des décors conservés dans notre aire d'étude. En ce qui concerne les tableaux de chevalet, la majorité d'entre eux sont visibles dans des édifices religieux, la plupart du temps dans les églises paroissiales. Parmi les tableaux étudiés, un seul est conservé dans un musée, *La Vierge de Piété* du musée municipal de Gannat, et un autre

---

<sup>49</sup> Agnès Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVIIe siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, Société d'Histoire et d'Archéologie, n° 60, 2009, pp. 7 à 24.

dans une collection privée, *Moïse sauvé des eaux*. Certains portraits mentionnés sont également la propriété de personnes privées. A part ces quelques exceptions, nous n'avons pas sélectionné de tableaux de chevalet appartenant à des particuliers. Les œuvres actuellement conservées dans les demeures privées sont le résultat d'achats, souvent récents, et n'ont pas de relations avec l'histoire du lieu ou les propriétaires du site. Quant aux grands décors peints recensés, la plupart sont visibles chez des particuliers. A l'aide à la fois de la bibliographie existante, des bases de données sur les objets et monuments protégés au titre des Monuments Historiques du ministère de la Culture et de la Communication<sup>50</sup>, des archives de la conservation des Monuments Historiques d'Auvergne et des conservations des Antiquités et Objets d'Art de l'Allier, du Puy-de-Dôme, de la Creuse et du Cher, des documents de l'Inventaire régional d'Auvergne, mais aussi des informations fournies par la déléguée du département de l'Allier de l'Association des Vieilles Maisons Françaises puis par recommandations successives, nous avons pris contact avec environ quatre-vingt propriétaires privés qui semblaient posséder des œuvres répondant à nos critères de recherches. Une dizaine d'entre eux ne nous a jamais répondu malgré les relances successives. D'autres n'avaient pas ou plus les éléments que nous recherchions. Nous avons ainsi visité une cinquantaine de demeures particulières, châteaux, manoirs, maisons fortes, hôtels particuliers mais aussi la maison de retraite de Gayette, ancien château puis hôpital des frères de la Charité de Saint-Jean-de-Dieu. A cela s'ajoute l'inventaire de soixante à soixante-dix sites religieux pour recenser à la fois les tableaux de chevalet et les décors peints. Dans ces cent vingt sites environ visités, nous avons pu recenser nombre de toiles et de décors. Ceux correspondant à nos critères de recherche ont été retenus, c'est-à-dire des œuvres dont la provenance, et/ou l'auteur, et/ou le commanditaire sont connus. Cela nous a amené à réaliser deux corpus distincts correspondant aux deux tomes du volume II de cette thèse, que nous avons intitulé *Catalogue des décors peints* et *Catalogue des tableaux de chevalet*. Le catalogue des décors peints contient dix-neuf notices, mais au sein de ces notices quarante-neuf sites sont mentionnés. De même, dans les trente-neuf notices du catalogue des tableaux de chevalet, soixante-cinq tableaux sont cités. Certaines œuvres n'ont ainsi pas fait l'objet d'une étude détaillée le plus souvent en raison du manque d'informations à leur sujet. Nous avons cependant pu les mettre en relation avec des tableaux ou des décors auxquels nous consacrons une étude approfondie. Lors de la campagne photographique, les prises de vues ont souvent été délicates. L'obscurité des édifices religieux, l'emplacement ou le mauvais état

---

<sup>50</sup> Bases Palissy, Mérimée et Mémoire du ministère de la Culture et de la Communication.

de conservation des œuvres ainsi que la difficulté de s'attarder chez les propriétaires privés, expliquent la qualité médiocre de certaines photographies.

A la suite de cette première étape de terrain, un long travail en bibliothèque et aux archives a permis de rassembler le maximum de renseignements sur les œuvres recensées. Ouvrages généraux sur l'histoire et la peinture, catalogues d'expositions, vies d'artistes, articles, monographies locales, monographies d'édifices, ont été consultés, et les revues locales, notamment les *Bulletins de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, ont été dépouillées. Les revues et les ouvrages consacrés à l'histoire locale ont été la première source de renseignements sur les œuvres conservées dans l'ancienne Généralité de Moulins, informations portant essentiellement sur leur provenance et leur commanditaire. Ils permettent également d'avoir connaissance d'œuvres disparues. Rédigés par des érudits ou des chercheurs locaux, souvent dans la deuxième moitié du XIXe siècle ou au dans la première partie du XXe, nous avons pu constater qu'il y avait parfois dans les articles des erreurs ou des incohérences. Il était donc nécessaire de retrouver la source même de l'information quand cela était possible, les auteurs ne citant malheureusement pas toujours leurs sources. La bibliographie locale a ainsi été dépouillée avec le plus grand intérêt même si les renseignements trouvés ont été traités avec précaution. En ce qui concerne les archives, tous les documents recensés par nos prédécesseurs ou que l'on nous a signalés au cours de notre travail ont été consultés. Nous avons également consacré une grande partie de notre travail de recherche à l'étude des minutes de notaires, de fonds privés, d'inventaires révolutionnaires. Tous les documents trouvés ont été transcrits par nos soins, avec l'aide précieuse de Monsieur Jacky Popy, membre du Cercle Généalogique et Héraldique du Bourbonnais, et de Samuel Gibiat. Ces transcriptions figurent dans le volume III. Les recherches archivistiques ont souvent été décevantes. Peu de marchés ont été mis au jour, aucun contrat d'apprentissage, un seul inventaire, même si plusieurs contrats de mariage, des testaments, des partages, des actes de vente, concernant les peintres installés dans la Généralité ou leur famille, ont été retrouvés. Ces documents nous ont permis de travailler sur la vie et l'environnement des peintres locaux, en particulier sur la famille Bridier installée à Montluçon et les Richier de Moulins. Nous avons tenté de reconstituer les généalogies de ces familles qui apparaissent en annexes.

La rédaction des notices de catalogues s'est faite en parallèle à la préparation du dictionnaire d'artistes. Ce dernier contient une biographie de tous les peintres mentionnés dans les notices et le volume de synthèse, mais également de tous ceux retrouvés cités dans les ouvrages bibliographiques et les documents d'archives. Pour les peintres d'envergure



nationale dont la vie et l'œuvre ont fait l'objet d'une publication, seule une biographie synthétique est présentée. La liste des œuvres réalisées par les peintres pour la Généralité de Moulins, conservées ou disparues, figure au début de chaque biographie. Le volume I de ce travail reprend les constatations faites dans les notices des œuvres et tente de les analyser tout en les recontextualisant au sein de la production nationale.

Le travail qui suit se propose d'identifier les pratiques de la commande picturale dans la Généralité de Moulins de 1531 à 1790. Il convient, avant de s'intéresser au contenu même de l'étude, de définir quelques termes indispensables à la bonne compréhension du sujet. Ainsi, nous avons beaucoup évoqué depuis le début de cette introduction, les foyers provinciaux, la Généralité de Moulins étant le centre provincial étudié ici. Ce terme de « provinces » a été défini par Sophie Cassagne-Brouquet, dans sa communication lors du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, comme des territoires marqués par une forte identité historique, culturelle, linguistique. Il s'utilise au pluriel, ce vocable désignant dès le Moyen Âge tout ce qui n'est pas Paris<sup>51</sup>. Ce sont des territoires qui n'ont pas d'existence administrative, le royaume étant divisé dès le XVIe siècle en Généralités, elles-mêmes subdivisées en élections, mais qui décrit certainement le mieux l'espace vécu par les contemporains. Nous évoquons ainsi dans ce travail la province du Bourbonnais, espace géographique qui correspond à l'ancien duché des ducs de Bourbon et au cœur de la Généralité de Moulins créée en 1587. La Généralité est une circonscription administrative dont les frontières ont été très mouvantes au fil du temps et qui a intégré à certaines périodes des zones aujourd'hui dans les départements de la Nièvre, du Cher ou de la Creuse<sup>52</sup>. Il convient par ailleurs de préciser que les limites chronologiques de cette étude correspondent à la chute du duché des Bourbons en 1531 et à la création des départements en 1790. Il s'agit là de deux moments clés de l'histoire nationale et locale. La fuite et la mort du connétable Charles III de Bourbon, dernier duc de Bourbon, marque la fin du duché du Bourbonnais et du mécénat des Bourbons, mais également la fin des états princiers dans tout le royaume. La création des départements est à replacer dans le contexte révolutionnaire, période capitale politiquement bien-sûr, historiquement, mais aussi

---

<sup>51</sup> Sophie Cassagne-Brouquet, « La peinture en province et les sources médiévales. L'exemple de la Bourgogne des XIVe et XVe siècles », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 19.

<sup>52</sup> Nous pouvons nous reporter aux cartes réalisées de ces différents territoires, dans le volume III.

artistiquement. On note un arrêt des commandes artistiques durant cette période, en plus des multiples destructions et du vandalisme révolutionnaire.

Deux autres termes nous semblent importants à définir afin de bien les différencier, ceux de « commande » et de « mécénat ». Le mécénat est un soutien matériel qui peut prendre de nombreuses formes, sans contrepartie directe, apporté par un mécène, une personne fortunée, pour la réalisation d'une œuvre, par goût des arts. Il peut s'exercer envers un artiste. La commande est quant à elle un ordre par lequel un client demande une marchandise, un travail, dans un délai déterminé. Ainsi, nous parlons du mécénat des ducs de Bourbon qui ont pris sous leur protection un certain nombre d'artistes qu'ils logeaient à la cour et à qui ils commandaient des œuvres musicales, sculptées, peintes, littéraires. Il peut aussi y avoir acte de mécénat pour la décoration, l'embellissement d'un lieu. Le mécénat peut donc concerner les hommes comme les lieux. Le terme de « commande » a été privilégié dans l'intitulé de notre sujet. Cela ne veut pas dire que le mécénat est inexistant durant la période étudiée dans la Généralité, mais la production picturale se caractérise majoritairement par des commandes ponctuelles à des peintres, d'œuvres destinées à orner une demeure, une chapelle privée ou à offrir à une église, un monastère. Il y a donc un mécénat de la part de particuliers pour l'embellissement des édifices religieux mais qui n'a rien de comparable avec ce qui a pu exister du temps des Bourbons ou avec ce que peuvent être capables de financer des personnalités très fortunées. Il s'agit donc, dans la province du Bourbonnais, d'un mécénat ponctuel, relativement modeste, à l'exception bien-sûr de celui exercé par la duchesse de Montmorency au couvent de la Visitation de Moulins. La commande picturale se caractérise avant tout par des commandes personnelles destinées à des lieux privés.

Cette étude doit nous amener à définir le rôle et la place tenus par les commanditaires dans le mécanisme de la commande picturale. Il faut ainsi déterminer qui commande, quelles sont les œuvres commandées, dans quelle optique, et à qui les commanditaires ont-ils fait appel pour réaliser tableaux et les décors peints qui ornent leurs demeures ou les édifices religieux. Dans la mesure du possible, nous avons essayé d'étudier les relations qu'ont pu entretenir les peintres et leurs clients au cours du chantier.

Après les guerres de Religion qui ont ensanglanté le pays durant plus de quarante ans et dans le contexte de la Réforme Catholique, la commande d'œuvres picturales connaît un essor considérable. Dans la Généralité de Moulins, les ducs ont laissé la place à de nouveaux commanditaires qui peuvent s'affirmer socialement à travers ces commandes et qui

constituent une élite, cependant très hétérogène. Nobles et bourgeois, suivant leur fortune, leur origine sociale, leur niveau intellectuel, commandent des tableaux et des décors pour orner leurs demeures mais également leurs chapelles privées dans les églises. Ils réalisent aussi des dons en faveur des ordres religieux alors en pleine expansion, démontrant ainsi leur ferveur religieuse tout en asseyant leur position sociale et en s'assurant une place dans l'au-delà. Les institutions religieuses jouent un rôle fondamental dans le développement de la commande artistique dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle en accordant une large place au décor peint dans leurs édifices, suivant ainsi les préconisations émises lors du Concile de Trente par la papauté et prenant le contre-pied de l'iconoclasme protestant. Hôpitaux et confréries ne sont pas en reste et font travailler les peintres pour orner leurs chapelles ou leurs autels privés. A l'occasion de l'étude des différentes classes de commanditaires, des réseaux ont très rapidement été mis en évidence, réseaux familiaux ou mondains, mais aussi relations étroites entre les congrégations religieuses, qu'elles appartiennent ou non au même ordre, et entre les artistes eux-mêmes. Ainsi, des intermédiaires font souvent le lien entre le commanditaire et le peintre choisi par ce dernier.

La deuxième partie de ce travail est consacrée aux peintres. Des œuvres d'artistes de renom sont conservées dans la Généralité de Moulins. Ces artistes d'envergure nationale ou réputés sur une grande partie du territoire sont sollicités par des personnalités fortunées. Ce sont des peintres qui ont suivi une solide formation auprès d'un maître, qui ont voyagé et qui se consacrent durant la totalité de leur carrière à la réalisation de décors, de tableaux, ou de travaux en lien étroit avec la peinture. Leur salaire est en adéquation avec leur renommée et ils n'ont souvent pas fait le déplacement dans la province du Bourbonnais, expédiant leur réalisation depuis la capitale. Cependant, la grande majorité des œuvres recensées sont le fruit du travail de peintres locaux qui sont assimilés à des artisans et amenés à réaliser des travaux très divers. Les documents d'archives retrouvés à leur sujet permettent de définir leur environnement social, culturel, leurs conditions de travail. C'est également l'occasion de s'arrêter sur le déroulé du chantier, d'étudier les obligations respectives des partis. Les aspects techniques de la réalisation des décors et des tableaux sont abordés à la fin de cette partie.

Le troisième et dernier volet de la thèse est dévolu à l'étude des œuvres peintes. L'iconographie est capitale et n'est pas choisie au hasard par les commanditaires. Elle évolue rapidement au fil du temps, parallèlement à la fonction que l'on accorde alors aux œuvres peintes dans les demeures privées et les édifices religieux. Elle doit ainsi s'adapter aux évolutions architecturales et aux changements sociaux. L'étude des œuvres conservées permet

aussi de constater l'importance de la copie de tableaux de maîtres anciens ou contemporains. L'emplacement de l'œuvre a toujours été significatif. Si certains décors sont des éléments d'apparat et ornent les lieux de réception et de représentation, d'autres sont destinés à des espaces plus intimes et sont réservés à la sphère privée. Enfin, il apparaît qu'il y a au sein de la Généralité des foyers de production, qui rassemblent à la fois les artistes et les commanditaires, et qui correspondent à des sites facilement accessibles par la route ou par la rivière. Cette constatation ne repose cependant que sur un échantillon d'œuvres peintes, les destructions révolutionnaires et les aléas divers du temps ayant entraîné nombre de destructions et de dispersions.

Disparité géographique, diversité de qualité des œuvres, de la formation et des conditions de travail des artistes, ou encore hétérogénéité sociale des commanditaires, reflètent sans aucun doute au niveau local les règles du monde artistique qui régissent tout le royaume.

**Première partie :**

**Les commanditaires**

## Première partie :

# Les commanditaires

### Introduction

Une étude sur les pratiques de la commande picturale implique de s'intéresser aux artistes mais également aux commanditaires des œuvres, personnalités sans lesquelles ces dernières n'auraient jamais été exécutées. Il s'agit donc dans cette première partie de réaliser une prosopographie des commanditaires d'œuvres peintes dans la Généralité de Moulins aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Il nous faut définir qui ils sont, leur origine sociale, leur environnement familial, professionnel et déterminer le pourquoi de leur commande. On peut se demander ce qui a motivé leurs choix, dans quel objectif des religieux, des membres de la noblesse ou de la bourgeoisie, ont fait réaliser un tableau ou un décor peint. Cette analyse doit absolument être contextualisée. La pensée religieuse d'une époque, les événements historiques, politiques, sont des éléments fondamentaux à prendre en compte dans la commande et le mécénat artistique. Les guerres de Religion puis la reconstruction du pays qui s'accompagne d'un renouveau ecclésiastique de grande ampleur suite au Concile de Trente, ont créé un contexte favorable à la commande artistique et picturale en particulier. La province du Bourbonnais, par son passé prestigieux et sa position géographique, garde une certaine renommée. Suite à la chute des Bourbons et au rattachement officiel du duché à la Couronne en 1531, on assiste à l'émergence de nouveaux commanditaires, laïcs ou religieux, qui veulent, comme dans tout le royaume, exprimer leur ferveur, leur piété, mais aussi mettre en évidence leur richesse et leur position sociale. Les commandes sont le reflet de la culture d'une élite qui est plurielle et qui se côtoie au sein de réseaux.

# I- Un contexte favorable pour la commande artistique

Après les nombreux conflits liés aux guerres de Religion qui ensanglantent le pays durant une grande partie du XVI<sup>e</sup> siècle, le royaume connaît au XVII<sup>e</sup> siècle une période de redressement économique et un renouveau spirituel en lien avec l'application des décrets du Concile de Trente. Ce regain d'activité qui se propage tout au long du siècle dans les provinces est extrêmement favorable à un mécénat artistique de grande ampleur dont les témoignages sont nombreux dans la Généralité de Moulins. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la France connaît des crises économiques et les effets de la Contre-Réforme catholique s'essoufflent. Les conditions de la commande évoluent.

## A- Le renouveau général des commandes

### 1- Les recommandations du Concile de Trente dans le domaine pictural

Lors du Concile de Trente, la papauté émet des préconisations sur les images qui ornent les lieux de culte et qui sont alors remises en cause par la religion réformée. Les décrets conciliaires s'appliquent véritablement à partir de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et ont un impact capital sur l'art religieux.

#### *1-1 : La remise en question de l'Eglise*

Depuis le Concordat signé le 18 août 1516 à Bologne entre le roi François I<sup>er</sup> et le pape Léon X, l'Eglise est soumise au roi de France. Celui-ci dispose de la plupart des évêchés et des abbayes dont il nomme les titulaires. Le pape ne fait que leur accorder l'investiture canonique. Face aux protestations vigoureuses du clergé, du Parlement, de l'université de Paris, le concordat n'est enregistré par le Parlement qu'en 1518, sous la contrainte<sup>53</sup>. Cela ne fait cependant qu'officialiser des pressions qu'exerçaient auparavant les prédécesseurs de François I<sup>er</sup> pour que soient nommés leurs candidats aux grandes fonctions ecclésiastiques. Cette mainmise de la monarchie sur l'épiscopat aggrave un certain nombre d'abus tels que la

---

<sup>53</sup> 1988, Jacques Le Goff et René Rémond (sous la dir.), p. 187.

nomination en récompense de service rendu, le passage d'un siège à un autre, ou encore le cumul des sièges<sup>54</sup>. Les cardinaux sont des hommes du roi et passent la plupart de leur temps à la cour ou à l'étranger cherchant à faire fortune. Beaucoup d'entre eux ne se font même jamais ordonner, nommant un vicaire général qui choisit un évêque « suffragant » qui exerce les fonctions pontificales<sup>55</sup>. Il faut toutefois nuancer ce propos. Tous les évêques ne sont pas scandaleux ou absents, certains sont très consciencieux et accomplissent leur tâche du mieux qu'ils le peuvent. Cette absence des évêques, l'ignorance du clergé qui ne peut instruire les fidèles, les excommunications abusives, le trafic des indulgences, cette inadéquation de l'Eglise avec les besoins du temps, sont à l'origine d'une volonté profonde de « réforme ». Le message de Luther qui publie ses *95 thèses* en 1517 à Wittenberg rencontre donc en France un écho immédiat et ses idées se répandent dans le royaume malgré leur condamnation en 1521 par la faculté de théologie de Paris. S'ensuit une lutte de quarante années entre catholiques et protestants. Cependant, dès 1561, l'Eglise catholique réagit en renouvelant à la fois les institutions et la vie spirituelle. Il s'agit là de la Réforme catholique marquée par le Concile de Trente qui se déroule de 1545 à 1563.

### *1-2 : L'art religieux de la Réforme catholique*

Le premier acte de l'iconoclasme protestant a lieu à la fin de l'année 1521 à Wittenberg. A l'instigation de Karlstadt, auteur du premier écrit réformé sur les images, la foule envahit les églises et détruit ou mutilé les peintures et les statues<sup>56</sup>. La Réforme protestante dénonce l'« erreur téméraire » des idolâtres, la « sottise impudence » de ceux qui « élèvent à Dieu des idoles »<sup>57</sup>. L'iconoclasme se répand comme une traînée de poudre et le mobilier des églises dans les régions gagnées par le protestantisme est en grande partie détruit. Le monde catholique réagit alors fortement à ces destructions et décide, dans le cadre du Concile de Trente, de renouveler les fonctions apologétiques de l'art<sup>58</sup>. Lors de la XXVe et dernière

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 188. Sous François Ier, huit grands prélats sont passés sur cinquante-deux sièges.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>56</sup> 2005, Claude Mignot, Daniel Rabreau (sous la dir.), p. 257.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>58</sup> Outre les préconisations en matière artistique, le Concile confirme la doctrine du péché originel, les sept sacrements, le culte des saints et des reliques, de même que le dogme de la transsubstantiation. L'autorité de la Bible est réaffirmée et des séminaires diocésains destinés à former les prêtres sont mis en place. Frédéric Cousinié, dans *Le peintre chrétien. Théorie de l'image religieuse dans la France du XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 11-12, explique qu'en établissant une relation entre représentation et représenté (Dieu, le Christ, les anges, les saints) et en les identifiant, les catholiques pensaient justifier la distinction entre image et idole. Création divine et création artistique sont également mises en parallèle, « le prestige de l'une donnant à l'autre sa dignité ». « A l'excessive valorisation protestante du Verbe, les catholiques opposaient l'importance égale de l'Image, moyen d'accès et de connaissance de la divinité ». L'image est un moyen d'instruction, un



session du Concile, en 1563, il est décrété que les images sacrées incitent à la piété et mènent au salut, allant ainsi à l'encontre de l'idéologie protestante. Emile Mâle rappelle que dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle l'Eglise oppose à la nudité des temples protestants « la splendeur des couleurs, des marbres et des métaux précieux »<sup>59</sup>. Le rôle des saints et surtout celui de la Vierge, est réaffirmé. Mais l'Eglise doit veiller à l'orthodoxie des représentations, c'est-à-dire vérifier qu'elles soient conformes aux doctrines officielles enseignées par l'église. Le saint Concile défend alors « que l'on place dans les églises aucune image qui s'inspire d'un dogme erroné et qui puisse égarer les simples » et veut « qu'on évite toute impureté, qu'on ne donne pas aux images des attraits provocants »<sup>60</sup>. Cette règle est confirmée lors du Concile de Tours en 1583. L'article consacré aux images précise que « les églises ne [doivent] pas être ornées de peintures frivoles et inutiles, mais de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament afin que les illettrés puissent se remettre en mémoire de manière visuelle, les saintes écritures »<sup>61</sup>. Toute imprécision théologique, tout paganisme, tout détail pittoresque, doivent être proscrits. Les sujets étaient souvent imposés, les artistes travaillaient d'après des gravures et il est rare que cette règle soit contredite. La papauté a cependant été indulgente envers la *Légende dorée* de Jacques de Voragine et les Evangiles apocryphes dont l'authenticité n'est pas prouvée mais qui sont les principaux textes relatifs à la vie des saints et de la Vierge. La lutte contre l'indécence dans l'art est également un des caractères essentiels de l'art religieux post-tridentin. « Tout ce qui est lascif doit être évité, de telle façon que les figures humaines ne seront pas peintes ou ornées d'une beauté incitant aux appétits charnels »<sup>62</sup>. La nudité étant un des principaux critères de l'indécence, elle est proscrite dans l'art religieux. Les saints martyrs romains, souvent figurés nus depuis la Renaissance, ou encore Adam et Eve, doivent donc être représentés vêtus. La figure animale est également bannie de l'art religieux. Seuls quelques animaux accompagnant les saints et permettant de les identifier sont conservés, tels que le chien de saint Roch ou le dragon de sainte Marguerite.

Cette réforme des images s'inscrit dans un contexte de renouvellement spirituel, dans un cour ant de questionnement théologique et hagiographique très important dans la société chrétienne. On débat beaucoup sur le dogme de l'Immaculée Conception, les découvertes

---

support matériel privilégié de l'intercession et un instrument facilitant certaines pratiques spirituelles telles que la méditation ou les oraisons.

<sup>59</sup> 1932, Emile Mâle, p. 22.

<sup>60</sup> *Ibidem.*, p. 1.

<sup>61</sup> Cité dans Maud Hamoury, *La peinture religieuse en Bretagne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Marianne Grivel, université de Haute-Bretagne, Rennes, 2006, p. 25.

<sup>62</sup> *Ibidem.*, p. 25.

archéologiques sur l'époque paléochrétienne viennent apporter des éléments qui renforcent le culte des saints martyrs<sup>63</sup>. Les grands réformateurs catholiques à l'exemple de Philippe Néri, fondateur de la congrégation de l'Oratoire, ou d'Ignace de Loyola, fondateur de l'ordre de la Compagnie de Jésus, ont conscience du pouvoir de l'image et du rôle qu'elle doit jouer dans l'évangélisation. C'est pourquoi les jésuites lui accordent une grande place dans l'éducation. L'œuvre d'art devient un support de méditation et sa beauté doit être un avant-goût de la gloire du ciel<sup>64</sup>. Le peintre doit respecter les prescriptions du Concile et travailler en collaboration avec le clergé, faisant ainsi de son art un acte religieux, confirmant que « l'art des images est l'un des arts les plus nobles qui soient s'il est guidé par la discipline chrétienne »<sup>65</sup>.

## 2- La reconstruction du pays

La seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle est marquée par la guerre civile entre catholiques et protestants qui ravagent une partie du pays, en particulier les édifices religieux.

### 2-1 : Quarante années de conflits religieux

Durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les chantiers de construction et de rénovation d'édifices religieux se multiplient dans la continuité de ce qui avait débuté dans le dernier tiers du XV<sup>e</sup> siècle. En 1508, l'évêque de Marseille et prélat de Cour Claude de Seyssel, écrit que « l'on voit généralement par tout le royaume bastir grans ediffices tant publiez que privez [*sic*] », avec des dorures y compris sur « les couvertures, les toitz, les tours et ymages qui sont par le dehors [*sic*] »<sup>66</sup>. Les premiers éléments du style Renaissance apparaissent dans les églises, le clergé est de plus en plus nombreux, mais cet élan est brisé par les guerres de Religion qui ravagent la France à partir de 1559. Après la condamnation des doctrines de Luther par la faculté de théologie de Paris en 1521, les répressions envers ses sympathisants commencent à se durcir<sup>67</sup>. La mort accidentelle du roi Henri II le 10 juillet 1559 affaiblit la monarchie. Le duc François de Guise et le cardinal de Lorraine, oncles du jeune roi François II, gouvernent la France et poursuivent la politique religieuse d'Henri II en combattant

---

<sup>63</sup> 2005, Claude Mignot, Daniel Rabreau (sous la dir.), p. 259.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 259.

<sup>65</sup> Citation du cardinal et archevêque italien Paleotti, citée dans Maud Hamoury, 2006, p. 26.

<sup>66</sup> Claude de Seyssel, *Louenges du roy Louys XII*, 1508, cité dans Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond, Elisabeth Taburet-Delahaye, Martha Wolff, *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, Galeries nationales du Grand Palais, 6 octobre 2010-10 janvier 2011, Paris, RMN, p. 23.

<sup>67</sup> 1988, Jacques Le Goff et René Rémond (sous la dir.), p. 224.

fermement la religion réformée. Ils se heurtent à une forte opposition, de nombreux nobles ont adhéré à la fin des années 1550 à la Réforme et réagissent aux persécutions<sup>68</sup>. C'est le début de quarante ans de troubles qui divisent le royaume et entraînent le pillage et la destruction d'édifices religieux sur tout le territoire. Partout où ils sont maîtres, les protestants volent les vases sacrés, l'orfèvrerie, les chandeliers, dans les églises. Ces pillages s'accompagnent d'une vague iconoclaste qui provoque non seulement de gros dégâts mais aussi « une traînée de haine catholique durable »<sup>69</sup>. Des tentatives de compromis ont lieu, en particulier en 1561 lorsque Catherine de Médicis, alors régente, et le chancelier Michel de l'Hospital, tentent de trouver un compromis entre les deux confessions pour essayer de rétablir l'unité du royaume. Les années 1560-1562 voient le protestantisme se diffuser à grande vitesse, le nombre d'Eglises réformées ne cesse de s'accroître entraînant une réaction des catholiques. La guerre civile éclate, les populations sont épuisées, les épidémies font rage, les villes qui s'étaient ralliées à la Réforme sont détruites. L'arrivée d'Henri IV au pouvoir en 1589 et la signature de l'Edit de Nantes<sup>70</sup> en 1598 ramène la paix religieuse et le retour du catholicisme<sup>71</sup>.

## *2-2 : Reconquête spirituelle et redressement économique du royaume*

L'Eglise catholique, à la fin du XVIe siècle, s'est appauvrie et souffre d'une pénurie de prêtres. Le Concile de Trente entraîne cependant un profond renouvellement spirituel dans toute l'Europe catholique et le clergé se redynamise aidé par le développement et l'implantation dans les villes des ordres religieux dont beaucoup sont issus de la Contre-Réforme catholique. La présence nouvelle des ordres religieux a un impact considérable non seulement sur la vie spirituelle dans les villes, dans la rénovation catholique en France, mais aussi sur le paysage architectural. Guillaume Kazerouni rappelle qu'à Paris on ne compte à l'avènement d'Henri IV qu'une vingtaine de communautés mais qu'à la mort de Louis XIV elles sont une centaine, la plupart d'entre elles s'étant installées entre 1600 et 1660<sup>72</sup>. La situation est identique dans la Généralité de Moulins où les religieux s'installent, comme dans la capitale, aussi bien dans les faubourgs qu'en centre-ville. Ce moment clé de l'histoire de l'Eglise marque une évolution capitale dans le mécénat artistique. On veut montrer

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>70</sup> Cet édit accorde une existence légale, limitée à un nombre précis de localités, à la pratique de la religion protestante.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 276.

<sup>72</sup> 2012, Guillaume Kazerouni (sous la dir.), p. 23.

visuellement sa ferveur religieuse et cela profite pleinement aux artistes<sup>73</sup>. Il faut bien-sûr orner ces nouveaux édifices mais il est également nécessaire de reconstruire et décorer les églises détruites ou pillées durant les guerres de Religion. Un mécénat important se met alors en place et les peintres sont extrêmement sollicités. Cette situation religieuse s'inscrit dans le redressement économique de la France mené par le roi et ses ministres. C'est le début d'une politique royale centralisée et volontaire. La signature de l'Edit de Nantes en 1598 ne correspond qu'à une paix précaire que l'assassinat d'Henri IV en 1610 puis les guerres menées par Louis XIII entre 1621 et 1629 pour récupérer les provinces acquises aux protestants vont fortement ébranler. Ce n'est donc qu'après 1629 et la paix d'Alès que le royaume s'apaise religieusement et commence de se reconstruire. Cette date correspond au retour à Paris de Simon Vouet, rappelé en 1627 par Louis XIII et Richelieu. L'affermissement politique et économique du royaume entraîne dans les années 1630 un regain de l'activité artistique et le développement d'un nouvel art de vivre. Nobles, gens de finances, parlementaires, grands bourgeois, font appel aux artistes pour orner leurs hôtels particuliers. La peinture décorative prend un nouvel essor et cela crée une véritable émulation entre les peintres<sup>74</sup>. Paris émerge peu à peu au cours du XVIIe siècle et devient capable de rivaliser avec Rome. Elle devient un centre culturel incontournable que les peintres n'ont progressivement plus besoin de quitter pour se former. En parallèle, de nombreux foyers provinciaux émergent et se développent où les peintres mettent consciencieusement en application les consignes émises lors du Concile.

## B- Le Bourbonnais durant l'Ancien Régime

### 1- La Généralité de Moulins

Le territoire du Bourbonnais est une entité qui n'a jamais eu d'unité ni géographique ni religieuse. Quant à son identité historique, elle ne remonte qu'au Moyen Âge.

---

<sup>73</sup> *Ibidem.*, p. 24.

<sup>74</sup> 1994, Alain Mérot, p. 13.

*1-1 : Une organisation territoriale et politique complexe*

Topographiquement, la province du Bourbonnais présente de forts contrastes<sup>75</sup>. Au nord et à l'ouest s'étend le bocage tandis qu'à l'est la Sologne bourbonnaise avec ses plaines d'argile et de sable se prolonge du Val d'Allier jusqu'à la frontière du Nivernais. La Montagne bourbonnaise, aux reliefs plus accidentés, marque la frontière du territoire à l'est et constitue le prolongement des monts du Forez et de la Madeleine. Enfin, au sud-est, commence la plaine de la Limagne dont la plus grande partie s'étend de la Sioule à l'Allier. Elle comprend également le bassin de Forterre aux alentours de Varennes-sur-Allier. Le sud-ouest du Bourbonnais voit débiter les Combrailles qui se prolongent sur les départements du Puy-de-Dôme et de la Creuse. Le territoire est traversé du nord au sud par la rivière Allier, qui a donné son nom au département, et qui a eu au fil des siècles une importance économique de premier ordre étant un des principaux axes de communication entre le Massif Central et le Bassin parisien.

La Généralité de Moulins a été créée en 1587 par un édit du roi Henri III. Les Généralités sont avant tout des circonscriptions fiscales, mises en place sous le règne de François Ier par l'Edit de Cognac promulgué en 1542, et dont le pouvoir ne cesse de se renforcer jusqu'à la Révolution<sup>76</sup>. Avant 1587, le Bourbonnais est d'abord inclus dans la Généralité de Bourges puis une partie est rattachée à celle d'Auvergne créée en 1558, jusqu'à l'érection de celle de Moulins. La Généralité de Moulins est avant tout constituée dans l'objectif « d'éviter les pertes de deniers résultant du peu de sûreté des routes du Bourbonnais "aux recettes générales de Riom et Bourges où les chemins sont inaccessibles et de peu de fréquentation", Moulins ayant été jugée l'une des "villes les plus commodes" sur le grand chemin de Paris à Lyon [*sic*] »<sup>77</sup>. Le territoire est intégré dans « l'armature administrative et judiciaire de la monarchie »<sup>78</sup>. Un bureau des finances est implanté à Moulins, capitale de cette nouvelle Généralité. Il est dirigé par un Trésorier de France et Général des Finances, chargé des questions relatives à l'imposition. Ce dernier a une position sociale importante même si ses fonctions réelles sont peu conséquentes, ses prérogatives étant peu à peu

---

<sup>75</sup> 1984, Georges Rougeron, Annie Regond, Jacques Corrocher, Henriette Dufour, pp. 295 à 320.

<sup>76</sup> La France a compté jusqu'à 36 Généralités, la dernière ayant été créée en 1784. Il y en avait 33 à la veille de la Révolution.

<sup>77</sup> 1980, Georges Rougeron, 1980, p. 12. Voir également 1904, Pierre Flament, pp. 365 à 368.

<sup>78</sup> 1985, André Leguai, (sous la dir.), p. 326.

absorbées au fil du temps par les Intendants à la tête des Généralités<sup>79</sup>. Beaucoup de Trésoriers de France sont à l'origine de commandes de décors et de tableaux pour leurs demeures ou pour des édifices religieux. Quatre présidiaux sont également mis en place. Il s'agit de tribunaux de justice avec à leur tête un président<sup>80</sup>. Le premier est installé à Moulins dès 1551. Institué par édit royal d'Henri II, soixante présidiaux sont créés cette année-là en France. Celui de Moulins est du ressort du Parlement de Paris. Il faut également savoir que la Généralité comporte deux duchés, celui du Bourbonnais et celui de Nevers, et un comté, qui sont la propriété du roi de France. Cependant, au XVIIe siècle, ils sont cédés à différents engagistes dont le plus important est la famille Bourbon-Condé à partir de 1661<sup>81</sup>. Les autres châtelainies sont la propriété de personnages haut placés de l'époque. L'Intendant monsieur d'Argouges rappelle ainsi par exemple que les terres de Gannat et Vichy ont appartenu à la princesse de Conty puis au marquis d'Effiat, ou encore que la châtelainie de Chaveroches était la propriété de monsieur de Saint-Géran<sup>82</sup>.

Les frontières de la Généralité n'ont cessé d'évoluer jusqu'à la Révolution<sup>83</sup>. Ce sont en effet des entités administratives sans cesse remaniées, de nouvelles sont créées quand d'autres sont supprimées. Celle de Moulins se compose en 1587 de six élections ou recettes particulières : Moulins, Gannat, Montluçon, Nevers, Guéret et Evaux<sup>84</sup>. Ces élections sont elles-mêmes très mouvantes. Georges Rougeron retrace ces évolutions sur lesquelles nous ne reviendrons pas<sup>85</sup>. Il faut simplement rappeler que la Généralité de Moulins comprend une grande partie du Nivernais et de la Haute-Marche et qu'elle déborde sur l'Auvergne. Il y a toutefois des enclaves avec les châtelainies de Germigny, de Saint-Amand, de la Bruyère-l'Aubespain et d'Ainay-le-Château, qui sont rattachées à la Généralité de Bourges. Une partie de la Montagne bourbonnaise relève de celle de Lyon. Cette complexité géographique pose parfois problème. Monsieur de Pommereu, Intendant de la Généralité de Moulins de 1657 à 1669, rapporte que « le mal est qu'il y a une grande quantité de villes et paroisses d'Auvergne

---

<sup>79</sup> Au XVIIIe siècle, le bureau des finances perd la plupart de ses attributions et s'occupe essentiellement des questions de voiries.

<sup>80</sup> Le présidial est placé entre le baillage et le parlement. Il statue sur les affaires civiles dont l'objet est inférieur à 250 livres tournois en capital ou 10 livres tournois de rente.

<sup>81</sup> 1985, André Leguai, (sous la dir.), pp. 326-327.

<sup>82</sup> Arch. dép. de l'Allier : 1C 1 : Procès verbal de la Généralité de Moulins rédigé par Monsieur d'Argouges, Intendant de la Généralité, en 1686. Avec les terres de Gannat et de Vichy se trouvaient également celles de Chinon, dans la Généralité de Tours.

<sup>83</sup> Annexes 1 à 5 : cartes retraçant l'évolution du territoire.

<sup>84</sup> 1980, Georges Rougeron, p. 12. Voir aussi Arch. dép. de l'Allier : 1J 489 : *Etat sommaire des villes, bourgs et paroisses de la Généralité de Moulins, 1722.*

<sup>85</sup> 1980, Georges Rougeron, pp. 11 à 25.

et Combrailles enclavées dans le Bourbonnois, en sorte qu'il est impossible de marcher sans passer dans les unes et dans les autres [*sic*] » et ainsi payer à chaque fois des droits d'entrée<sup>86</sup>. Nous pouvons aussi préciser qu'au début du XVIIe siècle la Généralité compte sept élections<sup>87</sup> qui se partagent « 1171 paroisses sur un territoire pouvant être évalué à 1 918 000 ha »<sup>88</sup>. La Généralité atteint alors sa taille maximale avec 49 villes, Moulins étant la plus peuplée avec 12 ou 14 000 habitants. Montluçon n'a que 5000 habitants, Cusset, Gannat et Saint-Pourçain environ 4000 et Cérilly 2300<sup>89</sup>. La capitale de la Généralité, Moulins, est une ville peu active. Elle a connu une période florissante aux XVe et XVIe siècles alors qu'elle était la capitale du duché du Bourbonnais, mais au XVIIe siècle, André Leguai parle d'« une ville médiocre », sans activité économique notable. C'est le cas pour l'ensemble de la Généralité qui est avant tout un territoire agricole. L'Intendant de Pommereu écrit en 1665 que « la richesse n'y est pas grande, il n'y a pas aussi de pauvreté considérable, on y vit aisément ; il s'y fait commerce d'huiles, de bleds et de bestiaux [*sic*] »<sup>90</sup>.

La Généralité de Moulins est délimitée par celle de Bourges au nord-ouest, de Limoges au sud-ouest, d'Orléans et de Paris au nord, de Dijon à l'est, de Lyon au sud-est et enfin de Riom au sud. Ces Généralités limitrophes ont elles-aussi beaucoup évolué au fil du temps. Celles de Bourges, de Limoges et de Riom ont ainsi à une certaine période été rattachées à la Généralité de Moulins<sup>91</sup>.

L'organisation territoriale du royaume est extrêmement complexe. Les circonscriptions administratives, financières, militaires, judiciaires, ne se recoupent pas systématiquement. Le gouvernement du Bourbonnais, entité militaire placée sous l'autorité d'un Gouverneur, reprend cependant approximativement les limites de la Généralité de Moulins. Les fonctions de Gouverneur du Bourbonnais deviennent progressivement honorifiques, la Généralité étant très tranquille<sup>92</sup>. Souvent absent, ce dernier est remplacé par un lieutenant général.

---

<sup>86</sup> 1882-1885, Georges Grassoreille, p. 239.

<sup>87</sup> Moulins, Montluçon, Gannat, Nevers, Château-Chinon, Guéret et Evaux. Voir Arch. dép. de l'Allier : carte d'H. Jaillot, *La Généralité de Moulins où se trouvent les élections de Moulins, Nevers, Château-Chinon, Gannat, Montluçon, Evaux, Guéret, et pays limitrophes, suivant les nouvelles observations par H. Jaillot, géographe ordinaire du Roy, gravé par Coulubrier*, 1782. Voir Annexe 3.

<sup>88</sup> 1980, Georges Rougeron, pp. 12-13.

<sup>89</sup> 1985, André Leguai, (sous la dir.), pp. 263-264. Ces statistiques réalisées dans les années 1980 sont toutefois approximatives et à considérer avec précaution.

<sup>90</sup> 1882-1885, Georges Grassoreille, p. 236.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>92</sup> 1974, André Leguai, pp. 72-73.

*1-2 : Un passé prestigieux*

Les années 1531 et 1790 délimitent chronologiquement notre étude. La première date correspond au rattachement définitif du duché du Bourbonnais à la Couronne et à la fin des commandes ducales. La deuxième est celle de l'année de création des départements en France qui voit donc se substituer à la Généralité de Moulins le département de l'Allier. Ces dates correspondent par ailleurs au décor peint le plus ancien recensé, réalisé après la chute des ducs de Bourbon, et aux dernières réalisations commandées dans les châteaux du Bourbonnais avant les troubles révolutionnaires. Il nous semble nécessaire de rappeler non seulement l'origine et les grandes étapes de la construction du duché du Bourbonnais qui a conféré sa renommée à ce territoire, mais aussi les faits historiques locaux marquants qui ont jalonné la période que nous étudions.

Le Bourbonnais prend un sens historique avec la formation de la seigneurie de Bourbon qui devient duché du Bourbonnais à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. Cette construction féodale ne correspond à aucune circonscription administrative antérieure<sup>93</sup>. C'est une zone qui dès l'an Mil est aux confluent de quatre zones en déficit de pouvoir comtal fort : le Berry, l'Auvergne, le Nivernais et l'Autunois<sup>94</sup>. Tout débute en 915-920 avec Aimard qui fait don de sa *villa* de Souvigny à l'abbaye de Cluny fondée quelques années plus tôt par Guillaume le Pieux, comte d'Auvergne et de Berry et duc d'Aquitaine. Ses successeurs continuent d'être des protecteurs du prieuré qui se développe considérablement aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles et qui est un fondement de la puissance des premiers sirs de Bourbon. Le deuxième élément majeur dans le développement de la seigneurie est le château de Bourbon-l'Archambault dont la première mention apparaît dans un acte daté de 953<sup>95</sup>. Les sires de Bourbon, descendants d'Aimard, étendent au fil du temps leur domination, agrandissant leur territoire au fur et à mesure, aux dépens de leurs voisins. Moulins, qui n'est au Xe siècle qu'une simple *villa* vendue en 990 aux moines de Souvigny, devient le point d'appui de l'extension bourbonnaise. André Leguai rappelle cependant qu'un château n'y est signalé qu'à partir de 1049 et le premier acte connu d'un sire de Bourbon daté de cette ville ne remonte qu'à 1214<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> 2011, Jean-Luc Fray, p. 12. Jean-Luc Fray rappelle que le Bourbonnais s'est construit sur trois cités antiques auxquelles vont succéder les diocèses : sur les territoires des Arvernes au sud, des Bituriges à l'ouest et plus partiellement sur celui des Eduens au nord-est.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 19 et 1974, André Leguai, p. 12.

<sup>96</sup> 1974, André Leguai, p. 13.



En 1276, Béatrix de Bourbon épouse Robert de Clermont-en-Beauvaisis, le sixième fils du roi Louis IX. Cette alliance avec la famille royale apporte un prestige nouveau à la famille Bourbon et surtout une véritable puissance territoriale, Robert apportant avec lui le comté de Clermont. En 1327 la seigneurie est érigée en duché et le fils de Béatrix et Robert de Clermont, Louis, devient le premier duc de Bourbon. Il a été, de même que son fils Pierre Ier, un des grands officiers de l'entourage royal et continue la politique d'accroissement territorial. Le duché atteint alors à peu près les limites qu'il conservera jusqu'à la fin de l'Ancien Régime<sup>97</sup>. Le principat de Louis II, marqué par la guerre de Cent ans, marque un tournant. Le duc permet au duché de s'affirmer moralement et administrativement. Il crée ainsi en 1374 une Chambre des Comptes du Bourbonnais qui enregistre les ordonnances ducales, y compris celles concernant le Forez et le Beaujolais. Il instaure un véritable état princier, avec une politique indépendante, disposant d'une large assise territoriale. Au XVe siècle, le duc de Bourbon devient un prince dont le territoire possède des institutions semblables à celles de la royauté<sup>98</sup>. Son fils Jean Ier lui succède, puis son petit-fils Charles Ier. Les trois fils de Charles Ier et d'Agnès de Bourgogne prennent ensuite la tête du duché : Jean II, Charles II, archevêque de Lyon et cardinal, puis Pierre II qui avait épousé Anne de France, fille du roi Louis XI. En 1505, la fille de Pierre et Anne de Beaujeu, Suzanne, épouse son cousin, Charles de Bourbon-Montpensier qui devient le duc Charles III de Bourbon.

Charles III est nommé Connétable de France à l'avènement de François Ier. C'est alors un des plus grands seigneurs du royaume. Il entre toutefois en conflit avec le roi de France, lutte à replacer dans le contexte de la volonté d'unification du royaume<sup>99</sup> mise en place par les rois de France depuis déjà presque un siècle et qui trouve son aboutissement sous le règne de François Ier avec l'absorption des derniers états princiers et en particulier du duché du Bourbonnais. A la mort de Suzanne en 1521, un long procès débute entre Charles III et Louise de Savoie, mère de François Ier, qui réclame sa part d'héritage. Le dernier duc de Bourbon conclut alors une alliance avec Charles Quint dont le roi a connaissance. Charles de Bourbon fuit le Bourbonnais dans la nuit du 7 au 8 septembre 1523 et rejoint l'Italie. Ses biens sont saisis et mis sous séquestre. Il est tué en 1527 lors du siège de Rome. Le parlement prononce cette même année la confiscation irrévocable de ses biens, et toutes ses possessions sont définitivement rattachées à la Couronne en 1531.

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 28 et 1985, André Leguai, (sous la direction), p. 141.

<sup>98</sup> 1974, André Leguai, pp. 39-40 et 1985, André Leguai, (sous la dir.), pp. 142-145.

<sup>99</sup> Cette politique de centralisation se concrétise tout particulièrement avec l'Edit de Villers-Cotterêts en 1539 qui rend obligatoire l'emploi de la langue française dans tous les actes officiels du royaume.

Cette date marque le début de notre étude. Il s'agit de la fin officielle du duché, les commandes duciales cessent alors. Cette période correspond également au premier décor que nous avons recensé puis analysé sur notre aire de recherches. Il s'agit des peintures de la galerie du château de Busset commandées à l'occasion du mariage de Philippe de Bourbon et de Louise Borgia en 1530 (Cat I-1). Cette commande permet de mettre en évidence que la famille Bourbon certes ne gouverne plus en Bourbonnais mais qu'elle continue sa politique de prestige familiale et mène toujours un mécénat artistique de haut niveau. Nos recherches se concentrent sur l'entité administrative qu'est la Généralité qui n'a été créée qu'en 1587, cinquante-six ans après la date à laquelle nous faisons débiter cette étude. Cependant, entre 1531 et 1587 aucune autre entité administrative n'a véritablement été mise en place sur le territoire. Il paraît ainsi plus pertinent d'inclure ces quelques années dans nos limites chronologiques, l'émergence de nouveaux commanditaires étant perceptible dès la chute des ducs de Bourbon.

L'ancien duché du Bourbonnais est intégré dans la Généralité de Moulins à partir de 1587. Avant cette date, il avait été donné en apanage à Charles de France de 1543 à 1545, date à laquelle il retourne à la Cour onne<sup>100</sup>. Par la suite, il fait partie du douaire des reines mères. Catherine de Médicis séjourne brièvement à Moulins en 1566 avec le roi Charles IX et le chancelier Michel de l'Hospital, et Louise de Lorraine meurt à Moulins en 1601. Les institutions duciales disparaissent, les archives de la Chambre des Comptes sont transférées à Paris. En 1532, le roi nomme un Gouverneur du Bourbonnais, représentant direct de l'autorité royale qui a essentiellement des fonctions militaires, et en 1551 un siège présidial est établi à Moulins. C'est un tribunal de justice qui a à sa tête un président. La justice royale se substitue à celle des ducs<sup>101</sup>, le présidial succède à la sénéchaussée. La transition s'est déroulée en douceur d'autant plus que les ducs de Bourbon étaient certes des princes particularistes mais également des grands officiers au service du roi<sup>102</sup>. Le sénéchal<sup>103</sup> du Bourbonnais et les

---

<sup>100</sup> 1974, André Leguai, p. 66.

<sup>101</sup> En 1535-1540 et 1550, des magistrats parisiens tiennent à Moulins des « Grands jours du Parlement » durant lesquels plusieurs nobles qui se rebellaient contre l'autorité royale ont été condamnés.

<sup>102</sup> 1985, André Leguai, (sous la dir.), p. 325.

<sup>103</sup> Le sénéchal, appelé aussi le bailli, était le premier magistrat de l'ordre judiciaire. Il portait parfois le titre de « gouverneur du baillage ». Nous pouvons nous reporter à l'article du chanoine Berthoumieu, « Le personnel administratif en Bourbonnais sous l'Ancien Régime », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, tome 21, 1913, pp. 137-143, 187-196, 229-244, 358-364, 422-433.

châtelains qui géraient les châtelainies<sup>104</sup> deviennent des officiers royaux. Olivier Mattéoni souligne bien le fait que les officiers des ducs se sont adaptés à la nouvelle donne politique et se sont placés sans difficulté sous l'autorité du roi<sup>105</sup>.

Le Bourbonnais souffre épisodiquement des guerres de Religion. Pendant trente ans, combats et pillages localisés affectent la région et en particulier les édifices religieux. Saint-Pourçain-sur-Sioule est la ville qui semble compter le plus de réformés. A Moulins, le château de Foulet devient le lieu de rencontre des protestants. Ces derniers forment probablement une population assez nombreuse puisque le roi Charles IX nomme en 1562 Jean de Marconnay, seigneur de Montaret, Gouverneur du Bourbonnais. Homme violent et brutal, il fait dès son arrivée exécuter deux artisans considérés comme des chefs locaux protestants<sup>106</sup>. Il expulse également des habitants de Moulins suspectés d'hérésie. On peut noter comme faits notoires durant ces sombres années qui ont été étudiées par Ernest Bouchard, l'attaque de la ville de Moulins en 1562 par une armée protestante conduite par les seigneurs de Saint-Aubain et de Poncenat. C'est à ce moment qu'ont été pillés les couvents des faubourgs de Moulins mais aussi le prieuré d'Yzeure et l'abbaye de Saint-Menoux. Cette attaque aboutit au massacre par les moulinois de deux protestants notoires, le seigneur de Foulet et l'avocat Brisson<sup>107</sup>. En 1556, lors de la venue à Moulins de Catherine de Médicis, une tentative de réconciliation entre les chefs des deux partis représentés par le duc de Guise et l'amiral de Coligny a lieu sous l'égide de Michel de l'Hospital, mais sans succès. Enfin, il faut citer la violente bataille qui se déroule près de Cognat en 1568 entre l'armée protestante menée par le seigneur de Poncenat et les troupes du roi conduite par Saint-Hérem, lieutenant royal de la province d'Auvergne. Poncenat est tué mais les protestants sortent vainqueur du combat et poursuivent leur route jusqu'en Berry, pillant et saccageant les villes de Gannat, Bègues, Charroux, Chantelle mais aussi le Montet, Hérisson, Cérilly et Ainay-le-Château<sup>108</sup>. Enfin, en 1576 le prince de Condé, un des principaux chefs du parti protestant, s'empare de Vichy. Le couvent des célestins est dévasté, les châteaux des alentours pillés et incendiés. La liberté de culte est accordée aux protestants dans les faubourgs de Chantelle et Hérisson dès la promulgation de l'Edit de Nantes en 1598 puis Chantelle est remplacée par la ville de Moulins<sup>109</sup>.

---

<sup>104</sup> La châtelainie est une circonscription administrative et financière, créée au Moyen Âge, dont le siège est un château-fort. Elle dépend d'un seigneur haut justicier, le château est défendu par un capitaine-châtelain.

<sup>105</sup> 1998, Olivier Mattéoni.

<sup>106</sup> 1867, Ernest Bouchard, p. 9.

<sup>107</sup> *Ibidem*, pp. 10-11.

<sup>108</sup> *Ibidem*, pp. 26 à 30.

<sup>109</sup> 1985, André Leguai, (sous la dir.), p. 342.

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le Bourbonnais est un territoire où la tranquillité règne, loin des frontières avec les pays étrangers. Cependant, en 1632, Gaston d'Orléans séjourne au Donjon et essaie de s'emparer de Cusset. La ville est défendue par Gaspard de Coligny-Saligny, neveu du gouverneur Saint-Géran, et sa tentative échoue. Cette même année Henri II, duc de Montmorency, est condamné et décapité. Il s'était allié à Monsieur contre Louis XIII et Richelieu. En 1640, la levée d'une taxe des aisés provoque des troubles à Moulins qui débutent par l'assassinat de la personne chargée de recouvrer cet impôt. Les deux meneurs sont arrêtés et exécutés mais le mécontentement perdure plusieurs années<sup>110</sup>.

A l'instar des guerres de Religion, la Fronde touche peu le Bourbonnais. Le château de Montrond, propriété du Grand Condé<sup>111</sup>, a toutefois été assiégé pendant onze mois par l'armée royale avant de capituler le 1<sup>er</sup> septembre 1652. Les frondeurs se sont emparés des châteaux d'Ainay, de la Condemine à Buxières ou encore de celui de Montaigu-le-Blin. Puis, jusqu'à la Révolution, le Bourbonnais est resté en dehors des conflits qui ont pu agiter le royaume. Aucun fait particulier n'est d'ailleurs à signaler durant la période sombre qui a précédé la réunion des Etats généraux même si la situation économique et sociale est mauvaise<sup>112</sup>. En 1789, la Constituante décide de la division du royaume en départements. Les frontières de la province du Bourbonnais sont approximativement conservées et forment le nouveau département de l'Allier dont l'existence prend effet le 4 mars 1790. Moulins, capitale des entités précédentes et ville alors la plus peuplée, devient le siège de la préfecture malgré les souhaits de la ville de Montluçon qui aurait voulu la création d'un département du Haut-Cher<sup>113</sup>.

L'année 1790 marque chronologiquement la fin de notre étude. Les troubles révolutionnaires stoppent pendant quelques années les commandes de décors et de tableaux dans la Généralité. La plupart des principaux commanditaires qu'étaient la noblesse, la grande bourgeoisie et le clergé émigrent et leurs possessions sont confisquées et mises en vente comme Biens nationaux. Les décors des châteaux d'Effiat et de Douzon (Cat I-18 et Cat I-19) réalisés dans les années 1780-1790 sont parmi les derniers exécutés en Bourbonnais.

---

<sup>110</sup> 1974, André Leguai, p. 72.

<sup>111</sup> Louis II de Bourbon-Condé fait réaliser des travaux au château de Saint-Amand-Montrond par Jacques Sarrazin dans l'objectif d'en faire une place imprenable. Le système de fortifications mis en place laisse présager ce que Vauban développe par la suite.

<sup>112</sup> *Ibidem*, pp. 83-84.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 85.

*1-3 : La situation religieuse*

A partir du XVI<sup>e</sup> siècle, la Généralité de Moulins gagne ainsi une certaine unité politique et administrative. Elle n'a cependant toujours aucune unité religieuse. Le territoire se partage entre le diocèse de Clermont au sud qui comprend les villes de la Limagne, la Montagne bourbonnaise, la région de Saint-Pourçain, de Lapalisse et remonte jusqu'à Souvigny. A l'est, le diocèse d'Autun inclut les villes de Moulins et du Donjon. Celui de Bourges à l'ouest englobe la plus vaste partie de la Généralité jusqu'aux Combrailles. Montluçon, Chantelle, Montmarault mais aussi Cérilly, Hérisson, Bourbon-l'Archambault et Saint-Amand-Montrond relèvent de l'évêque de Bourges. Quelques paroisses au nord de Moulins dépendent du diocèse de Nevers<sup>114</sup>. Les évêques effectuent régulièrement des visites épiscopales, visites qui se multiplient en particulier suite au Concile de Trente durant lequel il est ordonné que « les patriarches, primats, métropolitains et évêques visiteraient par eux-mêmes et, s'ils en étaient légitimement empêchés, par leur vicaire général, tous les ans, leur diocèse en entier, ou du moins une grande partie, s'il était trop étendu, en sorte que la visite fut totalement achevée, en deux ans, par eux ou par leurs vicaires »<sup>115</sup>. Le chanoine Jean-Jules Moret rapporte que les paroisses bourbonnaises ont été régulièrement visitées aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, surtout par les évêques de Bourges et de Clermont<sup>116</sup>. L'Intendant monsieur de Pommereu souligne en 1665 que « dans ce qui est de la juridiction de l'évesché d'Authun, [...] les prestres et ecclésiastiques n'y sont pas fort réguliers, le dernier évesque les ayant peu visité [*sic*] ». Il ajoute que « la ville de Moulins a comme oublié son évesque, le chapitre de l'église collégiale se prétendant indépendant de luy en beaucoup de choses [*sic*] »<sup>117</sup>. Les procès-verbaux rédigés à l'occasion de ces visites ne nous ont pas apporté de renseignements significatifs pour nos recherches. L'évêché de Moulins, dont les limites suivent celles du département de l'Allier, n'a été officiellement établi que le 6 octobre 1822 dans la bulle *Paternae caritatis* du pape Pie VII, même si sa création avait fait l'objet d'une enquête canonique dès 1790<sup>118</sup>.

La situation religieuse de Moulins, capitale de la Généralité, est atypique. Elle n'est pas le siège d'un évêché mais ne dispose pas non plus de vraie paroisse. La ville et la plus grande

---

<sup>114</sup> Antoine Paillet, dans Jacques Baudoin, *Saints en Bourbonnais*, catalogue d'exposition du musée de Souvigny, 2008, pp. 20-22.

<sup>115</sup> VI<sup>e</sup> session du Concile de Trente, cité par Jean-Jules Moret, *Notes pour servir à l'histoire des paroisses bourbonnaises. Du XVI<sup>e</sup> siècle à la Révolution : paroisses qui dépendaient des évêchés d'Autun et Nevers*, Crépin-Leblond, p. 7.

<sup>116</sup> 1912, Chanoine Jean-Jules Moret, tome II, p. 8.

<sup>117</sup> 1882-1885, Georges Grassoreille, p. 236.

<sup>118</sup> 2008, Jacques Baudoin, p. 22.

partie de ses faubourgs relèvent de la paroisse Saint-Pierre d'Yzeure. Les faubourgs de Paris et de Bapaume étaient rattachés à la paroisse de Saint-Bonnet<sup>119</sup>. C'est le cas à l'époque moderne, cela l'était déjà au Moyen Âge. Le fait que le duc Louis II au XIVE siècle ait fait ériger une collégiale a certainement été en partie un moyen de résoudre ce problème<sup>120</sup>. La collégiale relève directement du Saint-Siège. Elle n'est donc sous l'autorité ni de l'évêque d'Autun ni de l'archevêque de Lyon<sup>121</sup>. Cependant, elle dépend du prieuré de Souvigny qui valide les décisions importantes. A partir de 1451, les habitants de Moulins ont toutefois la possibilité d'être baptisés, mariés ou enterrés par le curé d'Yzeure dans la nouvelle église Saint-Pierre-des-Ménétraux de Moulins<sup>122</sup>.

La Généralité comprend des prieurés puissants dont l'influence s'étend sur l'ensemble du territoire. Le plus important d'entre eux est celui de Souvigny, une des cinq principales fondations du monastère de Cluny. Les moines de Souvigny ont ainsi des droits de patronage sur la ville de Moulins qui remonte au Xe siècle et à la vente au prieuré clunisien de la chapelle Saint-Pierre située *in Molinis*<sup>123</sup>. Le prieur est systématiquement nommé chanoine de la collégiale de Moulins. Les doyens sont élus par le chapitre, élection qui doit être confirmée par le prieur de Souvigny. Cette dépendance vis-à-vis du prieuré clunisien implique aussi que personne à Moulins ne peut bâtir une église, une chapelle, un oratoire, sans la permission du prieur. Aucune modification sur l'un de ces édifices ne peut se faire sans son autorisation. Enfin, chaque institution religieuse de la ville paye une redevance annuelle au prieuré<sup>124</sup>. Il y avait un autre lien de dépendance, moins pesant cependant car il était indirect : celui des bénédictines d'Yzeure envers l'abbaye de Saint-Menoux. L'abbesse réside à Saint-Menoux et nomme le chapelain du prieuré d'Yzeure qui exerce ses fonctions en parallèle au curé d'Yzeure, l'église paroissiale servant en même temps de chapelle au prieuré. Cette situation a engendré de nombreux conflits<sup>125</sup>. Parmi les abbayes et prieurés importants de la province, on

---

<sup>119</sup> Il y avait une église Saint-Bonnet située non loin des murailles de la ville de Moulins qui a aujourd'hui entièrement disparu.

<sup>120</sup> 2005, André Leguai, p. 183.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 188. Louis II obtient cette exemption par une bulle papale du 9 juin 1394.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 189. Cette église, détruite à la Révolution, se trouvait à l'emplacement de l'actuelle place Max Dormoy, à l'arrière de l'hôtel de ville de Moulins.

<sup>123</sup> 1991, Catherine Legros, pp. 9 à 19.

Les frères Wion, Lambert, Bérard et Guillaume vendent en 990 une chapelle dédiée à saint Pierre au prieuré de Souvigny, donation confirmée parmi d'autres dans un acte du pape Urbain daté de 1097. En 1103, l'évêque d'Autun abandonne aux moines de Cluny l'*ecclesia Molinis*, appellation qui montre qu'une petite agglomération s'est formée autour de l'église.

<sup>124</sup> 2005, André Leguai, p. 186.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 186.

peut citer le prieuré bénédictin de Saint-Pourçain, l'abbaye cistercienne de Sept-Fonts mais aussi les abbayes de femmes de Cusset et de Saint-Menoux dont les abbesses étaient issues de grandes familles nobles.

Le nombre de fondations religieuses se multiplie au début du XVIIe siècle. Il s'agit essentiellement d'ordres réformés qui ont pour mission de diffuser les idées émises lors du Concile de Trente. Parmi eux, les jésuites qui s'implantent à Nevers et à Moulins au début du XVIIe siècle jouent un rôle considérable dans ce renouveau de l'église catholique. Ils commandent de nombreuses œuvres d'art symbolisant véritablement l'art de la Contre-Réforme. Ce développement monastique explique André Leguai, vient redynamiser le clergé bourbonnais alors « dans un grand désarroi matériel et moral » après les guerres de Religion<sup>126</sup>. Les combats et le manque d'entretien ont laissé la plupart des édifices religieux en très mauvais état<sup>127</sup>. Nous reviendrons plus en détail sur ces différentes congrégations religieuses qui sont au XVIIe siècle à l'origine de commandes d'un nombre considérable de tableaux qui viennent orner leurs édifices. Il en est de même des chapitres collégiaux. Comme les abbesses, les chanoines sont des personnages influents, issus de familles nobles ou bourgeoises, qui ont des moyens financiers importants et eux-mêmes ou des membres de leur famille n'ont pas hésité à passer des commandes d'œuvres d'art pour leur demeure privée ou pour leur collégiale.

## **2- La vie culturelle après les Bourbons**

Les principats des ducs Charles Ier, Jean II et Pierre II sont marqués par un mécénat artistique de grande ampleur qui fait partie intégrante de la politique de prestige menée par les Bourbons. La fin du duché correspond certes à la fin du mécénat ducal mais pas à l'arrêt des commandes. Officiers, nobles et ordres religieux continuent à faire réaliser des œuvres d'art tout au long des XVIe et XVIIe siècles, le XVIIIe siècle se caractérisant toutefois par un ralentissement important de l'activité artistique en Bourbonnais.

### *2-1 : La fin du mécénat des ducs de Bourbon*

A partir du début du XVIe siècle, les ducs de Bourbon mettent en place un mécénat artistique de grande ampleur dont il ne subsiste malheureusement que peu de vestiges. Ils font appel à des artistes de différentes régions pour travailler au château de la ville de Moulins,

---

<sup>126</sup> 1974, André Leguai, p. 75.

<sup>127</sup> 1985, André Leguai, (sous la dir.), p. 219.

capitale de leur duché, mais également dans leurs nombreuses demeures disséminées sur le territoire bourbonnais et dans les établissements religieux<sup>128</sup>. Cet intérêt des ducs de Bourbon pour le domaine artistique est à replacer dans le contexte général de la montée en puissance de l'humanisme et de la renaissance des arts. Les élites portent une attention nouvelle à la peinture, la sculpture, l'architecture ou encore la littérature. Des réseaux d'influences artistiques se mettent en place, les artistes travaillent pour les différentes cours royales ou ducales. Martha Wolff souligne le fait que le Bourbonnais, et en particulier Moulins, est « une étape importante sur la route reliant la vallée de la Loire à Lyon et à l'Italie »<sup>129</sup>. Il est donc aisé pour les artistes de faire une étape dans la capitale du duché du Bourbonnais.

Charles Ier fait venir de Lyon le sculpteur Jacques Morel pour édifier son tombeau et celui de son épouse qui sont encore conservés dans la chapelle Neuve de l'église prieurale de Souvigny. Les plans de la chapelle avaient été fournis par Jean Poncelet<sup>130</sup>. Jacques Morel s'était engagé en 1448 à réaliser les tombeaux de Charles Ier de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne sur le modèle de celui de Philippe le Hardi à la Chartreuse de Champmol<sup>131</sup>. Michel Colombe est présent à la cour de Jean II en 1484. Il vient du Berry où il avait collaboré avec le peintre Jean Fouquet. Quelques sculptures d'une grande finesse peuvent lui être attribuées, de même qu'à son associé et successeur Jean Guilhomet, appelé Jean de Chartres, qui travaille pour Anne de France dans les années 1500<sup>132</sup>. C'est le cas de trois statues représentant les saints patrons de Pierre, Anne et Suzanne de Beaujeu provenant de l'église Saint-Vincent du château de Chantelle, la résidence favorite de la duchesse Anne de Beaujeu<sup>133</sup>. On peut également signaler la statue représentant *Marie-Madeleine*, conservée dans l'église Saint-Pierre de Montluçon, ou encore une *Tête de jeune homme* du musée Anne-de-Beaujeu de Moulins, qui témoignent de l'impulsion donnée par les ducs et leurs proches dans le domaine artistique en Bourbonnais. On imagine ainsi la magnificence de l'ornementation des châteaux des ducs et des édifices religieux, en particulier de la nouvelle collégiale de Moulins dont la première pierre est posée par la duchesse Agnès de Bourgogne

---

<sup>128</sup> 2010, Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond, Elisabeth Taburet-Delahaye, Martha Wolff, p. 159.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>130</sup> 1974, André Leguai, p. 51 ; 1985, André Leguai, (sous la direction), pp. 231 à 238 et 1946, Paul Dupieux, p. 14.

<sup>131</sup> 2010, Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond, Elisabeth Taburet-Delahaye, Martha Wolff, p. 159. Tombeau actuellement conservé au musée des Beaux-Arts de Dijon.

<sup>132</sup> La présence de Jean de Chartres à Moulins est certaine en 1500-1501 et de 1511 à sa mort en 1515 ou 1516.

<sup>133</sup> *Sainte Anne et la Vierge enfant, Saint Pierre, Sainte Suzanne*, première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle, pierre calcaire, musée du Louvre, Paris.



en 1468<sup>134</sup>. Ce chantier ne débute véritablement qu'en 1474 avec le duc Jean II qui demande également la construction d'une seconde Sainte Chapelle dans son château de Bourbon-l'Archambault à partir de 1485<sup>135</sup>. Cette chapelle est accolée à celle fondée en 1315 par Louis Ier et qui était destinée à recevoir les reliques de la Passion qui lui avaient été offertes par saint Louis, son grand-père. Sous le principat de Jean II, un grand nombre de vitraux de la collégiale de Moulins ont été commandés soit par le duc lui-même, c'est le cas du vitrail dit « des ducs » qui représentait le duc Jean II et son épouse Jeanne de France entourant sainte Catherine d'Alexandrie, soit par les grandes familles du duché<sup>136</sup>. Cette activité artistique en Bourbonnais atteint son apogée sous le règne de Pierre de Beaujeu et de son épouse Anne de France, à la fin du XVe siècle et au début du XVIe. Après avoir administré le royaume durant la minorité du roi Charles VIII, Pierre et Anne mènent une politique de prestige de la dynastie qui se met véritablement en place lorsque Pierre II hérite du duché en 1488 et que le couple commence à s'intéresser à ses domaines en Bourbonnais. La cour de Moulins prend d'autant plus d'importance qu'en 1494-1495 le duc Pierre gouverne à nouveau le royaume durant les guerres d'Italie menées par son beau-frère, le roi Charles VIII. Il administre le pays depuis la capitale de son duché, Moulins<sup>137</sup>. Pierre et Anne agrandissent et modernisent le château ducal. Ils font construire une chapelle à plan centré dotée d'une coupole, dédiée à saint Louis et dans laquelle devait être exposé le célèbre *Triptyque de la Vierge en gloire adorée par Pierre de Bourbon et Anne de France*, aujourd'hui attribuée au peintre Jean Hey<sup>138</sup>. Ce dernier serait également l'auteur d'un second triptyque, aujourd'hui démantelé et conservé au musée du Louvre, qui représente là encore le couple ducal et leur fille Suzanne. On lui doit aussi des portraits de membres de la famille Bourbon<sup>139</sup>. On attribue à Jean Hey le carton du vitrail de la collégiale de Moulins représentant dans la partie basse la famille Popillon en prière et dans la partie supérieure, au-dessus d'une grisaille brun-rosé, la Vierge en gloire<sup>140</sup>. Les vitraux de la collégiale témoignent de la présence à la Cour de Moulins de peintres de qualité parmi lesquels André Leguai cite Etienne Saunier et les Richer<sup>141</sup>. Pierre et Anne de

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, pp. 180 à 184.

<sup>135</sup> Des fragments de sculptures et d'inscriptions provenant des saintes chapelles de Bourbon ont été retrouvés lors de travaux de voiries en 2006 (voir 2008, Laëtitia Méténier, pp. 81 à 101).

<sup>136</sup> Pour l'étude des vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Moulins, ancienne collégiale, nous pouvons nous reporter à l'ouvrage de Françoise Gatouillat, Michel Hérold, Karine Boulanger, Jean-François Luneau, *Les Vitraux d'Auvergne et du Limousin, Corpus vitrearum*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

<sup>137</sup> 2010, Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond, Elisabeth Taburet-Delahaye, Martha Wolff, p. 159.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>139</sup> *Ibidem*, pp. 162-172.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>141</sup> 1974, André Leguai, p. 51.

Beaujeu font également édifier une galerie, connue sous le nom de « pavillon Anne de Beaujeu » qui, malgré de nombreuses vicissitudes, existe toujours. Ces commandes sont « représentati[ves] d'un sens aigu du prestige dynastique et d'une nouvelle sensibilité Renaissance extrêmement novateurs »<sup>142</sup>. Les Bourbons entretiennent une cour plus modeste à Aigueperse, fief des Bourbon-Montpensier, branche dont est issu Charles III, époux de Suzanne et dernier duc de Bourbon. Grâce aux parents de celui-ci, Gilbert, comte de Montpensier, et Claire de Gonzague, originaire de Mantoue, des réseaux de relations sont créés avec l'Italie<sup>143</sup>. On peut également signaler la présence de l'orfèvre Arnoul de Viviers qu'Anne de France recommande à Anne de Bretagne<sup>144</sup> mais également tout au long du XVe siècle de poètes et d'écrivains tels que Pierre de Nesson, Henri Baude, Jean le Maire des Belges ou Jean Marot<sup>145</sup>. Paul Dupieux<sup>146</sup> cite l'enlumineur Jean de Montluçon et enfin Jean Ockeghem figure parmi les musiciens de la chapelle ducale à partir de 1446.

Ce mécénat mené par les ducs de Bourbon prend brutalement fin en 1523 suite à la fuite du connétable Charles de Bourbon. Néanmoins, les commandes d'œuvres d'art se poursuivent, les officiers des ducs et la noblesse prenant le relais, de même que les ordres religieux qui se multiplient à partir de la fin du XVIe siècle.

## *2-2 : L'émergence de nouveaux commanditaires*

Aux XVIe et XVIIe siècles, la Généralité de Moulins conserve une activité culturelle importante. Les anciens officiers ducaux, maintenant placés sous l'autorité du roi, mènent une politique de mécénat afin de s'affirmer socialement, essentiellement sur le plan local. Issus en général de la noblesse, ils agrandissent et embellissent leurs demeures, rurales ou urbaines, et commandent à la fois des décors peints, des portraits et des tableaux de chevalet. Les tableaux profanes qui ornaient les salons des châteaux, les galeries, les salles à manger, ont été dispersés au fil des siècles. Nous n'en avons donc pas étudié dans le cadre de ces recherches. Nous ne faisons que les évoquer lorsque nous parlons des portraits. Les tableaux religieux qu'ils offrent aux congrégations religieuses ou qu'ils commandent pour orner leurs chapelles privées sont par contre plus facilement identifiables. Nous en analysons un certain nombre dans notre catalogue. Quant à la grande noblesse, elle passe des commandes d'envergure.

---

<sup>142</sup> 2010, Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond, Elisabeth Taburet-Delahaye, Martha Wolff, p. 159.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 160. Paul Dupieux cite également les orfèvres André et Jean Mangot, Guillemain Charveaul, Rémond Guionnet ou encore Jean de Behnard.

<sup>145</sup> 1974, André Leguai, p. 52.

<sup>146</sup> 1946, Paul Dupieux, p. 13.

Les ordres religieux s'implantent en nombre au début du XVIIe siècle et sont des commanditaires de première importance. Tout juste arrivés dans les villes, les ordres réformés font construire de nouveaux bâtiments tandis que les congrégations déjà installées entament des rénovations. Il faut alors décorer ces établissements, d'autant plus que l'image, en particulier les représentations de la vie de la Vierge ou des saints, devient capitale dans le monde catholique post-tridentin. Ces ordres religieux passent alors des commandes de tableaux ou de décors aux artistes, mais les grandes familles nobles ou bourgeoises locales sont également appelées à contribuer financièrement. Certaines offrent des œuvres de grande qualité pour orner les chapelles faisant ainsi acte de piété. Ces commandes diminuent cependant à partir du XVIIIe siècle. La période est moins religieuse, et surtout la Généralité de Moulins perd de son attractivité.

La province, en particulier Moulins, toujours considérée au XVIe siècle comme « une ville de Loire », a gardé jusqu'au XVIIe siècle une certaine renommée<sup>147</sup>. L'ancien château des ducs n'est pas encore déserté, de grands personnages y séjournent tels que François Ier en 1530 et 1538, le roi Charles IX en 1565-1566<sup>148</sup>, Catherine de Médicis. Louise de Lorraine y décède en 1601. Il faut également rappeler que le mariage d'Antoine de Bourbon avec Jeanne d'Albret, les futurs parents du roi Henri IV, se déroule à Moulins en 1548. Le château abrite en 1670 Jean II Casimir Vasa, roi de Pologne, qui après son abdication en 1668 choisit de s'exiler en France<sup>149</sup>. Puis le site est laissé à l'abandon. La Généralité et sa capitale se trouvent éloignées des grands centres d'activités du royaume.

Les commandes à partir de la fin du XVIIe siècle vont essentiellement concerner l'urbanisme et les embellissements des villes, et essentiellement la capitale de la Généralité. Ces grands projets sont à l'initiative des Intendants qui « animai[en]t et contrôlai[en]t, au nom du roi, l'ensemble des services publics qu'ils fussent du ressort de l'Etat ou locaux ». Georges Rougeron précise que « rien ne devait échapper à [leur] regard ni à [leur] main »<sup>150</sup>. Ils exerçaient l'autorité royale sur l'étendue de la juridiction<sup>151</sup>. Les Intendants avaient en

---

<sup>147</sup> 1985, André Leguai, (sous la direction), p. 328.

<sup>148</sup> C'est lors de ce séjour du 22 décembre 1565 au 23 mars 1566 qu'a été signée l'Ordonnance de Moulins qui diminue les pouvoirs du Parlement et des Gouverneurs.

<sup>149</sup> Il meurt deux ans plus tard à l'abbaye Saint-Martin de Nevers dont il était devenu abbé commendataire. Il avait épousé en première noce la veuve de son frère, Louise-Marie de Gonzague-Nevers.

<sup>150</sup> 1980, Georges Rougeron, p. 16.

<sup>151</sup> Dans les différentes élections, ils étaient représentés par des subdélégués. La fonction d'Intendant était extrêmement recherchée. Elle permettait en effet de progresser très rapidement dans la hiérarchie et d'accéder aux postes de Conseiller d'Etat ou d'Intendant des finances. C'est une fonction qui avait été créée dans le but de contrebalancer le pouvoir des Gouverneurs qui transmettaient leur charge à leurs descendants, ce qui aboutissait ainsi à de nouvelles dynasties provinciales (2009, Annie Regond, Henri Delorme, p. 18).

général une fortune personnelle importante. Ils logeaient à Moulins, à l'hôtel d'Ansac, non loin de l'ancienne collégiale. Ainsi, Jean-Louis de Bernage qui occupe cette fonction de novembre 1744 à mars 1756, est à l'initiative de la construction par l'ingénieur Louis de Régemortes du pont permettant de traverser l'Allier à Moulins. Son successeur, Amable Bérulle, ordonne l'ouverture de la route qui deviendra la Nationale 7 et fait construire un château d'eau rue de Bourgogne à Moulins. A Saint-Pourçain, un pont réalisé par l'ingénieur Mathieu à partir de 1686, permet également de traverser la Sioule. On pense aussi au comblement des fossés à Moulins et à leur aménagement en cours qui deviennent des lieux de promenade<sup>152</sup>. Jacques de Bercy fait relier la porte de Paris à l'Allier par un large boulevard, les cours de Bercy<sup>153</sup>. Ces grands projets ne sont malheureusement souvent pas achevés. Jacques de Flesselles fait édifier à Moulins la porte de Paris. La porte de Lyon qui devait lui faire pendant n'a jamais été construite. Le fait que les Intendants ne restaient que peu de temps à Moulins, le Bourbonnais étant un territoire dont on avait la charge en début de carrière avant d'aller dans des villes plus importantes, peut expliquer l'inachèvement de nombreux chantiers<sup>154</sup>.

Durant tout le XVIIIe siècle, la noblesse s'appauvrit et comme dans le reste de l'Europe la bourgeoisie émerge, s'affirme et mène à son tour un mécénat artistique. Dans la Généralité, nombre de châteaux sont rachetés à cette période par des membres de la bourgeoisie ayant fait fortune et redécorés au goût du jour. Dessus-de-porte, dessus-de-cheminée se multiplient et constituent souvent, avec la réalisation de portraits, l'activité première des peintres.

Cet aperçu de la vie culturelle en Bourbonnais depuis la chute du duché jusqu'à la Révolution ne serait pas complet si nous n'abordions pas l'aspect littéraire et musical, ainsi que les figures majeures qui ont marqué cette période. Blaise de Vigenère tout d'abord est né en 1523 à Saint-Pourçain et parcourt l'Europe grâce à sa fonction de secrétaire d'ambassade<sup>155</sup>. Il étudie le grec, l'hébreu, l'astrologie, s'inscrivant ainsi dans la lignée des grands humanistes. Peu présent dans sa région natale, il a cependant pu jouer un rôle d'intermédiaire entre des commanditaires en Bourbonnais et les artistes, sujet sur lequel nous revenons à la fin de cette première partie. Claude de Lingendes, fils d'un Trésorier de France

---

<sup>152</sup> 2009, Annie Regond, Henri Delorme, 2009, pp. 36-37 ; 56-59.

<sup>153</sup> 1974, André Leguai, p. 73.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 73. On compte, entre 1636 et 1790, 42 titulaires de cette charge.

<sup>155</sup> 1985, André Leguai, (sous la dir.), p. 330.

au bureau des finances de Moulins, a été recteur du collège des jésuites de Moulins puis Supérieur de la maison professe des jésuites de Paris. Il est célèbre pour ses sermons qui ont été imprimés<sup>156</sup>. Conseiller de la duchesse de Montmorency, alors retirée au couvent de la Visitation à Moulins, il a été une des personnalités intellectuelles marquantes du XVIIe siècle, non seulement dans la province mais également dans tout le royaume. C'est aussi le cas d'un de ses proches parents, Jean de Lingendes, fils d'un bourgeois marchand à Moulins qui, après ses études au collège des jésuites de Moulins, est reçu docteur en théologie et ordonné prêtre. Très proche de Richelieu, ses sermons ont fait sa renommée<sup>157</sup>. Un autre Jean de Lingendes, lui aussi né à Moulins, est célèbre pour ses poèmes rédigés à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe siècle<sup>158</sup>. On peut également évoquer Claude Chouvin de Blot, surnommé par la marquise de Sévigné « Blot l'Esprit », auteur de poèmes libertins et de mazarinades durant la Fronde<sup>159</sup>, ainsi que le poète et auteur de tragédies Claude Billard de Courgenay né à Souvigny en 1550<sup>160</sup>. Lieutenant criminel à Moulins puis avocat au Grand Conseil à Paris et Intendant du Nivernais, Gilbert Gaulmin est connu pour ses poèmes et sa maîtrise du grec, de l'hébreu mais aussi de l'arabe, du turc et du persan<sup>161</sup>. Jean, Guillaume et Claude Duret constituent à Moulins, à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe, une bibliothèque considérable contenant des ouvrages de droit, d'histoire, de sciences et écrivent sur le Bourbonnais. Leurs écrits sont par la suite publiés<sup>162</sup>. En effet, la ville de Moulins a, dès le début du XVIe siècle, une imprimerie gérée par Pierre Vernoy, fils du libraire Georges Vernoy<sup>163</sup>. Nous pouvons terminer en signalant que la ville de Moulins met en place, à l'initiative de l'Intendant Pallu en 1736, une Académie de musique dans laquelle débute le compositeur Antoine Dauvergne. Celle-ci stimule l'activité musicale aussi bien en ville que dans le milieu ecclésiastique. Les collégiales de Moulins, Cusset et Montluçon possédaient une maîtrise et une musique sur lesquelles s'appuyaient les chanoines pour leurs offices<sup>164</sup>. Il n'existe cependant aucune académie de peinture dans la Généralité.

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 330.

<sup>157</sup> 2009, Maurice Sarazin, p. 214.

<sup>158</sup> 2009, Annie Regond, Henri Delorme, pp. 104-106.

<sup>159</sup> *Ibidem*, pp. 110-111.

<sup>160</sup> *Ibidem*, pp. 112-116.

<sup>161</sup> 1985, André Leguai, (sous la dir.), p. 328.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 329.

<sup>163</sup> 1921, Marcellin Crépin-Leblond, pp. 330-331.

<sup>164</sup> 2009, Annie Regond, Henri Delorme, pp. 119 à 121.

## II- Les classes de commanditaires

Une des spécificités des commandes artistiques dans la Généralité de Moulins réside dans le fait que les grands commanditaires qui s'étaient illustrés au Moyen Âge et au début de la Renaissance, les ducs de Bourbon, disparaissent de la scène politique. De plus, en l'absence de siège épiscopal, aucune commande et peu de consignes concernant la décoration des édifices religieux émanent des évêques qui ont pourtant la mission, suite au Concile de Trente, de ranimer la foi dans leur diocèse.

### A- Les commanditaires religieux

#### 1- Le rôle joué par les institutions religieuses

##### *1-1 : Le clergé séculier*

En l'absence de siège épiscopal dans la Généralité, nous n'avons pu identifier d'œuvre commandée à la demande d'un évêque. Il faut cependant savoir que les prescriptions des évêques concernaient avant tout la restauration de tableaux en mauvais état qu'ils découvraient lors de leurs visites épiscopales<sup>165</sup>. Outre des commandes de tableaux destinés à l'ornementation des édifices religieux, les évêques ont beaucoup sollicité les peintres pour se faire portraiturer. C'est ainsi que l'on retrouve dans tout le royaume des copies des portraits des évêques les plus renommés de leur temps. Un portrait du cardinal Pierre de Bérulle, réalisé au XVIIIe siècle, est conservé à la cathédrale Notre-Dame de Moulins (Cat II-39). Il s'agit d'une œuvre qui s'inspire fortement du portrait de Pierre de Bérulle, fondateur de la Congrégation de l'Oratoire de Jésus et de Marie Immaculée, par le peintre Philippe de Champaigne.

Nous avons recensé quelques commandes émanant d'un curé. C'est le cas des décors de l'église disparue Saint-Pierre-aux-liens de Molinet (Cat I-3). Le musée Anne-de-Beaujeu de Moulins conserve des vestiges de ces peintures représentant les douze Apôtres qui ont été commandées par le curé de Molinet, Janot Durant, dans les années 1520.

---

<sup>165</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 29.

En 1663, Georges Jollet, curé de la paroisse de Liernolles, offre pour son église un tableau représentant une *Crucifixion* qu'il avait fait réaliser par le peintre moulinois Gilbert Ier Sève (Cat II-30). Maud Hamoury rappelle que cette « implication du prêtre dans les affaires de la paroisse [est] liée aux nouvelles directives épiscopales et à l'esprit du Concile de Trente »<sup>166</sup>. Comme nous avons pu le préciser précédemment, le prêtre tend à être plus cultivé et discipliné au XVIIe siècle, désireux d'accomplir sa tâche d'édification des fidèles. L'ignorance et l'incompétence du clergé ont été des motifs de la Réforme protestante. En général, la décision d'une commande émanait de la paroisse administrée par un conseil de fabrique. Celui-ci prenait les initiatives et examinait les comptes. Le clergé déléguait à la fabrique le soin de conclure un marché avec l'artiste. Le choix du peintre, du prix de l'œuvre incombait aux fabriciens<sup>167</sup>, mais les choix iconographiques restaient sous le contrôle du recteur qui, comme à Liernolles, pouvait parfois offrir lui-même, avec ses propres deniers, un tableau.

Le cas est certainement identique à Lavault-Sainte-Anne où le curé de la paroisse, Jean de la Cour, commande en 1628 un tableau au peintre Pierre Bridier pour décorer son église. Ce tableau, aujourd'hui disparu, représentait *Le Christ en croix* avec saint Jean à ses côtés et le donateur agenouillé aux pieds de la croix. Ce dernier était identifié par une inscription : « messire Jehan de la Cour curé de céans m'a fait faire 1628 ». La toile était signée « Petrus Bridier Montelucii invenit et fecit »<sup>168</sup>.

De même, un marché est signé en 1689 avec le peintre Gian Battista Sabadini par les procureurs fabriciens et le curé de la paroisse de Parigny-les-Vaux, pour un tableau, également disparu, réalisé par Giovanni Gherardini, représentant une *Nativité*. Ils concluent avec l'artiste des conditions de la commande et du prix de l'œuvre<sup>169</sup>. La fabrique se charge de l'aspect pratique et financier tandis que le curé est probablement à l'origine du choix iconographique. Ce dernier mentionne par ailleurs la pose du tableau dans l'église dans ses registres paroissiaux précisant bien que « la toile a été fournie par les procureurs fabriciens de

---

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>167</sup> La gestion des comptes de la paroisse était assurée par la fabrique en particulier le trésorier. Ils étaient souvent au nombre de deux et étaient nommés par le conseil des fabriques. Suivant les paroisses, ils sont qualifiés de marguilliers ou de procureurs.

<sup>168</sup> 2009, Agnès Moyer, p. 11 et p. 14 ; et 1932, Joseph Clément, p. 191, p. 334.

Ce tableau a disparu après 1846 date à laquelle il a été décrit par Aimé Yves.

<sup>169</sup> Annexe 19 : Commande d'un tableau à Giovanni Gherardini par l'intermédiaire de Gian Battista Sabadini ; 26 février 1689 (arch. dép. de la Nièvre, 3E I 1184, étude de Me Sionest à Nevers). Document mis au jour par Alban Duteil, « Gherardini a-t-il peint un ou deux tableaux pour l'église de Parigny-les-Vaux », *Bulletin de la Société Nivernaise des Lettres, Sciences et Arts*, Nevers, 38<sup>e</sup> volume, 1990, pp. 79-80. La commune de Parigny-les-Vaux se trouve actuellement dans le département de la Nièvre.

ladite église »<sup>170</sup>. Le mécénat paroissial a donc un aspect très collectif qui est bien étudié dans la thèse de Maud Hamoury, *La peinture religieuse en Bretagne aux XVIIe et XVIIIe siècles*<sup>171</sup>. Elle a en effet mis au jour un certain nombre de pièces d'archives lui permettant d'explorer plus en détail ce type de commande. Dans les paroisses, le curé était accompagné de vicaires qui le secondaient dans sa tâche. Il est beaucoup question dans les documents d'archives que nous avons pu mettre au jour et relatifs aux peintres exerçant dans la ville de Montluçon, de « prêtres communalistes ». Il s'agit de prêtres qui se groupaient dans une paroisse et formaient un patrimoine commun<sup>172</sup>. Le chanoine Clément explique qu'« ils aidaient à faire les offices, à catéchiser les enfants, à tenir les écoles, à administrer les sacrements »<sup>173</sup>. Il fallait, pour être admis dans ces associations, être né sur le territoire de la paroisse et baptisé dans l'église paroissiale. Nous avons retrouvé la mention de ces prêtres communalistes dans la paroisse Saint-Pierre de Montluçon mais il y en avait également à Vichy, Gannat, Charroux, Villefranche, Montmarault, Beaune, Hyds, Montvicq, Saint-Bonnet-de-Four ou encore Souvigny.

Les chanoines des chapitres collégiaux sont aussi à l'origine de la commande de tableaux. La Généralité possédait sept chapitres collégiaux à Moulins, Bourbon, Montluçon, Hérisson, Villefranche, Huriel et Verneuil<sup>174</sup>. Les chanoines jouent un rôle important dans la vie religieuse locale en particulier grâce à leur puissance financière et aux fonctions que certains peuvent exercer auprès des évêques dont ils dépendent. Gabriel Giraud, chanoine de la collégiale de Moulins qui commande un tableau représentant *Le Christ au désert servi par les anges* au peintre Daniel Hallé à la fin des années 1650, est ainsi official de Moulins pour le compte de l'évêque d'Autun<sup>175</sup> (Cat II-27). Issu d'une famille de la haute bourgeoisie moulinoise, il dispose d'une grande fortune qui lui permet non seulement de restaurer la chapelle de son château, de commander des œuvres d'art, mais surtout d'avoir un poids religieux et politique important. Gabriel Giraud commande un tableau pour sa chapelle personnelle mais il est peut-être aussi à l'origine de l'installation d'autres œuvres dans les collégiales, comme la toile représentant *Le Christ et la Vierge apparaissant à saint François*

---

<sup>170</sup> Annexe 28 : Registres paroissiaux de Parigny-les-Vaux ; 4 avril 1689 (Arch. dép. de la Nièvre).

<sup>171</sup> 2006, Maud Hamoury, pp. 46-48.

<sup>172</sup> 1912, Joseph Clément, p. 10.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>174</sup> 1890, Georges de Soultrait, p. 40.

<sup>175</sup> Jusqu'à la Révolution, l'official est le juge ecclésiastique délégué par l'évêque pour exercer en son nom la juridiction contentieuse.



*agonisant* réalisée là encore par le peintre Daniel Hallé en 1671 et conservée à Huriel (Cat II-36). Les documents d'archives concernant la collégiale de Moulins montrent que les chanoines suivaient de près l'entretien de leur édifice<sup>176</sup>. Ils essayent de l'entretenir au mieux malgré les problèmes qu'ils peuvent rencontrer avec les propriétaires des chapelles. Ainsi, en 1721, les chanoines de la collégiale de Moulins se plaignent de l'état désastreux dans lequel se trouve la chapelle de l'Annonciation dont ils ne connaissent plus les propriétaires. Ils la cèdent rapidement à une nouvelle personnalité qui y fait réaliser d'importants travaux. La situation est identique pour d'autres chapelles.

### *1-2 : Les ordres religieux*

Comme partout en France, les ordres réformés sont nombreux à s'établir dans la Généralité de Moulins, jouant un rôle considérable dans le renouveau ecclésiastique et dans l'évolution du mécénat. Ils font appel à des artistes, et en particulier aux peintres, pour décorer leurs édifices suivant les consignes émises lors du Concile de Trente. Les épisodes de la vie du Christ, de la Vierge ou des saints se multiplient dans les églises qui sont, comme le rappelle Guillaume Kazerouni, des « lieux publics par excellence, fréquentés par l'ensemble de la population »<sup>177</sup>. La démonstration visuelle de la ferveur religieuse de la population aboutit à d'importantes donations d'œuvres d'art aux différents monastères. Ces derniers bénéficient de nombreux legs de la part de particuliers car « la piété des fidèles a été de tout temps de donner de leurs biens temporels aux ecclésiastiques »<sup>178</sup>. Les œuvres sont donc achetées sur les fonds propres de la congrégation ou sont offertes par des particuliers. Les biens des couvents ont été, parfois dans leur totalité, détruits ou dispersés lors de la Révolution. Il est donc souvent difficile de retrouver la provenance exacte d'un tableau et surtout d'évaluer la quantité et la qualité des œuvres d'art qui étaient conservées dans un monastère.

Chaque congrégation demande, en fonction de sa spiritualité, une iconographie particulière, thème sur lequel nous reviendrons. Les œuvres sont d'un point de vue artistique de qualité variable mais un soin tout particulier est accordé au retable. Les exemples sont nombreux dans la Généralité de Moulins. Les chartreux, qui s'installent à Moulins en 1622, s'adressent au peintre Pierre Parrocel pour orner le maître-autel de la nouvelle église du

---

<sup>176</sup> Arch. dép. de l'Allier: 1G 14; 1G 17; 1G 68.

<sup>177</sup> 2012, Guillaume Kazerouni (sous la dir.), p. 24.

<sup>178</sup> 2006, Frédéric Cousinié, p. 99.

monastère achevée à la fin du XVIIe siècle (Cat II-14). Ce dernier réalise une toile de grandes dimensions et de très bonne facture représentant *Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus*.

Il en est de même chez les capucins à Gannat où le peintre Guy François exécute une *Adoration des bergers*. Il est probable que ce tableau ait été réalisé à la demande du marquis d'Effiat qui est à l'origine de l'implantation des capucins dans la ville en 1619 (Cat II-3). Là encore, cette grande toile décorait le maître-autel de la chapelle. Guy François est ainsi, selon Marie-Félicie Pérez, « le fournisseur privilégié des ordres religieux de la région »<sup>179</sup>.

La toile de Claude Vignon représentant *Saint Pierre repentant* (Cat II-32) pouvait orner le couvent des capucins de Bourbon-l'Archambault. Claude Vignon est un peintre qu'ont beaucoup admiré les capucins.

Nous pouvons également citer *La Présentation de Marie au temple*, tableau de grand format toujours en place dans le chœur de la chapelle de la Visitation de Moulins (Cat II-6). Offert par Marie-Félicie des Ursins, duchesse de Montmorency, il représente un thème iconographique cher aux visitandines.

Enfin, *L'Adoration des mages* du peintre Guillaume Rome ornait le retable du maître-autel du couvent des cordeliers de Montluçon (Cat II-4), et *La Vierge et l'Enfant couronnant sainte Catherine* celui de l'église du collège des jésuites de Moulins (Cat II-7). Cette toile est aujourd'hui conservée dans l'église de Souvigny. Le tableau réalisé par le peintre brivadois Guillaume Rome en 1638 s'inspire fortement de *L'Adoration des Mages* de Véronèse. Rome travaille à plusieurs reprises pour les cordeliers, il avait réalisé l'année précédente une composition identique pour le couvent de Clermont. Quant aux jésuites, ils font également appel à un artiste de grand talent, probablement un membre de l'entourage de Jacques Blanchard, voire au maître lui-même, pour exécuter le retable du maître-autel de leur collège ouvert dans la capitale de la Généralité depuis 1606. Cet embellissement des retables aux XVIIe et XVIIIe siècles est un des effets majeurs de la Réforme catholique, « une des formes les plus significatives de l'acculturation post-tridentine »<sup>180</sup>. L'ornementation parfois somptueuse des autels était destinée à faire honneur au tabernacle qui abritait le Christ présent dans l'hostie.

*La Présentation de Jésus au temple* (Cat II-8), aujourd'hui conservée dans l'église du Sacré-Cœur de Moulins, était installée au-dessus de la porte d'entrée de l'église du collège des jésuites de Moulins. Elle faisait pendant à une toile disparue illustrant l'épisode du Christ

---

<sup>179</sup> 1974, Marie-Félicie Pérez, p. 7.

<sup>180</sup> 1988, Jacques Le Goff et René Rémond (sous la dir.), p. 441.

enfant parmi les docteurs. Cependant, les autres parties de l'édifice sont également ornées de tableaux, de même que certains bâtiments du monastère comme le réfectoire ou la bibliothèque. Nous ne pouvons cependant connaître l'emplacement exact de chaque tableau étudié dans notre corpus. Beaucoup décoraient des chapelles privées.

Les ordres anciens tels que les bénédictins, les franciscains ou les dominicains, se réforment et embellissent eux aussi leurs églises et chapelles. Une *Pietà* du peintre Jean Deloisy (Cat II-1) et une copie de la toile de Guido Reni, *Marie-Madeleine repentante* (Cat II-1) sont commandées pour le prieuré bénédictin de Souvigny, tandis que *L'Assomption de la Vierge* de Gilbert Ier Sève (Cat II-21) est là encore probablement réalisée pour les bénédictins de Saint-Pourçain dont le prieuré est à cette période restauré à l'occasion de son affiliation à la congrégation de Saint-Maur.

S'adressant à des artistes réputés de leur temps, les congrégations religieuses sont aussi à l'origine de la réalisation de grands décors pour leurs établissements. Les peintres réalisent des œuvres de qualité qui s'inscrivent dans l'esprit post-tridentin. La duchesse de Montmorency, alors novice au couvent de la Visitation de Moulins, s'adresse à Rémy Vuibert pour le décor du plafond du chœur des religieuses (Cat I-7). Episodes de la vie de la Vierge et allégories s'insèrent dans des architectures en trompe-l'œil. On retrouve cette omniprésence de la représentation de la Vierge et des saints dans les décors commandés par les jésuites pour leurs collèges de Moulins et de Nevers (Cat I-8 et Cat I-9). Fortement impliqués dans le Concile de Trente, ils jouent un rôle fondamental dans la propagation de la Contre-Réforme catholique au point que l'on a souvent qualifié dans le passé l'art post-tridentin d'« art jésuite ». Le peintre italien Giovanni Gherardini orne le plafond de la bibliothèque du collège de Moulins d'une *Assomption de la Vierge Marie*. Pour les voûtes du chœur et des chapelles de l'église du collège de Nevers, il représente *L'Apothéose de saint François de Sales*, *L'Immaculée Conception* et *L'Ascension*. On retrouve à nouveau une *Assomption de la Vierge*, cette fois-ci en présence de l'assemblée des saints, au niveau du dôme de l'édifice.

Nous retrouvons à Moulins, Gannat et Montluçon, les villes les plus importantes de la Généralité, une grande concentration de monastères. La capitale de la Généralité abritait ainsi une douzaine de couvents, aussi bien d'hommes que de femmes<sup>181</sup>. Les chartreux, les jésuites, les augustins, les visitandines, les ursulines, les carmélites, s'implantent au XVIIe siècle aux

---

<sup>181</sup> 2005, André Leguai, p. 190.

côtés des carmes, des minimes, des clarisses, installés depuis le Moyen Âge. On retrouve à Montluçon les capucins, les ursulines mais aussi les cordeliers ou les bernardines. Les capucins sont également présents à Gannat de même que les ursulines ou les augustins. De ces monastères rayonne l'esprit de la Contre-Réforme au XVIIe siècle. Cependant, les établissements religieux déclinent dans la Généralité au cours du XVIIIe siècle<sup>182</sup>. Le recrutement devient plus difficile, les dons sont moins nombreux. Cela a un impact sur l'état des bâtiments et sur la commande de tableaux ou de décors peints. Nous n'avons recensé lors de notre étude que deux tableaux du XVIIIe siècle, datés et signés du peintre aubussonnais François Finet, *Sainte Thérèse recevant l'inspiration du Saint-Esprit* (Cat II-37) et *L'Adoration des bergers* (Cat II-38). D'autres toiles réalisées à la même période ornent encore les églises du Bourbonnais mais en moins grand nombre que celles du siècle précédent et elles sont souvent de moindre qualité. Le XVIIIe siècle se caractérise par une déchristianisation des élites qui privilégient d'autres types de représentations telles que les fêtes galantes, les sujets mythologiques, historiques. Les artistes réputés se voient donc commander moins de sujets religieux. Pascale Moulrier, dans son étude sur la peinture en Haute-Auvergne, précise bien toutefois que dans les milieux ruraux, et c'est le cas de la Généralité de Moulins, une grande ferveur religieuse subsiste et se concrétise par des commandes de tableaux religieux à des artistes locaux qui réalisent des œuvres très éloignées des modes du temps<sup>183</sup>. Il en est de même pour les décors peints. Le décor de la chapelle de l'hospice de Gayette, réalisé à la demande des frères de la Charité de Saint-Jean-de-Dieu (Cat I-16), et celui de la sacristie du prieuré bénédictin de Souvigny (Cat I-17), sont les deux seuls vestiges de décors religieux exécutés au XVIIIe siècle. Tous deux ont été peints dans les années 1760-1770. Le premier est réalisé à l'occasion du réaménagement des bâtiments de cet ancien domaine seigneurial en hôpital, et le second pour orner la nouvelle sacristie de l'église prieurale de Souvigny construite à l'emplacement de l'ancienne église médiévale Notre-Dame des Avents. Les congrégations sont à cette période dans une situation financière beaucoup plus délicate. Les ordres religieux ne sont plus les grands commanditaires qu'ils ont pu être au siècle précédent.

Les congrégations religieuses qui sont, dans la Généralité mais aussi dans l'ensemble du royaume, parmi les premiers commanditaires ou destinataires d'œuvres d'art, n'hésitent pas à faire appel à des artistes de renom, étrangers à la région, qui réalisent les tableaux les plus

---

<sup>182</sup> 1974, André Leguai, p. 76.

<sup>183</sup> 2007, Pascale Moulrier, p. 25.

visibles dans l'édifice, comme les retables, ou de grands décors. Mais ils font également travailler les peintres locaux dont les toiles ornent les différents édifices religieux de la Généralité. Il s'agit là bien-sûr d'un panorama très lacunaire des commandes réalisées par et pour les ordres religieux. Au vu des nombreuses destructions qui ont eu lieu au fil des siècles, nous n'avons là qu'un aperçu de ce que pouvait être le décor des monastères.

## 2- Les organismes charitables

### 2-1 : Les hôpitaux

Hôpitaux, hôtels-Dieu, hospices, maison-Dieu, sont des termes qui désignent tous une institution ayant pour vocation l'hospitalité au sens large<sup>184</sup>. Ils accueillent les pauvres, les malades mais hébergent aussi les pèlerins ou les voyageurs de passage. Pierre-Louis Laget rappelle que « le rôle de l'autorité épiscopale dans leur fondation, ou tout simplement de la tutelle ecclésiastique dans leur administration, explique qu'en milieu urbain ces établissements [ont] souvent [été] érigés de préférence au voisinage immédiat des cathédrales »<sup>185</sup>. L'organisation et la vie d'un hôpital sont très marquées par l'Eglise. Chapitres cathédraux et monastères fondent un grand nombre d'hôpitaux dès les IXe et Xe siècles. Mais très rapidement seigneurs et riches particuliers se substituent à l'Eglise. En effet, suite à des abus et aux manquements à leur devoir dont faisaient preuve les religieux à la fin du Moyen Âge, plusieurs arrêts du Parlement de Paris imposent au XVIe siècle, en réponse aux demandes répétées des autorités communales, que la gestion des hôpitaux soit confiée à des administrateurs laïques<sup>186</sup>. Beaucoup de particuliers accomplissent des dons et des legs aux hôpitaux. Ce sont là des actions de charité qui permettent d'entretenir les bâtiments, d'en construire de nouveaux et de les décorer. Toutefois, les cérémonies religieuses rythment toujours la vie hospitalière.

En 1649, un nouvel établissement hospitalier est construit dans la ville de Montluçon. Il s'agit de la réunification des deux hôtels-Dieu paroissiaux des XIIIe et XIVE siècles. Cette construction a pu être réalisée grâce à de généreux donateurs qui participent financièrement à la décoration de l'édifice, en particulier de la chapelle, même si les dépenses sont enregistrées sur les comptes de l'établissement. Le 27 novembre 1649 apparaît dans les registres de

---

<sup>184</sup> 2003, Pierre-Louis Laget, p. 19.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 19. C'est le cas dans de nombreuses villes comme Laon, Le Puy-en-Velay, Orléans, Paris ou encore Rouen, Reims...

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 23.

l'hôtel-Dieu de Montluçon, la mention « payé au sieur Poisson, peintre, pour le crucifix de la chapelle, 25 livres »<sup>187</sup>. Cette mention fait référence à un tableau réalisé en 1649 par le peintre Poisson représentant *La Crucifixion*, copie d'une toile de Charles Le Brun exécutée vers 1638-1642 (Cat II-31). Ce tableau est aujourd'hui conservé dans l'église Saint-Pierre de la ville. Le même jour, le peintre Bridier reçoit quatorze livres « pour la vitre de la chapelle et peinture dicelle dedans et hors ». La construction de la chapelle de l'hôpital de Montluçon est achevée en 1649 et les administrateurs finalisent sa décoration.

Nous mentionnons également dans le corpus des œuvres de chevalet deux toiles réalisées par le peintre François Finet pour la chapelle de l'ancien hôpital de Guéret, aujourd'hui dans le département de la Creuse. Les thèmes iconographiques choisis sont en adéquation avec le lieu auquel les tableaux sont destinés. Il s'agit du *Christ guérissant le paralytique*, copie d'une toile de Jean Restout, et de *La Guérison de la fille de Jaïre* (Cat II-38). Ces tableaux, datés de 1756 et 1766, ont été commandés à l'artiste suite à la reconstruction de l'hôpital après un incendie. Les nouveaux bâtiments sont achevés en 1754 et les administrateurs de l'établissement s'adressent alors au peintre pour la décoration de la chapelle, la mention de l'iconographie de la première toile apparaissant dans le rapport de leur assemblée du 26 août 1755<sup>188</sup>. Dans la chapelle de l'hospice de Gayette, à Montoldre, des tableaux à l'iconographie très compréhensible par tous ornaient la chapelle (Cat I-16). Cinq panneaux mettant en scène des épisodes de la Passion sont cités dans les inventaires, de même que des portraits du Christ et de la Vierge. On retrouve également un portrait du fondateur de l'ordre en charge de s'occuper des malades. Il s'agit à Gayette de Joao Cidade appelé saint Jean-de-Dieu. Enfin, des portraits des donateurs sont souvent installés dans l'édifice. A Gayette, il est signalé le portrait de « monsieur de Mesgrigny », président au parlement de Rouen et seigneur de Gayette en 1645<sup>189</sup>.

Le caractère religieux de l'hôpital se traduit par l'importance accordée à la chapelle qui se situe dans le prolongement immédiat de la salle des malades afin que ces derniers puissent entendre la messe depuis leur lit<sup>190</sup>. On retrouve cette organisation à l'hospice de

---

<sup>187</sup> Annexe 20 : Registres des comptes de l'hôtel-Dieu de Montluçon ; 27 novembre 1649 (Arch. dép. de l'Allier : H971 ; 2MI27, R97-R98).

<sup>188</sup> 2002, Charlotte Riou, pp. 93-94.

<sup>189</sup> Annexe 31 : Archives de l'hospice de Gayette ; E 29 : inventaire du 19 mai 1699 ; E 30 : inventaire du 30 mai 1702 ; E 31 : inventaire du 20 mai 1753 ; E 32 : inventaire du 30 avril 1765 ; E 33 : inventaire du 30 mars 1771 et E 34 : inventaire du 5 mai 1774.

<sup>190</sup> 2003, Pierre Laget, p. 20. Les salles des malades étaient communes aux hommes et aux femmes et présentaient un parti architectural proche de celui d'un réfectoire monastique ou d'une salle d'apparat d'un logis

Gayette fondé en 1695. Suite à la donation du domaine de Gayette par les époux Pingré aux frères de la Charité de Saint-Jean-de-Dieu, les religieux ont la charge de fonder un hôpital pour soigner les malades et porter assistance aux pauvres (Cat I-16). Des travaux ont lieu sur le site au XVIII<sup>e</sup> siècle afin de rendre les bâtiments plus adaptés à leurs fonctions, et on sait grâce aux inventaires réalisés tous les trois ans, qu'on accédait à la chapelle depuis la chambre des malades. Seul un rideau en 1771 puis une porte vitrée trois ans plus tard sépare ces deux lieux<sup>191</sup>. Cette chapelle est entièrement ornée d'un décor en gypserie et de peintures sur gypse dont l'iconographie est accessible à tous les malades et qui fait référence au fondateur de la Charité de Saint-Jean-de-Dieu. Au-dessus de l'autel est figuré saint Jean-de-Dieu pénitent, on aperçoit à l'arrière la représentation d'une salle des malades. La scène est surmontée de l'Agneau mystique et de la colombe du Saint-Esprit. On retrouve au niveau des écoinçons du plafond la représentation des évangélistes accompagnés de leurs tétramorphes.

## 2-2 : Les confréries

Une grande partie de la vie religieuse des laïcs s'inscrit dans le cadre des confréries, qui sont aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles selon le *Dictionnaire* d'Antoine Furetière, des « société[s] de personnes qui s'assemblent pour faire quelques exercices de dévotion ou pour quelques pratiques de piété »<sup>192</sup>. Ces dernières sont à l'origine de nombreuses commandes d'œuvres d'art. En effet, l'établissement d'une confrérie dans une église implique la création d'un retable et la commande d'un tableau. Il est cependant difficile en l'absence de documents d'archives d'affirmer de façon certaine qu'elles sont bien à l'origine de la réalisation de tels ou tels tableaux. On distingue les confréries de dévotion et les confréries de métiers<sup>193</sup>. Celles-ci regroupaient, sous la tutelle d'un saint patron, des personnes exerçant le même métier ou des professions très proches. Dans le cadre des confréries de dévotion, on se réunissait pour accomplir ensemble un acte de piété ou de charité. Mais confréries de dévotion comme confréries de métiers ont un but spirituel et une pratique religieuse régulière<sup>194</sup>. La création de la plupart des confréries remonte au Moyen Âge mais elles continuent de se multiplier durant toute la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Les confréries ne sont pas particulièrement appréciées par les autorités ecclésiastiques et civiles qui en condamnent certaines pratiques

---

seigneurial. Formées d'un vaisseau rectangulaire unique, elles étaient le plus souvent charpentées et de plain-pied.

<sup>191</sup> Annexe 31. Archives de l'hospice de Gayette, E 33 et E34. Inventaires du 30 mars 1771 et du 5 mai 1774.

<sup>192</sup> 1702, Antoine Furetière.

<sup>193</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 48.

<sup>194</sup> 2014, Emily Teyssèdre-Jullian, p. 137 et 1988, Jacques Le Goff et René Rémond (sous la dir.), p. 211.

telles que le cortège autour du bâton de la confrérie ou encore les banquets qui dégénèrent en beuveries<sup>195</sup>. Elles étaient présidées par un « Roi » élu chaque année. Etablies dans une église paroissiale ou dans une chapelle, elles commandent des tableaux pour orner leur autel particulier, dont le thème est en lien avec le mystère auquel elles sont vouées ou avec le saint patron sous la protection duquel elles se sont placées.

Le peintre montluçonnais J. Perron réalise ainsi en 1621 une toile représentant *Saint Jean-Baptiste au désert*, probablement pour la confrérie du Saint-Sacrement également appelée « du Corps de Dieu et de Monsieur Saint-Jean-Baptiste » ou confrérie « de la Fête-Dieu » (Cat II-28)<sup>196</sup>. Cette confrérie, qui remonte au moins au début du XVII<sup>e</sup> siècle, est bien implantée à Montluçon et se consacre à l'assistance aux malades et aux funérailles<sup>197</sup>. Plusieurs peintres de la ville de Montluçon, dont des membres de la famille Bridier, appartenaient à cette confrérie<sup>198</sup>. Installés dans l'église Saint-Pierre, les confrères décident d'orneur leur autel d'une représentation de leur saint patron. Le tableau a sans doute été retiré de l'église Saint-Pierre lors des troubles révolutionnaires. Il est aujourd'hui conservé dans l'église Notre-Dame de Montluçon. Il s'agit là de la seule toile conservée recensée lors de notre étude qui peut être mise en relation avec le mécénat exercé par les confréries. Mais on conserve aussi la mention de deux autres tableaux commandés par des confréries montluçonnaises. Le premier est une représentation de *Sainte Anne* réalisée par le peintre Pierre Bridier en 1646 pour la confrérie de sainte Anne<sup>199</sup>. On pouvait lire en bas de la toile l'inscription « les menuisiers confrères de Sainte-Anne m'ont fait faire en 1646 ». Le tableau, disparu avant 1932, est sans doute commandé à l'occasion de la fondation de la confrérie de Sainte-Anne par la corporation des menuisiers en 1645<sup>200</sup>. Le deuxième tableau est commandé par les confrères de Saint-Blaise à un autre membre de la famille Bridier, Jean, le fils ou le neveu de Pierre. En effet, deux membres de la famille Bridier prénommés Jean ont exercé la profession de peintre à Montluçon à la même période<sup>201</sup>. Il s'agit d'une représentation de *Saint Blaise bénissant un enfant*, qui ornait l'autel de cette confrérie de

---

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>196</sup> Le nombre de confréries du Saint-Sacrement augmente considérablement au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Elles se fondent sur la recherche de la perfection chrétienne par la prière, la communion fréquente, l'action charitable. Elles organisent des messes basses pour les défunts de la confrérie et mettent en place un culte important des reliques et des processions à l'occasion des grandes fêtes liturgiques (2012, Guillaume Kazerouni (sous la dir.), p. 36).

<sup>197</sup> 1898, Alexandre Giraud.

<sup>198</sup> Annexe 41 : Mentions de peintres dans les registres de la confrérie montluçonnaise du Corps de Dieu de Monsieur Saint Jean-Baptiste. Actes de réception et comptes des procureurs.

<sup>199</sup> 2009, Agnès Moyer, p. 10, pp. 14-15.

<sup>200</sup> 1932, Joseph Clément, p. 191.

<sup>201</sup> Annexe 11 : Généalogie de la famille Bridier.



dévotion dans l'église Notre-Dame de Montluçon. Elle portait les inscriptions « joan bridier fecit 1658 » et « les confrères de st blaise m'ont fait faire ce tableau en l'an 1658 »<sup>202</sup>.

Enfin, on peut signaler un autre tableau, également disparu, commandé par la confrérie du « Corps de Dieu » ou du « Très-Saint-Sacrement » installée dans une chapelle de l'église d'Yzeure (Cat II-30). L'iconographie de cette toile commandée à Gilbert Ier Sève n'est pas connue avec précision, il s'agirait d'une Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste, accompagnés de saint Pierre et de saint Paul. La mention de ce tableau apparaît dans le *Livre de la confrérie du Corps de Dieu établie dans l'église paroissiale d'Yzeure pour servir à inscrire les noms, réceptions et installation des Messieurs les Confrères*, daté de 1736<sup>203</sup>. On y retrouvait, accompagné d'une inscription, le nom des confrères qui avaient offert l'œuvre en 1640. Chaque confrère devait en effet un droit d'entrée et une certaine somme qui correspondait à une cotisation pour les frais divers comme les honoraires de messes, les frais de sépulture des membres, pour la cire des luminaires des autels ou des processions<sup>204</sup>. Cette somme pouvait être remplacée par un don ou un service rendu. A Yzeure les confrères offrent un tableau<sup>205</sup>. Dans les actes de réception de la confrérie du Corps de Dieu et de Monsieur saint Jean-Baptiste de Montluçon, il est noté que « Mouron, peintre, fait pareillement admettre sa femme, à charge de faire gratis les écussons [sic] »<sup>206</sup>.

Seules les confréries installées dans la ville de Montluçon sont assez bien connues. Elles ont fait l'objet de plusieurs ouvrages<sup>207</sup>. Pour ce qui est du reste de la Généralité, aucune étude n'a été menée. La paroisse Notre-Dame à Montluçon comptait sept confréries : du Saint-Esprit, de la Nativité Notre-Dame, de l'Assomption, du Saint-Rosaire, du Saint-Scapulaire, de Saint-Jean-Porte-Latine, de Saint-Blaise<sup>208</sup>. On retrouve semblablement les mêmes dans la paroisse Saint-Pierre auxquelles s'ajoutent de nombreuses confréries de métiers, telles que celle de Saint-Fiacre pour les jardiniers ou celle de Sainte-Barbe pour les artilleurs, forgerons et pompiers.

---

<sup>202</sup> 2009, Agnès Moyer, p. 11, p. 17 et 1932, Joseph Clément, p. 352.

<sup>203</sup> 2004, Gaston Pic, pp. 164 à 179.

<sup>204</sup> 1932, Joseph Clément, p. 181.

<sup>205</sup> 1912, Joseph Clément, pp. 94 à 96. Les confrères du « Corps de Dieu » installés dans la paroisse d'Yzeure s'opposent en 1690 à l'établissement d'une confrérie du Saint-Sacrement dans l'église Saint-Pierre-des-Ménétraux afin que leur confrérie garde toute son importance. D'autres confréries comme celles de Saint-Vincent ou de Saint-Roch ont aussi un autel dans l'église d'Yzeure.

<sup>206</sup> Annexe 41 : Mentions de peintres dans les registres de la confrérie montluçonnaise du Corps de Dieu de Monsieur Saint Jean-Baptiste. Actes de réception et comptes des procureurs (1898, Alexandre Giraud, p. 23).

<sup>207</sup> 1932, Joseph Clément ; 1898, Alexandre Giraud ; ou encore 2007, Georges Michard.

<sup>208</sup> 1932, Joseph Clément, p. 179.

Les archives départementales de l'Allier conservent un document qui met en évidence que les confrères ont été des commanditaires d'œuvres peintes en tout genre, pas seulement de tableaux de chevalet. Le 27 juillet 1609, le peintre Claude Bridier, installé à Montluçon, signe un marché avec des confrères du Saint-Esprit pour peindre l'étendard de la confrérie<sup>209</sup>. Il est chargé de refaire un étendard de façon identique à celui qui existait, et « mieulx s'il luy est possible ». Les tissus lui sont fournis mais le peintre se charge de l'achat des couleurs, de l'or et de l'argent. Il reçoit pour ce travail qu'il livre achevé dix mois plus tard, la somme de 57 livres.

## B- Les commanditaires laïcs

### 1- La noblesse et la bourgeoisie

Outre les institutions religieuses qui sont à l'origine de la commande de nombreuses œuvres d'art, les membres de la noblesse et de la bourgeoisie sont, tout au long des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, de grands commanditaires.

#### *1-1 : La démonstration d'une ferveur religieuse*

Nobles et grands bourgeois commandent des œuvres d'art, et en particulier des tableaux, pour orner les bâtiments des congrégations religieuses et participer à leur embellissement. L'installation d'une nouvelle congrégation dans la ville est ainsi souvent l'occasion d'offrir une œuvre. Le marquis d'Effiat offre sans doute aux capucins, lors de la construction de leur couvent à Gannat, le tableau *L'Adoration des bergers* du peintre ponot Guy François (Cat II-3). Antoine Coiffier-Ruzé d'Effiat avait fait don aux religieux en 1619 d'une terre au nord de la ville, et il participe par la suite à l'embellissement du monastère. Ce type de donation est assez courant et le donateur fait souvent apposer ses armoiries sur la toile. Cependant, il est difficile de différencier les dons et les commandes pour les chapelles privées. En effet, nombre de toiles venaient décorer les chapelles privées dans l'édifice religieux.

---

<sup>209</sup> Annexe 14 : Commande au peintre Claude Bridier d'un étendard par la confrérie du Saint-Esprit et quittance de fin de paiement ; 27 juillet 1609 et 29 mai 1610 (Arch. dép. de l'Allier ; 3 E 14 248, étude de Me Parenton à Montluçon).

C'est le cas du *Triptyque des Aubéry*, tableau commandé en 1603 par la famille Aubéry pour la chapelle familiale dans la collégiale de Moulins (Cat II-23) ou encore du *Couronnement de la Vierge* attribué au peintre Jean Boucher (Cat II-24). Commandée par Nicolas Jehannot de Bartillat, la toile ornait le maître-autel de sa chapelle privée dans l'église des cordeliers de Montluçon, lieu où il se fait inhumer en 1655. On retrouve sur ces différents tableaux les armoiries des commanditaires. Ces derniers sont même parfois représentés dans la scène, c'est le cas de Nicolas Jehannot de Bartillat, agenouillé à droite de la composition, les mains jointes, regardant le spectateur. D'autres font figurer leurs saints patrons autour du sujet principal. C'est ainsi que la Vierge à l'Enfant et saint Joseph sont accompagnés de saint Antoine et de sainte Catherine sur le tableau réalisé en 1647 par Gilbert Ier Sève pour Antoine Feydeau et son épouse Catherine Mégret (Cat II-23). On distingue clairement les armoiries du couple en bas à gauche de la toile.

Les armoiries des commanditaires se retrouvent également sur *La Vierge de Pitié* commandée en 1614 par les Lelong, tableau conservé au musée de Gannat. Deux bénédictines de la famille Lelong sont représentées en donatrices autour du Christ mort et de la Vierge (Cat II-2). Dans l'église Saint-Pierre de Moulins, sur le tableau attribué à Frans Franken, *La Crucifixion*, plusieurs personnages regardent le spectateur (Cat II-5). Il pourrait s'agir des portraits des commanditaires. Quant au tableau de Jean Deloisy illustrant une *Pietà* entourée des saints Mayeul et Odilon commandé en 1613 par Jean de Champfeu et son épouse pour le prieuré bénédictin de Souvigny, nous ne savons pas s'il ornait une chapelle privée ou une autre partie de la prieurale (Cat II-20). Mais là encore les armoiries des donateurs apparaissent très clairement. Quant à *L'Annonciation* en deux parties d'Isaac Moillon, elle décorait probablement la chapelle de l'Annonciation de la collégiale de Moulins et avait dû être commandée par une personnalité de la ville (Cat II-26).

Les personnalités locales commandent ce type de représentations pour exprimer leur foi et par là même s'assurer du salut de leur âme après leur mort. Comme le souligne Bruno Tollon, les donateurs rendent grâce pour les biens matériels que Dieu a bien voulu leur accorder tout en s'assurant de nombreux bienfaits spirituels dans l'au-delà<sup>210</sup>. Un fort sentiment de piété émane des œuvres. Cependant, même si la commande de ces tableaux répond à des fins liturgiques privées, cette ferveur religieuse doit être visible de tous. L'ensemble de la population doit pouvoir savoir qui est à l'origine de la présence de la toile dans l'édifice religieux. Les chapelles restent des espaces semi-privées, leur mobilier est

---

<sup>210</sup> 2014, Bruno Tollon, p. 39.

visible par tous. A travers cette expression de la foi, il s'agit d'asseoir sa renommée et son statut social. Cette ferveur religieuse va ainsi de pair avec une certaine représentation du commanditaire<sup>211</sup>. Il est important de noter que le commanditaire se fait le plus souvent représenter à un emplacement « stratégique » sur l'œuvre, à l'endroit le plus avantageux symboliquement. Les Aubéry sont ainsi présents aux pieds de la croix (Cat II-23), les abbesses de la famille Lelong ou encore les deux abbés chartreux sont agenouillés aux côtés de la Vierge Marie et de son fils (Cat II-2 et Cat II-11). On remarque que les commanditaires religieux se font autant représenter en donateurs que les personnes privées.

Tous les personnages que nous venons de citer et qui sont à l'origine de commandes d'œuvres peintes sont issus de familles nobles, bien implantées dans la Généralité depuis plusieurs générations. Ils ont tous également une importante fortune et possèdent de nombreuses seigneuries. Nicolas Jehannot de Bartillat est ainsi un des plus gros propriétaires fonciers de la région de Montluçon. Il appartient à une famille montluçonnaise connue depuis le XIV<sup>e</sup> siècle et a été successivement commissaire des guerres, Trésorier général au bureau des finances de Moulins, capitaine-châtelain de la ville et châtellenie de Montluçon puis maître d'hôtel du roi Louis XIII.

La plupart des commanditaires exercent des charges dans l'administration royale, souvent celle de Trésorier de France. C'est ainsi le cas de Jean de Champfeu, Président-Trésorier de France au bureau de Moulins et maire de Moulins de 1613 à 1616. Son fils lui succède en tant que Trésorier de France. De même, Antoine Feydeau, époux de Catherine Mégret, elle-même issue d'une famille richement possessionnée dans la Généralité, est conseiller du Roi en tous ses conseils et conseil privé et Trésorier de France au bureau de Moulins. Hugues Aubéry, qui est représenté avec sa famille sur le triptyque qui orne sa chapelle privée dans la collégiale de Moulins, est bien connu dans la capitale de la Généralité. Il est le troisième fils de Geoffroy Aubéry, maire de Moulins en 1553, et son fils est avocat au Parlement de Moulins. C'est une famille riche qui effectue de nombreuses donations à la collégiale et qui, sur plusieurs générations, a participé à son embellissement. Quant à la

---

<sup>211</sup> Maud Hamoury, dans ses recherches de doctorat sur *La peinture religieuse en Bretagne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* précise que les armoiries que l'on retrouve sur les tableaux ne sont pas forcément la preuve d'une donation « mais sont parfois une marque de prééminence que détenait le seigneur local comme fondateur de chapelles ou d'autels situés dans son ressort » (p. 54). Elle explique que sans document à l'appui, il est difficile de faire la distinction. Il nous semble que dans les différents cas que nous abordons dans ce travail, les armoiries visibles sur les tableaux font bien référence à des donations ou des commandes privées et ne sont pas une marque de prééminence. Maud Hamoury a également recensé des œuvres portant à la fois des armoiries et le nom du fabricant en charge de la paroisse. Nous n'avons pas retrouvé ce type de cas en Bourbonnais.

famille Lelong elle est, selon Maurice de Gozis, « une des meilleures maisons de la noblesse chevaleresque du Bourbonnais, connue dès l'an 1300 et représentée à l'armorial de Guillaume Revel en 1450 par trois de ses membres ». Il ajoute qu'ils sont « richement possessionnés dans les châtelainies de Chantelle, de Verneuil, de Moulins, de Chaveroche, de Souvigny. Ils ont aussi des terres en Forez et en Berry [...] Leur plus importante seigneurie est celle de Chenillat »<sup>212</sup>. La personnalité la plus marquante reste sans doute le marquis d'Effiat qui occupe d'éminentes fonctions au niveau national et dont la fortune lui permet à la fois de commander des œuvres d'art de grande qualité et d'envisager des projets urbanistiques de très grande ampleur (Cat I-12). Après être entré au conseil du Roi grâce à Richelieu, il devient ambassadeur, Surintendant des finances, grand maître de l'artillerie royale, maréchal de France, grand maître des ordres du Roi puis Gouverneur de l'Auvergne, du Bourbonnais et du Nivernais. Ses terres sont érigées en marquisat en 1627. C'est une des grandes personnalités du royaume en ce début du XVIIe siècle. Après une ascension sociale extrêmement rapide, le marquis d'Effiat entre véritablement dans le cercle de la grande noblesse. Il est également important de mentionner le cas particulier de la duchesse de Montmorency, Marie-Félicie des Ursins, princesse italienne, veuve d'un des plus grands personnages du royaume, Henri II de Montmorency<sup>213</sup>, et qui mène un mécénat de grande ampleur envers le couvent de la Visitation de Moulins où elle s'était retirée après le décès de son époux (Cat II-6). Disposant d'une immense fortune, elle participe activement à la réhabilitation des différents bâtiments du monastère et à son embellissement avant même qu'elle ne prenne le voile en 1641, devenant sœur Marie-Henriette<sup>214</sup>.

La majorité des commanditaires que nous avons étudiés lors de notre étude sont issus de familles nobles locales comme les Bartillat, les Lelong, ou de familles d'anciens officiers ducaux qui se sont vus anoblir au fil des générations après s'être enrichis grâce à leurs offices. C'est le cas des Aubéry, des Feydeau et probablement des Champfeu. On voit clairement, comme le rappelle Olivier Mattéoni, que la carrière des anciens officiers des ducs et leur position sociale ne sont pas affectées par la chute des Bourbon<sup>215</sup>. Au contraire, ils continuent à s'enrichir et sont parmi les principaux commanditaires d'œuvres d'art. Nous avons ainsi,

---

<sup>212</sup> Arch. dép. de l'Allier, dossier De Gozis, n° 3582.

<sup>213</sup> Issu d'une illustre lignée, Henri II de Montmorency avait pour parrain le roi Henri IV. Il reçoit dès son jeune âge de grandes charges et de nombreux titres. A 17 ans, il est nommé grand amiral de France, de Guyenne et de Gascogne et l'année suivante il est duc et pair de France. En 1614, à 19 ans, il succède à son père comme gouverneur du Languedoc.

<sup>214</sup> Voir 2011, Guennola Thivolle-Bellot, pp. 127 à 135.

<sup>215</sup> 1998, Olivier Mattéoni.

dans l'ancienne Généralité de Moulins, un mécénat religieux qui émane essentiellement de la noblesse issue du milieu des parlementaires. Ce n'est pas une particularité locale, c'est un fait qu'a pu constater Maud Hamoury en Bretagne et que l'on retrouve dans l'ensemble du royaume<sup>216</sup>. Gérard Voreaux constate ainsi qu'au XVIIIe siècle, dans le baillage de Nancy, se sont les membres de la noblesse qui possèdent, de loin, le plus grand nombre de tableaux et que « c'est par ailleurs en son sein que se rencontrent la plupart des collectionneurs »<sup>217</sup>.

Cette ferveur religieuse s'exprime également à l'intérieur des demeures privées où, certes la volonté de prestige sociale est présente, mais où le sentiment de piété est, pensons-nous, beaucoup plus sincère. Les tableaux ou les décors sont en effet destinés à une dévotion personnelle, beaucoup plus intime. C'est ainsi qu'Antoine Verne, conseiller du Roi et Trésorier général de ses finances en la Généralité du Languedoc, fait décorer à la fin du XVIIe siècle la pièce haute d'une petite tour ronde dans son château de La-Cour-en-Chapeau (Cat I-3). Celle-ci devait être à l'origine rattachée au corps de logis. Cette salle devient son oratoire personnel, le lieu où il peut venir se retirer pour prier et méditer. Les parois de cette pièce étaient ornées de la représentation des évangélistes, la figure du Christ apparaissait au niveau de l'autel. Aujourd'hui, seuls saint Pierre et saint Paul sont encore identifiables grâce à leurs attributs.

D'une toute autre ampleur, la chapelle du château d'Ainay-le-Vieil est entièrement décorée de scènes religieuses (Cat I-5). On y retrouve un grand nombre d'épisodes du cycle de l'Incarnation et de la vie du Christ enfant, ainsi que la représentation de Marie-Madeleine devant la grotte de la Sainte-Baume, de saint Michel terrassant le dragon ou encore une allégorie de la Charité, la chasse de saint Hubert et de nombreux paysages. Ces décors de qualité, malgré les remaniements du XIXe siècle, ont été réalisés en plusieurs phases, de 1526 à 1660, par les propriétaires successifs qui se font représenter en donateurs sur deux parois de la pièce. Sont ainsi représentés à genoux, face à l'autel, Claude et Gilbert de Bigny, et sur le pan de mur opposé leurs épouses : Jacqueline de l'Hôpital et Charlotte Lorfèvre. Les commanditaires du décor sont facilement identifiables grâce aux armoiries qui ornent leur prie-Dieu. Les peintures, dont certaines ont été exécutées par des membres de l'atelier de Jean Boucher, installé à Bourges, accompagnent donc les propriétaires dans leur prière, témoignent de leur foi, mais permettent également d'affirmer leur statut social. La profusion du décor, le

---

<sup>216</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 52.

<sup>217</sup> 2002, Gérard Voreaux, pp. 69-70.

choix des artistes, montrent à tous ceux qui se rendent au château l'importance de la famille de Bigny, leur richesse et les relations qu'ils peuvent avoir avec des personnalités haut placées. Jean Boucher, à qui ils font appel semble-t-il, travaille en effet à cette même période au château de Saint-Amand-Montrond pour la duchesse de Sully. Eux-mêmes sont en lien avec la cour. Claude de Bigny est gouverneur de la Bastille et son épouse, Jacqueline de l'Hôpital, est dame de compagnie de Catherine de Médicis. Quant à leur fils Gilbert, il est écuyer de Marguerite de France et maître d'hôtel de Catherine de Médicis. Le choix de ce décor très à la mode, dans lequel les fleurs tiennent une place centrale, dans un des châteaux les plus importants dans cette zone de la Généralité, n'est donc pas anodin.

On retrouve au château de Verseilles à Saint-Etienne-de-Vicq cette omniprésence des fleurs, en particulier de la tulipe, fleur qui atteint au début du XVIIe siècle des sommes colossales et qui souligne ainsi la richesse du propriétaire (Cat I-4). Là encore, piété et apparat sont étroitement mêlés. Le décor peint réalisé au début du XVIIe siècle a été en grande partie détruit mais il subsiste des traces de peintures dans une des tours au rez-de-chaussée. L'inscription « Loué soit le très saint sacrement de l'autel » ornée de tulipes rouges permet d'affirmer que cette pièce servait d'oratoire. Des scènes religieuses devaient recouvrir l'ensemble des murs et l'on peut dire que dans cette pièce la dévotion prévalait. Des motifs religieux tels le cœur enflammé, la croix, les colombes, le phœnix, sont visibles dans la grande salle du premier étage au niveau du manteau de la cheminée et des murs. Ces éléments s'accompagnent de représentations florales que l'on retrouve dans le couloir qui permet d'accéder à cette salle. Expression de la foi et apparat émanent de ce décor. C'est ici le lieu où l'on reçoit. Il faut montrer sa position sociale d'autant plus que les commanditaires, d'origine bourgeoise, sont de noblesse très récente.

Enfin, il nous faut citer l'ensemble décoratif visible dans un petit salon du château de Saligny-sur-Roudon qui aurait été réalisé par Giovanni Gherardini à la fin du XVIIe siècle (Cat I-6). C'est un décor qui présente une unité iconographique, chacune des cinq toiles mettant en scène une femme. On retrouve quatre épisodes de la vie du Christ : *Le Christ et la femme adultère*, *Le Christ et la Samaritaine au puits de Jacob*, *Noli me tangere* et *Le Christ apparaissant à la Vierge*. La dernière scène illustre *Le Sacrifice de la fille de Jephté le Galaadite*. Il est possible que ce décor ait été commandé pour rendre hommage à une femme à qui ce type de pièce pouvait être destiné. Dans ce cas, le commanditaire en serait Noël-Eléonore Palatin de Dyo, propriétaire du château de Saligny à cette période, qui aurait fait décorer ce salon pour son épouse, Marie-Isabeau de Coligny-Saligny. Le décor a pu être

commandé directement par Marie-Isabeau pour orner une salle où elle aimait se retirer. Issue d'une des plus grandes familles seigneuriales du Bourbonnais, Marie-Isabeau fait appel à Giovanni Gherardini qui travaille alors pour les pères de la Compagnie de Jésus à Moulins et à Nevers. Son frère, Gaspard, est un des grands bienfaiteurs du collège des jésuites de Moulins, et il est probable que ce soit par son intermédiaire qu'elle a été mise en relation avec l'artiste. Recueillement, ostentation et culture du commanditaire se mêlent dans ce décor relativement dépouillé mais porteur de symboliques fortes.

De grands décors peints ornaient les chapelles privées, mais on trouvait également des tableaux de chevalet qui ont malheureusement souvent été dispersés au fil des siècles. On sait cependant que la toile représentant *Le Christ au désert servi par les anges*, aujourd'hui conservée dans l'église de Bressolles, décorait la chapelle privée du château d'Aigrepont à Bressolles, propriété du chanoine de la collégiale de Moulins, Gabriel Giraud (Cat II-27). Docteur en théologie, official pour le compte de l'évêque d'Autun, Gabriel Giraud est issu d'une famille de la haute bourgeoisie moulinoise. Il achète cette toile, une copie inachevée de l'œuvre de Charles Le Brun, au peintre Daniel Hallé lors d'un séjour à Paris à la fin des années 1650<sup>218</sup>. Cette scène ornait probablement le retable de la chapelle qu'il fait entièrement restaurer, comme l'ensemble de la demeure, à partir de 1656.

Enfin, il nous faut signaler deux commandes dont nous n'avons retrouvé qu'un seul exemple lors de nos recherches. La première n'est justement pas une commande mais une donation, celle de Jean Richier, peintre à Moulins, qui offre au couvent des clarisses de la ville une toile qu'il a lui-même réalisée, *Le Martyre de saint Etienne* (Cat II-22). Il offre ce grand tableau aux religieuses afin que son père, Etienne, et par la suite le reste de la famille, puisse recevoir une sépulture dans l'église Sainte-Claire du monastère, possibilité qui est un honneur comme le rappelle Marie Litaudon, que l'on achète par don ou par fondation<sup>219</sup>. Une inscription en latin en bas de la toile rappelle les conditions de cette donation. Peintres de père en fils et d'oncle en neveu, les Richier ne sont pas issus de la noblesse ou de la grande bourgeoisie, mais ils sont connus et bien implantés à Moulins et ont pu avoir accès à ce privilège.

---

<sup>218</sup> 2004, Denise Auvity, pp. 85 à 90.

<sup>219</sup> 1961, Marie Litaudon, p. 38.



Le deuxième cas à mentionner est le tableau offert par la ville de Moulins aux pères de la Compagnie de Jésus à l'occasion de l'ouverture de leur collège dans la capitale de la Généralité. Dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, les édiles de la Généralité commandent à un peintre de grand talent, il pourrait s'agir de Jacques Blanchard ou du moins d'un membre de son entourage proche, une scène de grand format représentant *La Vierge et l'Enfant couronnant sainte Catherine* (Cat II-7). Ils font apposer en bas de la toile, en deux exemplaires, les armoiries de la ville, « d'argent, à trois croix ancrées de sable, au chef d'azur, chargé de trois fleurs de lys d'or »<sup>220</sup>. Cette œuvre aujourd'hui en mauvais état mais qui semble de très grande qualité, ornait le retable de l'église du collège des jésuites de Moulins. Elle est citée dans les inventaires de 1762 et de 1780<sup>221</sup>. La ville de Moulins a participé financièrement à la construction des bâtiments du collège. Nous voyons qu'elle participe également à son embellissement. Les villes ont pu être à l'origine de commandes de tableaux, à l'occasion de la commémoration d'un vœu collectif par exemple, pour la décoration des hôtels de ville ou encore pour décorer des édifices religieux. Nous n'avons pas pu identifier dans le cadre de nos recherches de tableaux commandés pour des lieux de justice, pour le parlement de Moulins par exemple. On trouvait en effet des tableaux religieux dans les parlements, la justice étant rendue sous le contrôle des autorités royales mais aussi divines<sup>222</sup>.

### *1-2 : Une affirmation du statut social*

Ferveur religieuse, piété, exaltation de la foi ne sont bien-sûr pas les seuls motifs pour faire décorer sa demeure. Plaisir des yeux, affirmation de son statut, de sa position sociale, volonté de mettre en évidence sa culture littéraire, artistique, scientifique, sont autant de raisons de faire appel à des artistes réputés du temps pour orner son château. Les décors que certains propriétaires font réaliser témoignent d'une volonté certaine d'apparat qui s'exprime à la fois dans le choix du sujet et dans la forme de la représentation.

Le choix des thèmes iconographiques n'est pas anodin. A travers eux, le commanditaire montre sa culture, sa connaissance des sujets à la mode. Les décors réalisés au XVI<sup>e</sup> siècle

---

<sup>220</sup> 1890, Georges de Soultrait, p. 50. Il s'agit également des armoiries de la Généralité de Moulins.

<sup>221</sup> Arch. municip. de Moulins ; AMM 68 : Inventaire des biens du collège des jésuites de Moulins, 25 août 1762 : « un grand tableau représentant la Ste Vierge, lequel remplit le fond au dessus de l'autel [*sic*] » et Arch. municip. de Moulins ; AMM 102 : Inventaire des biens du collège de Moulins, 2 octobre 1780 : « au retable, un tableau d'environ neuf pieds représentant une Vierge et un enfant Jésus couronnant St Louis accompagné de St Pierre et St Paul, deux écussons aux armes de la ville au bas dudit tableau [*sic*] ». Voir Cat II-7.

<sup>222</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 57.

sont en ce sens très caractéristiques. Les peintures de la galerie du château de Busset, réalisées dans les années 1530, s'inspirent des illustrations de l'ouvrage *Dictz moraulx pour faire tapisserie* du poète Henri Baude, auteur renommé de son temps (Cat I-1). Il s'agit de proverbes, le plus souvent satiriques envers le monde de la cour, dont les illustrations ont servi de modèles pour des tapisseries. Certains passages sont difficilement compréhensibles et semblaient déjà l'être au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>223</sup>, et peu d'exemples d'illustrations de ces proverbes, en peinture ou en tapisserie, sont actuellement conservés. A Busset, Philippe de Bourbon et Louise Borgia choisissent donc pour décorer leur galerie des thèmes littéraires à la mode qui nécessitent pour bien les comprendre non seulement une très bonne culture littéraire mais également une connaissance des événements politiques du temps. Ces décors s'adressent à un public restreint, à leurs relations issues de la haute noblesse, en lien avec la cour, qui seules pourront par exemple reconnaître dans la poire une allusion à Agnès Sorel, la favorite du roi Charles VII. Ces peintures décorent la galerie, lieu d'apparat par excellence. Elles ont vraisemblablement été réalisées à l'occasion du mariage des commanditaires en 1530. On note également qu'elles ont été réalisées avec une extrême délicatesse, aussi bien au niveau des couleurs que de la représentation des architectures et de la perspective<sup>224</sup>. Les Bourbons font réaliser un ensemble qui reflète leur statut de « cousins du Roi »<sup>225</sup>.

On retrouve ce même type de décors savants au château de Chareil, à Chareil-Cintrat (Cat I-II). Claude Morin, contrôleur ordinaire des guerres des rois François I<sup>er</sup> et Henri II, fait reconstruire sa propriété durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>226</sup>. Aussi bien dans ses choix architecturaux que décoratifs, il est au fait des modes du temps. Il intègre ainsi des éléments architecturaux Renaissance qu'il a probablement découverts lors des campagnes d'Italie et demande à des artistes dont nous ignorons l'identité, de décorer l'ensemble des pièces du château de peintures aux sujets mythologiques et astrologiques, complétées par des grotesques. Les quatre volées d'escalier, les paliers, les repos étaient entièrement ornés de motifs décoratifs et de représentations mythologiques. Ganymède, Diane d'Ephèse, Apollon sont ainsi reconnaissables. On retrouve des vestiges de la représentation de ces dieux antiques au niveau des lunettes de chaque palier et de chaque repos. D'autres scènes mythologiques décorent certaines pièces comme *La Naissance d'Adonis*, *Le Repos de Vénus et Adonis après*

---

<sup>223</sup> 1977, Bernard de Fournoux, p. 294.

<sup>224</sup> 1983, Annie Regond, p. 95.

<sup>225</sup> 1896, Aubert de la Faïge et Roger de la Boutresse, p. 128.

<sup>226</sup> 1983, Annie Regond, ou 1991, Annie Regond, pp. 121 à 132.

*la chasse* ou encore *La Mort d'Adonis*. La représentation de *Vénus et Adonis* dans la salle des planètes côtoie une scène de toilette plus contemporaine. Un plafond astrologique, composé d'éléments symbolisant les sept planètes, orne une des pièces du premier étage. Nous ne revenons pas sur cet ensemble d'envergure étudié dans notre catalogue dans lequel l'influence italianisante ne fait aucun doute. On note la culture du commanditaire, sa volonté de montrer son intérêt pour des sujets alors très en vogue comme l'astrologie ou des thèmes bien appréciés comme les amours des dieux. Il met en évidence son ouverture d'esprit en puisant son inspiration dans des gravures d'origines diverses qui circulaient alors. D'autres propriétaires ont pu essayer d'imiter cette politique de prestige de Claude Morin en faisant reproduire à leur tour ces gravures. Cela semble ainsi être le cas de René de Marcellanges dans son domaine de Chambonnet à Dompierre-sur-Besbre (Cat I-2). Les peintures de la grande salle de sa tour, décor dont il ne subsiste que quelques vestiges, s'inspirent de certaines gravures qui ont servi de modèles au château de Chareil. Mais elles n'ont rien de comparable aussi bien au niveau de leur qualité que de leur ampleur.

Enfin, les œuvres littéraires ont continué d'inspirer artistes et commanditaires au XVII<sup>e</sup> siècle. Le marquis d'Effiat commande, pour sa grande galerie du premier étage de son château, douze toiles représentant des épisodes du cycle du *Roland furieux*, roman écrit par l'Arioste au début du XVI<sup>e</sup> siècle (Cat I-12). Ces tableaux, aujourd'hui conservés au musée Roger Quilliot de Clermont-Ferrand, étaient disposés dans les lambris et devaient sans doute être à l'origine des cartons pour des tapisseries qui n'ont jamais été exécutées.

Les commanditaires font souvent référence à leur culture par le biais de l'allégorie qui permet de les valoriser, de les flatter. Au château des Gouttes à Thionne, on reconnaît sur le manteau de la cheminée de la grande salle du premier étage des allégories de *La Vertu* et de *La Justice*, respectivement associées à Claudine Raquin et Jacques de Charry qui sont eux-mêmes représentés sur les parois latérales de la cheminée. Ce décor est réalisé à l'occasion de leur mariage en 1607 et symbolise toutes les qualités que doivent posséder les époux pour que leur union perdure. La Vertu est souvent associée à l'épouse tandis que la Justice est mise en relation avec le mari qui doit l'appliquer aussi bien au sein de sa famille que dans ses domaines. Claudine Raquin et Jacques de Charry tiennent tous deux un flambeau, allusion sans doute au flambeau de la connaissance. Il s'agit d'un décor sous-tendu de références allégoriques et, là encore, une certaine culture est nécessaire pour comprendre ces multiples références.

De la même façon, les sujets allégoriques sont omniprésents dans les décors réalisés par le peintre Isaac Moillon et son atelier aux châteaux de Saint-Quentin-sur-Sioule et de Saint-Bonnet-de-Rochefort. Les deux grandes chambres du rez-de-chaussée du château de Saint-Quentin-sur-Sioule sont intégralement décorées (Cat I-13). La cheminée de la première chambre est ornée d'un tableau représentant *La Mort de Porcia*, thème iconographique puisé de l'histoire romaine qui montre la culture du commanditaire. Il s'agit d'un sujet qui a beaucoup inspiré les artistes depuis la fin du XVe siècle et qui est porteur d'une symbolique forte. C'est un exemple extrême de fidélité conjugale. Nous étions probablement ici dans la chambre de Marguerite de Villelume, tout juste mariée à Edmée-Gilbert de Saint-Quentin de Beaufort. D'autres figures allégoriques accompagnent ce tableau. On retrouve une représentation de la déesse de la guerre Bellone, encadrée de médaillons dans lesquels on reconnaît les allégories de *La Fidélité*, de *L'Innocence* ou de *La Confession*, de *La Patience* et de *La Chasteté* ou de *L'Aurore*. Elles viennent renforcer la signification de la toile principale de cette pièce, elles mettent l'accent sur l'importance de la fidélité conjugale de la part de l'épouse. Le plafond de l'alcôve est quant à lui orné d'une allégorie du *Sommeil* qui rappelle la fonction de cette pièce et qui fait pendant aux représentations de *L'Aurore* et de *La Nuit* peintes sur les plafonds de la seconde chambre. Celle-ci a pour thème principal Esther paraissant devant Assuérus afin de le prier d'épargner Mardochée et le peuple juif, sujet issu de l'Ancien Testament. Cette scène orne le manteau de la cheminée et peut être associée au jeune époux, Edmée-Gilbert de Saint-Quentin de Beaufort. Elle symbolise une des qualités que doit avoir un grand seigneur : la clémence, la magnanimité. Cette symbolique sous-jacente est renforcée par l'allégorie de *La Justice* représentée en camaïeu marron-doré dans l'ébrasement de la fenêtre.

Une toile au thème iconographique proche décore le manteau de la cheminée du salon de Saint-Bonnet-de-Rochefort (Cat I-14). Il s'agit de *La Contenance de Scipion*. Ce dernier, après s'être emparé de Carthagène, refuse parmi les prisonniers qui lui sont offerts une jeune fille d'une grande beauté apprenant qu'elle est fiancée. Cette grandeur d'âme est assimilée au propriétaire du château, Jean du Ligondès, d'autant plus que cette scène est encadrée de deux allégories sculptées en bois dorée qui ont perdu leurs attributs : *La Piété* et *La Justice* ou *La Clémence*. Elles renforcent là aussi la symbolique de la scène centrale. Ce décor a été commandé par Jean du Ligondès et Jeanne de Rouvignac après leur mariage en 1632. On retrouve au château des Forges à Commentry une toile faisant certainement partie à l'origine

d'un grand ensemble décoratif qui représente une fois encore *Esther devant Assuérus* et qui peut être attribuée au peintre Isaac Moillon (Cat I-15).

Toutes ces scènes s'accompagnent de motifs décoratifs divers tels que des rinceaux de feuillages, des grotesques, des représentations florales, et de plafonds peints. Les décors étaient également complétés à l'origine par des tapisseries. Ce sont des ensembles décoratifs complets, très riches, aux couleurs chatoyantes. Le sujet principal fait référence aux vertus des propriétaires mais l'ensemble doit surtout montrer leur richesse, les moyens dont ils disposent pour faire décorer leurs châteaux, l'importance de leur statut social. Ce sont de véritables décors d'apparat et de prestige. On retrouve par ailleurs toujours les armoiries des commanditaires intégrées au milieu des peintures, accompagnées souvent de leurs initiales. Parfois même, comme au château de Saint-Bonnet-de-Rochefort ou au château de Dornes (Cat I-14), une frise sur laquelle se succèdent les armoiries des différents membres de la famille court au sommet des murs tout autour de la pièce. Il s'agit de glorifier la famille, d'insister sur l'ancienneté de sa noblesse. Il est à noter que les propriétaires des différents sites que nous venons de citer appartiennent à la grande noblesse locale. Ils sont fortunés et disposent de tout un réseau relationnel. Dans la *Statistique nobiliaire du Bourbonnois* de 1664, il est ainsi indiqué que la famille Charry est «une des plus anciennes du Bourbonnois [*sic*] »<sup>227</sup>. Il en est de même pour les Saint-Quentin de Beaufort, les Villelume, les Ligondès et les Rouvignac, issus de familles de noblesse ancienne et fortunée.

Nous pouvons de nouveau citer parmi les grands commanditaires qui font réaliser d'opulents décors le marquis d'Effiat et le décor très raffiné qu'il fait réaliser pour le salon de son château au rez-de-chaussée (Cat I-12). La cheminée de cette pièce se trouvait à l'origine dans une des chambres d'une aile du château. Elle est décorée d'une toile dont le sujet est, comme au château de Saint-Quentin-sur-Sioule, en lien avec le feu. Elle représente *La déesse Thétis demandant au dieu Vulcain de forger les armes d'Achille*. Le salon est orné de lambris d'appui entièrement peints de vases garnis de fleurs, de coupes de fruits, d'allégories en camaïeu. Le plafond à poutres et solives peintes est également décoré avec une grande délicatesse. Les douze toiles représentant le cycle du *Roland Furieux*, dont nous avons parlé précédemment, étaient installées dans la galerie du premier étage.

---

<sup>227</sup> *Statistique nobiliaire du Bourbonnois*, 1664, publiée par Roger de Quirielle dans les *Annales Bourbonnaises* en 1889, p. 321. Enquête réalisée à la demande du roi Louis XIV.

Nous avons pu recenser d'autres décors du XVII<sup>e</sup> siècle, beaucoup moins bien conservés et d'une facture moins aboutie, dans plusieurs châteaux de la Généralité de Moulins. Ce sont là aussi des décors d'apparat. C'est le cas au château d'Avrilly, à Trévol, où François Garnier, Trésorier de France à Moulins fait représenter des paysages et une frise d'angelots dans une pièce du donjon (Cat I-11). Des vestiges de peintures de même style sont visibles aux châteaux de La Motte à Mazerier et de Paray à Bessay-sur-Allier (Cat I-11). Il faut également signaler les cheminées peintes du château du Parc à Saint-Gérard-de-Vaux, décor commandé par Jean-François de la Guiche, chevalier de l'ordre du roi, maréchal de France, gouverneur du Bourbonnais, qui a reçu de grandes distinctions militaires. Il appartient lui aussi à la grande noblesse et épouse Eléonore Chabannes en première noce puis Suzanne Aux Epaulles, fille d'un gouverneur de Normandie.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la volonté d'apparat reste présente mais le souci de confort et d'intimité devient de plus en plus prégnant et la démonstration de sa richesse, de sa position sociale, s'affirme différemment. Le siècle des Lumières se caractérise par des évolutions architecturales telles que le morcellement des murs porteurs intérieurs, l'amenuisement de la galerie, le développement des pièces de plus petites dimensions et la multiplication des dégagements qui sont cependant deux transformations qui apparaissent dès le siècle précédent<sup>228</sup>. Ces changements induisent une évolution des décors. Comme le rappelle Jean-Marie Pérouse de Montclos, les évolutions du style qui précède la mort de Louis XIV concernent la distribution et la décoration intérieure des demeures. Elles sont liées à l'évolution des idées et des mœurs et ne concernent dans un premier temps « qu'une société restreinte, essentiellement parisienne, et seulement l'intimité de cette société »<sup>229</sup>. Ces nouvelles modes architecturales apparues dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les maisons de plaisance des environs de Paris se diffusent progressivement en province.

Parmi les meilleurs exemples de ces châteaux construits au XVIII<sup>e</sup> siècle dans la Généralité de Moulins, il faut citer le château de Douzon à Etroussat et celui de Saint-Pont. On retrouve sur ces deux sites des décors peints, scènes figurées ou natures mortes, insérées dans les lambris au-dessus des portes ou des cheminées. Au château de Douzon, plusieurs pièces au rez-de-chaussée sont ornées de paysages, de marines. Des natures mortes représentant les quatre saisons décorent les dessus-de-porte de la salle à manger tandis que

---

<sup>228</sup> 1995, Jean-Marie Pérouse de Montclos, p. 328.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 327.

dans les chambres du premier étage les tableaux représentent des angelots occupés à différentes activités ou des paysages (Cat I-19). Le portrait d'une religieuse, très probablement un membre de la famille du propriétaire, est inséré au-dessus de la cheminée du petit salon.

Des décors dans la même veine sont toujours visibles aux châteaux de Saint-Pont, de Fontnoble à Biozat mais aussi aux châteaux de Bellenaves et du Gléné à Servilly (Cat I-19). Toutes ces demeures sont construites ou réaménagées en très grande partie au XVIIIe siècle à l'occasion de leur rachat par de nouveaux propriétaires qui les font décorer à la mode du temps en portant une attention toute particulière aux pièces de réception que sont les salons et les salles à manger. Les peintures réalisées sur ces différents sites se rattachent au style du peintre Brecoü de Ried, professeur à l'École royale militaire d'Effiat. La salle des gardes du château d'Effiat conserve par ailleurs un décor du XVIIIe siècle sur lequel a sans doute travaillé le chevalier de Ried, et qui se compose de dessus-de-porte représentant des scènes de chasse ou des pastorales, et de médaillons en camaïeu symbolisant les quatre saisons. La cheminée est ornée d'une marine, une vue du fort de la Rochelle (Cat I-18).

Là encore, les propriétaires qui commandent ces décors sont issus de la noblesse locale de robe ou d'épée. C'est le cas des propriétaires du château de Douzon, la famille Du Buysson, une des « famille[s] parmi les meilleures et les plus considérées de la province »<sup>230</sup> et Girard du Rozet<sup>231</sup>, mais aussi des Begon de la Rouzière à Saint-Pont, d'Antoine le Groing<sup>232</sup> à Biozat, des familles Bellenaves et Dutour de Salvert à Bellenaves ou de Jacques Amable de Rollet d'Avaux à Servilly<sup>233</sup>. A Effiat, le château est racheté en 1728 par Louis-Ignace Rehez, comte de Sampigny d'Issoncourt, secrétaire du roi, conseiller d'Etat du duc de Lorraine et gouverneur de Commercy. Les décors composés de lambris peints dans lesquels s'insèrent des représentations de natures mortes, de fêtes galantes, de paysages, de marines, d'allégories des arts ou encore des cinq sens, se multiplient au XVIIIe siècle. On en retrouve dans un très grand nombre de demeures de la Généralité de Moulins, châteaux ou encore hôtels particuliers. Nombre d'entre eux sont rachetés par des membres de la haute bourgeoisie enrichie.

---

<sup>230</sup> 1933, Albert Grellet-Dumazeau, p. 316.

<sup>231</sup> François Sennetaire du Buysson-Audier a renoncé à la robe pour l'épée. Il est mousquetaire du roi, lieutenant, capitaine de dragons, chevalier de Saint-Louis. Son fils, également militaire, lui succède et vend la demeure à Charles-Louis-Antoine Girard, écuyer, et capitaine aide-major aux grenadiers royaux.

<sup>232</sup> Antoine Le Groing est capitaine d'infanterie au régiment du roi.

<sup>233</sup> Jacques Amable de Rollet d'Avaux est premier président au présidial de la sénéchaussée de Riom. Il est parent avec Gilberte Rollet de Mirabel, épouse de Charles-Antoine-Claude de Chazerat, dernier Intendant d'Auvergne.

Le commanditaire exprime donc « une volonté de contenu », il est à l'origine des choix iconographiques, « en raison de la fonction dont il investit l'œuvre »<sup>234</sup>.

## 2- Des élites culturelles très diverses

L'étude des choix iconographiques du commanditaire et de l'artiste à qui il fait appel permet de mettre en évidence l'existence d'une élite. Cependant, c'est une élite, laïc ou religieuse, qui est loin d'être homogène. Par ce terme d'élites, nous faisons référence non pas à un ensemble de personnes qui devrait être considéré comme meilleur ou plus remarquable, mais à des individus qui, grâce à leur statut social, leur profession, leur milieu familial, leur richesse personnelle, ont accès à une culture et des connaissances artistiques générales. Il apparaît que les commanditaires d'œuvres d'art dans la Généralité sont des notables, des personnes qui ont un statut social qui leur confère une certaine autorité dans les affaires publiques<sup>235</sup>.

### 2-1 : Une distinction trouble entre noblesse et bourgeoisie

La réalité de la noblesse est très complexe. Durant toute la période qui nous intéresse dans le cadre de cette étude, la noblesse présente dans la Généralité de Moulins et à l'origine de la plupart des commandes de tableaux ou de décors, est une noblesse que l'on peut qualifier de « pauvre ». C'est ainsi que la qualifie en 1664 l'Intendant Auguste-Robert de Pommereu. Ce dernier est chargé par Louis XIV de préparer des rapports et de rédiger des procès-verbaux sur l'état-civil et militaire de la Généralité de Moulins. Il énumère les membres de la noblesse locale, accompagnant chaque nom d'une note dans laquelle il précise les possessions, le revenu, l'état des affaires, la situation familiale, parfois même le caractère de la personne. Cette *Statistique nobiliaire du Bourbonnais dressée en 1664* a été publiée en 1889 par Roger de Quirielle<sup>236</sup>. De Pommereu répartit ces personnalités en deux classes, la première comprenant « les plus grands seigneurs et gentilzhommes du pays ou ceux qui ont le plus servi dans les armées ou qui sont les plus riches [*sic*] ». La deuxième évoque « ceux qui sont ou ont été officiers chez le roy ou maison royale ou ont moins servy, d'autres qui sont moins riches [...] et enfin les autres qui vivent noblement faisant possession d'armes [*sic*]»<sup>237</sup>.

---

<sup>234</sup> 2001, Fabienne Joubert (sous la dir.), p. 3.

<sup>235</sup> Définition donnée par le dictionnaire *Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, 2003.

<sup>236</sup> 1889, Roger de Quirielle, pp. 312 à 378.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 313.



Il conclut son recensement en expliquant qu' « il y a bien quatre cents gentilshommes, nobles ou vivant noblement dans l'estendue de la sénéchaussée du Bourbonnais. Le bien qui a été marqué en détail aux seigneurs et aux gentilshommes du présent mémoire monte assez haut pour le fond de terre, mais quoi qu'il semble par cette supputation, que la noblesse du Bourbonnais soit assez riche, la vérité est néanmoins, qu'elle est fort endettée et qu'il y a en plus de la moitié d'incommodée et pauvre [*sic*] »<sup>238</sup>. Enfin, il précise qu' « il y a plus grands nombre de personnes vivantes noblement, que véritables gentilshommes [*sic*] » et qu'il ne peut pas assurer qu'il y ait « soixante, ou quatre-vingts gentilshommes d'extraction et de bonne noblesse dans tout le Bourbonnais, tous les autres, s'ils étaient bien recherchés, passeraient, sans doute, pour avoir usurpé la qualité, ou, du moins, pour être fort obscurs dans leur condition [...] [*sic*] »<sup>239</sup>.

Cette quantité relativement faible de personnalités de noblesse ancienne et cette pauvreté financière s'expliquent par le fait que la noblesse, qui s'était renouvelée après la guerre de Cent ans, ne s'est pas adaptée à un monde où les conditions économiques ont changé. Soucieuse de conserver son mode de vie, elle est incapable de faire fructifier ses biens. Cette constatation établie par monsieur de Pommereu au milieu du XVIIe siècle reste valable jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Beaucoup de nobles ont quitté la province pour chercher des charges civiles et militaires à la cour, laissant le soin à des régisseurs ou des marchands-fermiers, appelés fermiers généraux, de gérer leurs propriétés<sup>240</sup>. Progressivement, beaucoup d'anciens châteaux mal entretenus tombent en ruines et les terres sont acquises par des membres de la bourgeoisie, seule catégorie sociale qui dispose de revenus financiers suffisants pour gérer de vastes domaines. Une véritable « course à la terre » a lieu qui met en compétition, comme le constate André Leguai, les personnes anoblies récemment, les officiers du roi, les gens de robe et de loi, les marchands-fermiers<sup>241</sup>. Au XVIIIe siècle, les seigneuries deviennent la propriété de la bourgeoisie urbaine, des officiers et des juristes. Les marchands en ont quelques parcelles. André Leguai prend ainsi l'exemple de Gilbert Tortel, personnage que nous évoquons dans notre étude sur les décors culturels du XVIIIe siècle conservés dans l'ancienne Généralité de Moulins (Cat I-17)<sup>242</sup>. Né en 1729, fils d'un

---

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 377.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 378.

<sup>240</sup> 1974, André Leguai, p. 77. André Leguai explique que les fermiers généraux paient aux propriétaires une redevance fixe puis retirent leur profit de la différence entre le montant de ce fermage et le revenu qui provient du partage des récoltes avec le métayer.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>242</sup> 1985, André Leguai (sous la dir.), p. 296.

« bourgeois de Bressolles », il commence comme marchand-fermier à la Presle et aux Melays. Il est qualifié en 1770 de seigneur du Pontet et achète le domaine des Melays en 1772, faisant décorer à cette occasion la demeure, en particulier la chapelle. Il prend alors le nom de Tortel des Melays.

Tandis que la noblesse s'appauvrit, nombre d'individus issus de la bourgeoisie s'enrichissent grâce à leur travail et rachètent progressivement les seigneuries, intégrant progressivement le monde la noblesse. La distinction faite entre la noblesse, élite fondée sur la naissance, et la bourgeoisie, seconde élite définie par sa richesse acquise grâce au commerce et à l'industrie, semble donc aujourd'hui dépassée tant la mobilité sociale durant tout l'Ancien Régime, était considérable. De nombreuses familles fortunées s'intègrent dans le monde apparemment fermé de la noblesse héréditaire, celle des « gentilshommes », abandonnant le négoce pour investir dans la terre, dans une formation universitaire ou dans des offices royaux<sup>243</sup>. L'origine sociale des commanditaires d'œuvres d'art évolue donc au fil du temps, l'ancienne noblesse cédant la place à la bourgeoisie enrichie et aux officiers, agents de l'Etat, venant souvent de familles marchandes ayant acheté leurs charges et plaçant leur fortune nouvelle dans la terre. Le renforcement des pouvoirs de l'Etat sous le règne d'Henri IV se caractérise par un accroissement des pouvoirs dévolus aux officiers qui en ont la délégation<sup>244</sup>. Ainsi, la fortune de certains financiers, comme les surintendants des finances, atteint des sommes considérables. Ils deviennent parfois aussi riches que des princes de sang.

Certains commanditaires de noblesse plus ancienne appartiennent à des familles nobles ruinées par les guerres qui ont demandé des offices pour avoir les ressources qui leur manquaient<sup>245</sup> ou à des familles d'anciens officiers des ducs de Bourbon qui, comme le définit Olivier Mattéoni, « administrent [aux XIVe et XVe siècles] la chose publique, notamment la justice et les finances [...] Le mot officier désigne toute personne qui exerce la moindre parcelle de pouvoir au nom du prince »<sup>246</sup>. Toutes les catégories sociales acceptaient de servir les ducs, détenir un office était extrêmement recherché car cela procurait de nombreux avantages. Les offices rapportaient ainsi des revenus et des privilèges de toutes natures et

---

<sup>243</sup> 1983, George Huppert, p. 8.

<sup>244</sup> L'Etat rend ainsi définitif l'hérité des charges contre le versement d'un droit annuel. Le nombre des officiers passe de 5000 en 1515 à 45 000 en 1665, la charge de conseiller étant passée durant la même période de 10 000 à 120 000 livres. Il s'agit là d'une source de revenus pour l'Etat (1995, Jean-Marie Pérouse de Montclos, p. 215).

<sup>245</sup> 1995, Jean-Marie Pérouse de Montclos, p. 207.

<sup>246</sup> 1998, Olivier Mattéoni, p. 11.

permettaient de s'enrichir. Les nobles occupaient massivement les offices militaires et politiques, parfois quelques fonctions subalternes comme gardes des forêts. Les offices de judicatures et de finances étaient en général détenus par des non-nobles. Cela leur a souvent permis d'acquérir des domaines et des seigneuries, de faire construire des châteaux puis d'affermir leur position économique et sociale et d'être progressivement anoblis<sup>247</sup>. A la chute du duché du Bourbonnais, ils passent sans aucune difficulté sous l'autorité du roi de France, leurs carrières ne sont pas interrompues, leur ascension sociale se poursuit. Les officiers ont joué un rôle important en Bourbonnais, en particulier durant la Révolution, dénonçant le système féodal et « le despotisme des bureaux de l'Intendance » sans attaquer la seigneurie<sup>248</sup>. Les nouveaux nobles, comme les anciens, sont autant attachés à leurs privilèges. Nous sommes dans une zone où les marchands, les banquiers ou les manufacturiers, sont peu présents et ne jouent pas un rôle capital. La majorité de la noblesse bourbonnaise est donc une petite noblesse. Les personnalités issues de ce que l'on peut qualifier de « grande noblesse » sont très minoritaires dans la Généralité et très souvent elles sont originaires de l'extérieur de la province. C'est le cas des familles de Chabannes ou d'Albret, que nous n'abordons pas dans le cadre de nos recherches, qui se sont installés durablement dans le duché du Bourbonnais et dont les possessions dépassent largement le cadre du duché. André Leguai précise qu'« ils ont tendance à traiter le duc de Bourbon d'égal à égal et leur attachement à sa personne est tout relatif »<sup>249</sup>. La grande noblesse est donc une minorité dans une minorité<sup>250</sup>. Des familles aisées de noblesse récente, bien pourvues en charges et en revenus fonciers, côtoient donc des membres de l'ancienne noblesse d'épée plutôt démunis, et il est difficile de différencier les riches bourgeois vivant noblement des réelles familles nobles.

---

<sup>247</sup> *Ibidem* et 1985, André Leguai, p. 206. André Leguai explique ainsi que les nobles du XV<sup>e</sup> siècle ne sont pas forcément les descendants de ceux du XIV<sup>e</sup> siècle. Il y a parmi eux beaucoup de fils ou de petits-fils de bourgeois ayant fait fortune dans certains métiers lucratifs comme la draperie. Ils forment une oligarchie locale qui acquiert du prestige et de l'autorité par l'achat d'offices ducaux ou royaux plus ou moins importants. Ils rachètent peu à peu des terres et entrent dans les rangs de la noblesse, « lui assurant le renouvellement nécessaire et lui apportant du sang neuf ».

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 297.

<sup>249</sup> 1985, André Leguai (sous la dir.), p. 207.

<sup>250</sup> La noblesse est une classe sociale extrêmement hétérogène qui regroupe des situations très diverses et qui a subi de nombreuses évolutions au fil des siècles. Nous pouvons nous référer au dossier « Grandeur et décadence de la noblesse française », *L'Histoire* (dossier), n° 194, décembre 1995, pp. 22 à 45. Le principe de l'office, « machine à anoblir » est également abordé page 31.

Nous pouvons également nous reporter à l'article de Jean Egret, « L'Aristocratie parlementaire française à la fin de l'Ancien Régime », *Revue historique*, tome II, 1952, pp. 1 à 14 ; aux différentes contributions publiées dans « Les Noblesses à l'époque moderne », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, tome 46-1, janvier-mars 1999 ou encore aux textes réunis par Josette Pontet, Michel Figeac, Marie Boisson, *La Noblesse de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup> siècle, un modèle social ?*, Centre aquitain de recherches en histoire contemporaine, colloque tenu à Bordeaux en 2001, Anglet, Atlantica, 2002.

Il est également important de s'intéresser à l'origine sociale des membres du clergé même si aucune étude n'existe en Bourbonnais pour la période qui nous concerne. Olivier Mattéoni a cependant abordé ce groupe social dans le cadre de ses recherches et en donne un aperçu pour la fin du XVe siècle dans la ville de Montluçon<sup>251</sup>. Il conclut par le fait qu'il s'agit d'un groupe très hétérogène « dans la mesure où l'on trouve des gens issus de grandes familles marchandes ou bourgeoise de la ville, des personnes au niveau intellectuel élevé à côté de petits prêtres, curés de campagne qui vivent en ville ». Des membres de familles importantes de Montluçon choisissent ainsi une carrière ecclésiastique, de même que des personnes issues de familles d'intellectuels exerçant des fonctions notariales ou duciales. Il existe donc des liens étroits entre « le monde ecclésiastique et laïc, et plus particulièrement entre "les plus notables des habitants" de la ville »<sup>252</sup>.

Olivier Mattéoni s'attache également à la différence intellectuelle qui existe entre les ecclésiastiques, élément qui nous intéresse particulièrement pour l'étude de la commande. Parmi l'ensemble des prêtres et des chanoines, très peu sont diplômés de l'université, seulement 7 à 8% d'entre eux. A la fin du XVe siècle, le clergé en province est donc peu lettré, contrairement à celui de certaines grandes villes universitaires. Cela reste le cas durant toute la période que nous étudions malgré les préconisations du Concile de Trente qui encouragent la formation des prêtres. Comme pour le reste de la société, les plus diplômés sont issus des rangs des familles les plus notables de la ville<sup>253</sup>. Ces niveaux de formation intellectuelle ont une conséquence directe sur la commande de tableaux ou de décors.

## *2-2 : L'influence de l'origine sociale et de la formation intellectuelle sur la commande picturale*

Parmi les commanditaires étudiés, deux personnalités appartiennent véritablement à la grande noblesse, Marie-Félicie des Ursins, duchesse de Montmorency, princesse italienne qui s'installe à Moulins à la mort de son mari et y finit sa vie, et Antoine Coiffier-Ruzé D'Effiat. Ce dernier est originaire d'Effiat mais il a vécu dans la capitale, à la cour, dès son plus jeune âge. Malgré le projet urbanistique considérable qu'il prévoit pour son village natal, il mène sa vie à Paris, aux côtés du roi qui lui confie d'éminentes fonctions. Les commanditaires très fortunés et proches du roi ne séjournent donc qu'épisodiquement en Bourbonnais ou se sont retrouvés « par hasard » dans la région. Il en est de même pour le commanditaire du tableau

---

<sup>251</sup> 1983, Olivier Mattéoni, pp. 42 à 58.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 43.

*Saint Pierre repentant* du peintre Claude Vignon (Cat II-32). Il pourrait avoir été commandé par la duchesse d'Aiguillon, nièce du cardinal de Richelieu, qui venait en cure Bourbon-l'Archambault, ou par le médecin du roi Charles Delorme qui, comme le marquis d'Effiat, est originaire de la Généralité de Moulins, mais vivait à Paris.

Ces individus appartenant à la grande noblesse ont des revenus et une fortune très importante et commandent des œuvres dont la qualité artistique est à l'image de leur statut et de leur richesse. La duchesse d'Aiguillon ou Charles Delorme s'adressent à Claude Vignon (Cat II-32), la duchesse de Montmorency à Rémy Vuibert pour le plafond du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation mais aussi aux frères Michel et François Anguier pour la réalisation du mausolée de son mari (Cat I-7). Le marquis d'Effiat fait lui aussi appel à des ateliers parisiens pour le décor de son château (Cat I-12). Cependant, certains membres de la noblesse locale font également appel à des artistes renommés comme Isaac Moillon, alors installé à Aubusson, qui travaille au château de Saint-Quintin-sur-Sioule pour Edme-Gilbert de Saint-Quintin de Beaufort et Marguerite de Villelume (Cat I-13) ou encore à Saint-Bonnet-de-Rochefort pour Jean du Ligondès et Jeanne de Rouvignac (Cat I-14). Nicolas Jehannot de Bartillat fait appel à Jean Boucher pour réaliser le tableau qui doit orner sa sépulture (Cat II-24). Nous avons affaire dans ces cas à des membres de la noblesse locale fortunés, détenant des charges importantes.

La petite noblesse bourbonnaise et la bourgeoisie, dont les revenus sont plus modestes, ont recours à des artistes locaux, qui ne sont bien-sûr pas sans talent, mais dont la maîtrise technique est souvent moins aboutie. Antoine Feydeau et Catherine Mégret font réaliser le tableau qui décore leur chapelle dans la collégiale de Moulins par Gilbert Ier Sève, peintre installé à Moulins qui reçoit de nombreuses commandes de la part de personnalités locales (Cat II-25). Jean Deloisy, également peintre à Moulins, travaille pour Jean de Champfeu et Anne du Lyon (Cat II-1). Un grand nombre de décors tout au long des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, ont été réalisés dans les châteaux de la Généralité par des artistes locaux dont nous ne connaissons pas l'identité. La renommée et le talent artistique de l'artiste choisi dépend donc, cela n'a rien d'étonnant, de l'origine sociale du commanditaire qui est généralement en corrélation directe avec son niveau de fortune.

Le milieu social influe également sur les sujets demandés. Les personnalités fortunées, dans l'entourage du roi, occupant des fonctions importantes les amenant souvent à voyager, sont au fait des sujets à la mode. Les décors ou les tableaux qu'ils commandent pour leurs demeures provinciales sont l'équivalent de ce qui se fait alors dans la capitale. C'est un décor

nécessitant une culture littéraire et politique de son temps assez poussée qui est réalisé au château de Busset par Philippe de Bourbon-Busset et Louise Borgia (Cat I-1). Claude Morin, au château de Chareil, commande un ensemble de peintures murales dont l'iconographie est alors très en vogue. Il s'agit de motifs qu'il a pu non seulement découvrir en Italie, pays qu'il a dû parcourir en tant que Contrôleur ordinaire des guerres, mais qui sont alors beaucoup diffusés par le biais de la gravure (Cat I-2). Ce sont des peintures que l'on pourrait retrouver dans les plus grands châteaux du royaume. De même, les décors réalisés aux châteaux d'Effiat (Cat I-12), de Saint-Quintin-sur-Sioule (Cat I-13) ou encore de Saint-Bonnet-de-Rochefort (Cat I-14) sont similaires à ceux exécutés à la même période dans les grands hôtels parisiens. L'iconographie des œuvres est en général assez courante mais des références allégoriques et littéraires sont sous-jacentes et une certaine culture est nécessaire pour bien les comprendre. La bourgeoisie, les membres de l'aristocratie locale, imitent ces grandes réalisations, parfois avec un décalage dans le temps et surtout de façon beaucoup plus modeste. On peut ainsi mettre en parallèle les décors du château de Chareil-Cintrat (Cat I-2) et les vestiges des peintures de la tour de Chambonnet (Cat I-2) qui puisent aux mêmes sources gravées mais dont la facture naïve est frappante. Il en est de même pour beaucoup de décors réalisés au XVIIe siècle que nous abordons entre autres dans la notice sur le château d'Avrilly à Trévol (Cat I-11). Les décors du château de Paray à Bessay s'inspirent par exemple de scènes paysagères très appréciées au XVIIe siècle en peinture ou encore en tapisserie. On retrouve des motifs identiques comme la verdure, les arbres aux riches frondaisons ou encore le ruisseau, mais exécutés dans un style très simple.

Dans le monde religieux, l'origine sociale du commanditaire et son niveau de formation intellectuelle sont également deux éléments essentiels pour comprendre le choix de l'artiste et de l'iconographie de l'œuvre. Ainsi, le chanoine de la collégiale de Moulins, Gabriel Giraud, achète à Paris au peintre Daniel Hallé, *Le Christ au désert servi par les anges* (Cat II-27). Giraud appartient à une famille de la haute bourgeoisie marchande moulinoise et détient une importante fortune personnelle. Il est docteur en théologie et official pour le compte de l'évêque d'Autun, c'est-à-dire juge ecclésiastique. C'est un homme diplômé, cultivé, ayant une charge religieuse importante. Il achète la toile dans l'atelier de l'artiste, dont l'iconographie demande une certaine culture théologique mais qui est surtout la copie d'une œuvre d'un grand maître contemporain, visible au couvent des carmélites de Paris.

Marie-Gabrielle du Boulay-Favier, abbesse de l'abbaye bénédictine de Saint-Menoux à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, commande également un grand nombre d'œuvres d'art sur lesquelles elle fait apposer ses armoiries<sup>254</sup>. Parmi elles plusieurs tableaux sont encore aujourd'hui conservés et certains sont de très belle facture. C'est le cas de *L'Oracle de Deborah* (Cat II-15) ou encore des *Pèlerins d'Emmaüs* (Cat II-17) mais aussi de la représentation de *Sainte Blandine* (Cat II-16). Marie-Gabrielle du Boulay-Favier est issue d'une riche famille picarde anoblie et commande des œuvres de qualité. La plupart des abbés, abbesses, prieurs ou supérieurs d'un monastère appartenaient à de grandes familles nobles. Ils étaient habitués à côtoyer de nombreuses œuvres d'art et connaissent les processus de commandes. Il n'est pas étonnant que l'on retrouve dans les établissements religieux de très beaux tableaux et des décors de qualité. L'origine sociale du religieux qui dirigeait le monastère ou l'abbaye, à replacer dans le contexte de développement des images suite au Concile de Trente et à l'implantation de nouveaux ordres religieux dans les villes, explique ces commandes.

A Huvers, non loin de Liernolles, le curé de la paroisse Georges Jollet fait réaliser une *Crucifixion* par Gilbert Ier Sève pour orner son église (Cat II-30). Il appartient à une famille modeste des environs dont les membres sont seigneurs des Grands Jollets. Nous avons donc ici un personnage dont la famille a une renommée locale, quelques moyens, et qui sans forcément avoir une très grande culture à certaines bases notamment en théologie. Il fait donc appel à un artiste moulinois bien apprécié pour réaliser cette toile. Avec cette œuvre, il va pouvoir enseigner à ses fidèles.

Nous gardons la trace d'un autre prêtre, Janot Durand, curé de la paroisse de Molinet, qui fait orner l'abside de l'église Saint-Pierre-aux-liens au début du XVI<sup>e</sup> siècle de la représentation des douze Apôtres, chacun avec son attribut, ce qui permet de les identifier (Cat I-3). Cet ensemble, aujourd'hui conservé au musée Anne-de-Beaujeu de Moulins, laisse supposer le désir de Janot Durand d'inculquer à ses fidèles les fondements d'une culture biblique et sa volonté d'orne l'édifice religieux. Cela laisse également entrevoir les relations qu'il avait localement et qui lui ont permis d'entrer en contact avec un artiste non dénué de talent.

---

<sup>254</sup> « De gueules, à trois concombres d'argent, les queues en haut ». On retrouve à l'arrière la crosse d'abbesse.

Il est donc évident que dans le cadre de la commande picturale, de décors ou de tableaux, nous sommes en lien avec une élite, avec des notables qui jouent un rôle dans le domaine public. Les commandes d'œuvres sont passées par des membres de la noblesse ou de la bourgeoisie fortunée ou encore par des ecclésiastiques cultivés, en général eux aussi issus de familles nobles ou fortunées. Parmi cette élite culturelle, on peut parler d'un premier niveau local avec des personnalités ayant une renommée, des responsabilités dans la Généralité du Bourbonnais, et d'une deuxième catégorie formant « une élite dans l'élite ». Cette dernière est formée de membres de la haute noblesse souvent étrangère à la région ou ayant des fonctions qui l'amènent à vivre dans la capitale une grande partie de l'année. C'est bien la culture du commanditaire qui émane de ces commandes. Celui-ci est à l'origine à la fois du choix de l'artiste mais aussi du sujet qu'il fait représenter. Le choix de l'artiste conditionne les qualités techniques de l'œuvre, l'iconographie est un écho direct des connaissances du commanditaire, de son appartenance à un milieu plus ou moins lettré.



### III- Les réseaux de sociabilité

Le choix de l'artiste et de l'iconographie de l'œuvre sont sans conteste le reflet de l'appartenance du commanditaire à un réseau. Les réseaux de sociabilité sont nombreux, des liens familiaux aux relations mondaines, professionnelles ou religieuses. Une étude approfondie des rapports qui peuvent exister entre les commanditaires de décors et de tableaux montre que les réseaux de connaissances jouent un rôle fondamental dans le processus de la commande où chacun recommande tel ou tel artiste ou sert d'intermédiaire avec le peintre.

#### A- L'importance des contacts et des recommandations

Les relations personnelles entre les commanditaires sont des réseaux de première importance dans le processus de la commande. Les liens familiaux qui peuvent se créer entre eux sont indissociables des relations mondaines qui permettent de nouer des contacts. Quant aux ordres religieux, ils forment un réseau de clients extrêmement présents auprès des artistes, en particulier au XVIIe siècle où l'on assiste à une floraison de couvents et de monastères sur l'ensemble du territoire.

#### **1- Les relations personnelles entre les commanditaires**

##### *1-1 : Les liens familiaux*

Nous avons pu constater lors de la rédaction des notices de catalogues, que des liens familiaux pouvaient être établis entre de nombreux commanditaires de tableaux ou de décors. C'est le cas pour les différentes personnalités qui font appel au peintre Isaac Moillon au début des années 1650, c'est-à-dire entre Edme-Gilbert de Saint-Quentin de Beaufort et Marguerite de Villelume, propriétaires du château de Saint-Quentin-sur-Sioule (Cat I-13), Jean du Ligondès et Jeanne de Rouvignac installés au château de Saint-Bonnet-de-Rochefort (Cat I-14) et Gabriel de Monestay et Catherine Cadier au château des Forges à Commentry (Cat I-

15). Ainsi, le grand-père de Gabriel de Monestay avait épousé, en 1579, Louise-Françoise de Rochefort, liée à la famille propriétaire du château de Saint-Bonnet de Rochefort<sup>255</sup>, et sa sœur Marie épouse en 1642 Jean-Charles de Villelume de la famille des propriétaires du château de Saint-Quintin-sur-Sioule. Quant à son frère, il épouse Anne-Marie-Françoise de la Mer de Malte, fille du seigneur de Saint-Quintin<sup>256</sup>. Il existe donc des alliances entre les différentes familles qui peuvent se concrétiser grâce aux relations mondaines qu'elles entretiennent. Ces liens familiaux ne sont pas forcément directs mais créent une proximité entre ces individus. Un réseau familial élargi se met en place et l'on n'hésite pas à se conseiller tel ou tel artiste.

Les propriétaires des châteaux de Douzon à Etroussat et de Saint-Pont ont également noué des alliances et fait appel aux mêmes artistes pour construire et décorer leurs demeures (Cat I-19). François Begon de la Rouzière qui réside à Saint-Pont, épouse en secondes noces en 1743 Eléonore du Buisson, la sœur de François Sennetaire du Buisson Audier qui fait reconstruire le château de Douzon par l'architecte Clément à partir de 1730. Le couple fait appel au même architecte en 1754 pour reconstruire le château de Saint-Pont<sup>257</sup>. Nous ne disposons d'aucune information sur cet architecte si ce n'est qu'il a également travaillé au château de Fontnoble à Biozat pour Antoine Le Groing, capitaine d'infanterie au régiment du roi, et au château de Bellenaves pour Marie de Bellenaves et son époux Charles-Frédéric de Montmorency-Luxembourg. Et l'on retrouve sur tous ces sites, quelques années plus tard, aux alentours de 1780, le baron Brecoü de Ried, professeur à l'Ecole royale militaire d'Effiat. Il exécute des décorations au-dessus des portes ou des cheminées, à la demande en général des successeurs des propriétaires des années 1750<sup>258</sup>. Ainsi, à partir de 1774, le propriétaire du château de Douzon est Charles-Louis-Antoine Girard, époux d'Anne-Louise-Françoise Montanier, fille du conseiller et procureur du roi de l'élection de Gannat et avocat général du duc d'Orléans au baillage de Montpensier. Anne-Louise-Françoise Montanier est une cousine de la famille Montanier installée à Aigueperse et propriétaire de l'hôtel 121 grand rue à Aigueperse où l'on retrouve également des décors attribués au chevalier de Ried<sup>259</sup>.

---

<sup>255</sup> Arch. dép. de l'Allier : dossiers De Gozis, n° 4076. Louise-Françoise appartenait à la branche de Salvart de la famille de Rochefort.

<sup>256</sup> Arch. dép. de l'Allier : dossiers De Gozis, n° 4076.

<sup>257</sup> Documentation de l'Inventaire Régional d'Auvergne.

<sup>258</sup> A partir de 1774, le propriétaire du château de Douzon est Charles-Louis-Antoine Girard, celui de Saint-Pont est François-Louis-Anne Begon de la Rouzière, fils de François et Eléonore Begon de la Rouzière. Le château de Bellenaves a quant à lui été cédé en 1771 à François-Etienne Dutour de Salvart.

<sup>259</sup> Arch. dép. de l'Allier : dossiers De Gozis, n° 4101.

Les alliances sont très nombreuses entre les familles de la noblesse et de la grande bourgeoisie bourbonnaise, et des liens familiaux plus ou moins directs ou anciens peuvent être mis en évidence entre la plupart des commanditaires.

### *1-2 : Les relations mondaines*

Les relations amicales et mondaines semblent être à l'origine de l'activité du peintre Isaac Moillon dans différents châteaux d'Auvergne et du Bourbonnais dans les années 1650. Dès 1650, Moillon est présent à Aubusson où il travaille pour les lissiers. C'est probablement à l'occasion de ce séjour dans la Généralité de Moulins qu'il est appelé par Edme-Gilbert de Saint-Quentin de Beaufort et Marguerite de Villelume au château de Saint-Quentin-sur-Sioule où la toile représentant *La Mort de Porcia* est datée de 1653 (Cat I-13). Il y réalise, avec son atelier, le décor complet de deux chambres au rez-de-chaussée. Dans les mêmes années, Jean du Ligondès et Jeanne de Rouvignac décident de faire travailler le peintre au château de Saint-Bonnet-de-Rochefort qu'ils font alors entièrement réaménager suite à leur mariage (Cat I-14). Les deux couples, de la même génération, sont voisins. Huit kilomètres seulement séparent les deux domaines. Il ne fait aucun doute qu'ils se connaissent intimement et entretiennent des relations de voisinage en se recevant régulièrement. Il est important de noter qu'ils sont issus de la même catégorie sociale, de la noblesse locale ancienne fortunée<sup>260</sup>. Il est facile d'imaginer que lors de leurs rencontres, les Saint-Quentin de Beaufort ont recommandé aux Ligondès le peintre Isaac Moillon, pouvant même certainement leur montrer certains décors déjà réalisés à Saint-Quentin-sur-Sioule. Des liens étroits peuvent également être mis en évidence avec Gabriel de Monestay, propriétaire du château des Forges à Commentry où il est probable qu'Isaac Moillon ait travaillé (Cat I-15). Là encore, les lieux ne sont pas très éloignés géographiquement et les Monestay sont issus eux aussi de la noblesse locale ancienne. Des relations familiales, que nous avons abordées précédemment, renforcent la proximité de ces commanditaires qui forment un réseau fondé à la fois sur des relations mondaines et des liens familiaux, et qui font donc appel à un même artiste pour décorer leur demeure. C'est probablement ce même type de relations entre commanditaires qui conduit Isaac Moillon à réaliser les deux tableaux de la cathédrale Notre-Dame de Moulins

---

<sup>260</sup> La famille de Saint-Quentin appartient à la noblesse de chevalerie d'origine féodale (Arch. dép. de l'Allier, dossiers De Gozis, n° 5384). Jean du Ligondès, issu également de la noblesse locale, est Trésorier de France et capitaine du château de Montluçon.

représentant une *Annonciation* (Cat II-26) et à travailler en Auvergne aux châteaux de Ravel et à Villeneuve-Lembron ou dans les environs<sup>261</sup>.

Plusieurs ensembles décoratifs que nous étudions dans les notices sur les décors du XVIII<sup>e</sup> siècle du château d'Effiat (Cat I-18) et du château de Douzon (Cat I-19) ont été réalisés selon nous par le chevalier Brecou de Ried dans les années 1780. Professeur à l'Ecole royale militaire d'Effiat où il enseignait la peinture et le dessin et plus largement les arts militaires, l'artiste travaille successivement pour différentes familles dont les enfants sont scolarisés au collège d'Effiat et dont les parents exercent souvent des charges administratives dans les Généralités de Moulins ou de Riom<sup>262</sup>. Tous les sites que nous avons répertoriés et où nous pensons qu'a exercé le chevalier de Ried, sont peu éloignés géographiquement et sont concentrés autour de la ville d'Effiat<sup>263</sup>. Il s'agit bien-sûr des châteaux d'Effiat où de Ried réalise des dessus-de-porte et des médaillons dans la salle des gardes, et de Douzon où plusieurs dessus-de-porte dans des pièces du rez-de-chaussée peuvent lui être attribués. Mais on retrouve des décors de même facture au château de Fontnoble à Biozat, aux châteaux de Saint-Pont, de Bellenaves, du Gléné à Servilly, et dans deux hôtels particuliers de la ville d'Aigueperse, de même que dans une maison à Chantelle. Dans tous ces lieux, le chevalier de Ried a travaillé seul ou avec des membres de son entourage, probablement avec son collègue au collège, Jean-Phillibert Lefèbvre, et peut-être avec certains élèves à qui il donnait des cours particuliers. L'hôtel du 121 grand rue à Aigueperse appartient au XVIII<sup>e</sup> siècle à la famille Montanier. Pierre et Marien Montanier, fils de Jacques-François conseiller au présidial de Riom, sont élèves à l'Ecole royale militaire d'Effiat. Il fait peu de doute que Jean-Baptiste le Groing, capitaine au régiment d'Artois et propriétaire du château de Fontnoble et dont le fils Louis-Marie est élève à Effiat, ou encore Jacques-Amable Rollet d'Avaux, premier président au présidial de la sénéchaussée de Riom, font partie de leurs connaissances. Il en est de même de la famille Dutour de Salvert à Bellenaves ou encore des Begon de la Rouzière à Saint-Pont dont les fils sont également élèves à Effiat. Les trois fils de Charles-Louis-Antoine Girard du Rozet, propriétaires du château de Douzon à Etroussat, ont aussi fréquenté le collège d'Effiat, de même que les fils Sampigny dont les parents sont propriétaires du château d'Effiat<sup>264</sup>. Les Girard du Rozet sont par ailleurs cousins avec les Montanier, Louis-Charles-Antoine ayant épousé Françoise Montanier. On note également les liens familiaux évoqués précédemment

---

<sup>261</sup> 2005, Nicole de Reyniès, Sylvain Laveissière, pp. 94 à 100 et 2011, Guillaume Kientz, p. 16.

<sup>262</sup> 1998, Olivier Paradis.

<sup>263</sup> Annexe 8.

<sup>264</sup> 1998, Olivier Paradis, Fichier des élèves, vol. III et IV.

entre les propriétaires des châteaux de Douzon et de Saint-Pont, mais également le fait que ces deux familles et les propriétaires du château de Bellenaves<sup>265</sup> et de Fontnoble dans les années 1750 avaient déjà fait appel au même architecte, Clément, pour reconstruire et réaménager leurs demeures. Cela montre bien l'existence de réseaux de commanditaires. Le baron Brecou de Ried entretient des relations étroites avec l'aristocratie des environs d'Effiat qui a fait circuler le nom de l'artiste et qui n'a pas hésité à faire appel à lui pour réaliser paysages, pastorales et scènes de chasse.

Un parallèle peut être envisagé avec les commanditaires lillois. Dans son étude sur les hôtels particuliers de Lille, Elyne Olivier-Valengin constate que « de 1650 à 1720, les premiers amateurs lillois [qui investissent dans la peinture] appartiennent au monde judiciaire (procureurs, greffiers, avocats) et à la petite noblesse de robe » et qu'ils dépendent des mêmes réseaux de sociabilité, des liens de parenté les unissant le plus souvent<sup>266</sup>. Nous retrouvons donc ce même cas de figure dans la Généralité de Moulins à la fin du XVIIIe siècle.

Pour les autres décors et tableaux, nous n'avons pas d'informations assez précises sur les commanditaires pour mettre en évidence leur appartenance à un réseau mais il ne fait aucun doute que d'autres relations de ce type existent. Ainsi, Marie-Félicie des Ursins, duchesse de Montmorency, a probablement eu connaissance du travail du peintre Rémy Vuibert par les relations qu'elle continuait d'entretenir avec de grandes familles habitant Paris ou par son homme d'affaire, François Garnier, Président-Trésorier de France de la Généralité de Moulins et propriétaire du château d'Avrilly à Trévol, qui continue de séjourner régulièrement dans la capitale (Cat I-11). C'est également par les relations qu'il entretient dans la capitale qu'Antoine Coiffier-Ruzé d'Effiat fait appel à un atelier parisien pour réaliser les décors de son château d'Effiat, en particulier pour le tableau ornant la cheminée du salon au rez-de-chaussée représentant *La déesse Thétis demandant au dieu Vulcain de forger les armes d'Achille*, et pour l'ensemble des toiles du cycle du *Roland Furieux* (Cat I- 12). Les commandes à des peintres parisiens sont ainsi en général à mettre en lien avec l'implantation, directe ou indirecte, dans la capitale des commanditaires. Ils sont, comme l'a souligné Anne Le Pas de Sécheval, « d'autant plus portés à s'adresser à des peintres de Paris qu'ils

---

<sup>265</sup> Les propriétaires du château de Bellenaves sont alors Marie de Bellenaves et Charles-Frédéric de Montmorency-Luxembourg, pair de France et gouverneur de Normandie. Ils cèdent le château en 1771 à François-Etienne Dutour de Salvert.

<sup>266</sup> 2002, Elyne Olivier-Valengin, p. 164.

connaiss[ent] le niveau et les critères d'appréciation de la production de la capitale »<sup>267</sup>. Ces personnalités en lien avec les milieux artistiques de la capitale peuvent jouer le rôle de donateurs, de commanditaires, ou être de simples intermédiaires entre un client potentiel et le peintre.

Plus localement, on se recommande également les artistes. C'est ainsi que le peintre moulinois Gilbert Sève était très apprécié localement par les membres de la noblesse ou de la bourgeoisie qui lui ont passé de nombreuses commandes (Cat II-25).

## 2- Le réseau des ordres religieux

Les monastères et couvents qui s'implantent dans l'ensemble du royaume dans la première moitié du XVIIe siècle constituent un réseau de commanditaires extraordinaire pour les artistes. Beaucoup d'entre eux leur doivent leur carrière, c'est le cas pour le peintre Jean Boucher au sujet duquel Jacques Thuillier précise que « les réseaux que constituent les maisons des grands ordres religieux durent avoir un rôle prédominant » pour l'établissement de sa renommée<sup>268</sup>. Il ajoute que « les ordres, avec leurs maisons dispersées à travers toute la France et demeurant en contact constant, forment de véritables réseaux susceptibles de drainer les commandes »<sup>269</sup>. Anne Le Pas de Sécheval ajoute que « la circulation des commandes à l'intérieur des monastères d'un même ordre apparaissent ainsi comme des arguments majeurs » pour recommander tel ou tel artiste<sup>270</sup>. Et l'étude des décors et des tableaux conservés dans l'ancienne Généralité de Moulins montre que ces réseaux sont bien actifs en Bourbonnais. Le peintre ponot Guy François, « fournisseur privilégié des ordres religieux de la région »<sup>271</sup>, réalise ainsi une *Adoration des bergers* pour le couvent des capucins de Gannat qui vient de s'établir dans la ville grâce au marquis d'Effiat (Cat II-3). Il s'agit d'un ordre en pleine expansion pour lequel le peintre travaille à plusieurs reprises à Clermont ou au Puy, et qui commande quantité d'œuvres d'art pour orner ses établissements. Les différents monastères de capucins font souvent appel aux mêmes artistes. Maud Hamoury explique qu'en Bretagne les capucins avaient « une certaine admiration pour le peintre Claude Vignon » qu'ils ont fait travailler à plusieurs reprises<sup>272</sup>. Et il est très probable, pensons-nous,

---

<sup>267</sup> 2002, Anne Le Pas de Sécheval, p. 238.

<sup>268</sup> 1988, Jacques Thuillier, p. 17.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>270</sup> 2002, Anne Le Pas de Sécheval, p. 236.

<sup>271</sup> 1974, Marie-Félicie Pérez, p. 7.

<sup>272</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 38.

que le tableau de Claude Vignon conservé dans l'église de Bourbon-l'Archambault, *Saint Pierre pénitent*, provienne du couvent des capucins fondé en 1622 dans la ville thermale (Cat II-32). Le peintre Guillaume Rome est appelé à plusieurs reprises par les cordeliers, à Clermont-Ferrand en 1638 puis à Montluçon l'année suivante (Cat II-4). Pour les deux couvents, il exécute une copie de *L'Adoration des Mages* de Véronèse.

Les réseaux ne se constituent pas seulement au sein d'un ordre. Les maisons des différents ordres se recommandent les artistes. Nous avons ainsi pu voir que Jean Boucher ou Guy François doivent leur carrière aux ordres religieux pour lesquels ils réalisent des œuvres respectant les directives émises lors du Concile de Trente. Ils travaillent successivement pour les capucins, les jésuites, les minimes, les carmélites, les récollets, les ursulines ou encore les chartreux<sup>273</sup>. Leur renommée dépasse progressivement leur ville d'origine et ils s'imposent progressivement dans une zone géographique de plus en plus vaste. Dans les environs de Moulins, il semble que les bénédictines de Saint-Menoux et les chartreux de Moulins ait fait travailler un même artiste dont nous ignorons l'identité mais dont la facture pourrait se rapprocher de celle de Bon Boullogne. Trois tableaux, conservés aujourd'hui dans la cathédrale de Moulins et dans l'église Sainte-Croix de Saint-Pourçain-sur-Sioule, présentent une composition, une gestuelle, une représentation des personnages, des draperies, des couleurs, très semblables ainsi qu'un cadre en bois sculpté de même origine. Le restaurateur qui a travaillé sur les trois toiles précise bien que « l'écriture picturale, le travail de l'artiste lors de l'examen infrarouge [sont] identiques » pour les trois tableaux<sup>274</sup>. Tous auraient été commandés dans les années 1690-1700, deux d'entre eux par l'abbesse de l'abbaye bénédictine de Saint-Menoux, Marie-Gabrielle du Boulay-Favier. Il s'agit de *L'Oracle de Déborah* (Cat II-15) et des *Pèlerins d'Emmaüs* (Cat II-17), toiles sur lesquelles elle a fait apposer ses armoiries. Le troisième, *Judith et Holopherne*, provient du couvent des chartreux de Moulins (Cat II-12). Les supérieurs, abbés, prieurs des congrégations sont en relation entre eux au niveau national mais aussi localement, et forment de véritables réseaux qui jouent en ce début du XVIIIe siècle un rôle capital dans le processus de la commande.

---

<sup>273</sup> Voir 1988, Jacques Thuillier et 1974, Marie-Félicie Pérez.

<sup>274</sup> Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne. Dossier de restauration du tableau *L'Oracle de Déborah*, conservé à la cathédrale de Moulins. Atelier Denise et Jean-Claude Auvity.

Les collèges de la Compagnie de Jésus constituent un réseau de commanditaires d'autant plus important que leur enseignement se fonde sur l'enseignement des arts. L'ordre a été un propagandiste de l'art de la Contre-Réforme, et beaucoup d'artistes ont travaillé pour les jésuites. Les deux collèges de l'ordre de la Compagnie de Jésus de la Généralité de Moulins font appel aux mêmes peintres pour les décors de leurs établissements. L'italien Giovanni Gherardini et son collaborateur Gian Battista Sabadini réalisent ainsi entre 1680 et 1684 le décor du plafond de la bibliothèque du collège de Moulins (Cat I-8) avant de se rendre à Nevers, ville où séjourne Sabadini depuis plusieurs années déjà, pour orner l'ensemble des voûtes de l'église des religieux (Cat I-9). Ils travaillent à cet ensemble de grande ampleur de 1684 à 1692, acceptant en parallèle d'autres commandes. Par la suite, Gherardini travaille au décor de la maison professe des jésuites de Paris puis embarque pour la Chine avec des pères jésuites en 1698. Il y décore de 1700 à 1704 la voûte de l'église Pei-Tang à Pékin. Formé à Bologne par Michel-Ange Colonna, Gherardini est toute sa vie en lien avec les jésuites. Denis Laval, après avoir retrouvé la mention dans les archives de l'ordre à Rome d'un « Gherardini fratte pittore »<sup>275</sup>, envisage la possibilité que le peintre se soit senti très attiré par la spiritualité des jésuites, comme d'autres artistes des XVIIe et XVIIIe siècles et que, même s'il n'a jamais intégré la Compagnie de Jésus, il ait pu être en quelque sorte « un novice [...] servant là où il pouvait être le plus utile à la gloire de l'ordre »<sup>276</sup>. On identifie clairement ici un réseau. Les différents recteurs et supérieurs des collèges jésuites sont en relation et n'hésitent pas à faire travailler un même artiste qui va finalement leur consacrer sa vie.

### 3- Les réseaux d'artistes

Enfin, il nous faut signaler l'existence de réseaux d'artistes. Il arrive que l'on retrouve des artistes travaillant ensemble sur plusieurs chantiers successifs. Ils peuvent exercer la même activité mais très souvent il s'agit d'un peintre qui établit une relation particulière avec un architecte ou un sculpteur et tous deux décident de collaborer. En arrivant à Nevers à la demande de Philippe-Julien Mancini, Giovanni Gherardini entre en contact avec Gian-Battista Sabadini né à Bologne, ville dans laquelle Gherardini s'est formé. Sabadini est installé à Nevers depuis plusieurs années. Il épouse par ailleurs une nivernaise dont il a plusieurs

---

<sup>275</sup> 1987, Denis Laval, p. 198.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 198. Avant son départ pour la Chine, Gherardini semble avoir voulu se présenter à l'Académie royale de peinture et de sculpture, obtenant l'autorisation de ne donner son morceau de réception qu'à son retour. Il ne reprend cependant jamais contact avec l'Académie. Il continue de travailler pour l'ordre des jésuites.



enfants. Gherardini fait donc appel à un compatriote, qu'il connaissait peut-être depuis sa jeunesse, pour travailler avec lui. Mais il est probable que ce soit par l'intermédiaire de l'architecte de la chapelle du collège des jésuites de Nevers, Joseph Lingre, que Gherardini ait fait la connaissance de Sabadini. Lingre est en effet le parrain en 1684 d'un des enfants de Gian-Battista Sabadini et de Françoise Louat<sup>277</sup>. Il apparaît, et cela semble normal, que les personnes exerçant le même métier dans une zone géographique proche, ou étant en relation étroite dans leur travail, comme les architectes et les peintres, se connaissent bien, se fréquentent, deviennent parfois assez proches, d'autant plus quand ils sont originaires du même pays. Il existe donc des réseaux de professionnels exerçant la même activité ou une activité complémentaire, qui travaillent ensemble et se recommandent mutuellement auprès de clients potentiels. Cela ne concerne pas directement la Généralité de Moulins, mais Claude Mignot a mis en évidence la présence du peintre Rémy Vuibert sur plusieurs chantiers de l'architecte Pierre Le Muet, preuve que ce dernier désirait collaborer de nouveau avec le peintre grâce auquel le chantier s'était bien déroulé, et a ainsi proposé son nom au commanditaire<sup>278</sup>. On retrouve ce type de réseau à un niveau très local. Le peintre moulinois Gilbert Ier Sève semble avoir travaillé conjointement avec le sculpteur Etienne Vigier, lui aussi installé dans la capitale de la Généralité. Tous deux travaillent en 1665 dans l'église d'Autry-Issards où Vigier réalise le maître-autel en bois de la chapelle de la famille de Dreuille tandis que Sève est chargé de fournir un tableau représentant saint Hyacinthe et des écussons peints, toujours pour les de Dreuille<sup>279</sup>. Ils auraient également collaboré sur le chantier de l'église abbatiale de Saint-Menoux, le sculpteur travaillant là encore au maître-autel et Gilbert Ier Sève fournissant des tableaux (Cat II-18 et Cat II-19).

L'étude des réseaux personnels, professionnels, religieux, auxquels appartiennent les commanditaires est donc indispensable dans l'analyse des processus de la commande. Ils se forment progressivement au fil des rencontres, des alliances, du contexte religieux ou politique, et constituent des groupes de clients qui se transmettent des noms d'artistes capables de réaliser les œuvres qu'ils désirent.

---

<sup>277</sup> 1990, Alban Duteil, p. 80.

<sup>278</sup> 2007, Claude Mignot, pp. 30-31. Pierre le Muet et Rémy Vuibert travaillent ensemble à l'hôtel de Saint-Aignan à Paris, au château de Tanlay en Bourgogne ou encore au palais Mazarin.

<sup>279</sup> 1907, Joseph Clément, pp. 383-384 (Arch. dép. de l'Allier, 1E157).

# 1- Les mises en rapport des commanditaires et des peintres

L'existence de réseaux implique la présence d'intermédiaires qui font le lien entre le commanditaire potentiel et le peintre. Nous avons rencontré quelques cas dans notre étude où l'identité et la personnalité de cet intermédiaire pouvaient être précisées. Une fois en contact, artiste et commanditaire se rencontrent et nouent des relations dans lesquelles chacun des partis apportent un savoir.

## 1- Les intermédiaires

### *1-1 : Les membres de l'entourage familial ou amical*

Au sein des réseaux familiaux ou amicaux existant, une personnalité déjà en relation avec l'artiste peut se charger de le mettre en contact avec un nouveau client potentiel. Nous avons ainsi pu noter qu'une personnalité implantée dans la capitale pouvait servir d'intermédiaire avec les artistes parisiens, à l'instar de François Garnier, propriétaire du château d'Avrilly à Trévol et homme d'affaires de la duchesse de Montmorency (Cat I-11 et Cat I-7).

Au château de Saligny-sur-Roudon, Noël-Eléonore Palatin de Dyo, chevalier, marquis de Montpeyroux, maître de camp d'un régiment de cavalerie, et son épouse Marie-Isabeau de Coligny-Saligny, font appel au peintre Giovanni Gherardini pour réaliser le décor du petit salon au premier étage de la demeure (Cat I-6). Il semble que le couple soit entré en relation avec l'artiste par l'intermédiaire de Gaspard de Coligny-Saligny, le frère de Marie-Isabeau. Ce dernier est en effet un des principaux bienfaiteurs du collège des jésuites de Moulins qu'il a « comblé de dons » selon Aubert de la Faige et Roger de la Boutresse<sup>280</sup>, collège où travaille au début des années 1680 le peintre Gherardini. Suite aux décès de leurs parents, les deux enfants Coligny-Saligny sont orphelins très jeunes et Gaspard devient un des plus grands seigneurs du Bourbonnais. Chevalier de l'ordre du roi, il avait hérité du château de Saligny qu'il cède à sa sœur en 1681. Il avait décidé de se retirer du monde et de devenir clerc après le

---

<sup>280</sup> 1936, Aubert de la Faige et Roger de la Boutresse, p. 401. Gaspard de Coligny-Saligny fonde « une classe pour l'instruction de tous gentilshommes pauvres » vers 1690 (Arch. dép. de l'Allier : dossiers De Gozis, n° 1793).

mariage de Marie-Isabeau avec Noël-Eléonore Palatin de Dyo en 1670<sup>281</sup>. Dans ce cas, l'intermédiaire entre le commanditaire et le peintre est un membre de la famille du commanditaire.

A Nevers, Sabadini entre en contact avec Giovanni Gherardini très probablement grâce à l'architecte Joseph Lingre. Sabadini et Lingre se connaissaient pour des raisons professionnelles mais ils avaient noué des relations intimes, privées, le peintre demandant à l'architecte d'être le parrain de son fils.

### *I-2 : L'humaniste*

Dans ses diverses études sur le château de Chareil, Annie Regond est parvenue à établir des liens entre Claude Morin, propriétaire de Chareil, et Jean Ménudel qui possédait le domaine de Bompré à Barberier<sup>282</sup>. Les deux sites ne sont éloignés que de quelques kilomètres et ont fait l'objet d'importants travaux au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Certes, nous n'avons pas retrouvé de décors peints de cette période à Bompré, mais la demeure conserve une cage d'escalier à quatre volées droites et des décors de bossages très similaires à ceux du château de Chareil. On y retrouve également la superposition des trois ordres d'architecture (Cat I-2)<sup>283</sup>. Jean Ménudel et Claude Morin sont tous deux témoins en 1552 du mariage de Nicolas de Villaines et de Marguerite de Vigenère, sœur de l'écrivain Blaise de Vigenère<sup>284</sup>. Il faut savoir que Ménudel avait épousé Gabrielle de Vigenère qui pourrait être une autre sœur de Blaise de Vigenère. Ce dernier est alors un poète et un érudit renommé de son temps, qui maîtrise le latin, le grec, l'italien ou encore l'hébreu et qui étudiait encore huit ou dix heures par jour peu de temps avant sa mort<sup>285</sup>. Blaise de Vigenère est né à Saint-Pourçain le 5 avril 1523, son père est contrôleur honoraire des guerres, fonction similaire à celle qu'exerce quelques années plus tard Claude Morin<sup>286</sup>. Il commence à publier ses poèmes, chroniques et

---

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 401.

<sup>282</sup> 2001, Annie Regond, p. 46.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>284</sup> Acte publié par Camille Grégoire dans les *Archives Historiques du Bourbonnais* de 1881. Document conservé dans les archives du château du Vernet à Broût-Vernet, en date du 4 avril 1552.

<sup>285</sup> 1997, Maurice Sarazin, p. 27.

<sup>286</sup> A douze ans, le jeune Blaise part étudier à Paris et dès 1539 devient premier secrétaire des commandements de François I<sup>er</sup> sous la direction de Gilbert Bayard. A partir de 1545, âgé seulement de vingt-deux ans, il commence d'accompagner l'ambassadeur du roi de France à l'étranger. En 1547, il entre au service des ducs de Nevers au titre de secrétaire et précepteur puis séjourne une première fois durant deux années à Rome. Il se rend de nouveau dans la capitale italienne entre 1566 et 1570, en profitant pour visiter Venise et Florence, cette fois-ci comme secrétaire d'ambassade ou chargé de mission pour Catherine de Médicis. Il épouse en 1570 Marie Varre dont il a une fille, également prénommée Marie. En 1581, Blaise de Vigenère porte le titre de secrétaire de la Chambre du roi Henri III et demeure à Paris dans la paroisse Saint-Etienne-du-Mont. Il décède le 19 février 1596.

traductions de psaumes dans les années 1570 après avoir parcouru l'Europe en compagnie de diplomates et s'être intéressé aux langues anciennes, à l'astrologie, à l'archéologie, à l'art<sup>287</sup>. Connu essentiellement pour ses traductions et commentaires d'auteurs anciens, il possédait des connaissances en histoire, en sciences naturelles, en alchimie ou encore en technique. Blaise de Vigenère incarne véritablement la figure de l'humaniste de la Renaissance. Albert-Marie Schmidt parle d'un « des personnages les plus curieux de cette France du XVI<sup>e</sup> siècle », d'un « esprit universel, [qui] s'intéresse pour tout, [qui] s'efforce de tout savoir »<sup>288</sup>. Ainsi, il n'est pas inenvisageable de penser que Blaise de Vigenère ait pu servir d'intermédiaire entre des artistes renommés et compétents de son époque qu'il connaît grâce à ses relations et aux travaux qu'il mène, et des notables locaux à la recherche d'artistes pour décorer leur demeure, personnalités qu'il rencontre à l'occasion de ses séjours en province et de festivités telles que les mariages de ses sœurs. Jean-Pierre Margolin précise par ailleurs que Vigenère « manifeste, dans ses curiosités littéraires, un engouement pour les arts visuels »<sup>289</sup>.

L'humanisme, courant intellectuel qui selon la plupart des auteurs s'est exprimé durant la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle et au XVI<sup>e</sup> siècle, est un mouvement complexe pour lequel nous reprendrons seulement la définition de Jean-Claude Margolin : « l'humanisme européen, au temps de la Renaissance, [...] représente dans les couches les plus instruites de la société européenne du XV<sup>e</sup> siècle (essentiellement pour l'Italie) et du XVI<sup>e</sup> siècle (voire du début du XVII<sup>e</sup> siècle pour l'Angleterre), un mouvement intellectuel irrésistible qui a ouvert la voie à une transformation de la vision du monde, à un renouvellement des modes et des types de connaissance, à un élargissement des sources d'inspiration littéraire et artistique, à une refonte du système pédagogique des classes élémentaires à l'enseignement supérieur, à une critique libératrice des traditions et des institutions – qui s'oppose néanmoins à toute rupture de caractère violemment révolutionnaire – et enfin, à une image nouvelle de l'homme »<sup>290</sup>. Les protagonistes de ce courant sont des hommes savants, ouverts à de nombreux domaines, qui occupent souvent une fonction de précepteur ou de conseiller pédagogique auprès des grandes

---

<sup>287</sup> Blaise de Vigenère est un des principaux traducteurs du règne d'Henri III. Il s'intéresse à des auteurs comme Chalcondyle, Philostrate ou Le Tasse. Il s'efforce dans ses traductions, comme dans ses écrits personnels, de donner à la prose le même éclat qu'à la poésie. Il réunit Platon, Cicéron et Lucien dans les *Trois dialogues de l'amitié* en 1579 et on peut citer parmi ses œuvres les plus originales son *Traité des chiffres ou secrètes manières d'écrire* (1586) et *Traité du feu et du sel*, publié après sa mort.

<sup>288</sup> 1953, Albert-Marie Schmidt, pp. 957-958. Voir également 2009, Annie Regond, Henri Delorme, pp. 101 à 103.

<sup>289</sup> 2007, Jean-Claude Margolin, p. 688.

<sup>290</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

familles mais aussi parfois de bibliothécaire. Grands voyageurs, parlant plusieurs langues, ils sont souvent des intermédiaires entre la France et l'Italie, et conseillent leurs protecteurs pour l'achat de livres anciens et d'objets de collection. Ils connaissent autant l'art ancien que celui de leur temps, et certains ont pu jouer le rôle d'intermédiaire entre peintres et commanditaires. D'autres personnalités intellectuelles bourbonnaises, comme le poète et tragédien Claude Billard de Courgenay né à Souvigny (1550-1623), l'avocat et poète moulinois Etienne Bournier (né en 1579), le poète Jean de Lingendes (vers 1580-vers 1616), mais aussi le géographe du roi, Antoine de Laval (vers 1550-1631)<sup>291</sup>, grand collectionneur et organisateur de l'entrée du roi Henri IV à Moulins en 1595, ont pu être des intermédiaires avec les artistes.

## 2- Le choix de l'artiste par le commanditaire

Il est important de mettre en parallèle la volonté et l'implication des commanditaires dans le processus de la commande et le statut et le rôle qui sont attribués à l'artiste. Les sources écrites (marchés, comptes, testaments ...) permettent d'aborder ces questions mais elles sont peu nombreuses et à étudier avec réserves, le résultat final ne correspondant pas toujours à ce qui avait été prévu dans le marché. Le dialogue entre l'artiste et le commanditaire du XIIIe au XVIe siècle a fait l'objet d'un recueil réunissant différentes contributions sous la direction de Fabienne Joubert<sup>292</sup>. Les problématiques posées dans ces études sont les mêmes pour les XVIIe et XVIIIe siècles.

Ainsi, la formation et la culture de l'artiste se reflètent indéniablement dans le décor ou sur le tableau qu'il réalise mais ces éléments doivent être mis en parallèle avec la demande du commanditaire qui choisit l'iconographie de l'œuvre, toutes ces données devant être replacées dans le contexte de l'époque, le tout étant « conditionné par le poids de la société environnante » comme l'explique Fabienne Joubert<sup>293</sup>. Le commanditaire, nous l'avons vu, fait réaliser un décor ou un tableau avec un objectif, une intention particulière, et exige de l'artiste qu'il suive ses instructions. Très souvent le commanditaire, même s'il impose le sujet

---

<sup>291</sup> Né sans doute à Saint-Germain-Laval près de Roanne, sa famille est très liée à la maison de Bourbon. Il épouse la belle-fille de Nicolas de Nicolay dont il hérite de la charge de géographe du roi. Celle-ci octroie un logement au château de Moulins dont il est également le Capitaine. Henri IV et Sully, de passage à Moulins en 1600, auraient pris conseil auprès d'Antoine de Laval pour concevoir le programme iconographique des peintures de la nouvelle galerie du Louvre. Il leur recommande des épisodes, essentiellement militaires, de l'Histoire de France pendant lesquels les rois se sont distingués (2009, Annie Regond, Henri Delorme, pp. 168-169).

<sup>292</sup> 2001, Fabienne Joubert (sous la dir.), pp. 1-2.

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 2.

et exige un travail de qualité, n'a pas de critère artistique précis et s'en remet au savoir-faire de l'artiste. On retrouve ainsi la plupart du temps la formule qui précise que le peintre doit exécuter le travail « bien et duement [*sic*] ». Le contrat signé entre Jean Boucher et la duchesse de Sully indique que les œuvres seront réalisées « bien et deüment, comme il s'appartient et comme ilz doibvent estre faitz par un bon maistre peintre [*sic*] »<sup>294</sup>. De même, Claude Bridier accepte de « pindre et faire bien et deüment de toutes facons Recquises et necessaires de son art [*sic*] » un étendard pour la confrérie du Saint-Esprit de Montluçon<sup>295</sup>. Le peintre pourrait donc apparaître comme un simple exécutant, le commanditaire dominant dans ce rapport humain. Cependant, des relations particulières s'établissent entre l'artiste et le commanditaire, le plus souvent de confiance, parfois houleuses comme nous le verrons, mais où chacun a néanmoins sa place. Le commanditaire décide de l'iconographie, de l'emplacement de l'œuvre et fait confiance au peintre pour les aspects techniques et pratiques, pour le rendu de l'œuvre.

La réputation de l'artiste joue énormément dans le choix du commanditaire, l'auteur de l'œuvre étant parfois aussi important que le sujet choisi si ce dernier est renommé ou a déjà travaillé pour de grandes personnalités. Faire travailler un peintre qui a fourni des œuvres aux grands de ce monde est une marque de prestige. Cela permet de montrer sa richesse bien-sûr, mais aussi son implication dans des réseaux d'élite. Il n'est pas anodin que les Saint-Quentin de Beaufort ou les Ligondès fassent appel à Isaac Moillon (Cat I-13 et Cat I-14) ou que Jean Chevenon de Bigny fasse venir au château d'Ainay-le-Vieil Jean Boucher qui travaille alors pour la duchesse de Sully à Saint-Amand-Montrond, (Cat I-5). Et le choix de peintres comme Claude Vignon ou Rémy Vuibert montre l'appartenance des commanditaires à la grande noblesse ou à son entourage (Cat I-7 ; Cat II-6 et Cat II-32). Les moyens financiers importants dont ces personnalités disposent leur permettent de ne pas s'embarrasser de considérations pécuniaires. Inversement, le fait pour un artiste de travailler pour un personnage en vue assoit sa réputation et propulse sa carrière. Cela fait croître sa renommée et le fait entrer potentiellement, comme nous l'avons vu, dans un réseau lui permettant alors d'obtenir d'autres commandes. Le peintre répond à un désir particulier du commanditaire. Si ce dernier est satisfait du travail de l'artiste, il peut jouer un rôle dans le développement de sa carrière.

---

<sup>294</sup> Annexe 12 : Marché passé entre Jean Boucher et la duchesse de Sully, par l'intermédiaire de François Lemareshal, pour des travaux de peintures au château de Montrond ; 24 octobre 1606 (Arch. dép. du Cher, 3 E 2304, étude de Me Desbarre à Bourges).

<sup>295</sup> Annexe 14 : Commande au peintre Claude Bridier d'un étendard par la confrérie du Saint-Esprit et quittance de fin de paiement ; 27 juillet 1609 et 29 mai 1610 (Arch. dép. de l'Allier ; 3 E 14 248, étude de Me Parenton à Montluçon).

## Partie I : Les commanditaires

Isabelle Richefort rappelle cette « interdépendance entre ceux qui, situés au faîte du pouvoir doivent faire montre de leurs goûts artistiques, et les artistes qui ont besoin de l'appui du pouvoir pour vivre »<sup>296</sup>.

---

<sup>296</sup> 1998, Isabelle Rochefort, p. 79.

## Conclusion

Durant une période marquée tout d'abord par les guerres de Religion puis par le redressement économique et la reconstruction du pays qui s'accompagne d'un renouveau ecclésiastique suite au Concile de Trente, la chute du duché du Bourbonnais et de la famille de Bourbon au début du XVI<sup>e</sup> siècle aboutit à l'émergence de nouveaux commanditaires. Issus de la noblesse, de la bourgeoisie ou encore du monde religieux, ils commandent tableaux de chevalet et décors peints pour orner leurs demeures et leurs établissements, dans un désir de piété ou d'apparat, les deux notions pouvant souvent s'enchevêtrer. La commande dans la Généralité de Moulins, entité administrative créée en 1587, est marquée par quelques spécificités. Dénué de véritable unité religieuse, politique, géographique, c'est un territoire qui s'appauvrit durant la période moderne. Il garde cependant un prestige historique et conserve les vestiges de l'époque fastueuse des ducs de Bourbon. De nombreux châteaux sont disséminés sur le territoire, et ce sont ces demeures que les anciens officiers des ducs, la noblesse locale, plus ou moins ancienne et plus ou moins fortunée, les membres de la haute noblesse qui séjournent épisodiquement dans la province, puis la bourgeoisie enrichie, font réaménager et redécorer aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. L'étude des commanditaires a permis de mettre en évidence l'existence d'une élite ou plus exactement d'une élite plurielle. D'origine sociale diverse, la noblesse comme la bourgeoisie sont loin d'être des classes sociales homogènes et reflètent la complexité de la société. L'analyse des œuvres qu'ils font réaliser et des artistes auxquels ils font appel met en évidence leur niveau de culture et leur implication dans des réseaux. Les liens familiaux, mondains, professionnels, religieux, que les commanditaires nouent entre eux sont fondamentaux dans le processus de la commande. Certaines personnalités jouent le rôle d'intermédiaire et mettent en relation le commanditaire avec un artiste capable de concevoir le tableau ou le décor qu'il désire et auxquels il attribue une fonction précise. Comme le souligne Ernst Gombrich, il existe une « structure sociale dans laquelle s'enchâsse la fabrication des images ». Il rappelle qu'« aucune action ou création humaine ne peut servir un but unique ; on découvre souvent tout un ensemble hiérarchisé de fins et de moyens ; mais on discerne aussi un objectif dominant sans lequel l'évènement n'aurait pas eu lieu », et ajoute que « dans les affaires humaines, les moyens peuvent facilement devenir des fins »<sup>297</sup>.

---

<sup>297</sup> 1988, Ernst Gombrich, p. 11.



## **Deuxième partie :**

### **Les peintres**

## Deuxième partie :

# Les peintres

### **Introduction**

Après l'étude prosopographique des commanditaires d'œuvres d'art dans la Généralité de Moulins aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, il convient de s'intéresser aux peintres qui ont réalisé les tableaux et les décors que nous avons recensés. A l'instar des commanditaires, il nous faut essayer de définir leur statut au sein de la société. Tous les peintres sont-ils reconnus de la même manière par leurs contemporains ? Travaillent-ils pour les mêmes commanditaires ? Les salaires reçus sont-ils équivalents ? C'est pourquoi il est important de déterminer leur milieu d'origine, leur formation, la nature et les conditions de leur travail. Si certains se consacrent essentiellement à la réalisation de décors et de tableaux de chevalet, parfois aidés de nombreux collaborateurs et apprentis, d'autres ont des activités multiples. Cette polyvalence se retrouve en particulier chez les peintres locaux qui appartiennent souvent à des dynasties d'artistes établies depuis plusieurs générations dans les villes de province comme Moulins ou Montluçon. Nous leur consacrons un chapitre, fondé sur l'étude de documents d'archives, essentiellement des actes notariés tels que des marchés, des contrats de mariages, des testaments, des partages. Enfin, il est important d'examiner comment se déroule un chantier. Artistes et commanditaires ont chacun des droits, celui d'être payé pour le peintre, celui de recevoir l'œuvre demandée pour le client. Mais ils ont aussi des obligations à respecter. Quelles sont-elles pour chacun des partis ? Une approche plus technique sur la façon dont ont été réalisées les œuvres paraît également indispensable afin de disposer de toutes les données permettant de définir l'intégralité du processus de la commande picturale.

## I- Les commandes faites aux peintres reconnus

Au cours de notre travail, nous avons pu étudier des tableaux et des décors réalisés par des artistes réputés de leur temps, proches du roi, de la cour, des grandes personnalités de l'époque. On retrouve des œuvres de ces artistes installés à Paris dans toute la France. Mais certains peintres sont toujours restés en province. Malgré ce choix de ne pas s'établir dans la capitale, ils ont su acquérir une renommée importante et, si ce n'est au niveau national, au moins dans une grande partie du royaume. Ces artistes alors très sollicités, que ce soit à Paris ou en province, travaillent avec des apprentis, des collaborateurs au sein d'un atelier qu'ils ont mis en place. Ce travail d'équipe leur permet de réaliser de grands décors ou des retables, ouvrages qui sont les mieux rémunérés.

### A- Des artistes de renom

#### 1- Les peintres issus du milieu artistique de la capitale

On conserve dans l'ancienne Généralité de Moulins un certain nombre d'œuvres réalisées par des artistes de grand talent vivant et travaillant à Paris et évoluant dans un milieu artistique alors en pleine effervescence. Comme il est rappelé dans l'étude sur *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, rares ont été les peintres actifs à Paris et bénéficiant d'une certaine notoriété qui n'ont pas travaillé également pour la province, en général pour des églises<sup>298</sup>.

##### *1-1 : Des commandes pour des personnalités influentes*

L'affermissement politique et économique du royaume au XVIIe siècle entraîne une véritable éclosion artistique, Paris devient un centre culturel européen incontournable. En peinture, le retour de Simon Vouet en 1627 dans la capitale française est vu « comme le départ d'une ère nouvelle »<sup>299</sup>. Paris se transforme, de grandes fortunes se bâtissent, les constructions de couvents se multiplient. Des châteaux sont bâtis dans les environs de Paris mais également en province, et en particulier dans la Généralité de Moulins. Un véritable art

<sup>298</sup> 2002, Anne Le Pas de Sécheval, p. 235.

<sup>299</sup> 1964, Jacques Thuillier, Albert Châtelet.

de vivre se développe entraînant une émulation entre les artistes. Le pays devient le plus vaste marché de peintures en Europe et les œuvres d'artistes très en vogue circulent dans le pays<sup>300</sup>. Une toile de Claude Vignon, *Saint Pierre pénitent*, est ainsi conservée à Bourbon-l'Archambault, probablement offerte au couvent des capucins par la duchesse d'Aiguillon, la nièce de Mazarin, ou par Charles Delorme, médecin du roi (Cat II-32). Originaire d'une famille de la petite noblesse de Tours, Vignon séjourne quelques temps à Rome avant de s'installer définitivement en France au début des années 1620. Très rapidement, ses compositions éclatantes remportent un vif succès et l'artiste bénéficie de la protection du roi. Son activité artistique est intense, il travaille pour les ordres religieux, pour les confréries et les plus grands personnages du royaume. Nous avons pu voir précédemment que la réputation de l'artiste joue énormément dans le choix du commanditaire. Le cas de Claude Vignon en est un bon exemple. Il jouit d'une grande renommée jusqu'à la mort de Louis XIII et de Richelieu. Des membres de la cour et de la haute noblesse s'adressent à lui, il travaille pour Richelieu et il est « en affaires avec la duchesse d'Aiguillon »<sup>301</sup>. Puis, progressivement, de grandes commandes lui échappent. On s'adresse à Simon Vouet, à Philippe de Champaigne, Jacques Blanchard ou encore Laurent de la Hyre. Son style est moins à la mode. Même si Vignon continue de beaucoup travailler jusqu'à la fin de sa carrière, les commandes qu'il reçoit sont moins prestigieuses. Cela montre à quel point le commanditaire a une influence capitale sur la carrière de l'artiste, et le fait que solliciter un artiste très demandé est une marque de prestige pour le commanditaire.

Marie-Félicie des Ursins, princesse italienne veuve d'un des plus grands personnages du royaume, Henri II de Montmorency, conclut des marchés avec des artistes installés dans la capitale pour la construction et l'ornementation de la chapelle qu'elle fait construire au monastère de la Visitation de Moulins (Cat I-7). Elle s'adresse à Rémy Vuibert pour la réalisation du plafond peint du chœur des religieuses mais aussi pour la réalisation de plusieurs toiles qui se trouvaient dans la nef (Cat II-6). Comme Claude Vignon, Vuibert n'est pas d'origine parisienne. Il vient de Reithel dans les Ardennes et semble s'installer assez rapidement dans la capitale qui offre alors beaucoup d'opportunités aux artistes. A l'instar de Vignon, il séjourne à Rome puis travaille au chantier de la Grande Galerie du Louvre avec Nicolas Poussin à partir de 1640<sup>302</sup>. Cela lui permet d'obtenir le titre de « peintre ordinaire du roi », un logement au palais des Tuileries et surtout une certaine notoriété aboutissant à des

---

<sup>300</sup> 1994, Jacques Thuillier, p. 89.

<sup>301</sup> 1993, Paola Pacht Bassani, pp. 106 et 130.

<sup>302</sup> Voir 2007, Claude Mignot, pp. 21 à 44 et 2008-2009, Guennola Bellot.

commandes importantes de la part de Louis Hesselin<sup>303</sup>, Louis-Phélypeaux de la Vrillière<sup>304</sup>, Michel Particelli d'Hémery<sup>305</sup> ou encore Claude de Mesme, comte d'Avaux<sup>306</sup>. On peut supposer que ce sont par les relations qu'ils entretiennent à Paris que la duchesse de Montmorency, alors retirée au couvent de la Visitation, et son homme d'affaires François Garnier, seigneur d'Avrilly, entrent en contact avec l'artiste alors souvent sollicité.

Isaac Moillon travaille à plusieurs reprises en Auvergne et en Bourbonnais. Né à Paris dans une famille de peintres, il réalise les peintures de la salle saint Hugues de l'hôtel-Dieu de Beaune avant de fournir des cartons pour les manufactures de tapisseries d'Aubusson<sup>307</sup>. Au début des années 1650, il est appelé par des membres de la noblesse bourbonnaise pour réaliser des décors qui se veulent dans la tendance de ce qui se fait à la même période dans la capitale du royaume. On le retrouve ainsi au château de Saint-Quentin-sur-Sioule (Cat I-13) travaillant pour les Saint-Quentin de Beaufort et chez les Ligondès au château de Saint-Bonnet-de-Rochefort (Cat I-14). On conserve également une *Annonciation* du peintre, en deux parties, dans la cathédrale Notre-Dame de Moulins, dont nous ignorons le commanditaire (Cat II-26).

Il nous faut aussi mentionner la toile de Daniel Hallé, *Le Christ au désert servi par les anges*, acheté dans l'atelier du peintre par le chanoine Gabriel Giraud pour orner sa chapelle privée du château d'Aigrepont à Bressolles (Cat II-27). Né à Rouen, Daniel Hallé s'installe définitivement à Paris à la fin de la première moitié du XVIIe siècle. Il ne voyage pas en Italie, la situation en France ayant évolué, les jeunes peintres peuvent avoir une formation de qualité à Paris. Le voyage dans la ville éternelle ne s'avère plus indispensable. Il n'intègrera jamais non plus l'Académie royale de peinture et de sculpture ce qui ne l'empêche pas de recevoir d'importantes commandes et de mener une belle carrière<sup>308</sup>. Il réalise en particulier le may de Notre-Dame en 1662<sup>309</sup>. Un tableau daté et signé du peintre Daniel Hallé est également conservé dans l'église Notre-Dame d'Huriel. Il représente *Le Christ et la Vierge*

---

<sup>303</sup> Louis Hesselin est maître de la chambre aux deniers.

<sup>304</sup> Louis-Phélypeaux de la Vrillière occupe les fonctions de conseiller ordinaire du roi en tous ses conseils, secrétaire d'Etat et commandeur de ses ordres.

<sup>305</sup> Michel Particelli d'Hémery remplit d'éminentes fonctions. Après avoir été Intendant des finances pour l'armée d'Italie, il est ambassadeur à Turin, Trésorier de l'argenterie de Louis XIII puis Intendant des finances de Paris et contrôleur général des finances. Il est finalement nommé Surintendant des finances en 1647.

<sup>306</sup> Claude d'Avaux succède à Michel Particelli d'Hémery comme Surintendant des finances.

<sup>307</sup> 2005, Nicole de Reyniès, Sylvain Laveissière.

<sup>308</sup> 1995, Nicole Willk-Brocard, 1995.

<sup>309</sup> Il y représente *Le Martyre de saint Jean à la porte latine*. Le tableau est actuellement conservé au musée d'art Roger Quilliot de Clermont-Ferrand.

*apparaissant à saint François agonisant* (Cat II-36). Nous n'en connaissons cependant pas le commanditaire.

On peut signaler la présence d'une toile de Jacques Blanchard ou d'un membre de son entourage proche dans l'ancien collège des jésuites de la capitale de la Généralité (Cat II-7). Offerte par la ville de Moulins, elle représente *La Vierge et l'Enfant couronnant sainte Catherine*. On peut imaginer qu'il y avait parmi les consuls de la ville quelqu'un au fait de la réputation et de la grande qualité des œuvres réalisées par cet artiste natif de Paris où il s'installe définitivement après avoir séjourné à Lyon et en Italie<sup>310</sup>. Le peintre a également pu être recommandé à la ville de Moulins par des parents d'élèves. La plupart étaient issus de familles de la haute noblesse ou de la grande bourgeoisie. Le fils de madame de Montespan, Louis-Antoine, futur marquis d'Antin, a ainsi été élève au collège de Moulins à la fin du XVIIe siècle.

A Saint-Menoux, l'abbesse Marie-Gabrielle du Boulay-Favier mène durant tout son abbatiat, de 1678 à 1695, un mécénat important. Elle fait en particulier apposer ses armoiries sur deux toiles de grand format et de très bonne facture, *L'Oracle de Déborah*, conservé à la cathédrale de Moulins (Cat II-15), et *Les Pèlerins d'Emmaüs* visibles dans l'église de Saint-Pourçain-sur-Sioule (Cat II-17). Aucune signature n'a été retrouvée mais il semble que nous soyons ici devant des œuvres d'un artiste parisien qui pourrait être Bon Boullogne ou, là encore, un membre de son entourage. Ce peintre serait également l'auteur d'un troisième tableau très proche stylistiquement, qui provient du couvent des chartreux de Moulins, *Judith et Holopherne* (Cat II-12). Née dans une famille picarde anoblie, l'abbesse de Saint-Menoux paraît avoir été initiée au monde de l'art et fait preuve d'un goût artistique raffiné<sup>311</sup>. Elle semble ne pas hésiter à faire appel au fils de Louis de Boullogne, un des fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui après son séjour à Rome intègre l'équipe de Charles Le Brun sur le chantier de Versailles et qui tout au long de sa carrière à une production intense de tableaux de chevalet<sup>312</sup>. Elle le recommande même aux moines du monastère des chartreux, à moins bien-sûr que ce ne soit eux qui l'ait adressé à Marie-Gabrielle du Boulay-Favier.

Enfin, une toile que l'on peut attribuer au peintre anversois Pieter van Mol est conservée à Montluçon. Il s'agit d'une *Annonciation* dont la composition et la facture sont identiques à *L'Annonciation* réalisée par le peintre pour le couvent des ursulines de la ville de Paris et

---

<sup>310</sup> 1998, Jacques Thuillier.

<sup>311</sup> 2006, Jean-Thomas Bruel, Sophie Liégard, Alain Fourvel, Marie-Elisabeth Bruel, p. 133.

<sup>312</sup> 1978, Antoine Schnapper, pp. 121-141.

aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Lille (Cat II-34)<sup>313</sup>. Probablement réalisée pour un des couvents de Montluçon, nous n'avons pas plus d'informations sur l'origine de la commande de cette œuvre. Van Mol est cependant à cette époque un artiste très apprécié. Il est un des peintres de la reine Anne d'Autriche et il est un des douze fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture. De même, une *Crucifixion* qu'il est possible d'attribuer à Frans Franken II, a probablement été réalisée pour le couvent des carmes de Moulins mais nous ne pouvons préciser l'identité du commanditaire (Cat II-5). Frans Franken II, d'origine anversoise également, réalise durant toute la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle des sujets de ce type qui rencontrent un vif succès aussi bien en Flandres qu'à l'étranger.

La présence en Bourbonnais d'œuvres d'artistes installés à Paris est donc due à des commandes de personnalités appartenant à la haute noblesse. Ce sont très souvent des commanditaires jouissant d'une immense fortune et qui n'hésitent pas à dépenser des sommes importantes. Ils séjournent la plupart du temps dans la capitale où ils entretiennent de nombreuses relations et sont au fait de la mode et des artistes les plus réputés. Antoine Coiffier-Ruzé d'Effiat, grand maître de l'artillerie royale, maréchal de France, grand maître des ordres du roi, gouverneur de l'Auvergne, du Bourbonnais et du Nivernais, fait ainsi travailler dans son château d'Effiat des artistes parisiens (Cat I-12). Cela était déjà le cas au siècle précédent. Claude Morin à Chareil (Cat I-2) ou Philippe de Bourbon-Busset et Louise Borgia (Cat I-1) qui gravitent dans l'entourage du roi, voire qui en sont de proches parents, font venir des peintres issus des milieux artistiques de la capitale ou de foyers très vivants comme Lyon.

### *1-2 : Des artistes de grand talent*

Toutes les commandes que nous venons de citer sont des réalisations d'artistes qui ont été formés, pour la plupart, dans l'atelier de grands maîtres. Beaucoup ont voyagé et ont donc acquis une culture visuelle et surtout une grande maîtrise technique. Ils réalisent des œuvres très abouties, où l'on remarque à la fois la science des couleurs, du dessin, de la représentation des personnages, de la lumière ou encore des drapés. Cette qualité picturale est l'élément recherché par les grands commanditaires fortunés. Cette excellence témoigne de leur richesse, de la sûreté de leurs goûts également. Nous pouvons ainsi rapidement rappeler que le maître

---

<sup>313</sup> 1977, Jean Foucart, Jean Lacambre.

de Claude Vignon aurait été Jacob Bunel, peintre de la seconde école de Fontainebleau<sup>314</sup> tandis que Rémy Vuibert, après une première formation marquée par le maniérisme, auprès d'un maître local ou dans l'atelier de Georges Lallemant, travaille avec Simon Vouet. Bon Boullogne est tout d'abord l'élève de son père, Louis, professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture, avant de partir étudier en Italie, comme l'on fait avant lui Vuibert ou Vignon. Jacques Blanchard, en route pour Rome, s'arrête durant trois ou quatre années à Lyon pour se former auprès d'Horace Le Blanc<sup>315</sup>. Ce dernier a également pour élève François Perrier avec lequel il achève les scènes relatant la vie de saint Bruno dans le cloître des chartreux de Lyon. Frans Franken II a lui aussi été l'élève de son père, et Daniel Hallé celui de son oncle, Rollin Bunel, maître peintre à Rouen<sup>316</sup>. L'apprentissage se déroule également au sein du cercle familial pour Isaac Moillon qui étudie avec son beau-père François Garnier. Les premiers chantiers de ces artistes se déroulent en général sous l'égide d'un grand peintre ; ainsi Rémy Vuibert travaille à la Grande Galerie du Louvre avec Nicolas Poussin, Bon Boullogne intègre l'équipe de Charles Le Brun active au château de Versailles<sup>317</sup>.

## **2- Les artistes réputés sur une grande partie du territoire**

On retrouve dans la Généralité de Moulins des œuvres également de très bonne facture réalisées par des peintres alors très en vogue qui ne se sont cependant jamais installés définitivement à Paris, menant toute leur carrière depuis leur région d'origine.

### *2-1 : L'importance des commandes pour les ordres religieux*

Après s'être formés parfois auprès de grands maîtres, certains peintres sont retournés s'établir dans leur ville natale qu'ils ne quittent plus jusqu'à la fin de leur vie, si ce n'est bien-sûr pour répondre à certaines commandes. C'est le cas de Jean Boucher. Né à Bourges à la fin du XVIe siècle, il séjourne à deux reprises à Rome après des passages à Fontainebleau ou Paris. Il s'établit définitivement dans sa ville natale en 1604. Il y reçoit rapidement de nombreuses commandes et sa renommée s'étend progressivement. Jacques Thuillier précise qu'il ne semble pas avoir de véritables « rivaux » à Bourges et que les commandes affluent de plus en plus loin, de Poitiers à Laval en passant par Angers et par la vallée de la Loire et du

---

<sup>314</sup> 1993, Paola Pacht Bassani, p. 89, p. 91.

<sup>315</sup> 1998, Jacques Thuillier, p. 44.

<sup>316</sup> 1995, Nicole Willk-Brocard, p. 29.

<sup>317</sup> 1978, Antoine Schnapper, p. 124.



Cher<sup>318</sup>. Sa renommée s'établit en grande partie grâce à ses retables d'églises. Deux d'entre eux sont conservés dans l'ancienne Généralité de Moulins, dans la région de Montluçon qui est peu éloignée de la ville de Bourges. Le premier, *L'Assomption de la Vierge Marie*, orne l'autel de la Vierge de l'église Notre-Dame de Montluçon (Cat II-29). De grandes dimensions, il est daté et signé de 1614. Nous n'en connaissons pas le commanditaire, contrairement au *Couronnement de la Vierge* commandé par Nicolas Jehannot de Bartillat à Jean Boucher pour surmonter l'autel de la chapelle dans laquelle il se fait inhumer au couvent des cordeliers de Montluçon (Cat II-24).

Il en est de même pour Guy François qui, comme Jean Boucher, est né à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et a séjourné à Rome entre 1608 et 1613 avant de s'installer au Puy-en-Velay, ville qu'il semble n'avoir jamais quittée<sup>319</sup>. Il forme un atelier important et reçoit de nombreuses commandes, en particulier de la part des ordres religieux. Il acquiert un certain prestige et sa renommée s'étend du Centre au Midi de la France. Marie-Félicie Pérez note au sujet des régions où ses œuvres sont conservées « une curieuse coïncidence avec les limites de la province du Languedoc »<sup>320</sup>. Il réalise en 1630 une *Adoration des bergers*, probablement à la demande du marquis d'Effiat, pour le couvent des capucins nouvellement installé à Gannat (Cat II-3). Il est peut-être également l'auteur d'une *Adoration des mages* conservée dans l'église d'Effiat (Cat II-3). Sa réputation dépasse très largement la ville du Puy-en-Velay. Antoine Coiffier-Ruzé d'Effiat a ainsi connaissance de son travail et décide de le solliciter.

Le peintre Guillaume Rome, dont on conserve une *Adoration des mages* dans l'église Notre-Dame de Montluçon, a intégré l'atelier de Guy François au début de sa carrière avant de s'établir dans sa ville natale de Brioude (Cat II-4). On sait très peu de choses sur sa carrière mais il semble avoir été sollicité au-delà de la ville de Brioude. Outre la toile conservée à Montluçon, il avait déjà réalisé une *Adoration des mages* pour les cordeliers de Clermont l'année précédente.

La cathédrale de Moulins conserve une toile de Pierre Parrocel, tableau qui ornait le maître-autel de l'église du monastère des chartreux de Moulins (Cat II-14). On a également peu d'éléments sur la vie de cet artiste issu d'une dynastie de peintres très actifs à Avignon d'où la famille est originaire, mais aussi dans toute l'Europe<sup>321</sup>. Pierre Parrocel étudie à Paris

---

<sup>318</sup> 1988, Jacques Thuillier, pp. 15 et 17.

<sup>319</sup> 1974, Marie-Félicie Pérez, pp. 4-5.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>321</sup> 2007, Emmanuelle Brugerolles (sous la dir.), p. 15. Les Parrocel sont connus pour être une des plus longues dynasties d'artistes de l'ancienne France.

avec son frère dans l'atelier de son oncle, Joseph Parrocel, mais son travail s'inspire essentiellement de la peinture de son père, Louis. Il se consacre presque exclusivement à la représentation de scènes religieuses. Après ce premier apprentissage à Paris auprès de son oncle, il séjourne à Rome et se forme chez Carlo Maratta. Il retourne par la suite à deux reprises dans la capitale italienne. Pierre Parrocel s'installe à Avignon mettant en place « un des plus prestigieux ateliers avignonnais en ce début du XVIIIe siècle »<sup>322</sup>. Reconnu tardivement, il n'est agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture qu'à l'âge de soixante ans. Il a reçu un grand nombre de commandes de la part des ordres religieux et son art témoigne d'une grande maîtrise.

Nous avons décidé d'inclure Giovanni Gherardini dans cette étude sur les peintres ayant exercé l'essentiel de leur activité en province. Gherardini est en effet un artiste qui a travaillé toute sa vie pour les jésuites et dont la carrière peut se rapprocher de celles de Jean Boucher et de Guy François. Il a certes travaillé à Paris, à la maison professe des jésuites, puis en Chine à la fin de sa vie, mais l'essentiel de ses réalisations connues sont en province, et en particulier dans la Généralité de Moulins. Après une formation à Bologne auprès de Michel-Ange Colonna, il est appelé en France par le duc de Nevers et travaille au collège des jésuites de Moulins (Cat I-8), de Nevers (Cat I-9) et pour des particuliers dans les environs (Cat I-6)<sup>323</sup>. Gherardini est un homme qui a voyagé, qui connaît les œuvres de ses contemporains dont il copie certains éléments dans ses compositions. Par exemple, les deux apôtres dans *L'Assomption de la Vierge Marie* du collège de Moulins, sont copiés de *La Transfiguration* de Ludovic Carrache en position inversée. Il faut noter qu'il est le seul artiste à avoir employé une vraie technique à fresque en Bourbonnais, ce qui s'explique par ses origines italiennes et sa formation. Gherardini a su acquérir une certaine renommée au sein d'un réseau et, sans travailler pour le roi ou pour la cour, a réussi un brillant parcours professionnel.

### *2-2 : Une production souvent sérielle*

Les peintres ayant mené une belle carrière en province ont une solide formation. Cela est le cas de Pierre Parrocel mais aussi de Jean Boucher et Guy François qui ont séjourné à Rome. Seul Guillaume Rome semble avoir eu une formation plus locale mais sa vie et sa carrière sont encore très énigmatiques. Il paraît faire un « curieux amalgame des exemples de

---

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>323</sup> 1987, Denis Lavalley.

Guy François et de connaissances acquises peut-être par la gravure »<sup>324</sup>. Ils se sont ainsi constitués une culture visuelle, cependant ils reproduisent très souvent le même type de compositions. Tous réalisent des toiles de très bonne qualité mais n'innovent pas particulièrement. Ils s'attachent beaucoup à la copie, comme Guillaume Rome qui réalise par exemple une *Adoration des Mages* similaire, à une année d'intervalle, pour les cordeliers de Clermont et pour ceux de Montluçon (Cat II-4), ou à des productions « en série » pour Guy François. Ce dernier peint, dans les années 1630, un très grand nombre de tableaux sur le thème de *L'Adoration des bergers* (Cat II-3). Compositions et personnages sont souvent identiques d'une toile à l'autre. Mais ces artistes savent répondre à la demande de l'époque. Leur art, soucieux des principes émis lors du Concile de Trente, est très apprécié par les ordres religieux qui sont attachés à ces thèmes iconographiques. Il faut toutefois nuancer cette remarque pour Pierre Parrocel qui exerce l'essentiel de sa carrière à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle, période où les préconisations émises lors du Concile sont moins présentes et qui développe un style beaucoup plus décoratif.

Ainsi, les notions de « peintres parisiens » et de « peintres provinciaux » doivent être abordées avec extrêmement de précautions. Il faut distinguer les artistes actifs dans un centre provincial vivant, en contact avec d'autres villes du royaume et l'étranger, des peintres qui restent plus nettement à l'écart de tous les courants d'influence.

## B- Les conditions de réalisation des œuvres

### 1- Un travail d'atelier

Les peintres ayant une large renommée hors de leur ville sont sollicités pour des réalisations d'envergure qu'ils ne peuvent exécuter seuls.

#### *1-1 : Elèves et collaborateurs*

Les artistes que nous venons d'évoquer sont entourés d'un atelier, parfois important, où se côtoient apprentis, compagnons et proches collaborateurs qui sont parfois des membres

---

<sup>324</sup> 1973, Marie-Félicie Pérez, p. 190.

de la famille<sup>325</sup>. Comme le souligne Bénédicte Gady, ce recours à des collaborateurs pour exécuter de vastes décorations, voire de simples tableaux de chevalet, est un fait bien connu<sup>326</sup>. Antoine Schnapper précise que « tout peintre achalandé avait besoin de collaborateurs compétents ; leur présence, sous le nom de "compagnons" ou d'"ouvriers" est partout attestée »<sup>327</sup>.

L'apprenti, qui a passé un contrat avec le maître devant un notaire, est une main-d'œuvre bon marché pour le peintre qui le forme, moyennant rémunération de la part de la famille du jeune homme. Bénédicte Gady évoque le cas de la « sous-traitance » ou « sous-marché », en prenant l'exemple de Charles Le Brun. Celui-ci délègue à un autre peintre, à travers un marché signé devant un notaire, une partie des compositions qu'il s'est engagé à réaliser dans le marché signé avec le commanditaire, Jérôme de Nouveau, pour son hôtel sur l'actuelle place des Vosges<sup>328</sup>. Cette pratique semble avoir été courante, une des principales raisons étant probablement le gain de temps escompté dans la réalisation de la commande. Dans ces deux cas, les peintres sont subordonnés, juridiquement et artistiquement, au maître. Parfois, seule la « direction artistique » peut revenir aux maîtres, qui deviennent alors de véritables entrepreneurs, à l'instar de Charles Le Brun ou Simon Vouet. Ils fournissent soit des dessins que des exécutants sont chargés de réaliser, soit ils donnent les modèles et assurent également la conduite du chantier<sup>329</sup>. Il faut également mentionner la situation de François Bellin, très proche de Charles Le Brun, qui met en évidence la présence de collaborateurs, qui n'appartiennent pas à l'atelier du maître, mais qui sont sollicités « de manière souple [...] à telle ou telle occasion »<sup>330</sup>. A ce type de collaboration s'ajoutent les compagnons, très nombreux sur les chantiers de décoration, dont l'emploi se fait par contrat verbal. Existente également les associés qui ont souvent des liens familiaux avec le maître<sup>331</sup>.

La réalisation de retables ou de grands décors est « par nature un travail d'équipe », d'autant que les délais de réalisation fixés par contrat étaient souvent très brefs<sup>332</sup>. Simon Vouet a eu un important atelier, énormément sollicité dans les années 1630-1645. Il a toujours

---

<sup>325</sup> On retrouve dans l'atelier du peintre Simon Vouet son frère, Aubin, ses neveux, Jacques Sarrazin et Michel Corneille, ou encore ses gendres François Torteat et Michel Dorigny. Ce sont des proches collaborateurs du maître.

<sup>326</sup> 2010, Bénédicte Gady, p. 295.

<sup>327</sup> 2004, Antoine Schnapper, p. 105.

<sup>328</sup> 2010, Bénédicte Gady, pp. 304-305.

<sup>329</sup> *Ibidem*, p. 309. Il est courant au XVII<sup>e</sup> siècle, en France comme en Italie, qu'un peintre fournisse des dessins à des sculpteurs, des orfèvres ou à d'autres peintres, directement engagés par le commanditaire.

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 327.

<sup>331</sup> *Ibidem*, pp. 328-329.

<sup>332</sup> 1991, Jacques Thuillier, Barbara Brejon de Lavergné, Denis Laval, p. 24 et p. 37.

été entouré d'élèves auxquels il a su transmettre son savoir<sup>333</sup>. Beaucoup d'entre eux, parmi lesquels François Perrier, Charles-Alphonse Dufresnoy, Pierre Mignard, Jacques Belly, Noël Quillier ou encore Rémy Vuibert, ont appliqué ses conseils et accompli de belles carrières. Au sein de l'atelier, la présence de spécialistes est indispensable. Certains se chargent des ornements, des paysages, des natures mortes, des architectures, de la mise en place de la perspective. Auprès d'eux se trouvent des aides qui, selon leur niveau, s'occupent de la préparation du mur, de la mise en place de la composition voire même de l'exécution complète de certaines parties<sup>334</sup>. Les figures sont en général réalisées par le maître<sup>335</sup>.

Cette organisation se retrouve à petite échelle sur les chantiers menés par Giovanni Gherardini dans la Généralité de Moulins. Pour les décors de la chapelle du collège des jésuites de Nevers, il signe des contrats avec le peintre Gian Battista Sabadini qui est chargé d'exécuter l'architecture, les fleurs et les ornements, Gherardini se chargeant des figures. On a ici un cas de « sous-traitance », procédé juridique évoqué précédemment. Sabadini s'engage à « peindre la chapelle de Nostre Damme de R. R. P. jesuit de Nevers de puis la corniche jusque au bas de la memme maniere que la chapelle de St F Xavier qui est vis a vis cet a dire tout l'architecteure tout les fleurs et ornement excepte le figures que le Sieur Jerardin peindra lui memme [sic] »<sup>336</sup> (Cat I-9). Sabadini devient un proche collaborateur de Gherardini dans la région. Il sert ainsi d'intermédiaire entre le peintre et le curé et les fabriciens de la paroisse de Parigny-les-Vaux dans la commande d'une toile représentant *La Nativité*<sup>337</sup>. Giovanni Gherardini est accompagné sur ses chantiers par son « garçon [sic] » qui est logé et nourri avec lui par les jésuites<sup>338</sup>. Ce dernier, nommé François, est chargé d'effectuer différents travaux pour aider à l'avancement du chantier. On sait ainsi qu'il « appliqua beaucoup d'or a

---

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 23. Les auteurs soulignent que « son enseignement, attentif et libéral à la fois, semble avoir d'emblée conféré à ses disciples un talent authentique ».

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>335</sup> Antoine Schnapper, dans *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, explique que de nombreux marchés pour des décors à Paris sont conservés et qu'ils sont souvent soit signés par un seul peintre soit par une équipe de deux, l'un étant en général un peintre de figures et le deuxième un spécialiste de la « grosse peinture », de l'ornement, de la dorure. L'une des équipes les mieux connues est celle formée par Jean Cotelle, spécialiste de l'ornement, et son gendre Nicolas Loir qui s'occupait des figures.

<sup>336</sup> Annexe 18 : Marché entre Gian Battista Sabadini et Giovanni Gherardini ; 22 mai 1689 (Arch. dép. de la Nièvre : D2, f° 155).

<sup>337</sup> Annexe 19 : Commande d'un tableau à Giovanni Gherardini par l'intermédiaire de Gian Battista Sabadini ; 26 février 1689 (Arch. dép. de la Nièvre, 3E I 1184, étude de Me Sionest à Nevers).

<sup>338</sup> Annexe 16 : Marché et quittance signés entre le recteur du collège des jésuites de Nevers et Giovanni Gherardini pour la réalisation des peintures de la chapelle Notre-Dame de l'église du collège ; 5 novembre 1686 (Arch. dép. de la Nièvre : D2, f° 170).

la corniche [*sic*] »<sup>339</sup>. Pour la réalisation du plafond du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation de Moulins, Rémy Vuibert est, quant à lui, accompagné de deux collaborateurs originaires de Paris, qui sont mentionnés dans son testament, Philibert Boutry dit Lamontagne et Adam Audry<sup>340</sup> (Cat I-7). Nous ne disposons d'aucune information sur ces deux hommes qui l'ont peut-être aidé sur d'autres chantiers. Il est probable qu'ils aient participé de façon assez conséquente au décor de la chapelle de la Visitation, exécutant des morceaux d'architecture ou certaines figures. Il est même envisageable qu'ils aient achevé les peintures du plafond après le décès du peintre le 19 septembre 1652 à Moulins. Gherardini et Vuibert travaillent donc avec une équipe relativement réduite.

Claude Vignon, peintre extrêmement prolifique et un des experts-marchands d'art les plus connus de son temps, est entouré d'aides et d'apprentis<sup>341</sup>. Cependant, Paola Pacht Bassani précise qu'il n'a pas fait école malgré cet entourage. Un rapport fécond s'est toutefois établi avec son unique élève certain, Pierre Le Maire, et avec deux de ses fils, Claude-François et Philippe<sup>342</sup>. Vignon est peu porté vers la décoration monumentale, il s'y sent moins à l'aise et se contente de mises en scène plus réduites, de grands retables, de tableaux pour les cheminées ou les cabinets. Cela peut expliquer l'absence de nécessité d'avoir un atelier très important avec de nombreux élèves, d'autant plus que Vignon travaille très vite. En revanche, dans le cadre de son activité de commerçant en œuvres d'art, il est associé à son beau-père, Nicolas Estienne, dit Perruchot. Tous deux sont en relation avec d'autres marchands<sup>343</sup>.

Jacques Thuillier signale le souci de Jacques Blanchard de trouver un apprenti. Le peintre a eu des élèves tel que Louis de Boullogne, qui se forme auprès de lui dans les années 1630-1631<sup>344</sup>, mais le clan familial a sans doute tenu un rôle important pour Jacques Blanchard. Il est en effet le petit-fils de Jérôme Baullery, maître-peintre à Paris, et le neveu de Nicolas Baullery, également peintre. Son frère a exercé la même profession, séjournant avec lui en Italie, et son fils Gabriel est un peintre important, admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1663<sup>345</sup>.

---

<sup>339</sup> Annexes 23 et 24 : Plaintes et réclamations des jésuites envers Giovanni Gherardini ; sans date (Arch. dép. de la Nièvre : D2, f° 162).

<sup>340</sup> Annexe 63 : Testament du peintre Rémy Vuibert, 18 septembre 1652 (Arch. dép. de l'Allier ; 3E3193, étude de Me Duret à Moulins).

<sup>341</sup> 1993, Paola Pacht Bassani, p. 61, p. 71, p. 96.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 61, p. 97.

<sup>344</sup> 1998, Jacques Thuillier, p. 48.

<sup>345</sup> *Ibidem*, pp. 42 à 52.

## Partie II : Les peintres

Guy François avait un atelier important, composé de nombreux apprentis. Il a formé plusieurs artistes de la région, tels que Guillaume Rome ou François Lombard, et son influence n'est pas négligeable dans le style de ces jeunes peintres. Mais pour lui aussi, le clan familial devait constituer le noyau dur de l'atelier. Guy François travaille avec son frère, Jean I, avec son fils, Jean II François qui prit la direction de l'atelier à la mort de son père, et avec un de ses gendres, Jean Solvain<sup>346</sup>.

De même, Jean Boucher s'appuie sur le travail d'apprentis et de collaborateurs au vu de l'importance de certains chantiers qu'il entreprend. A Saint-Amand-Montrond, il est précisé dans le marché signé entre Jean Boucher et la duchesse de Sully en 1606, que le capitaine du château de Montrond doit réserver au peintre « une chambre dans ledict chasteau, garnye de deux litz, [...] pour sa retraicte et [celle] de ses compagnons [*sic*] » et « du boys pour se chauffer en ladicte chambre, tant pour luy que ses dictz compagnons [*sic*] »<sup>347</sup>. Le peintre C. Desbryère, qui signe et date les peintures de l'oratoire du château d'Ainay-le-Vieil en 1609, faisait vraisemblablement partie de l'atelier de Jean Boucher (Cat I-5). Il semble être l'auteur d'une grande partie de ces décors, Jean Boucher n'ayant probablement exécuté que certains visages. Le maître n'est donc pas seul sur les grands chantiers. Il est entouré d'apprentis et d'élèves avec qui il tisse des relations amicales tels qu'Etienne Pinardeau, Charles Béraud, Pierre Chalmeau et Charles Coillard, qui figurent dans son testament parmi ses héritiers<sup>348</sup>.

Au château de Saint-Quintin-sur-Sioule, Isaac Moillon a sans doute délégué à des collaborateurs la réalisation de certaines parties du décor, entre autres tout ce qui est motifs ornementaux et floraux (Cat I-13). Des maladresses visibles au niveau de certaines scènes, les nombreuses activités que Moillon doit mener en parallèle durant cette période, renforcent cette hypothèse de la présence de collaborateurs à ses côtés. Isaac Moillon appartient à une famille de peintres. Son père Nicolas, son beau-père François Garnier, ou encore sa sœur Louise, ont exercé la même activité. Cependant, ces liens familiaux peuvent difficilement être pris en compte dans l'organisation de son activité au vu de la période d'exercice de chacun d'eux et de l'éloignement des chantiers d'Isaac Moillon qui travaille souvent loin de Paris.

---

<sup>346</sup> 1974, Marie-Félicie Pérez et 2001, Bruno Saunier, p. 68.

<sup>347</sup> Annexe 12 : Marché passé entre Jean Boucher et la duchesse de Sully, par l'intermédiaire de François Lemareshal, pour des travaux de peintures au château de Montrond ; 24 octobre 1606 (Arch. dép. du Cher, 3 E 2304, étude de Me Desbarre à Bourges).

<sup>348</sup> 1988, Jacques Thuillier, p. 16.

Chez les Hallé comme chez les Boullogne ou encore les Parrocel, la notion d'atelier est capitale. Bon Boullogne est le fils de Louis qui était à la tête d'un important atelier que le jeune Bon fréquenta avec ses trois frères et sœurs également peintres<sup>349</sup>. Une fois installé et devenu professeur à l'Académie, lui-même forme toute une génération d'artistes<sup>350</sup>. Daniel Hallé est, comme Louis de Boullogne, le fondateur d'une dynastie de peintres. Son fils, son petit-fils, le mari de sa petite-fille, Jean Restout, ont été de grands peintres, et la transmission de son savoir a sans doute été primordiale dans sa vie. Quant à Pierre Parrocel, il est le fils d'un artiste avignonnais réputé dont il s'inspire énormément, et se forme chez son oncle à Paris. Par la suite, lui-même forme son fils et son neveu dans l'atelier qu'il met en place à Avignon.

### *2-2 : Des œuvres réalisées en dehors de la Généralité de Moulins*

Les tableaux et même les décors réalisés par des artistes étrangers à la région n'ont souvent pas été exécutés dans la Généralité. Cela ne semble pas être le cas uniquement pour la province du Bourbonnais. Les peintres, parisiens notamment, n'ont souvent jamais réalisé leurs commandes sur place et ont rarement fait le déplacement pour leur installation<sup>351</sup>. La plupart des œuvres destinées à la province sont commandées à Paris par des intermédiaires ou des représentants, qualifiés de « procureurs », et exécutées à Paris. Les dimensions ou encore l'emplacement de la toile sont précisés dans les marchés, cela n'empêchant pas qu'il y ait parfois des erreurs<sup>352</sup>.

Le tableau de Claude Vignon a été amené à Bourbon par un curiste, la toile de Daniel Hallé est achetée par le chanoine Giraud à Paris dans l'atelier de l'artiste, l'œuvre de Jacques Blanchard ou d'un membre de son entourage, les tableaux que nous attribuons à Bon Boullogne, n'ont vraisemblablement pas été réalisés sur place. Il en est de même pour la toile de Joseph Parrocel du couvent des chartreux de Moulins, *Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus*. Cela semble logique. Le peintre réalise le tableau dans ses locaux et livre par la suite son travail. Même en ce qui concerne les toiles du plafond de la chapelle de la Visitation de Moulins, un certain nombre d'entre elles semblent avoir été peintes à Paris, dans l'atelier du peintre, comme les quatre tableaux plats du plafond et le tondo central. Les autres scènes,

---

<sup>349</sup> 1978, Antoine Schnapper, p. 123.

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 122. On peut citer parmi les jeunes peintres qui ont fréquenté son atelier Cazes, Bertin, Grimou, Raoux, Tournières, Le Clerc ou encore Silvestre.

<sup>351</sup> 2002, Anne Le Pas de Sécheval, p. 241.

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 241.



notamment tous les éléments d'architecture, auraient été exécutées sur place par le peintre et ses collaborateurs.

## 2- Une activité rentable

Les artistes de renom sont sollicités pour des décors peints ou des grands retables qui sont alors les ouvrages les mieux rémunérés avec la réalisation de portraits.

### 2-1 : Le prix des œuvres

Le choix d'un artiste réputé est le fait de commanditaires dont les moyens leur permettent de ne pas s'embarrasser de considérations financières. Et les peintres de renom, parisiens notamment, ont su en général, comme le souligne Anne Le Pas de Sécheval, « monnayer la recherche de prestige qui était souvent à l'origine de leur désignation »<sup>353</sup>. Pour eux, la réalisation de grands retables ou de grands décors peints est par conséquent l'activité la plus intéressante d'un point de vue financier. Nous n'avons pas d'informations sur la somme reçue par Claude Vignon pour réaliser le *Saint Pierre pénitent* de Bourbon-l'Archambault, mais les sept des douze « dessins et tableaux » qu'il fournit au cardinal de Richelieu pour la grande salle de l'appartement neuf du Palais Cardinal sont estimés dans l'inventaire du palais à 9400 livres, et dans l'inventaire des biens du peintre de 1643 il est mentionné une créance de 4800 livres de Richelieu qui correspond sans aucun doute à cette commande<sup>354</sup>. La somme est importante. Il est extrêmement intéressant, non seulement pour espérer recevoir d'autres grandes commandes mais aussi sur le plan de la rémunération, de travailler pour des personnages influents tels que Richelieu ou encore Gaston d'Orléans dans le cas de Claude Vignon. Entre 1632 et 1636, il réalise une *Adoration des mages* pour le maître-autel de l'église des capucins de Caen, ouvrage qui lui est rémunéré 800 livres. Quelques années auparavant, il avait touché 750 livres pour le tableau du maître-autel de l'église Saint-Martin-des-Champs à Paris<sup>355</sup>. Ces prix sont élevés par rapport à ceux pratiqués en général pour ce type de tableaux. La norme à Paris pour les retables, pour les tableaux de plus de 3 mètres de haut et 2 mètres de large, comme les mays de Notre-Dame, était de 400 livres<sup>356</sup>. Des peintres appartenant à l'élite parisienne demandent donc parfois des sommes très importantes pour

---

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>354</sup> 1993, Paola Pacht Bassani, p. 276.

<sup>355</sup> 2002, Anne Le Pas de Sécheval, p. 243.

<sup>356</sup> 2002, *Ibidem*, p. 243.

certaines œuvres et il est probable que Vignon ait réalisé *Saint Pierre pénitent* pour 400 ou 500 livres, la toile étant de plus petites dimensions qu'un retable.

Daniel Hallé et Charles Poerson reçoivent chacun 2000 livres pour la tapisserie feinte de l'arc de triomphe éphémère de la place Dauphine en 1660<sup>357</sup>. Huit ans plus tard, Hallé touche 300 livres pour une *Nativité* destinée à orner le retable de l'église Saint-Michel de Rouen. Le chanoine Gabriel Giraud achète dans l'atelier de Daniel Hallé à Paris le tableau représentant *Le Christ au désert servi par les anges* pour 150 livres, ce qui n'est pas une somme très élevée (Cat II-27). Cela peut s'expliquer par le fait que la toile, qui est une copie d'un tableau de Charles Le Brun, n'a pas été achevée. Il manque une grande partie des accessoires et du paysage. Il faut également savoir qu'un client est prêt à payer beaucoup plus cher pour un tableau qu'il a spécialement commandé, dont il a choisi l'iconographie, les dimensions, que pour une toile disponible dans l'atelier du peintre ou dans la boutique d'un marchand<sup>358</sup>. Cette différence de prix que le commanditaire paie sans hésitation montre aussi la générosité voire la magnificence, les libéralités de ce dernier à l'égard de l'artiste<sup>359</sup>.

On retrouve le même ordre de prix chez Jean Boucher. Le prix de ses œuvres augmente en parallèle à sa célébrité. Jacques Thuillier précise que « dès 1617, les prix de Boucher s'établissent autour de 300 livres [...] 500 livres en 1626 pour une *Nativité* commandée par le prieuré de La Charité, et en 1628, pour la grande *Descente d'Esprit* des jacobins – accompagnée il est vrai de deux petits tableaux – 800 livres »<sup>360</sup>. Les dessins réalisés par Jean Boucher à l'occasion de l'entrée du jeune Louis XIII à Bourges en 1622, entrée qui n'a finalement pas lieu, lui sont payés 150 livres. Il s'agit là de sommes conséquentes, d'autant plus quand on sait, explique Jacques Thuillier, qu'un « ouvrier gagne quelques sols par jours »<sup>361</sup>. Anne Le Pas de Sécheval précise que la moyenne basse pour la réalisation d'un retable de dimensions normales tourne autour de la somme de 200 ou 300 livres, ce qui est un prix normal à Paris mais plus élevé par rapport aux tarifs pratiqués par des peintres de réputation seulement régionale<sup>362</sup>. En 1606-1607, Jean Boucher reçoit 700 livres pour les décors qu'il réalise au château de Montrond à la demande de la duchesse de Sully<sup>363</sup>. Pour

---

<sup>357</sup> 1995, Nicole Willk-Brocard, p. 36.

<sup>358</sup> 2004, Antoine Schnapper, pp. 185-186.

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>360</sup> 1988, Jacques Thuillier, p. 16.

<sup>361</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>362</sup> 2002, Anne Le Pas de Sécheval, p. 243.

<sup>363</sup> Annexe 12 : Marché passé entre Jean Boucher et la duchesse de Sully, par l'intermédiaire de François Lemareshal, pour des travaux de peintures au château de Montrond ; 24 octobre 1606 (Arch. dép. du Cher, 3 E 2304, étude de Me Desbarre à Bourges).

donner un ordre de grandeur, nous pouvons nous reporter à l'ouvrage d'Antoine Schnapper, *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, qui explique que l'on peut subsister à Paris dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle avec à peine 300 livres par an, 400 livres pour la deuxième moitié du siècle, mais pour qu'une famille puisse vivre convenablement il faut compter un millier de livres<sup>364</sup>. Un grand office parlementaire rapporte environ 3000 livres par an ce qui permet de vivre sans compter. Nous verrons que l'écart est grand entre la rémunération des peintres renommés et celle des artistes exerçant à une échelle locale<sup>365</sup>.

Les prix de Jacques Blanchard sont à peu près similaires, il touche à deux reprises 450 livres en 1632 pour des tableaux destinés à la chapelle de Louis Le Barbier dans l'église des Petits-Augustins de Saint-Germain-des-Prés. Pour les travaux qu'il réalise dans l'hôtel parisien de Louis Le Barbier, entre novembre 1632 et mars 1634, il reçoit 3250 livres<sup>366</sup>. Son œuvre majeure, le décor de la galerie basse de l'hôtel de Bullion en 1634 lui rapporte 6000 livres<sup>367</sup>.

Rémy Vuibert a certainement reçu une somme assez semblable, voire même un peu supérieure, de la part de la duchesse de Montmorency pour la réalisation du plafond du chœur des religieuses (Cat I-7). La construction de la chapelle et son décor ont coûté près de 120 000 livres à Marie-Félicie des Ursins<sup>368</sup>, le mausolée à lui seul lui est revenu à 17 000 livres<sup>369</sup>. Il s'agit de sommes très importantes. Le marché pour le plafond n'a pu être retrouvé mais le peintre a sans doute été bien payé. Pour la galerie du château de Tanlay, Rémy Vuibert reçoit 5000 livres, 1500 livres pour le vestibule<sup>370</sup>. Nous pouvons donc imaginer que pour le plafond de la chapelle de Moulins le peintre reçoit autour de 6000 ou 8000 livres, d'autant plus qu'il a également fourni des tableaux qui ornaient la nef.

---

<sup>364</sup> 2004, Antoine Schnapper, p. 189.

<sup>365</sup> Ces sommes, même si elles sont élevées, ne sont pas comparables avec ce qu'ont pu recevoir certains artistes pour de grandes commandes royales. Ainsi, Pierre Mignard touche 33 000 livres pour la coupole du Val-de-Grâce, Antoine Coytel 60 000 livres au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle pour le décor de la voûte de la galerie du Palais-Royal et Charles Errard 78 000 livres pour les décors du Louvre vers 1658-1660. Il s'agit bien-sûr de décors de très grande envergure, dont la réalisation dure de longs mois et qui nécessitent une équipe importante. Antoine Schnapper rappelle qu'à la même époque les décors réalisés pour l'église des Invalides ou la chapelle de Versailles rapportent « des milliers, voire des dizaines de milliers de livres à Jouvenet, à La Fosse, aux Coytel, aux Boullogne » (2004, Antoine Schnapper, p. 220).

<sup>366</sup> 1998, Jacques Thuillier, p. 49. Ces travaux consistent en plusieurs tableaux destinés à orner les lambris du « grand cabinet », le décor du plafond de cette même pièce et en cinq perspectives pour le jardin de l'hôtel.

<sup>367</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>368</sup> 2006, Laurent Lecomte, p. 44.

<sup>369</sup> Arch. nat., XII, 90 : marché passé entre François Anguier et Marie-Félicie des Ursins, représentée par François Garnier, pour la réalisation du mausolée du duc de Montmorency, 30 janvier 1649.

<sup>370</sup> 2008-2009, Guennola Bellot, p. 53.

## Partie II : Les peintres

Il semblerait que Giovanni Gherardini soit moins bien payé par les jésuites du collège de Nevers (Cat I-9). Pour la coupole de l'église il reçoit 600 livres<sup>371</sup>. Il est fait mention dans une quittance d'un marché d'une somme de 1000 livres qui pourrait être ce qu'il reçoit pour les peintures de la voûte du chœur. On voit donc déjà se dessiner des écarts importants entre les artistes suivant le commanditaire pour lequel ils travaillent. Pour *La Nativité*, huile sur toile commandée par le prêtre et les fabriciens de l'église de Parigny-les-Vaux, non loin de Nevers, Gherardini reçoit la somme de 60 livres<sup>372</sup>. Le peintre, que nous n'avons pu identifier, qui travaille au décor peint de la sacristie de l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Souvigny, reçoit probablement aux alentours de 1000 ou 1500 livres (Cat I-17).

La réalisation de portraits est également une activité très bien rémunérée. Le commanditaire, ne pouvant trouver le tableau déjà réalisé dans l'atelier d'un artiste, est obligé de s'adresser à un peintre de son choix pour faire exécuter son portrait ou celui d'un membre de sa famille. Nous n'avons malheureusement aucune indication financière sur les quelques portraits que nous avons étudiés dans notre catalogue (Cat II-39) si ce n'est au sujet du chevalier Brecoü de Ried, professeur à l'Ecole royale militaire d'Effiat dans les années 1780 (Cat I-18). Celui-ci réalise le portrait de certains élèves à la demande des parents. En 1784, il reçoit 362 livres de la part de monsieur Chastillon pour le portrait de ses deux enfants<sup>373</sup>. On voit que la somme est assez élevée, il devait s'agir d'un portrait à l'huile, de grands formats et avec un encadrement. Olivier Paradis a pu retrouver dans les archives du château d'Effiat la mention d'autres commandes de ce type qui ne dépassaient pas en général 10 livres.

### 2-2 : Des peintres à « temps plein »

Les artistes qui ont une renommée nationale réalisent durant toute leur carrière presque exclusivement des tableaux, des décors, des gravures, des cartons de tapisseries. Ils n'ont pas forcément d'activités complémentaires comme les peintres locaux. Certes Claude Vignon est également marchand d'art et pratique des expertises comme Bon Boullogne<sup>374</sup>. Mais même s'ils ne travaillent pas à un tableau de chevalet ou à un décor, leur activité n'en est jamais très éloignée. Daniel Hallé par exemple, est chargé avec Charles Poerson, de

---

<sup>371</sup> Annexe 15 : Arch. dép. de la Nièvre, D2, f° 173 : Marché entre Joseph Lingre et Giovanni Gherardini ; 12 mars 1685.

<sup>372</sup> Annexe 19 : Commande d'un tableau à Giovanni Gherardini par l'intermédiaire de Gian Battista Sabadini ; 26 février 1689 (Arch. dép. de la Nièvre, 3E I 1184, étude de Me Sionest à Nevers).

<sup>373</sup> 1998, Olivier Paradis, p. 267.

<sup>374</sup> Un certain nombre de peintres exerçaient également une activité de marchands mais il est impossible de savoir ce que leur rapportait cette activité (2004, Antoine Schnapper, p. 269).

réaliser une tapisserie feinte pour décorer l'arc de triomphe éphémère érigé place Dauphine à l'occasion du mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche en 1660<sup>375</sup>.

Les activités diverses de Jean Boucher se rapprochent, en revanche, de la multiplicité des travaux que pouvaient être amenés à réaliser des artistes exerçant à l'échelle d'une ville de province. Il est ainsi chargé de s'occuper du décor pour les entrées royales et princières dans la ville de Bourges en 1605, 1616, 1621, 1622<sup>376</sup>. Il réalise alors tableaux, dessins et « devises ». La réalisation de décors éphémères pouvait représenter pour les peintres une grande part de leur activité. Ils sont réalisés à l'occasion des entrées ou des funérailles des grands de ce monde, cérémonies qui rythment régulièrement la vie des principales villes de France. Antoine Schnapper explique que les arcs de triomphe exécutés à l'occasion des entrées royales ou princières étaient ornés de grands tableaux pour lesquels les peintres étaient gracieusement payés, les sommes pouvant dépasser 1000 ou 2000 livres<sup>377</sup>. Nous avons vu précédemment que Daniel Hallé a touché 2000 livres pour la tapisserie feinte de l'arc de triomphe éphémère de la place Dauphine en 1660. En province, les sommes sont en général moins importantes. En 1616, Jean Boucher reçoit presque 500 livres pour les décors qu'il réalise à l'occasion de l'entrée du prince de Condé à Bourges<sup>378</sup>. Ce dernier travaille également pour des brodeurs, leur fournissant des cartons, et se voit souvent chargé de décorer des lambris, des fenestrages, des poutres, activités qu'il réserve en général à ses aides et apprentis. C'est le cas au château de Montrond, il doit par exemple « peindre en couleur de boys le plancher de la salle dudict chasteau, la cheminée et les jambages d'icelle ensemble les fenestrages et portes de ladictte salle et aussy a l'entour des murailles de la hauteur des poutres seulement et par le bas de deulz piedz de hauteur [...] [*sic*] »<sup>379</sup>.

Ces travaux de « grosses peintures », sans figures, souvent au niveau des poutres et des solives des plafonds « à la française » dont nous avons trouvé beaucoup d'exemples lors de notre inventaire, constituent parfois une part importante du travail des artistes<sup>380</sup>. Dans le cadre d'ateliers importants, ils sont délégués aux collaborateurs et aux apprentis. Ce type d'ouvrage est semble-t-il assez bien rémunéré, cela dépend s'il s'agit d'une simple mise en

<sup>375</sup> 1995, Nicole Willk-Brocard, p. 36.

<sup>376</sup> 1988, Jacques Thuillier, p. 15. Il s'agit en 1605 de l'entrée d'Henri IV qui n'a finalement pas lieu, en 1616 et 1621 de celle du prince de Condé et en 1622 de l'entrée du jeune Louis XIII qui n'a pas lieu non plus.

<sup>377</sup> 2004, Antoine Schnapper, p. 221.

<sup>378</sup> 1988, Jacques Thuillier, p. 38.

<sup>379</sup> Annexe 13 : Mémoire pour les travaux à réaliser au château de Montrond pour la duchesse de Sully par Jean Boucher ; 24 octobre 1606 (Arch. dép. du Cher, 3 E 2304, étude de Me Desbarre à Bourges).

<sup>380</sup> Antoine Schnapper, dans *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, précise que ces décors sont estimés à la toise de superficie, ou toise carrée, et à la travée, comme pour les murs des maisons et des châteaux (une toise carrée = 3,69 m<sup>2</sup>), p. 221.

couleur en faux bois ou en faux marbre d'un mur ou d'un plafond, ou de la réalisation d'un décor plus élaboré. Ainsi, dans un état des dépenses que nous avons retrouvé dans les archives du château d'Effiat, il est fait mention d'un versement de 30 livres à un peintre nommé Claude le Vert pour « peindre le plancher de la chambre au long du vestibulle » [*sic*]<sup>381</sup>. La somme est assez faible, il ne doit pas s'agir d'un décor très élaboré mais d'une simple mise en couleur.

L'ensemble des personnes exerçant le métier de peintres ne constitue pas un groupe social unifié. Il regroupe une population très hétérogène, qui provient, comme le rappelle Antoine Schnapper, non seulement de la diversité du métier qui va de la peinture en bâtiment à la grande peinture d'histoire, mais aussi « de la variété du talent et du succès »<sup>382</sup>. Les écarts sont ainsi très marqués entre les grands artistes renommés que nous venons d'évoquer, qui constituent une minorité au sein de la profession, et les peintres locaux exerçant leurs activités à l'échelle d'une petite ville de province.

Mais quel que soit la situation du peintre, qu'il appartienne à l'Académie, à la communauté des maîtres peintres et sculpteurs ou qu'il ait simplement le titre de maître peintre à une échelle très locale, on note une forte cohésion sociale de cette profession. Comme dans tous les métiers de l'Ancien Régime, les liens familiaux sont très présents et on retrouve une endogamie très forte. Si un des membres de la famille sort du strict milieu des peintres et des sculpteurs, il reste en général dans un milieu professionnel comparable, celui des gens de métier<sup>383</sup>.

---

<sup>381</sup> Annexe 42 : Etats des dépenses pour les peintres, 1627-1628 (Arch. dép. du Puy-de-Dôme, 9F53, fonds Champflour).

<sup>382</sup> 2004, Antoine Schnapper, p. 263. Il existe une hiérarchie entre les peintres qui est particulièrement évidente à partir de la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648. Ainsi, à partir des années 1650, « presque tous les peintres dont le patrimoine est supérieur à 50 000 livres étaient académiciens et la fortune moyenne [des] 56 académiciens dépasse 63 000 livres ».

<sup>383</sup> *Ibidem*, p. 266.

## **II- Les commandes passées aux peintres locaux**

En 1582, le Conseil d'Etat du roi siégeant à Fontainebleau établit une classification des métiers à Paris, classification réalisée d'un point de vue fiscal. Les peintres apparaissent au troisième rang, sur les quatre définis, parmi les « mestiers médiocres [*sic*] ». Ils sont considérés véritablement comme des gens de métier, des artisans. Ils vivent de leur travail et ne progressent pas, malgré des alliances ou l'acquisition d'une certaine fortune, dans la hiérarchie sociale. Seule la protection du roi ou d'un grand seigneur permet à certains de sortir de l'ombre. Ces constatations ressortent d'une étude réalisée à partir des archives conservées au Minutier Central de Paris, recherches portant sur les peintres, les sculpteurs, les graveurs installés à Paris<sup>384</sup>. La situation des peintres exerçant en Bourbonnais est assez comparable mais on distingue néanmoins certaines variantes.

### **A- L'environnement social et culturel**

#### **1- Culture et formation**

Le métier de peintre, comme la majorité des professions, se transmettait au sein de la famille, de génération en génération. Ainsi de véritables dynasties d'artistes se créent dans les villes de province, où l'apprentissage des savoirs se déroule au sein du cercle familial. Peu nombreux sont les artistes locaux issus de ces dynasties qui ont suivi un apprentissage auprès d'un maître ou qui ont voyagé. Leur formation se limite assez souvent à des aspects techniques et leur culture à ce qu'ils peuvent découvrir grâce aux recueils de gravures et de dessins.

---

<sup>384</sup> 1969, Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, pp. XIV-XV.

### *1-1 : Des dynasties de peintres*

La profession de peintre se transmet de père en fils ou d'oncle en neveu par le biais d'un apprentissage familial. On retrouve ainsi dans la Généralité de Moulins de véritables dynasties de peintres dont la plus complexe à établir est celle des Bridier<sup>385</sup>. La famille Bridier est installée à Montluçon où elle est active au moins depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et jusque dans les années 1660. Dès 1582 puis en 1598, il est question d'un « Gilbert Bridier peintre », mentionné dans les registres de la confrérie du Corps de Dieu et de Monsieur Saint Jean-Baptiste<sup>386</sup>. Ce dernier semble avoir eu quatre ou cinq enfants, dont nous avons pu retrouver la trace dans les archives, dont deux fils qui exercent dès 1600-1610 la même activité que lui. Pierre semble être l'aîné. Il est cité dès 1611 dans les registres de la confrérie du Corps de Dieu et de Monsieur Saint Jean-Baptiste. Son frère Claude y est mentionné en 1616, mais un marché passé avec la confrérie du Saint-Esprit pour la réalisation d'un étendard confirme qu'il est en activité depuis au moins 1609, année de la signature de ce contrat<sup>387</sup>. Leurs fils, tous deux prénommés Jean, prennent la suite. Nous avons ainsi retrouvé l'existence d'un Jean Bridier, peintre, fils de Pierre, époux d'Anne Domay, mais également d'un autre Jean, également peintre, fils de Claude et époux de Françoise Auclert<sup>388</sup>. L'un des deux hommes est encore actif en 1658, année de la réalisation du tableau aujourd'hui disparu représentant *Saint Blaise bénissant un enfant* pour la confrérie de Saint-Blaise qui possédait un autel dans l'église Notre-Dame de la ville. On voit ainsi que chez les Bridier, le grand-père, les fils et les petits-fils ont exercé le métier de peintre, les aînés formant les plus jeunes.

La situation est la même dans la famille Richier à Moulins. Le père, Jean Richier dit d'Orléans, peintre à la cour des Bourbons au début du XVI<sup>e</sup> siècle, transmet son savoir à ses fils, Philippe et Etienne. Tous deux sont peintres et vitriers à Moulins dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Leurs noms apparaissent dans un certain nombre d'actes notariés durant toute cette période et on sait qu'Etienne Richier décède en 1602. Son fils, Jean, qui a pris sa suite, offre alors un tableau représentant *Le Martyre de saint Etienne* aux clarisses de la ville de Moulins afin que son père puisse recevoir une sépulture dans l'église du couvent (Cat II-

---

<sup>385</sup> Annexe 11 : Généalogie de la famille Bridier.

<sup>386</sup> 1898, Alexandre Giraud, pp. 33-34.

<sup>387</sup> Annexe 14 : Commande d'un étendard à Claude Bridier, 27 juillet 1609. Quittance de fin de paiement, 29 mai 1610 (Arch. dép. de l'Allier : 3E14248, étude de maître Parenton à Montluçon).

<sup>388</sup> Annexe 57 : Contrat de mariage de Jean Bridier et Françoise Auclert ; 19 février 1643 (Arch. dép. de l'Allier : 3E14584, étude de maître Robinet à Montluçon).



22)<sup>389</sup>. Là encore, le grand-père, les fils et le petit-fils exercent la même profession et se transmettent leurs savoirs<sup>390</sup>.

De même, les familles Goupy ou Sève comptent plusieurs peintres parmi leurs membres. Pierre Goupy est peintre verrier à Moulins au début du XVI<sup>e</sup> siècle et décède en 1548. Il a trois enfants dont un fils Jean, peintre et marchand, qui lui succède. Chez les Sève, Gilbert Ier né vers 1586 à Moulins, exerce durant toute sa vie le métier de peintre à Moulins et dans les environs<sup>391</sup>. Il épouse en 1617 Simone Berlier qui lui donne cinq fils et trois filles. Il forme deux de ses fils, Gilbert II (1618-1695) et Pierre (1628-1719) qui partent dès les années 1640 travailler à Paris, devenant peintres du roi et intégrant l'Académie royale de peinture et de sculpture<sup>392</sup>.

Quant au peintre Jean Deloisy dont on conserve une *Pietà* à la cathédrale de Moulins, il est issu d'une famille de « peintres, graveurs et orfèvres » originaire du Doubs (Cat II-1)<sup>393</sup>. Nous avons retrouvé dans les registres paroissiaux de la ville de Moulins la mention d'un certain Etienne Deloisy, également peintre, qui est très probablement son frère<sup>394</sup>.

A Aubusson, la famille Finet exerce la profession de peintre-cartonnier de génération en génération, du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle aux années 1760. La première mention concernant un membre de la famille Finet date de 1642. François Ier Finet est le premier dont une œuvre ait été conservée. Son fils, Gilbert, puis son petit-fils, François II, lui succèdent. En 1742, l'inspecteur des manufactures d'Aubusson et de Felletin établit à Montluçon deux écoles de dessin de douze élèves. Gilbert Finet est chargé avec un autre peintre, François Roby, de l'enseignement. Son fils François II lui succède comme professeur de dessin<sup>395</sup>.

Nous pouvons également signaler le cas de Jean de Cologne, dit de Rohan, et de Toussaint de la Val, tous deux peintres à Moulins dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Toussaint de la Val est le fils de Jeanne Jacquet et de Gilbert de la Val dont nous ne connaissons pas la profession. Après le décès de celui-ci, sa mère épouse le peintre Jean de Cologne. Il est assez vraisemblable d'envisager le fait que Toussaint de la Val se soit formé auprès de son beau-père avec qui il a ensuite travaillé. Cette collaboration aurait cependant été

---

<sup>389</sup> 1961, Marie Litaudon, pp. 38-39.

<sup>390</sup> Annexe 10 : Généalogie de la famille Richier.

<sup>391</sup> Il est inhumé au cimetière des Carmes à Moulins le 20 mars 1674. Il est dit dans cet acte qu'il est âgé de 88 ans. Il serait donc né en 1586. Toutefois, les actes d'inhumation donnent parfois un âge approximatif.

<sup>392</sup> 2009, Annie Regond et Henri Delorme (sous la dir.), pp. 45 à 47.

<sup>393</sup> 2008, Jacques Baudoin, p. 116.

<sup>394</sup> Annexe 48 : Acte de baptême de Madeleine Deloisy, fille d'Etienne Deloisy qui était peintre et de Marie Margot. L'enfant est baptisé le 19 mars 1610 à Moulins (Arch. dép. de l'Allier : 2 MI EC 196).

<sup>395</sup> 2002, Charlotte Riou, pp. 87 à 98.

de courte durée car Toussaint de la Val décède rapidement, laissant trois enfants encore mineurs. Son beau-père et sa mère sont nommés tuteurs de ces derniers qui avaient déjà, semble-t-il, perdu leur mère<sup>396</sup>.

La grande majorité des peintres sont donc issus de familles de peintres et certaines dynasties ainsi formées pouvaient exercer un quasi monopole dans leur ville d'activité comme le rappelle Maud Hamoury<sup>397</sup>. Cela semble avoir été le cas avec les Bridier à Montluçon ou les Richier et les Sève à Moulins qui ont été extrêmement sollicités par la bourgeoisie et la noblesse locale.

### *1-2 : Une formation au sein du cercle familial*

L'apprentissage se déroule ainsi essentiellement au sein du cercle familial, le jeune artiste apprenant son métier auprès de son père ou de son oncle. Il n'y avait aucune académie de peinture dans l'ancienne Généralité de Moulins. Deux écoles de dessin ouvrent à Aubusson en 1742. Il faut attendre la fin du XVIIIe siècle pour qu'une école soit mise en place à Moulins. Ainsi, « le système de reproduction sociale et de transmission directe du métier [a] fonctionné pour une grande majorité de peintres si l'on en juge par le nombre de dynasties »<sup>398</sup>. L'absence de brevet d'apprentissage et d'informations sur de potentiels apprentis ou compagnons, confirment bien que le métier se transmettait véritablement au sein de la famille. Pierre Lançon et Emmanuel Moureau ont pu constater une situation semblable pour les peintres exerçant en Rouergue et dans le Tarn-et-Garonne aux XVIIe et XVIIIe siècles. Ils notent le manque de formation des artistes locaux et par là-même leur « savoir-faire [...] souvent limité »<sup>399</sup>. Pour la province du Quercy, Rachel Lévy a pu retrouver deux contrats d'apprentissage mais souligne également le système de reproduction familiale. Le système de réglementation de ces métiers en favorise l'accès aux membres de la famille et rend inutile un acte officiel passé devant le notaire<sup>400</sup>.

La signature d'un brevet d'apprentissage est une pratique beaucoup plus courante dans les grandes villes, ils sont même particulièrement nombreux à Paris. Cela s'explique par le fait que le nombre important de peintres installés dans les grandes villes a attiré de jeunes

---

<sup>396</sup> Annexe 34 : Reconnaissances de devoirs du terrier d'Avrilly. Relevé des personnes redevables et des redevances, relevé partiel des lieux et de leurs limites (extraits) ; 5 juin 1536 et 9 août 1537 (Arch. dép. de l'Allier, 3E 763, étude de Me Jean Rouhaud à Moulins).

<sup>397</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 108.

<sup>398</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>399</sup> 2014, Pierre Lançon, pp. 168-169 et 2014, Emmanuel Moureau, p. 224.

<sup>400</sup> 2014, Rachel Lévy, pp. 232-233.

## Partie II : Les peintres

apprentis issus de milieux différents. Près de 40 % des jeunes ayant signé un contrat d'apprentissage avec des maîtres parisiens ne sont pas originaires de Paris et la plupart sont issus de familles de marchands provinciaux ou de milieux plus modestes. Beaucoup sont fils de paysans ou d'artisans. Dans les grandes villes, les apprentis sont donc d'origines très modestes et occupent bien le rang que leur attribue l'ordonnance d'Henri IV de 1582, celui des « mestiers médiocres [*sic*] » dans lequel sont compris la majorité des petits ouvriers<sup>401</sup>. Les apprentis sont en général âgés de 15 à 19 ans mais cela peut aller couramment jusqu'à 25 ans, et la durée légale de l'apprentissage est de cinq ans<sup>402</sup>. La situation est ainsi un peu différente en province où le jeune se forme auprès de sa famille et où les durées réglementaires et les devoirs de chaque partie ne sont pas formulés explicitement dans un contrat signé devant un notaire. Faut de documents d'archives, nous ne pouvons approfondir davantage les conditions d'apprentissage des peintres installés dans la Généralité de Moulins. Nous pouvons simplement signaler l'observation de Maud Hamoury qui, pour la Bretagne, a eu plus de matière pour analyser ces situations. En comparant l'âge d'entrée en apprentissage et l'origine sociale du père de l'apprenti, elle a constaté « qu'un fils ou un parent de peintre entrait plus tard en apprentissage qu'un autre [...], des apprentis issus d'un milieu différent ou sous la tutelle de leur mère commençaient leur apprentissage à un âge plus précoce »<sup>403</sup>. Certains débutent ainsi à 13 ans alors que d'autres ne commencent qu'à 22 ou 23 ans. Mais la durée d'apprentissage d'un fils de peintre est inférieure à celle d'un apprenti issu d'un autre milieu. Cela s'explique facilement par le fait qu'il y a d'abord eu un premier apprentissage dans l'atelier familial avant une période de perfectionnement chez un maître.

Certains peintres installés dans les villes de province ont mis en place des ateliers. Dans la Généralité de Moulins, cela semble être le cas de Gilbert Ier Sève. Damien Guyot, qui a travaillé sur la famille Sève, explique que « Sève pouvait avoir un atelier ou des élèves, mais son enseignement devait se limiter à des aspects purement techniques, dont ses fils ont pu bénéficier »<sup>404</sup>. Gilbert Ier Sève aurait ainsi travaillé avec ses élèves sur les nombreux tableaux qui lui sont commandés pour les ordres religieux.

---

<sup>401</sup> 1969, Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, pp. XXXIV à XXXVIII. Isabelle Rochefort, dans *Peindre à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Imago, 1998, précise que 69% des apprentis sont originaires de Paris ou de la région parisienne (62 % sont de la capitale même). Les autres apprentis sont d'origine provinciale mais ils viennent au XVIIIe siècle essentiellement du Nord et de l'Est de la France.

<sup>402</sup> *Ibidem*, pp. XXXVIII et XXXIX.

<sup>403</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 164.

<sup>404</sup> 2009, Annie Regond, Henri Delorme, p. 89.

## Partie II : Les peintres

La formation délivrée au sein du cercle familial semble assez simple, essentiellement technique. Très souvent, l'enseignement ne se borne pas à l'apprentissage de la peinture et du dessin. Il est beaucoup plus large à cause de la diversité des travaux que les peintres peuvent être amenés à réaliser. On forme les jeunes à l'application de la dorure, parfois à la sculpture, mais aussi à l'art du vitrage. Nous avons recensé un certain nombre d'artistes en Bourbonnais qui étaient peintres et vitriers. Maud Hamoury a retrouvé dans l'inventaire après décès d'un peintre nantais du XVIIe siècle la mention d'un petit ouvrage qui servait à l'enseignement du dessin, « petit livre pour apprendre aux enfants à peindre [*sic*] »<sup>405</sup>. On peut imaginer que l'on retrouvait le même type d'ouvrage dans l'atelier des peintres de la Généralité de Moulins. Apprentissage du dessin et des techniques de peinture constituent donc la base de l'enseignement<sup>406</sup>. Il nous faut aborder le cas de la famille Finet dont plusieurs membres exercent la profession de peintre-cartonnier à Aubusson. Ils travaillent dans le cadre d'ateliers, en relation avec les lissiers. Gilbert puis son fils François II sont également chargés de l'enseignement dans les deux écoles de dessin créées à Aubusson en 1642<sup>407</sup>. La transmission des savoirs et le travail en équipe semblent bien avoir été au cœur du métier des Finet.

Toutefois, certains peintres approfondissent cette première formation locale et familiale. Ainsi, Gilbert Finet, fils de François Ier Finet, semble avoir séjourné à Paris, et son fils François II y étudie avec certitude en 1754. Le peintre chez qui s'est déroulé cet apprentissage n'a pu être identifié. Il s'agit probablement d'un artiste lié aux manufactures de tapisserie des Gobelins et lui-même cartonnier<sup>408</sup>. C'est également le cas des deux fils de Gilbert Ier Sève, Gilbert II et Pierre, qui quittent la Généralité pour approfondir leurs connaissances à Paris, ville où ils s'installent définitivement et où ils effectuent le reste de leur carrière.

Séjourner hors de sa ville d'origine a également été le choix de Pierre Bridier, fils du peintre montluçonnais Gilbert Ier Bridier. Pierre est en effet mentionné dans un document d'archive, retrouvé par Jacques Thuillier, comme habitant en 1625 au logis de Jean Boucher à

---

<sup>405</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 165.

<sup>406</sup> 1998, Isabelle Rochefort, p. 27. Elle ajoute qu'il n'est pas fréquent au début du XVIIe siècle de dessiner le corps humain d'après des modèles vivants mais que certains peintres comme Quentin Varin ont semble-t-il eu recours à des mannequins. Cela devait exister dans les ateliers relativement importants ce qui n'était pas le cas en Bourbonnais. La base de l'enseignement pour les grands peintres de l'époque est la copie, copie par les jeunes artistes des œuvres de leurs propres maîtres et des grands maîtres contemporains ou du passé.

<sup>407</sup> 2002, Charlotte Riou, pp. 87 à 98.

<sup>408</sup> *Ibidem*, pp. 89-90.

Bourges<sup>409</sup>. Nous avons vu cependant que Pierre Bridier est actif dès les années 1600-1610 à Montluçon. Il semble donc un peu tard pour ce séjour corresponde à un apprentissage. Il est plus probable que Pierre Bridier soit entré en contact avec le maître berruyer à l'occasion de la venue de celui-ci dans la région de Montluçon. Ils ont pu entrer en relation dès 1614, année où Jean Boucher peint *L'Assomption de la Vierge* pour le retable de l'autel de la Vierge de l'église paroissiale Notre-Dame de Montluçon (Cat II-29). Mais Jean Boucher est de nouveau à Montluçon à la fin des années 1620. En 1628, il date et signe un tableau aujourd'hui disparu représentant une *Vierge distribuant le Rosaire à des évêques et à des moines*. Après la Révolution, la toile a été installée dans l'église Notre-Dame. Et entre 1627 et 1633, Jean Boucher réalise pour Nicolas Jehannot de Bartillat *Le Couronnement de la Vierge* (Cat II-24). Pierre Bridier a donc plus certainement été un collaborateur de Jean Boucher, l'aidant dans ses nombreuses commandes. Vers 1625, Jean Boucher travaille à *La Déploration sur le Christ mort* pour l'église d'Issoudun et à *La Nativité* de Villeloin-Coulangé, deux toiles de très grandes dimensions pour lesquelles il avait besoin d'aide.

On voit qu'il existe une volonté d'ouverture de la part de ces artistes appartenant à des dynasties locales vers des maîtres peintres plus renommés qui, de plus, au vu du nombre conséquent de commandes qu'ils recevaient, pouvaient leur fournir du travail. Cette collaboration avec des artistes mieux formés et exerçant à plus grande échelle ne pouvait bien-sûr qu'être favorable à l'amélioration de la technique et du style des peintres locaux et participer à leur culture visuelle. Maud Hamoury note que « les peintres n'ayant pas reçu une formation à l'intérieur du cercle familial [sont] les peintres les plus inventifs »<sup>410</sup>. Un apprentissage ou une expérience à l'extérieur du cercle familial permet d'accéder à de nouveaux savoirs-faires, de se perfectionner.

### *1-3 : Le niveau culturel des peintres locaux*

Que cela soit à Paris ou en province, le niveau de culture des peintres est en général peu élevé. Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans notent pour les peintres parisiens que « si les artistes apparaissent du point de vue de la fortune appartenir à une condition médiocre au sens étymologique du terme, le degré de culture de certains est très mince »<sup>411</sup>. Jean Chatelus rappelle ainsi que les artistes ne sont pas de grands lecteurs et que même aux peintres de

---

<sup>409</sup> Arch. dép. du Cher : E1759, f° 50, 56, 57, cité dans Jacques Thuillier, *Jean Boucher de Bourges, ca 1575-ca 1633*, Bourges, musée du Berry, Angers, musée des Beaux-Arts, 1988, p. 40.

<sup>410</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 110.

<sup>411</sup> 1969, Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, p. XXX.

l'Académie au XVIII<sup>e</sup> siècle il est reproché de ne pas lire suffisamment<sup>412</sup>. Nous avons vu que la majorité des peintres des petites villes de province se formaient au sein du cercle familial et exerçaient toute leur carrière dans leur ville d'origine et les environs. Peu d'entre eux ont voyagé et ont pu étudier les originaux des grands maîtres anciens ou contemporains. Toutefois, tous les peintres présents dans la Généralité de Moulins que nous avons trouvés mentionnés dans les documents d'archives savent lire et écrire. Leurs signatures est identifiable en bas de tous les actes qui les concernent. Cela semble être le cas de la grande majorité des peintres aussi bien en province qu'à Paris<sup>413</sup>. Les femmes sont en revanche illettrées et indiquent dans les actes ne pas savoir signer. Les signatures sont en général bien maîtrisées et assez élégantes. Mis à part la signature de Diego Perez Pinero, peintre espagnol installé à Moulins qui fait précéder sa signature d'un petit signe circulaire, nous n'avons pas retrouvé en Bourbonnais de dessins, de paraphes en forme de quadrillages compliqués accompagnant les signatures comme cela peut-être le cas pour certains peintres parisiens ou bretons<sup>414</sup>. Nous avons par contre trouvé un monogramme que nous n'avons pu identifier. Il s'agit du monogramme BMP qui apparaît en bas à gauche du tableau représentant *La Mise au tombeau du Christ* de l'église de Bourbon-l'Archambault (Cat II-33).

Lors de nos recherches, nous n'avons retrouvé qu'un inventaire après décès, celui du peintre Jean Mouron, installé à Montluçon<sup>415</sup>. Outre ses objets de la vie quotidienne, très modestes, il n'est mentionné dans sa demeure que « six tableaux de petite valeur [*sic*] » estimés, avec un miroir et un lit, à la somme de 10 livres. Aucune mention n'est faite de matériel de peintre, d'ouvrages ou de recueils de gravures. On peut supposer toutefois que certains peintres possédaient, à l'instar des peintres bretons ou parisiens, non pas de grandes bibliothèques mais quelques ouvrages en lien avec leur profession tels que des recueils de gravures et de modèles ou des ouvrages sur la peinture et la sculpture<sup>416</sup>. Chez les peintres bretons, dans les inventaires recensés, le nombre de livres est en général inférieur à la dizaine

---

<sup>412</sup> 1991, Jean Chatelus, pp. 136-139.

<sup>413</sup> Antoine Schnapper, dans *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, rappelle qu'à Paris 85 % des hommes et 60 % des femmes étaient capables de signer leur testament à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Il confirme le fait que les peintres savaient lire et écrire, au moins signer (p. 266).

<sup>414</sup> On retrouve ainsi accompagnant parfois les signatures des têtes de chérubins, des ailes d'ange ou d'oiseau.

<sup>415</sup> Annexe 64 : Testament et inventaire de Jean Mouron, peintre ; 16 mars 1686 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14268, étude de Me Perrot à Montluçon). Les biens de Jean Mouron et de son épouse semblent modestes. La totalité est estimée à la somme de 90 livres et 30 sols, à laquelle s'ajoutent sept tonneaux de vin.

<sup>416</sup> Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans rappellent qu'avoir des ouvrages en lien avec sa profession est un fait général dans la bourgeoisie, en particulier au XVII<sup>e</sup> siècle. Le juriste possède des livres de droit, le médecin des livres de médecine et « il faut atteindre un niveau élevé de culture ou de fortune pour avoir une bibliothèque plus générale et littéraire ».

d'ouvrages<sup>417</sup>. Mais, comme le souligne Antoine Schnapper, faut-il comptabiliser les recueils d'estampes avec les livres ou avec les estampes ? Il préfère ne pas les inclure avec les livres<sup>418</sup>. Ainsi, seuls quelques grands peintres, la plupart académiciens, se sont constitués une bibliothèque de quelques dizaines à quelques centaines d'ouvrages. On peut citer parmi eux Simon Vouet, chez qui il est recensé deux cents livres dans l'inventaire de 1639, ou encore Gabriel Blanchard, Philippe de Champaigne, Jacques Linard ou Jean-Baptiste Monnoyer<sup>419</sup>. Pour les peintres locaux, qui pratiquent souvent la copie, les recueils de gravures, les dessins, les estampes, tiennent une bonne place dans leur atelier et leur permettent d'avoir accès aux grandes œuvres anciennes et contemporaines. François Ier Finet possédait ainsi « 7 livres de peinture d'histoire [*sic*] » qui étaient « ornés de gravures », mais aussi des estampes et « sept pièces de vieux desseings paings de Paris et autres pièces rapportées [*sic*] ». A sa mort, il lègue « à Michel et Gilbert Finet, ses enfants masles, tous les livres, desseings et bibliothèque des livres qu'il peut avoir [*sic*] » ainsi que son matériel de peinture<sup>420</sup>. Et comme le rappelle Maud Hamoury, les peintres devaient également consulter les statuts synodaux dans lesquels étaient consignées toutes les prescriptions des évêques en matière de respect du dogme<sup>421</sup>.

Le peu d'inventaires retrouvés ne nous permet pas de connaître véritablement l'existence d'une éventuelle collection de tableaux. Mais là encore les peintres vivent dans des intérieurs modestes et la notion de marché de l'art nous semble être très peu développée en Bourbonnais. Il y avait probablement des tableaux, achevés et inachevés, chez les peintres de la Généralité de Moulins, mais il s'agissait sans aucun doute de leur production personnelle. Cela semble bien être le cas chez Jean Mouron où sont simplement répertoriés six tableaux. Il est précisé que ceux-ci ne sont pas d'une grande valeur<sup>422</sup>. Chez François Ier Finet, peintre-cartonnier à Aubusson, dont le testament en date du 17 août 1790 est conservé, on retrouve à la fois des œuvres qu'il a lui-même réalisées et des dessins ou des tableaux qui lui servent de modèles pour des cartons de tapisseries<sup>423</sup>. Il conservait à sa mort, dans son atelier, six modèles pour des tapisseries représentant *Les Conquêtes d'Alexandre*, sur lesquels il travaillait alors, mais aussi de nombreux cartons pour différentes tentures. Il possédait également des dessins représentant *L'Innocence de Suzanne*, *Les Amours de Diane* et

---

<sup>417</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 123.

<sup>418</sup> 2004, Antoine Schnapper, p. 267.

<sup>419</sup> *Ibidem*, p. 267.

<sup>420</sup> 2002, Charlotte Riou, pp. 88-89.

<sup>421</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 127.

<sup>422</sup> Annexe 64 : Testament et inventaire de Jean Mouron, peintre ; 16 mars 1686 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14268, étude de Me Perrot à Montluçon).

<sup>423</sup> 2002, Charlotte Riou, p. 88.

*Hypolite, Paris et Hélène*, des scènes de pêche et des verdure, autant de sujets fréquemment tissés à cette époque à Aubusson. Il est également recensé sept tableaux en lien avec l'histoire de Suzanne, un paysage, deux *Descentes de Croix*, quatre tableaux en détrempe et « quatre ou cinq petits tableaux ». Il lègue à l'église Saint-Nicolas, chapelle des Pénitents Noirs, une *Sainte Madeleine* et un *Saint François de Sales* qu'il possédait chez lui<sup>424</sup>.

On peut signaler le cas particulier au XVIIIe siècle du baron Brecou de Ried, professeur à l'Ecole royale militaire d'Effiat. Chargé à Effiat du dessin technique appliqué à l'art militaire, du paysage et du lavis des plans ainsi que des cours de peinture à l'aquarelle et à l'huile, il a selon Miette Taihand-Romme « reçu la plus belle éducation ». Il connaît la musique, parle plusieurs langues, « il a dans sa chambre des portraits de famille faits par lui qui sont des chefs-d'œuvre [*sic*] »<sup>425</sup>. Issu sans doute de la noblesse allemande, le chevalier de Ried est un homme cultivé probablement reçu comme tel dans les familles de la noblesse ou de la bourgeoisie locale de la Généralité.

## 2- Des artistes intégrés dans la société locale

Les peintres sont des hommes bien intégrés dans la ville où ils exercent, en relation avec différentes couches sociales, artisans, marchands, membres du clergé, mais aussi noblesse et bourgeoisie locale.

### 2-1 : Des professionnels reconnus

Dans les actes notariés retrouvés dans les archives parisiennes, les peintres sont qualifiés « d'honorables hommes » comme la masse des bourgeois et des marchands qui sont souvent, comme le rappellent Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, plus riches et plus influents qu'eux. Elles ont cependant noté que le qualificatif de « noble homme » était utilisé dans certains cas, entre autres pour Simon Vouet. Le titre de maître-peintre est en fait accolé du qualificatif d' « honorable homme » et celui de peintre ordinaire de roi de « noble homme »<sup>426</sup>. Claude Vignon, peintre ordinaire du roi est qualifié de « noble homme » dans un acte de janvier 1636. Mais la même année, au mois de mars, alors qu'il est présenté comme maître-peintre et bourgeois de Paris, il est dit « honorable homme ». Cela ne vaut cependant pas pour tout le monde. Rémy Vuibert, pourtant peintre ordinaire du roi, n'est jamais qualifié de « noble homme » mais seulement de son titre de « peintre ordinaire du roi ». Dans la

---

<sup>424</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>425</sup> 1979, René Bouscayrol, pp. 60-61. Lettre du 2 juillet 1788.

<sup>426</sup> 1969, Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, p. XV.



## Partie II : Les peintres

Généralité, les peintres sont qualifiés dans les actes que nous avons retrouvés et étudiés de « maître pintre [*sic*] ». Ce sont des artisans, au même titre qu'un menuisier ou un charpentier. Ce qualificatif s'accompagne dans un seul cas de celui d' « honorable homme ». Il est attribué à Etienne Richier, peintre et vitrier moulinois. Cependant il s'agit de deux actes dans lequel il est cité en tant que défunt. Le premier est une reconnaissance de vente. Son fils Jean rachète son matériel de peintre suite à son décès, et le deuxième est un acte de mariage dans lequel est citée son épouse<sup>427</sup>. Etienne Richier est alors décédé et ce qualificatif est sans doute simplement une marque de respect. Il n'apparaît pas dans les autres actes signés du vivant du peintre.

Le titre de « maître peintre » ne signifie pas qu'il y ait eu de corporation de peintres dans la Généralité ou de maîtrise avec des statuts précis comme à Paris où la corporation délivre le titre de « maître peintre » après la réalisation d'un chef-d'œuvre par l'artiste. Cela nous montre cependant que leurs activités sont bien reconnues. Ils tiennent une place importante au sein de la société post-tridentine dans laquelle la décoration des édifices religieux est une préoccupation capitale pour les autorités religieuses. Tous les travaux qu'ils peuvent réaliser pour les particuliers mais aussi pour la vie de la cité en général, tels que les décors éphémères pour les entrées de personnalités, mettent les peintres au cœur de la communauté. Le fait qu'ils appartiennent à des confréries montre là encore leur implication dans la vie locale. Plusieurs peintres ont intégré la confrérie du Corps de Dieu et de Monsieur Saint Jean-Baptiste de Montluçon, comme les Bridier, mais aussi le peintre Jean Mouron<sup>428</sup>. Les liens qu'ils pouvaient nouer avec les familles marchandes de la région ou de la noblesse et de la bourgeoisie locale renforcent cette idée que, malgré leur activité encore considérée comme artisanale, les peintres bénéficiaient d'une reconnaissance certaine, d'un statut particulier.

### *2-2 : Les relations familiales et amicales*

Les différents actes notariés, en particulier les contrats de mariage, les testaments ou les partages, sont susceptibles d'apporter un certain nombre de renseignements sur l'environnement familial et les réseaux relationnels des peintres. On peut noter qu'ils sont

---

<sup>427</sup> Annexe 68 : Reconnaissance de vente par Jean Richier, 29 septembre 1602 (Arch. dép. de l'Allier : 3E707, étude de maître Revangy à Moulins), et annexe 56 : Contrat de mariage de Guillaume Margotin et Louise Desheulmes, 16 septembre 1602 (Arch. dép. de l'Allier : 3E707, étude de maître Revangy à Moulins).

<sup>428</sup> 1898, Alexandre Giraud, pp. 33 à 37. En 1582, Gilbert Bridier est mentionné dans les registres de la confrérie, en 1598 Claude Bridier et son fils Gilbert, puis en 1611 Pierre Bridier, en 1616 Claude Bridier, et Jean en 1656. Dix ans plus tard, en 1666, un autre Claude Bridier est cité comme roi de la confrérie.

pour la plupart originaires de la ville où ils exercent leur activité, c'est le cas des familles Richier, Bridier, Goupy ou encore Sève. Cela ne semble pas être le cas dans toutes les régions au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans l'actuel département du Tarn-et-Garonne, beaucoup d'artistes viennent de provinces assez éloignées et décident de s'installer dans ce secteur où il devait y avoir du travail suite aux nombreux conflits qui avaient dévastés la région<sup>429</sup>. Toutefois, on peut noter la présence à Moulins au XVII<sup>e</sup> siècle du peintre espagnol Diego Perez Pinero ou de l'allemand Brecou de Ried à Effiat au XVIII<sup>e</sup> siècle. La famille Deloisy serait quant à elle originaire du Doubs<sup>430</sup> et le peintre Jean Mouron vient de Rethel, dans le diocèse de Reims, où il possède encore quelques biens<sup>431</sup>.

En ce qui concerne les alliances, Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans sont arrivées, pour les peintres parisiens, à la conclusion que plus du quart des artistes restaient par leur mariage dans le même milieu professionnel, plus du quart se mariaient avec des filles d'artisans ou de paysans, et que moins du quart s'alliaient avec des filles de marchands<sup>432</sup>. Par contre, en Bretagne, Maud Hamoury note que c'est avec des membres de la bourgeoisie administrative et marchande que les peintres nouent le plus d'alliances<sup>433</sup>. Et cela est également le cas dans la Généralité de Moulins. Les peintres bénéficient sans doute d'une reconnaissance sociale un peu plus importante en province que dans la capitale où ces derniers, pensons-nous, se fondent plus dans la masse des ouvriers et petits artisans. Cependant, que cela soit à Paris ou en province, on trouve souvent parmi les témoins de mariage ou chez les parrains et marraines des enfants de peintres, des personnes de niveau social parfois élevé qui sont en général des clients.

Trois contrats de mariage de peintres ont pu être mis au jour au cours de ce travail. Le 30 juin 1673, l'espagnol Diego Perez Pinero épouse la moulinoise Louise Freboux, veuve du peintre François Petitjean<sup>434</sup>. Louise Freboux est la fille d'un marchand de la ville de Moulins. On voit en effet que des alliances se scellent entre peintre et fille de marchand. Louise

---

<sup>429</sup> 2013, Emmanuel Moureau, p. 37 et 2014, Emmanuel Moureau, p. 224.

<sup>430</sup> 2008, Jacques Baudoin, p. 116.

<sup>431</sup> Annexe 61 : Contrat de mariage entre Jean Mouron, peintre et Catherine Tripier ; 19 avril 1683 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14266, étude de Me Perrot à Montluçon) et annexe 64 : Testament et inventaire de Jean Mouron, peintre ; 16 mars 1686 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14268, étude de Me Perrot à Montluçon). Il est précisé dans le testament du peintre qu'il possède des biens dans l'actuel département des Ardennes, à Signy-l'Abbaye, et dans le département actuel de l'Aisne, dans le Vermandois.

<sup>432</sup> 1969, Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, p. XVII.

<sup>433</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 114.

<sup>434</sup> Annexe 60 : Contrat de mariage de Diego Perez et Louise Freboux, 20 juin 1673 (Arch. dép. de l'Allier : 3E3020, étude de maître Robert à Moulins).

Freboux se remarie en secondes noces de nouveau avec un peintre, elle reste dans le même milieu. On peut supposer qu'elle avait noué des contacts avec lui du vivant de son mari. Les deux hommes ont peut-être travaillé un moment ensemble ou eu un chantier commun, sachant que Diego Perez Pinero n'était arrivé que l'année précédente à Moulins. Il n'y a pas d'enfant du premier mariage, le contrat est assez simple. Il est signé en présence de maître Antoine de Lageneste, sieur de Saint-Félix et avocat au parlement, de François Freboux, oncle de Louise qui est lui aussi marchand, et du prêtre Maître Claude, un des douze chapelains de l'église Saint-Pierre-des-Ménétraux. Un autre François Freboux, prêtre, est également présent, de même que le frère et le cousin de la jeune épouse, Jean-Baptiste et Jean-Marie Freboux, marchands à Moulins. Enfin, d'autres invités exerçant aussi des activités marchandes ou artisanales sont cités : un marchand épicier, un maître menuisier, un maître coutelier. Parmi les signatures, à la fin de l'acte, on retrouve celle d'un Antoine Petitjean, peut-être le frère du défunt François Petitjean. Celui-ci est probablement l'époux de Gabrielle Sève, fille du peintre Gilbert Ier Sève, qui épouse le 12 janvier 1643 Antoine Petitjean, praticien à Moulins, c'est-à-dire médecin ou du moins professionnel de la santé<sup>435</sup>. On retrouve des liens entre peintre, fille de peintre et bourgeoisie locale. Gilbert Ier Sève a lui-même épousé Simone Berlier en 1617 dont la famille « tenait des offices et commençait même une dynastie de notaires »<sup>436</sup>. Il apparaît donc qu'en Bourbonnais la situation est assez similaire à celle de la Bretagne, les peintres nouant des alliances avec des femmes issues de familles de la bourgeoisie marchande ou administrative. On peut également noter que le frère du peintre montluçonnais François Pétignot, Jean, est praticien à Montluçon, donc lui aussi appartient au milieu médical<sup>437</sup>.

La sœur des peintres Philippe et Etienne Richier, Marguerite, avait épousé François Desheulmes, maître orfèvre à Moulins. Leur nièce, Louise Desheulmes se marie en 1602 avec Guillaume Margotin qui est serrurier<sup>438</sup>. La deuxième sœur de Philippe et Etienne, Marie Richier, est l'épouse de Jean Dubois, écuyer, sieur de la Bussière. Les deux sœurs des peintres épousent donc des gens soit du même milieu, un maître orfèvre, soit de la petite noblesse locale. Leur nièce épouse un artisan. Parmi les témoins au mariage de Louise Desheulmes, nièce de Philippe et Etienne Richier, sont cités le peintre Jean Richier qui est son cousin, sa

---

<sup>435</sup> 2004, René Civade, p. 145.

<sup>436</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>437</sup> Annexe 71 : Vente d'une vigne et d'un jardin par Jean et François Pétignot, 1<sup>er</sup> mars 1619 (Arch. dép. de l'Allier : 3E14547, étude de maître Perrine à Montluçon).

<sup>438</sup> Annexe 56 : Contrat de mariage de Guillaume Margotin et Louise Desheulmes, 16 septembre 1602 (Arch. dép. de l'Allier : 3E707, étude de maître Revangy à Moulins).

tante Gabrielle de la Place, sa mère Marguerite Richier, Annet Paru et François Jumeau tous deux charpentiers et qui disent ne savoir signer. Mais sont aussi présents « noble maître Anthoine Morellot [*sic*] », conseiller du Roi et président au présidial du Bourbonnais, Claude de la Croix, sieur de Pomay, conseiller du Roi et Trésorier général de France à Moulins, Jean Daglan, maître du logis du Roi, et maître Antoine de la Grange procureur de la sénéchaussée. On retrouve bien parmi les relations des peintres bourbonnais des membres de la noblesse locale et de la bourgeoisie administrative.

Chez les Bridier, le contrat de mariage du peintre Jean Bridier et de Françoise Auclert a pu être retrouvé, ainsi que celui de la fille du peintre Jean Bridier et d'Anne Domay. Françoise Auclert, qui épouse Jean Bridier le 19 février 1643, est issue d'une famille dont plusieurs membres exercent des professions médicales importantes<sup>439</sup>. Elle est la fille de Jean Auclert, chirurgien, décédé à la date du mariage. Deux de ses oncles sont apothicaires, c'est-à-dire pharmaciens, un autre est avocat au parlement. Parmi les témoins, est également cité Martin Tiffenat, docteur en médecine. Cette alliance avec une famille dont la profession lui assure un statut social non négligeable, prouve là encore l'implantation des Bridier à Montluçon et de la renommée dont ils doivent jouir.

La fille de Jean Bridier et Anne Domay épouse en 1668 Gilbert Brignat, marchand de la ville de Montluçon<sup>440</sup>. Il est le fils de « noble Gilbert Brignat vivant conseiller du roy esleu en l'eslection de cette ville de Montluçon [*sic*] ». Son frère, Joseph, un des témoins, est avocat au parlement. Sont également cités parmi les participants Nicolas Alamargot, « sieur de Ladure, conseiller du roy et plus antien lieutenant en la maréchaussée de Bourbonnois [*sic*] » ou encore maître François Charreton, procureur du roi dans l'élection de Montluçon et au grenier à sel. On voit une fois encore les alliances qui se forment entre enfants de peintre et familles de la bourgeoisie administrative. Gervaise Bridier, fille du peintre Gilbert et sœur de Pierre et Claude, avait épousé « noble Roch Chenet Sieur de Courcier »<sup>441</sup>. Un autre Pierre Bridier, que nous n'avons su situer dans la généalogie familiale, est procureur de la sénéchaussée de Moulins<sup>442</sup>. Les noms de Pierre Vigniaire et d'Antoine Gaignière apparaissent à plusieurs reprises dans les actes concernant la famille Bridier. Antoine

---

<sup>439</sup> Annexe 57 : Contrat de mariage entre Jean Bridier, peintre et Françoise Auclert ; 19 février 1643 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14584, étude de Me Robinet à Montluçon).

<sup>440</sup> Annexe 59 : Contrat de mariage de Gilbert Brignat et de Gilberte Bridier, 5 janvier 1668 (Arch. dép. de l'Allier : 3E14255, étude de maître Perrot à Montluçon).

<sup>441</sup> Annexe 62 : testament de Gervaise Bridier, 27 avril 1652 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14774, étude de maître André à Montluçon). Voir l'essai de reconstitution de la généalogie de la famille Bridier (Annexe 11).

<sup>442</sup> Voir l'essai de reconstitution de la généalogie de la famille Bridier (Annexe 11).

Gaignière est le gendre du peintre Claude Bridier, il a épousé la fille de ce dernier, Antoinette. Antoine Gaignière est notaire royal. Quant à Pierre Vigniaire, il a épousé Marie Bridier qui est sans doute la sœur de Pierre et Claude Bridier. Là encore les documents dont nous disposons ne nous permettent de l'affirmer avec certitude. Pierre Vigniaire est donc, semble-t-il, le beau-frère des peintres Pierre et Claude et il est huissier au grenier à sel de Montluçon<sup>443</sup>. Antoinette Bridier, qui avait donc épousé en première noce Antoine Gaignière, notaire royal, se remarie en 1663 avec François Charrus, fils d'un marchand montluçonnais<sup>444</sup>. L'oncle et le cousin de ce dernier, tous deux témoins, au mariage sont également marchands.

On ne retrouve ni marchands ni médecins parmi les témoins du mariage de Jean Mouron et Catherine Tripier, mais un avocat, un écrivain et un archer. Ce dernier est le frère de la mariée. Il est par ailleurs précisé dans le contrat que Catherine Tripier épouse Jean Mouron en secondes noces, elle est la veuve de Robert Gouaret qui était également archer en la vissénéchaussée du Bourbonnais<sup>445</sup>.

Les actes de baptême permettent également de connaître le milieu relationnel des peintres. Ainsi, René Civade rappelle que tous les enfants de Gilbert Ier Sève ont eu pour parrains et marraines « des personnes de la bonne bourgeoisie bourbonnaise ou de la noblesse locale »<sup>446</sup>. De même pour les enfants Richier. Claudine Richier, fille du peintre Jean Richier, a pour parrain « noble Nicollas Gaudon conseiller du Roy et trésorier général en la généralité de Moulins [*sic*] » et pour marraine « damoizelle Claudine de Nicolay, feme de noble Phillibert de [...] [*sic*] »<sup>447</sup>. Les marraines de sa seconde fille, Marguerite, ont été « damoizelle Marguerite de Villaines (?) veufve de feu noble [...] vivant conseiller et tresorier general en la generalite de Moulins et dame Gilberte Bardon veufve de feu mr Guy [...] vivant greffier en leslection de Moulins [*sic*] »<sup>448</sup>.

---

<sup>443</sup> Annexe 72 : Vente d'une maison par Claude Bridier, Antoine Gaignière et Pierre Vigniaire, 4 décembre 1653. Quittance de rachat de l'hypothèque, 15 juillet 1655 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14775, étude de maître André à Montluçon).

<sup>444</sup> Annexe 58 : Contrat de mariage de François Charrus et Antoinette Bridier, 30 juin 1663 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14787, étude de maître André à Montluçon).

<sup>445</sup> Annexe 61 : Contrat de mariage entre Jean Mouron, peintre et Catherine Tripier ; 19 avril 1683 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14266, étude de Me Perrot à Montluçon).

<sup>446</sup> 2004, René Civade, p. 144. Voir également 1904, Ernest Bouchard, pp. 9 à 16.

<sup>447</sup> Annexe 49 : Acte de baptême de Claudine Richier, fille du peintre Jean Richier, 14 septembre 1611 (Arch. dép. de l'Allier, état civil, commune de Moulins, 2MI EC 196-R11 1608-1619).

<sup>448</sup> Annexe 50 : Acte de baptême de Marguerite Richier, fille du peintre Jean Richier, 27 mars 1613 (Arch. dép. de l'Allier, état civil, commune de Moulins, 2MI EC 196-R11 1608-1619).

## Partie II : Les peintres

Enfin, on peut signaler que le fils du peintre Jean Bridier et d'Anne Domay, Antoine, est pâtissier. Il est indiqué dans les actes qu'il ne sait pas signer<sup>449</sup>. On retrouve également un Mathieu Bridier, architecte qui s'occupe dans les années 1670 de la construction des nouveaux bâtiments du couvent des ursulines de Montluçon<sup>450</sup>. C'est un cousin aux peintres de la famille Bridier<sup>451</sup>. Des liens étroits sont à signaler entre les peintres et les sculpteurs ou les architectes. Leurs professions respectives les amènent à se côtoyer et à nouer des relations. Ainsi Joseph Lingre, architecte de l'église du collège des jésuites de Nevers, est le parrain en 1684 d'un des fils du peintre Gian Battista Sabadini et de son épouse Françoise Louat<sup>452</sup>. On peut cependant noter que les peintres ne semblent pas avoir particulièrement de liens entre eux. On ne les retrouve pas présents mutuellement aux événements importants de la vie de leur collègue, mariage ou baptême par exemple. On remarque le même fait en Bretagne et cela peut s'expliquer par l'absence de corporation et donc d'un caractère communautaire de la profession<sup>453</sup>. Mais lors de l'arrivée d'un peintre, des contacts s'établissent immédiatement avec les peintres en activité dans la ville. Nous en avons de bons exemples avec Giovanni Gheradini qui entre en relation avec Gian Battista Sabadini dès son arrivée à Nevers ou encore avec Diego Perez Pinero qui fait connaissance, si ce n'est du peintre François Petijean, au moins de sa veuve.

Ainsi, les peintres tissent des relations importantes avec des membres de leur entourage professionnel ou avec des artisans qualifiés qui exercent des professions assez similaires à la leur, tels que des orfèvres. Mais des liens importants se créent surtout avec des familles de la bourgeoisie marchande ou des personnalités issues de familles exerçant des professions juridiques comme avocat, huissier ou encore notaire. Le milieu médical apparaît assez proche du celui des peintres, le gendre de Gilbert Ier Sève et le frère de François Pétignot sont médecins, le cousin de Rémy Vuibert est chirurgien. Plusieurs membres de la belle-famille de Jean Bridier sont chirurgien, pharmacien, docteur en médecine. Des liens existent également avec la noblesse locale de robe, avec les greffiers, conseillers du roi ou

---

<sup>449</sup> Annexe 59 : Contrat de mariage de Gilbert Brignat et de Gilberte Bridier, 5 janvier 1668 (Arch. dép. de l'Allier : 3E14255, étude de maître Perrot à Montluçon) et annexe 67 : Partage entre Antoine et Gilberte Bridier, 25 mai 1700 (Arch. dép. de l'Allier : 3E14628, étude de maître Agnès à Montluçon).

<sup>450</sup> Les bâtiments sont achevés en 1676, année où les religieuses s'y installent définitivement.

<sup>451</sup> 1932, Joseph Clément, p. 174.

<sup>452</sup> 1990, Alban Duteil, p. 80.

<sup>453</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 115.

Trésoriers généraux mais aussi avec le clergé. Des noms de prêtres apparaissent souvent dans les actes notariés.

Tous les documents dont nous disposons concernent les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Nous avons beaucoup moins d'informations pour le siècle suivant. Il semblerait que ces réseaux se modifient au XVIII<sup>e</sup> siècle, les relations s'orientant davantage vers des membres de la famille, des voisins ou des personnes plus anonymes, plus modestes<sup>454</sup>. Ce n'est cependant pas le cas pour tous les peintres. Le baron Brecou de Ried, professeur à l'Ecole royale militaire d'Effiat, entretient ainsi un important réseau relationnel avec les parents d'élèves qui appartiennent à l'aristocratie locale.

## B- Les conditions de travail

### 1- Des artistes polyvalents

On retrouve dans les archives de multiples qualificatifs lorsqu'il s'agit de définir le métier des peintres : maîtres peintres, peintres, peintres vitriers, peintres sculpteurs, peintres doreurs, peintres marchands. Cela montre les multiples travaux que ces derniers sont amenés à réaliser, parfois pour compléter leurs revenus.

#### *1-1 : Des peintres aux activités multiples*

Les peintres sont des artistes polyvalents. Ils réalisent non seulement des tableaux de chevalet et des décors, mais une des activités qu'ils sont très souvent amenés à pratiquer est la réparation et la peinture de vitraux, de verrières, de vitres, plus rarement de leur propre réalisation. Nous avons ainsi retrouvé la mention de plusieurs peintres-vitriers, les termes de victriers ou verriniers étant également parfois utilisés. Tous les membres de la famille Richier à Moulins, que cela soit Philippe, Etienne ou Jean, sont qualifiés à un moment donné de « maistre paintre et vitrier [*sic*] ». Dans une reconnaissance de vente datée de 1602, il est bien précisé que Jean Richier est « maistre paintre et vitrier filz de feu d'honorable homme Estienne Richier vivant aussy maitre paintre et vitrier [*sic*] »<sup>455</sup>. Et on conserve sur un fragment de comptes relatifs à des travaux faits au château de Moulins en 1562 la mention de

---

<sup>454</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>455</sup> Annexe 68 : Reconnaissance de vente par Jean Richier, 29 septembre 1602 (Arch. dép. de l'Allier : 3E707, étude de maître Revangy à Moulins).

« Philippes Richier, maître victrier [*sic*] ». Il est précisé qu'il a travaillé aux « panneaux des fenêtres regardant les fossés » pour 4 livres 2 sols<sup>456</sup>. L'abbé Berthoumieu, dans son ouvrage sur les anciens habitants de Moulins paru en 1910, signale l'existence de Jacques Parroys, peintre vitrier né à Saint-Pourçain à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce dernier, après avoir étudié à Rome, à Venise et travaillé à Paris, s'établit à Moulins, ville où il décède. Il était, selon l'abbé Berthoumieu, un « excellent peintre verrier » et il aurait réalisé de nombreux vitraux d'églises en Bourbonnais<sup>457</sup>. Pierre Goupy, installé à Moulins, est également qualifié de « verrinier » au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>458</sup>. Il est envisageable qu'ils aient tous deux participé à la création et la mise en place de certains vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle de la cathédrale Notre-Dame de Moulins, ou au minimum qu'ils aient eu à intervenir pour des réparations. De même à Montluçon, Claude Bridier intervient sur le vitrail de la chapelle de l'hôtel-Dieu de Montluçon en 1649 pour la somme de 14 livres. Il est fait mention de ce travail dans les registres de comptes de l'hôtel-Dieu : le 27 novembre 1649 « au sieur Bridier, peintre, pour la vitre de la chapelle et peinture dicelle dedans et hors 14 livres [*sic*] »<sup>459</sup>. Il n'y avait pas dans la Généralité de corporation de peintres vitriers qui aurait pu défendre certaines prérogatives. Ainsi, la frontière entre peintres de tableaux de chevalet et peintres vitriers n'est pas hermétique et nombreux sont les artistes à exercer ces deux activités<sup>460</sup>.

Nous n'avons pas rencontré lors de nos recherches la mention de peintre-sculpteur ou de peintre-architecte, titres que Maud Hamoury a découverts à plusieurs reprises pour certains artistes bretons. Cela ne veut cependant pas dire qu'il n'y en ait pas eu en Bourbonnais. La chercheuse précise que « ce qualificatif de peintre associé à celui de sculpteur ne signifie pas toujours une pratique de la peinture de chevalet, mais parfois une pratique de la peinture limitée à la mise en couleur des statues et des ouvrages sculptés »<sup>461</sup>. Cependant, les peintres pratiquent la dorure. C'est le cas de Giovanni Gherardini qui délègue par ailleurs cette activité à son apprenti sur le chantier de l'église du collège des jésuites de Nevers<sup>462</sup>, mais aussi d'un

---

<sup>456</sup> Annexe 36 : Comptes pour des réparations faites au château de Moulins ; 14 mai 1562 (Archives privées).

<sup>457</sup> 1910, Abbé V. Berthoumieu, pp. 180-181.

<sup>458</sup> 1939-1945, Paul Dupieux, pp. 287 à 296.

<sup>459</sup> Annexe 20 : registre des comptes de l'hôtel-Dieu de Montluçon ; 27 novembre 1649 (Arch. dép. de l'Allier, H971 ; 2MI27, R97-R98).

<sup>460</sup> Les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles correspondent à une période très pauvre dans le domaine de la création de vitraux, ce qui peut expliquer ce mélange des professions qui demandent chacune des savoir-faire particuliers. Les peintres ne devaient souvent intervenir que pour des réparations ou des travaux de peinture sur le verre.

<sup>461</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 151.

<sup>462</sup> Annexe 15: Marché entre Joseph Lingre et Giovanni Gherardini ; 12 mars 1685 (Arch. dép. de la Nièvre, D2, f<sup>o</sup> 173) ; Annexe 22 : Etat des dépenses pour la chapelle Saint-François-Xavier établi par Giovanni Gherardini ; février 1687 (Arch. dép. de la Nièvre, D2, f<sup>o</sup> 177), et annexes 23 et 24 : Plaintes et réclamations des jésuites envers Giovanni Gherardini ; sans date (Arch. dép. de la Nièvre, D2, f<sup>o</sup> 162).



peintre nommé Girardeau. Ce dernier est chargé en 1719 de repeindre et d'appliquer de la dorure sur l'ancien tabernacle de l'église de Theneuille. Il réalise également « les autres peintures de s. pierre et de s. nicolas et du reste du sanctuaire et du cœur [*sic*] » de l'église<sup>463</sup>.

Une dynastie de peintres-cartonniers est présente dans la Généralité de Moulins. Il s'agit de la famille Finet installée à Aubusson, dont plusieurs membres réalisent des tableaux de chevalet. Deux d'entre eux, de la main du peintre François II Finet, sont conservés dans l'église Saint-Pierre de Montluçon et dans celle de Saint-Angel (Cat II-37 et Cat II-38). Mais ils fournissent également un grand nombre de cartons, de modèles, de dessins pour des tapisseries. Charlotte Riou explique qu'à Aubusson ces modèles devaient être renouvelés régulièrement car l'usage de la basse lice entraînait une usure rapide des cartons<sup>464</sup>. Plusieurs d'entre eux sont également professeurs dans les écoles de dessins fondées dès 1742 à Aubusson. L'enseignement est donc une autre de leurs activités.

Une autre tâche que les peintres sont régulièrement appelés à exécuter est la réalisation de décors, parfois éphémères, pour les villes, souvent à l'occasion d'entrées royales ou princières. Nous avons vu qu'il s'agissait d'un travail qu'a beaucoup pratiqué Jean Boucher à Bourges. A Montluçon, en 1620, Claude Bridier et François Pétignot sont chargés par les consuls de peindre pour la porte des Cordeliers de la ville des écussons aux armes du roi, du prince de Condé et de la ville<sup>465</sup>. Gilbert Ier Sève se voit commander en 1665 la réalisation d'écussons peints sur papier aux armes de la famille de Dreuille d'Autry-Issards. Il reçoit pour cela la somme de 36 livres. On lui demande également de peindre quatre chandeliers en plus d'un tableau représentant *Saint Hyacinthe*<sup>466</sup>. En 1607, la confrérie du Saint-Esprit de Montluçon demande à Claude Bridier de refaire leur étendard de façon identique à l'ancien qui est alors très abimé<sup>467</sup>.

Enfin, la peinture de plafond et de façon plus large de lambris, de fenestrages, est un travail souvent pratiqué par les peintres, les artistes les plus sollicités déléguant en général cette tâche à leurs collaborateurs et apprentis. Cela pouvait correspondre à d'importants décors, très élaborés, avec des motifs de fleurs, des paysages, des animaux comme nous avons pu en voir

---

<sup>463</sup> Annexe 45 : registres paroissiaux de Theneuille 22 février 1719 (Arch. dép. de l'Allier, 2MiEC 285 ; 64).

<sup>464</sup> 2002, Charlotte Riou, p. 87. Avec la technique de la basse lice, les cartons sont coupés en bandes d'un peu moins d'un mètre, peints à l'huile et non en grisaille, et sont directement glissés sous la chaîne du métier. Ils sont donc en contact permanent avec les navettes et le peigne du licier qui écartent les fils de chaîne pour suivre son modèle.

<sup>465</sup> 2009, Agnès Moyer, p. 15.

<sup>466</sup> Annexe 21 : Quittance du peintre Gilbert Sève pour la réalisation d'un tableau représentant saint Hyacinthe et pour des écussons peints, 10 juillet 1665 (Arch. dép. de l'Allier, 1E 157).

<sup>467</sup> Annexe 14 : Commande d'un étendard à Claude Bridier, 27 juillet 1609. Quittance de fin de paiement, 29 mai 1610 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14248, étude de maître Parenton à Montluçon).

aux châteaux d'Effiat, de Denone, du Rilhat ou encore au château des Gouttes (Cat I-10). Mais souvent, il ne s'agissait que d'une simple mise en couleur. Jean Boucher doit ainsi peindre, en 1606, au château de Montrond, pour la duchesse de Sully, le plafond, la cheminée et ses jambages, les fenêtres, les portes et le bas et le haut des murs de la grande salle, de la chambre, du cabinet de la duchesse et d'une autre chambre, de couleur bois. Mais sur le manteau de la cheminée de la chambre de la duchesse il doit représenter une scène de chasse : « le tout peindre au vif, tant les personnages, chevaux, chiens et autres animaux, selon leur naturel, et diversifier les couleurs [*sic*] ». Il doit également représenter les armoiries, les devises des propriétaires à différents endroits, en particulier au niveau des cheminées, le tout rehaussé de filets d'or<sup>468</sup>. Nous avons également retrouvé dans les archives du château d'Effiat la mention d'un peintre nommé Claude du Vert. En 1628, il reçoit 30 livres pour « peindre le plancher de la chambre au long du vestibule [*sic*] »<sup>469</sup>. Certaines tâches réalisées par les peintres relèveraient aujourd'hui de la peinture en bâtiment. Il est intéressant de noter que l'on retrouve cette polyvalence des artisans dans les métiers du bâtiment, en particulier à partir du début du XVIIIe siècle. Ainsi, un charpentier peut s'occuper de travaux de couverture et de maçonnerie et un couvreur peut parfois être chargé de carreler des sols ou de réaliser les hourdis de briques des pans de bois en façade<sup>470</sup>.

Les peintres peuvent donc être amenés à réaliser des travaux extrêmement divers, de l'exécution d'un tableau de chevalet, d'un décor peint, de la réparation d'un vitrail ou d'une verrière à la réalisation d'écussons peints, d'armoiries, de décors pour des entrées de personnalités, de bannières ou encore des peintures de lambris ou de poutres. Cette diversité de travail qui leur est demandé explique en partie la diversité des peintres eux-mêmes, leur différence de talent, leur degré de technicité. Il est intéressant de noter qu'à la même période on retrouve cette polyvalence chez les maçons, qui va de la réalisation du gros-œuvre, à la

---

<sup>468</sup> Annexe 13 : Mémoire pour les travaux à réaliser au château de Montrond pour la duchesse de Sully par Jean Boucher ; 24 octobre 1606 (Arch. dép. du Cher, 3 E 2304, étude de Me Desbarre à Bourges).

<sup>469</sup> Annexe 42 : Mention d'un peintre nommé Claude du Vert dans un état des dépenses réalisées pour les travaux au château d'Effiat ; 1627-1638 (Arch. dép. du Puy-de-Dôme, fonds Champflour, 9F 53).

<sup>470</sup> 2014, Samuel Gibiat, p. 93. L'auteur se demande si cette polyvalence des artisans montluçonnais au XVIIIe siècle est liée à l'arrivée sur le marché local de maçons venant de la Marche et plus polyvalents, ou s'il s'agit des conséquences « d'une crise économique qui n'offrent plus suffisamment de travail à des acteurs de la construction trop spécialisés ».

taille, au pavement du sol, au blanchiment des murs et jusqu'à la confection de la charpente<sup>471</sup>.

### *1-2 : Les peintres marchands*

Certains artistes cumulaient les fonctions de peintre et de marchand. Il est très difficile de définir à quoi correspondait exactement ce commerce dans la Généralité de Moulins aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Nous n'avons aucune information sur un quelconque commerce d'art en Bourbonnais qui nous paraît à cette époque extrêmement limité. Il s'agirait avant tout de la vente par le peintre de tableaux de sa propre production. Ce fait semble se confirmer quand on étudie de plus près l'organisation des demeures de peintres. Ces dernières sont modestes, nous y reviendrons, mais elles comprennent une boutique.

On retrouve dans les ventes de maisons ou les partages effectués par les peintres de la famille Bridier de Montluçon, cette présence d'une boutique associée à une autre pièce à l'arrière qualifiée de « chambre basse ». Le terme de « contoir » apparaît parfois dans les actes. Il ne s'agit pas d'un lieu de paiement, de distribution, mais d'un cabinet de toilette<sup>472</sup>. En 1653, Claude Bridier vend avec son gendre et son beau-frère une maison située dans le faubourg Saint-Pierre comprenant une « chambre basse, boutique, cave, chambre haute, contoir, grenier dessus, cellier, bassecour t [sic] »<sup>473</sup>. Dans le contrat de mariage de Jean Birider et Françoise Auclert, il est précisé que la mère de la jeune épouse laisse à sa fille la jouissance d'une chambre basse dans sa demeure ainsi que de la grande boutique sur la rue<sup>474</sup>. En 1650, Marie Auclert hérite de sa sœur, épouse du peintre Jean Bridier, d'une maison « consistant en boutique devant, chambre basse, chambre haulte, une court dans laquelle il y a ung puy, ung cellier et une petite chambre par le derrière [sic] »<sup>475</sup>. Cette présence d'une boutique signifie bien l'existence d'une activité commerciale. Mais même en l'absence de boutique, le commerce n'est pas à exclure, le peintre pouvant exposer et vendre ses œuvres dans sa demeure. Cet espace, qualifié de « boutique », pouvait probablement servir d'atelier.

---

<sup>471</sup> 2014, Julie Lourgant, p. 104. Nous pouvons aussi nous reporter à l'article de Samuel Gibiat, « Le marché du bâtiment à Montluçon aux XVIIe et XVIIIe siècles : pratique juridique, déterminants socioéconomiques, commanditaires et acteurs », *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, n° 199/200, 1<sup>er</sup> trimestre 2014, pp. 89-97.

<sup>472</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>473</sup> Annexe 72 : Vente d'une maison par Claude Bridier, Antoine Gagnière et Pierre Vigniaire, 4 décembre 1653. Quittance de rachat de l'hypothèque, 15 juillet 1655 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14775, étude de maître André à Montluçon).

<sup>474</sup> Annexe 57 : Contrat de mariage entre Jean Bridier, peintre et Françoise Auclert ; 19 février 1643 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14584, étude de Me Robinet à Montluçon).

<sup>475</sup> Annexe 65 : Partage de la succession de Françoise Auclerc, épouse de Jean Bridier, le 24 mars 1650 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14588, étude de maître Robinet à Montluçon).

Mais certains artistes disposaient d'un autre local pour travailler. On apprend ainsi, grâce au contrat de mariage de Jean Bridier et de Françoise Auclert, que Claude Bridier, père du marié et lui aussi peintre, laisse à son fils « la jouissance d'une petite chambre sur le derrière du logis dudit maistre Claude Bridier dans laquelle ledit futur travaille de son art [*sic*] ». Jean Bridier exerce ainsi son activité de peintre dans une pièce de la maison de père, peut-être vend-il ses œuvres dans la boutique qui « donne sur la rue » cédée par sa belle-mère à son épouse<sup>476</sup>.

Il faut signaler, à Moulins cette fois-ci, le fait que Jean Goupy est qualifié au décès de son père de « peintre, bourgeois et marchand de Moulins »<sup>477</sup>. Il pratiquait donc une activité commerciale, peut-être dans la belle demeure rue d'Allier dont son père, Pierre Goupy, et l'orfèvre Mathieu Pinel, étaient locataires<sup>478</sup>. Les peintres, et en particulier s'ils étaient marchands, pouvaient être amenés à réaliser des expertises de tableaux, entre autres dans le cas d'inventaires après décès.

Enfin, un document très intéressant nous a été signalé lors de nos recherches. Il s'agit d'une procuration d'Antoinette d'Amboise, comtesse de Roccy, demeurant à Jaligny, à Jean Duchassin, écuyer, seigneur de Champagne, pour aller retirer un tableau en son nom en 1550. La toile représente une *Nativité*, « avec ung ange dessus led tableau et une chayne et crochet pour icelluy pendre [*sic*] ». Jean Duchassin doit aller le chercher à Bourges chez le marchand Jean Bataleau. Le tableau avait été mis en gage par la duchesse pour la somme de deux cens écus d'or<sup>479</sup>. Il y a bien, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, des marchands d'art installés dans certaines villes de province même si l'essentiel de ce commerce se déroulait à Paris durant tout l'Ancien Régime.

Les peintres de la Généralité, comme dans l'ensemble du royaume, semblent ainsi pratiquer le commerce mais celui-ci se limite à leur propre production. Il n'y a pas de marchands spécialisés dans le commerce de tableaux de différents peintres, mis à part à Bourges, ville intégrée un temps de la Généralité, où on conserve la mention de Jean Bataleau. On peut supposer qu'il a eu des successeurs. La situation paraît identique en

---

<sup>476</sup> Annexe 57 : Contrat de mariage entre Jean Bridier, peintre et Françoise Auclert ; 19 février 1643 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14584, étude de Me Robinet à Montluçon).

<sup>477</sup> Annexe 32.

<sup>478</sup> 1939-1945, Paul Dupieux, pp. 287 à 296.

<sup>479</sup> Annexe 25 : Procuration d'Antoinette d'Amboise à Jean du Chassin pour retirer un tableau, 2 août 1550 (Arch. dép. de l'Allier : 3E147, étude de maître Cantat à Moulins). Ce document nous a été signalé par monsieur Jacky Popy, membre du Cercle Généalogique et Héraldique du Bourbonnais.

Bretagne<sup>480</sup>. En Lorraine, des marchands spécialisés dans la vente de tableaux sont signalés à fin du XVII<sup>e</sup> siècle. A Troyes par contre, l'existence de marchands vendant les œuvres des peintres de la ville a été confirmée<sup>481</sup>. Antoine Schnapper précise qu'il est impossible de mesurer les gains que cela rapportait aux peintres et encore moins la part de ces gains dans leur patrimoine<sup>482</sup>.

## 2- Cadre de vie et salaires

Les documents notariés que nous avons retrouvés aux archives départementales de l'Allier ou qui nous ont été signalés concernant les peintres installés dans la Généralité de Moulins, nous ont permis d'obtenir des informations sur leurs logements, les quartiers où ils habitaient, l'environnement dans lequel ils évoluaient. Nous disposons également de quelques mentions sur le prix des œuvres, sur les salaires qu'ils pouvaient recevoir pour leurs différents travaux, ce qui permet d'appréhender leur niveau de fortune.

### 2-1 : Le logement et l'environnement des peintres

Les peintres de la Généralité de Moulins que nous avons étudiés dans le cadre de ces recherches semblent majoritairement propriétaires de leur logement. Seul Pierre Goupy est locataire à partir de 1519, avec l'orfèvre Mathieu Pinel, une grande maison rue d'Allier à Moulins pour 25 livres et 20 sols par an. Cette maison se trouve face à l'hôpital Saint-Julien dont elle dépend. Elle donne sur la rue allant du puits des Quartes à la porte d'Allier, c'est-à-dire sur l'actuelle rue d'Allier<sup>483</sup>. Tous deux s'engagent à réparer la maison et se réservent la possibilité de l'acheter, ce qui n'a jamais été fait puisque les enfants de Pierre Goupy héritent du bail en 1548<sup>484</sup>. Non loin de là, rue des Marmousets, actuelle rue de l'Epargne, entre le puits Billonnat et la Grande Place, habite le peintre Gilbert Ier Sève et sa famille. Marie Litaudon précise que la maison du peintre masquait un immeuble habité par Gilbert de Chazerat, géographe du Roi, grenetier du grenier à sel<sup>485</sup>. Il apparaît que les peintres logent au cœur de la ville. Il en est de même pour la famille Richier dont les différents membres

---

<sup>480</sup> 2006, Maud Hamoury, pp. 154-157.

<sup>481</sup> *Ibidem*, pp. 155-156.

<sup>482</sup> 2004, Antoine Schnapper, p. 269.

<sup>483</sup> Annexe 32. « L'oratoire et l'hôpital Saint-Julien étaient situés à l'intérieur de l'enceinte de la ville, sur le côté nord de la rue tendant du puits des Quartes à la porte d'Allier, et tenait sans doute à cette porte même [...]. L'hôpital possédait de l'autre côté de la rue une maison » (avertissement, inventaire de la série D, archives départementales de l'Allier).

<sup>484</sup> 1939-1945, Paul Dupieux, pp. 287 à 296.

<sup>485</sup> 1961, Marie Litaudon.

habitent « Moulins, paroisse d'Yzeure ». Le peintre Philippe Richier, sa femme Louise Pallissier et les enfants, demeurent tout près de la collégiale et de la Place du Marché au blé, actuelle Place des Vosges<sup>486</sup>. Quant à son frère Etienne, il a une maison rue de Bourgogne<sup>487</sup>. A Montluçon, les Bridier sont aussi installés en centre ville. Ils sont qualifiés comme à Moulins de « bourgeois », c'est-à-dire qu'ils habitent à l'intérieur de la ville, dans le bourg. Tous dépendent de la paroisse Saint-Pierre de Montluçon. Ils logent donc non loin de l'église Saint-Pierre.

Dans les documents concernant la famille Bridier, nous disposons de plus d'informations concernant l'organisation des maisons. Lors d'un partage qui a lieu après le décès de son épouse, le peintre Jean Bridier hérite, au nom de son fils, de journaux de vignes et d'une maison qui se compose d'un cellier, d'une chambre et d'un grenier au dessus. Quant à sa belle-sœur, elle reçoit une maison qui consiste en une boutique à l'avant, une chambre basse, une chambre haute, une cour avec un puits, un cellier et une autre chambre à l'arrière<sup>488</sup>. Claude Bridier, son beau-frère, et son gendre vendent en 1653 aux religieux de Saint-Pierre de Montluçon une maison qui comprend là encore une chambre basse, une boutique, une cave, une chambre haute, un cabinet de toilette, un grenier, un cellier et une basse-cour. Cette maison est par ailleurs rachetée par son fils, le peintre Jean Bridier, et par son beau-frère et son gendre, deux ans plus tard. Il s'agit là, d'après les documents dont nous disposons, de l'organisation assez typique des maisons des peintres établis dans la Généralité mais aussi des artisans en général, catégorie à laquelle ils peuvent être assimilés. Ainsi, la maison voisine de celle du peintre Etienne Richier à Moulins, rue de Bourgogne, rachetée par un vigneron en 1590, se compose d'une chambre basse avec une cheminée, d'une chambre haute avec également une cheminée, d'un grenier, d'une chambre sans cheminée, d'une cave et d'un jardin à l'arrière<sup>489</sup>. On peut supposer que celle d'Etienne Richier devait être assez semblable.

Les peintres possédaient ainsi en général des maisons d'environ trois pièces, trois chambres ou deux chambres et une boutique, plus un grenier, un cellier et parfois une cave.

---

<sup>486</sup> Annexe 37 : Mention du peintre Philippe Richier ; constitution de rente par Jean Duret et Péronnelle Descour tis ; 17 août 1572 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 763 étude de Me Rouaud à Moulins).

<sup>487</sup> Annexe 40 : Mention du peintre Etienne Richier, vente d'une maison par Georges Bournillias ; 9 octobre 1590 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 155, étude de Me Cantat à Moulins).

<sup>488</sup> Annexe 65 : Partage de la succession de Françoise Auclerc, épouse de Jean Bridier, le 24 mars 1650 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14588, étude de maître Robinet à Montluçon). L'épouse de Jean Bridier possédait deux maisons à Montluçon.

<sup>489</sup> Annexe 40 : Mention du peintre Etienne Richier, vente d'une maison par Georges Bournillias ; 9 octobre 1590 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 155, étude de Me Cantat à Moulins).

Olivier Mattéoni qui a étudié la différenciation sociale à travers le cadre de vie pour la ville de Montluçon, explique que ce n'est pas l'organisation de la maison en elle-même ou les annexes tels que les cours, les jardins, qui différencient les maisons des artisans et des commerçants de celles de la bourgeoisie ; mais les surfaces de ces annexes. Il rappelle que « le critère de distinction sociale est avant tout la place »<sup>490</sup>.

Ainsi, sans qu'il y ait de quartiers spécifiques où logent les peintres, ce qui peut s'expliquer par l'absence d'organisation corporative, ces derniers habitent au cœur de la ville. Ils semblent en général propriétaires de leurs maisons qui sont certes relativement modestes mais similaires à celles des artisans et des marchands. Pour ce qui est des loyers, ils paraissent peu élevés dans la Généralité. Pierre Goupy et Mathieu Pinel paient 25 livres par an pour une maison relativement grande mais en mauvais état puisqu'ils s'engagent à la restaurer. La situation est assez semblable en Bretagne aussi bien au niveau de l'organisation des logements qui comprennent en général deux ou trois pièces principales, une cave, un grenier, que du prix des loyers. Maud Hamoury rappelle que le prix des loyers à Nantes, ville alors plus importante que Moulins, variaient au XVIIe siècle de 24 à 120 livres par an<sup>491</sup>. Ceux-ci étaient bien-sûr plus élevés à Paris où il fallait compter entre 30 et 50 livres pour une chambre<sup>492</sup>. Il faut savoir qu'à Paris au XVIIe siècle, 48 % des peintres occupaient des logements constitués d'une seule pièce<sup>493</sup>. Ceux qui, comme Rémy Vuibert, disposaient d'un logement attribué par brevet à la Grand Galerie du Louvre, avaient trois pièces : une boutique au rez-de-chaussée, une pièce en sous-sol et une pièce principale en mezzanine<sup>494</sup>.

### 2-2 : Salaires et fortune des peintres

Quelques documents d'archives, malheureusement trop peu nombreux, nous permettent d'avoir une idée de la rémunération des peintres installés dans la Généralité de Moulins. Pour les tableaux de chevalet, nous avons deux indications de prix. Les comptes de l'hôtel-Dieu de Montluçon révèlent que le peintre Poisson reçoit 25 livres le 27 novembre 1649 « pour le crucifix de la chapelle [*sic*] ». Un peu plus tard, après s'être plaint au receveur de ne pas avoir été suffisamment payé, l'artiste obtient le 18 décembre de la même année une

---

<sup>490</sup> 1983, Olivier Mattéoni, pp. 54-55. Il rappelle que les 2/3 des maisons à Montluçon sont à un étage. L'étage en encorbellement est soutenu par des consoles en bois ou en pierre, ou par des piliers de pierre. Les maisons sont bâties sur des celliers ou des caves et au-dessus de l'étage on trouve un grenier habitable. L'ouverture est percée dans le pignon.

<sup>491</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 138.

<sup>492</sup> 2004, Antoine Schnapper, p. 185.

<sup>493</sup> 1998, Isabelle Rochefort. Cette pièce, dénommée chambre, servait à la fois de chambre, de salle et de cuisine.

<sup>494</sup> *Ibidem*, p. 52.

rallonge de 5 livres<sup>495</sup>. L'artiste a été payé au total 30 livres par les administrateurs de l'hôpital pour réaliser la toile représentant *La Crucifixion* qui ornait la chapelle du nouvel hôtel-Dieu de la ville, tableau transféré par la suite dans l'église Saint-Pierre (Cat I-31).

Dans une quittance en date du 10 juillet 1665, on apprend que Gilbert Ier Sève a reçu 25 livres de la part de monsieur de Dreulle, seigneur à Autry-Issards, pour un tableau aujourd'hui disparu représentant *Saint Hyacinthe*<sup>496</sup>. Cette toile s'accompagnait de la commande de « dix douzainne et demie descussons sur papier des armes de Monsieur et de Mademoizelle de dreullee my partie [*sic*] » qui lui rapportent 36 livres, de la peinture de quatre chandeliers pour 40 sols, « Plus six sur des cartons et parsemé de larmes [*sic*] » pour la somme de 4 livres. Il reçoit donc au total pour le tableau, les écussons et les chandeliers 65 livres 4 sols.

A Montluçon, le peintre Claude Bridier se voit chargé, le 27 juillet 1609, par les confrères du Saint-Esprit de refaire à l'identique l'étendard de la confrérie pour 57 livres. Il touche 47 livres au moment de la signature du contrat et les 10 livres restants une fois le travail terminé<sup>497</sup>. Un autre membre de la famille Bridier, dont le prénom n'est pas précisé, reçoit en 1649, en même temps que le peintre Poisson, 14 livres de la part des administrateurs de l'hôtel-Dieu de Montluçon « pour la vitre de la chapelle et peinture dicelle dedans et hors [*sic*] »<sup>498</sup>.

En 1562, Philippe Richier avait reçu 4 livres 2 sols pour des réparations sur les panneaux des fenêtres regardant les fossés du château de Moulins<sup>499</sup>. En 1628, Claude du Vert qui travaille au château d'Effiat pour Antoine Coiffier-Ruzé d'Effiat, reçoit 30 livres pour peindre un plafond. Au total, sur les années 1627-1628, il est versé 110 livres à un peintre dont le nom n'est pas précisé pour ses interventions à Effiat<sup>500</sup>. Alexandre Gady rappelle qu'à Paris le décor d'une travée, soit une vingtaine de solives entre deux poutres, « valait sous

---

<sup>495</sup> 2009, Agnès Moyer, p. 20. Annexe 20 : Registre des comptes de l'hôtel-Dieu de Montluçon (Arch. dép. de l'Allier, H 971 ; 2MI27, R 97-R98).

<sup>496</sup> Annexe 21 : Quittance du peintre Gilbert Sève pour la réalisation d'un tableau représentant saint Hyacinthe et pour des écussons peints ; 10 juillet 1665 (Arch. dép. de l'Allier, 1E 157).

<sup>497</sup> Annexe 14 : Commande d'un étendard à Claude Bridier, 27 juillet 1609. Quittance de fin de paiement, 29 mai 1610 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14248, étude de maître Parenton à Montluçon).

<sup>498</sup> Annexe 20 : registres des comptes de l'hôtel-Dieu de Montluçon, 27 novembre 1649 (Arch. dép. de l'Allier, H 971 ; 2MI27, R 97-R98).

<sup>499</sup> Annexe 36 : Comptes pour des réparations faites au château de Moulins ; 14 mai 1562 (Archives privées).

<sup>500</sup> Annexe 42 : Etat des dépenses réalisées pour les travaux au château d'Effiat ; 1627-1638 (Arch. dép. du Puy-de-Dôme, fonds Champflour, 9F 53).



Louis XIII pour un hôtel de moyenne importance 100 livres environ, mais pouvait monter à 165, voire 500 livres »<sup>501</sup>.

Enfin, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le baron Brecou de Ried, professeur à l'École royale militaire d'Effiat, réalise des portraits de certains élèves à la demande de leurs parents. Ce type de commandes ne dépassait pas en général 10 livres. Il devait s'agir de dessins, peut-être au fusain, parfois rehaussés de gouache, de petites dimensions. Cependant, en 1784 il reçoit 362 livres de la part de monsieur Chastillon pour le portrait de ses deux enfants<sup>502</sup>. Ce devait être là une huile sur toile de plus grandes dimensions, peut-être encadrée. Les salaires moyens des peintres travaillant à Cahors semblent légèrement supérieurs mais dans un même ordre de grandeur, autour de 45 à 60 livres. Nous sommes plus proche des 60 livres reçus par Giovanni Gherardini pour *La Nativité* de Parigny-les-Vaux. Cahors est une ville où l'on retrouve le même écart de rémunération entre les peintres locaux et des artistes de renommée plus importante<sup>503</sup>.

On voit ainsi que la rémunération des peintres locaux est plus faible que celle de peintres de renommée nationale ou régionale, et encore plus que celle des académiciens qui restent les artistes les mieux rémunérés<sup>504</sup>. Leur salaire, qui est en moyenne de 25 à 30 livres pour la réalisation d'un tableau de chevalet, est bien inférieur aux 300 ou 500 livres que peuvent toucher des peintres comme Daniel Hallé ou Jean Boucher pour des retables, et encore inférieure aux 150 livres que reçoit Hallé de la part du chanoine Giraud pour le tableau *Le Christ au désert servi par les anges*. Ces chiffres sont toutefois à nuancer, les dimensions des œuvres réalisées par les peintres locaux étant aussi inférieures. Nous n'avons pas d'informations sur les sommes touchées par les peintres locaux, qui restent très difficile à identifier, pour la réalisation de décors peints. En Rouergue, Julie Lourgant note également le fait « qu'aucun marché [...] ne fournit de renseignement sur l'exécution des décors peints qui embellissent [l]es demeures »<sup>505</sup>. Seule une quittance du commandeur de la commanderie hospitalière Sainte-Eulalie-de-Cernon, permet de savoir que le peintre Louis Baudoïn reçoit

---

<sup>501</sup> 1998, Alexandre Gady, p. 13.

<sup>502</sup> 1998, Olivier Paradis, p. 267.

<sup>503</sup> 2014, Rachel Lévy, p. 241. Elle cite le peintre Olivier Auzolle, payé 45 livres pour l'exécution d'un tableau, Jean Lamothe qui reçoit 165 livres pour trois tableaux, soit 55 livres par toile, ou encore Jean Demire payé 60 livres pour un tableau. En comparaison, le peintre toulousain Nicolas Tournier reçoit 300 livres pour une *Crucifixion avec des saints* destinée au couvent des minimes de la ville.

<sup>504</sup> Nous pouvons nous reporter à la partie intitulée « Une activité rentable », dans la section B du deuxième chapitre (Les peintres).

<sup>505</sup> 2014, Julie Lourgant, p. 109.

200 livres en 1641 pour des peintures dans une galerie, somme relativement modeste au vu de la surface à couvrir<sup>506</sup>.

Il est nécessaire pour les peintres locaux de diversifier leurs activités afin d'avoir des revenus suffisants pour vivre. La fortune des artistes installés dans la Généralité est certes relativement modeste mais ils disposent tout de même d'un certain patrimoine qui témoigne là encore de la notoriété dont ils jouissaient localement. Nous avons vu ainsi qu'ils sont le plus souvent propriétaires de leurs maisons. Le nom de certains d'entre eux apparaît aussi régulièrement dans des actes relatifs à la vente ou à l'achat de journaux de vignes<sup>507</sup>. En 1617, Claude Bridier vend aux confrères du Corps de Dieu et de monsieur Saint Jean-Baptiste six journaux de vignes pour 100 livres tournois. Il se garde la possibilité de les racheter dans les deux années qui suivent. Cependant, ils ne les rachètent que bien plus tard, en 1640, en remboursant aux confrères cette somme de 100 livres<sup>508</sup>. François Pétigont, peintre établi à Montluçon, vend avec son frère Jean, praticien, dix journaux de vignes situés non loin de la porte des Cordeliers, aux chanoines du chapitre Saint-Nicolas en 1619 pour 180 livres. Ils se gardent eux aussi la possibilité de les racheter dans les cinq ans qui suivent<sup>509</sup>. En 1652, il s'agit cette fois-ci du peintre Jean Bridier et de son épouse Anne Domay qui achètent douze œuvres de vignes au seigneur « du Max Premilhat et de Combraille et à damoiselle Michele de Culant sa femme [*sic*] » pour la somme assez importante de 650 livres. Il est précisé qu'Anne Domay, épouse du peintre, a reçu une donation de 550 livres ce qui leur permet d'acheter ce terrain qui restera la propriété d'Anne Domay<sup>510</sup>.

Jean Bridier et Anne Domay semblent relativement aisés financièrement. Au mariage de leur fille Gilberte en 1668, ils lui offrent en dot 4000 livres<sup>511</sup>. Deux mille livres lui sont versés le jour du mariage, 1500 livres correspondent au prix d'une maison qu'ils lui donnent

---

<sup>506</sup> 2014, Caroline Chaplain, p. 133. Les deux frères Baudoin, Jacques et Louis, nés au Puy-en-Velay et par la suite établis à Millau, ont été chargés de la totalité du chantier de la commanderie hospitalière de Sainte-Eulalie-de-Cernon. Les peintures représentent les vertus cardinales et théologiques sous des arcades feintes.

<sup>507</sup> Le journal représente l'étendue de terre que pouvait travailler une personne en une journée. Cette mesure, utilisée pour les vignes et les prés, varie suivant les régions.

<sup>508</sup> Annexe 70 : Vente de six journaux de vigne par Claude Bridier aux confrères du Corps de Dieu, 30 mars 1617. Rachat des journaux de vigne par Claude Bridier, 17 mai 1640 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14597, étude de maître Robinet à Montluçon).

<sup>509</sup> Annexe 71 : Vente d'une vigne et d'un jardin par Jean et François Pétigont, 1<sup>er</sup> mars 1619 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14547, étude de maître Perrine à Montluçon).

<sup>510</sup> Annexe 73 : Achat de douze œuvres de vigne par Jean Bridier, 1<sup>er</sup> mai 1652. Prise de possession réelle et corporelle par Jean Bridier, 2 mai 1652 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14774, étude de maître André à Montluçon).

<sup>511</sup> Annexe 59 : Contrat de mariage de Gilbert Brignat et de Gilberte Bridier, 5 janvier 1668 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14255, étude de maître Perrot à Montluçon).

sur Montluçon et à sept œuvres de vignes<sup>512</sup>. Les 500 livres restants lui seront payés en meubles ou en argent dans les deux ans qui suivent. Il est précisé qu'après leur décès, tous leurs biens devront être partagés entre Gilberte, leur fille, et leur fils Jean. Tous deux devront tous les ans verser une pension de 200 livres à leur autre frère Antoine, c'est-à-dire 100 livres chacun. Ce partage a lieu en 1700<sup>513</sup>. Les biens meubles et immeubles de Jean Bridier et Anne Domay sont estimés à 6000 livres ce qui est assez important. De cette somme sont retirés les 4000 livres versés à Gilberte lors de son mariage. Elle reçoit donc, ainsi que son frère Jean, 1000 livres. Ainsi, certains peintres ont une certaine aisance financière, parfois grâce à leur femme.

Le mariage pouvait être l'occasion de recevoir une dot. Le contrat de mariage de Diego Perez Pinero et de Louise Freboux, ne précise pas de quoi est constituée la « doct mobiliere et immobiliere [*sic*] » de la jeune épouse. Françoise Auclert, lors de son mariage avec Jean Bridier, reçoit la jouissance d'une chambre basse dans la demeure de sa mère ainsi que celle d'une boutique, quatre journaux de vignes et des meubles<sup>514</sup>. Quant à Catherine Tripier, épouse de Jean Mouron, ses biens sont très modestes, ils sont estimés à la valeur de 15 livres. Le contrat précise qu'il n'y aura pas de communauté de biens entre les époux, ce qui est exceptionnel<sup>515</sup>. Lors du mariage de leur nièce, Gabrielle de la Place, veuve du peintre Etienne Richier, et son beau-frère le peintre Philippe Richier, offrent en dot la somme de 12 écus. Gabrielle de la Place donne 7 écus et Philippe 5 écus. Nous avons moins d'informations sur la famille Richier à Moulins. Un inventaire a été réalisé suite au décès d'Etienne Richier en 1602 que nous n'avons pu retrouver malgré de nombreuses recherches. Nous avons cependant mis au jour une reconnaissance de vente<sup>516</sup>. Son fils, Jean, rachète le matériel de peinture de son père moyennant la somme de 184 écus 16 sols. Une « remise » lui est faite, sachant que cela ne peut être utile qu'à lui, et il ne dépense donc que 104 écus 16 sols. La famille Richier nous semble plus modeste que les Bridier à Montluçon.

Les partages suite à des décès permettent également d'obtenir quelques renseignements. Lors du partage des biens de son épouse, Jean Bridier reçoit pour son fils

---

<sup>512</sup> Cette maison se compose de deux chambres hautes, d'un cellier, d'un grenier et d'une cour .

<sup>513</sup> Annexe 67 : Partage entre Antoine et Gilberte Bridier, 25 mai 1700 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14628, étude de maître Agnès à Montluçon).

<sup>514</sup> Annexe 57 : Contrat de mariage entre Jean Bridier, peintre et Françoise Auclert ; 19 février 1643 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14584, étude de Me Robinet à Montluçon).

<sup>515</sup> Annexe 61 : Contrat de mariage entre Jean Mouron, peintre et Catherine Tripier ; 19 avril 1683 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14266, étude de Me Perrot à Montluçon). Il est précisé que cela déroge « pour cet effet a tous uzages et coutumes contraires et par expres a la coutume de Bourbonnois [*sic*] ».

<sup>516</sup> Annexe 68 : Reconnaissance de vente par Jean Richier, 29 septembre 1602 (Arch. dép. de l'Allier, 3E707, étude de maître Revangy à Moulins).

Claude, encore mineur, une maison proche du cimetière de Saint-Pierre consistant en une chambre, un grenier, un cellier, plus huit journaux de vignes. Sa belle-sœur hérite quant à elle d'une maison un peu plus vaste<sup>517</sup>. Il s'agit là d'un patrimoine immobilier tout à fait notable. Au décès de son fils Claude, en 1652, cette maison revient à sa belle-sœur, mais le peintre Jean Bridier peut continuer d'en profiter moyennant 40 livres par an. On peut enfin mentionner la vente d'une maison par le peintre Claude Bridier, son beau-frère Pierre Vigniaire et son gendre Antoine Gagnière en 1653, aux prêtres de Saint-Pierre de Montluçon pour 120 livres<sup>518</sup>. Cette maison est rachetée deux ans plus tard par son fils le peintre Jean Bridier et par Pierre Vigniaire et Antoine Gagnière, qui remboursent aux religieux les 120 livres.

Le testament et l'inventaire des biens de François Finet, peintre cartonnier à Aubusson, rédigés le 17 août 1690, apportent quelques informations supplémentaires sur l'ameublement des demeures de peintres<sup>519</sup>. On trouve ainsi dans la chambre du haut une table, un buffet contenant dix grands plats, quatre moyens et deux plus petits, sept assiettes d'étain, des lunettes, un fusil, deux landiers de fer<sup>520</sup>, une autre table, sept livres de « peinture d'histoire [*sic*] ». Dans une armoire étaient rangés les dessins et les estampes. Dans une autre armoire se trouvaient un violon, un dessus de viole, du papier de Saint-Amand destiné aux cartons de tapisserie. Sont répertoriés également des tentures, des dessins, des tableaux. Il y avait aussi des livres et le matériel de peinture, « les couleurs de peinture, tous les instruments et autres choses servant à la peinture [*sic*] », qu'il lègue à ses deux fils.

Il est difficile d'établir un niveau moyen de fortune des peintres, les documents dont nous disposons sont tout de même peu nombreux et les situations très diverses. Il s'agit d'une population nous l'avons vu très hétérogène. Ainsi Jean Bridier semble avoir été très à l'aise financièrement, en grande partie grâce à son épouse. Les Bridier à Montluçon paraissent en général avoir un certain patrimoine, ce qui est peut-être moins le cas des Richier sur Moulins. Nous pouvons estimer que leur niveau de fortune devait souvent être assez semblable à celui d'un artisan. Rien de comparable toutefois avec la fortune moyenne des peintres académiciens

---

<sup>517</sup> Annexe 65 : Partage de la succession de Françoise Auclerc, 24 mars 1650 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14588, étude de Me Robinet à Montluçon).

<sup>518</sup> Annexe 72 : Vente d'une maison par Claude Bridier, Antoine Gagnière et Pierre Vigniaire, 4 décembre 1653. Quittance de rachat de l'hypothèque, 15 juillet 1655 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14775, étude de maître André à Montluçon). La maison se compose d'une chambre basse, d'une boutique, d'une cave, d'une chambre haute, d'un cabinet de toilette, d'un grenier, d'un cellier et d'une basse-cour.

<sup>519</sup> 2002, Charlotte Riou, pp. 88-89.

<sup>520</sup> Les landiers ont des pièces métalliques installées dans les cheminées pour la cuisine. Ils sont munis de crochets latéraux pour les broches et d'un récipient au sommet.

parisiens dont le montant dépassait 63 000 livres par an<sup>521</sup>. La plupart des informations dont nous disposons sont relatives au XVIIe siècle. La situation ne semble toutefois pas véritablement évoluer au siècle suivant. On retrouve chez les peintres installés dans les petites villes provinciales un niveau culturel, une formation, un cadre de vie, semblables à ceux de leurs prédécesseurs au XVIIe siècle.

### 3- La fuite des talents

Grâce à l'essor économique et à l'enrichissement du royaume, Paris est au XVIIe siècle un centre intense d'activité artistique. La ville se développe sur les deux rives, les grands financiers font décorer fastueusement leurs hôtels particuliers et les commandes royales se multiplient. La construction et la rénovation des églises, en lien avec la multiplication des ordres religieux, aboutissent à la commande de quantités de tableaux pour les embellir. La renommée de Simon Vouet, d'Eustache Le Sueur, de Laurent de la Hyre, des frères Le Nain, de Philippe de Champaigne, se propage dans toute la France. L'attrait de la capitale est grand pour les jeunes artistes provinciaux, attrait qui s'intensifie avec le retour de Nicolas Poussin en 1640 et la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture par Colbert en 1648<sup>522</sup>. La tentation est alors grande pour les artistes d'aller faire carrière à Paris. C'est le cas des deux fils de Gilbert Ier Sève, Gilbert II et Pierre<sup>523</sup>. La ville de Moulins n'est plus capable, comme cela a pu être le cas à l'époque du duché, d'offrir non seulement un nombre suffisant de commandes aux talents locaux, mais aussi des commandes de grande ampleur, ambitieuses et prestigieuses. Gilbert et Pierre Sève arrivent à Paris dans les années 1640, en compagnie des sculpteurs Thomas Regnaudin et Philibert Vigier, eux aussi moulinois. Ils poursuivent leur formation, débutée dans l'atelier de leur père, avec des artistes confirmés et bénéficient très rapidement de commandes privées<sup>524</sup>. Gilbert II Sève travaille dans l'hôtel particulier du Grand Condé et se fait un nom en tant que portraitiste. Il est alors très sollicité par les élites parisiennes. Les deux frères participent essentiellement aux grands chantiers des maisons royales, que cela soit à Vincennes, au Louvre, aux Tuileries à Saint-Germain ou à Versailles. Gilbert Sève est chargé de réaliser les peintures du plafond de la chambre de la reine au château de Versailles. Pierre est quant à lui un proche collaborateur de Charles Le Brun à la manufacture des Gobelins. Les deux frères, mais également les

---

<sup>521</sup> 2004, Antoine Schnapper, p. 264.

<sup>522</sup> 1995, Nicole Willk-Brocard, p. 31.

<sup>523</sup> Gilbert II Sève est né en 1618 et décédé en 1698. Son frère est né dix ans plus tard, en 1628 et mort en 1695.

<sup>524</sup> 2009, Annie Regond, Henri Delorme, p. 46.

sculpteurs Regnaudin et Vigier, intègrent l'Académie royale de peinture et de sculpture. Gilbert Sève y est reçu dès sa création en 1648 et en devient le recteur en 1689<sup>525</sup>. De nombreux peintres provinciaux migrent ainsi vers la capitale à partir du milieu du XVIIe siècle et sous le règne de Louis XIV. Seulement 40 % des membres de l'Académie sont originaires de Paris<sup>526</sup>. Il ne s'agit pas d'une migration massive des peintres installés en Bourbonnais mais du départ pour la capitale des peintres les plus talentueux. On note donc, dès le milieu du XVIIe siècle, une attraction forte de la capitale sur les jeunes peintres provinciaux.

Il faut toutefois signaler que durant la Fronde et les troubles qu'elle entraîne à Paris dans les années 1650, certains artistes se tournent vers la province, les chantiers royaux étant alors stoppés. Les artistes essaient d'y trouver des commanditaires et des commandes intéressantes. L'attrait de la Généralité de Moulins reste cependant limité et nous pouvons seulement signaler la présence du peintre Rémy Vuibert qui travaille pour la duchesse de Montmorency à la chapelle de la Visitation de Moulins vers 1651-1652 (Cat I-7). Il n'est pas inenvisageable également que le peintre R. Poisson, installé à Montluçon à la fin des années 1640, ait séjourné en Bourbonnais uniquement durant les troubles de la Fronde, retournant par la suite travailler à Paris (Cat II-31 et Cat II-35). La famille Poisson est très active à Paris au XVIIe siècle<sup>527</sup> et on ne retrouve aucune trace de cet artiste dans les archives montluçonnaises. Anne Le Pas de Sécheval remarque de façon plus générale une « certaine abondance des commandes adressées aux artistes implantés à Paris à destination d'édifices provinciaux, en particulier religieux »<sup>528</sup>. Il y aurait donc deux phénomènes inverses et complémentaires, mais d'importance très variable selon les régions, la Généralité de Moulins se caractérisant plus par une fuite des talents locaux que par de grandes commandes aux peintres parisiens. Cela met cependant bien en évidence les échanges artistiques entre Paris et la province.

---

<sup>525</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>526</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 178.

<sup>527</sup> 2011, Guillaume Kientz, p. 20.

<sup>528</sup> 2002, Anne Le Pas de Sécheval, p. 235.

## III- Les étapes du chantier

La façon dont l'exécution de l'œuvre doit se dérouler est précisée avec plus ou moins de détails dans les actes signés lors de la commande. Ainsi, chacun des partis a des obligations. Le commanditaire choisit l'iconographie et l'emplacement de l'œuvre mais doit, quand il fait travailler l'artiste dans sa demeure, le loger et le nourrir. Il peut également être amené à prendre à sa charge certains matériaux mais ceux-ci sont le plus souvent fournis par le peintre qui s'occupe de tous les aspects techniques de la réalisation. Ce dernier doit rendre dans les délais définis une œuvre conforme à ce qui lui a été commandé.

### A- Les modalités d'exécution

#### 1- Les relations avec le commanditaire

Dans la plupart des cas, artistes et commanditaires s'accordent sur les choix iconographiques, les dimensions, l'emplacement de l'œuvre, le prix de celle-ci et sur les modalités de paiement. Ces différents aspects sont évoqués dans les marchés. On en retrouve parfois la trace grâce aux quittances, aux registres paroissiaux, aux registres de comptes. Il arrive cependant que des litiges apparaissent entre les partis.

##### *1-1 : Les choix iconographiques*

Nous avons abordé rapidement à la fin de la partie consacrée au rôle du commanditaire dans le processus de la commande, le fait que ce dernier choisit avec soin l'artiste qu'il fait travailler. L'auteur d'une œuvre est parfois aussi important que le sujet lui-même. Chez les commanditaires fortunés, ce sont les qualités du peintre qui sont privilégiés. Les aspects financiers ne sont pas primordiaux. Cela explique pourquoi des personnalités comme la duchesse de Montmorency, se sont adressées à des artistes extérieurs au Bourbonnais, parisiens essentiellement, considérant la production locale comme médiocre. De même, nous avons vu que le statut du commanditaire est capital pour l'artiste. Dans ce mécanisme de la commande, l'artiste et le commanditaire ont chacun des décisions à prendre et doivent respecter leurs engagements. Ainsi, le commanditaire choisit l'iconographie, le format et

l'emplacement de l'œuvre, faisant confiance au peintre pour les aspects techniques et pratiques et pour le rendu final. L'iconographie est capitale pour celui qui passe la commande. Elle exprime des intentions souvent bien définies et investit l'œuvre d'une fonction. Nous avons vu que les choix iconographiques pouvaient refléter la piété du commanditaire ou encore sa richesse mais aussi ses goûts, sa culture. L'emplacement, sujet sur lequel nous reviendrons, n'est pas anodin non plus. L'œuvre est porteuse d'une symbolique très différente si elle est placée au-dessus de la cheminée dans un salon, ou dans la chapelle familiale. Par le choix de l'artiste, du sujet, de son emplacement, le tableau ou les décors commandés sont un reflet du statut social du commanditaire.

Le commanditaire, laïc ou religieux, imposait le sujet de l'œuvre. L'artiste devait s'y soumettre sans y apporter une quelconque fantaisie. Cette volonté précise du commanditaire, ce contrôle de l'iconographie, ne semblent pas avoir posé de problème aux artistes. C'est une collaboration qui a en général toujours bien fonctionné mais qui aboutit à une production assez répétitive. Les choix iconographiques sont à mettre en lien avec les préconisations émises lors du Concile de Trente en matière d'art religieux. Dans les lieux de culte, si l'on retrouve finalement toujours plus ou moins les mêmes thèmes, cela induit une iconographie facilement et rapidement identifiable par tous les fidèles. Maud Hamoury souligne que Charles Borromée, grand artisan de la réforme catholique, insistait sur cette collaboration qu'il jugeait nécessaire entre l'artiste et le recteur<sup>529</sup>. De même, Anthony Blunt rappelle que l'écrivain Annibale Caro écrivait à Taddeo Zuccaro<sup>530</sup>, « ce n'est pas assez pour [les artistes], qu'on leur explique par des paroles. Outre l'invention, nous devons veiller à la disposition des figures, des attitudes, à la couleur et à un certain nombre d'autres points, le tout en accord avec les descriptions des sujets qui nous paraissent convenables »<sup>531</sup>. Autant le commanditaire peut parfois fournir de vagues indications, autant ces dernières sont parfois très précises. Pour les peintures de l'église du collège de Nevers, les jésuites précisent bien les différents sujets et leurs emplacements mais le peintre reste très libre quant aux couleurs, à la disposition des personnages, au choix des ornements. Il est ainsi simplement précisé pour le décor du dôme « de faire dans la dicte coupe une gloire, au bas une balustrade et au dessous une corniche avec ornements dans le reste de l'espace, et dans les quatre angles qui sont entre les arcades des voutes de l'Eglise et qui font la naissance du dôme peindre les quatre évangélistes

---

<sup>529</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 67.

<sup>530</sup> Annibale Caro (1507-1566) et un poète et traducteur italien qui a beaucoup travaillé pour l'Eglise. Il écrit ces mots au peintre romain Taddeo Zuccaro (1529-1566).

<sup>531</sup> 1994, Anthony Blunt, p. 177.



environnés de cartouches ou ornements de mettre dans tout le dict ouvrage la quantité // // // // d'outremair et autres couleurs fines aux endroits ou il sera de besoing et de l'or [*sic*] »<sup>532</sup>.

Il faut toutefois préciser, mais nous reviendrons également sur ce point, que la majorité des œuvres sont réalisées d'après des gravures. Parfois, en l'absence de modèles gravés et certainement de propositions de la part du commanditaire, l'artiste présente un ou plusieurs dessins que son client valide avant la réalisation définitive. C'est ainsi que Giovanni Gherardini fournit, par l'intermédiaire de Gian Battista Sabadini, au prêtre et aux fabriciens de la paroisse de Parigny-les-Vaux, un dessin en vue de la réalisation d'un tableau représentant une *Nativité*. Il n'y a pas plus d'informations concernant l'iconographie mis à part le fait que la scène doit être identique à celle du modèle présenté et signé par les partis. Seuls les dimensions sont bien précisées, sept pieds de haut par six de large, car la toile doit s'insérer dans le retable. Les tableaux destinés à des retables mesuraient en général de six à neuf pieds de hauteur par cinq ou six pieds de largeur, soit environ deux à trois mètres de haut par 1,60 m à 1,90 m de largeur<sup>533</sup>. Le prêtre et les fabriciens font confiance au peintre pour ce qui est du rendu final, aucun aspect technique n'est abordé dans le marché. Il est simplement écrit que le tout doit être fait « bien et deument [*sic*] » et « de belles couleurs au dire de gens a ce connoissans et Rendre Iceluy fait et parfait sur les lieux aud bourg de paraigny, dans le jour et feste de pasque prochain [*sic*] »<sup>534</sup>. Les choix des paroissiens ne sont donc pas liés à l'esthétique mais essentiellement à des contraintes financières.

En général, le choix de l'iconographie revient au recteur de la paroisse même si les étapes suivantes de la rédaction du marché sont gérées par le conseil de fabrique. Les dessins accompagnant les marchés ont très souvent disparu. L'un d'entre eux, mais cela ne concerne pas directement la Généralité de Moulins, a été retrouvé par Bertrand Jestaz<sup>535</sup>. Il s'agit d'un des quatre dessins du peintre Rémy Vuibert exécuté à l'occasion de la signature du marché pour le décor de la galerie des antiques du château de Tanlay en Bourgogne. La date et le nom du notaire étant inscrits au verso, la minute notariale correspondante a pu être retrouvée<sup>536</sup>. Le peintre peut également proposer de prendre pour modèle une œuvre qu'il a précédemment réalisée. Cela explique pourquoi certains peintres ont produit des tableaux parfois presque

---

<sup>532</sup> Annexe 15 : Marché entre Joseph Lingre et Giovanni Gherardini ; 12 mars 1685 (Arch. dép. de la Nièvre, D2, f° 173).

<sup>533</sup> Un pied équivaut approximativement à 32 cm.

<sup>534</sup> Annexe 19 : Commande d'un tableau à Giovanni Gherardini par l'intermédiaire de Gian Battista Sabadini ; 26 février 1689 (Arch. dép. de la Nièvre, 3E I 1184, étude de Me Sionest à Nevers).

<sup>535</sup> 1983, Bertrand Jestaz, p. 38.

<sup>536</sup> 2008-2009, Guennola Bellot.

identiques. Nous avons ainsi l'exemple de Pieter van Mol qui pour *L'Annonciation* de l'église Saint-Pierre de Montluçon et le tableau exécuté pour les ursulines de Paris reprend exactement la même composition (Cat II-34). De même, Guy François réalise des *Adorations des bergers* en série, toujours d'après un même schéma (Cat II-3).

La représentation des armoiries est un des aspects auxquels le commanditaire attache beaucoup d'importance. Celles-ci sont très souvent insérées sur la toile ou au sein du décor. Leur représentation n'est pas anodine. Elles sont la signature du commanditaire, elles montrent son implication dans la commande et le fait que l'œuvre a bien été réalisée grâce à sa générosité. On retrouve ainsi les armoiries des Lelong clairement identifiables sur *La Vierge de piété* du musée de Gannat (Cat II-2), celles de Jean de Champfeu et de son épouse sur la *Pietà* de la cathédrale (Cat II-1) ou encore celles des Feydeau sur *La Vierge à l'Enfant* conservée à la chapelle Sainte-Claire de Moulins (Cat II-25). Elles témoignent également du prestige de la lignée familiale, en particulier dans le cas des décors peints. La duchesse de Sully demande à Jean Boucher de peindre « les armes, [...] les devises et chiffres » des Sully au château de Saint-Amand-Montrond. Jean Boucher devra lui-même s'en charger, il « y vacquera en personne [*sic*] ». Cela montre bien l'importance qui est attachée à ces représentations.

Toujours en ce qui concerne l'héraldique, les peintres peuvent être sollicités pour la réalisation de litres funéraires ou pour la peinture d'armoiries à l'occasion de funérailles. C'est le cas de Gilbert Ier Sève en 1665, qui est chargé par monsieur de Dreuille de peindre des écussons sur papier aux armes de monsieur et de mademoiselle de Dreuille « pour les obeceques de feu Mademoiselle de dreullee [*sic*] »<sup>537</sup>. Ces écussons venaient orner l'édifice lors des funérailles. Peintes à l'intérieur et/ou à l'extérieur de l'église, les litres funéraires sont des bandes noires de 50 à 60 cm de hauteur sur lesquelles se détachent à égales distances les armoiries du seigneur haut justicier. Là encore, plus que l'aspect funéraire, les litres matérialisaient le pouvoir du propriétaire, les droits du seigneur du lieu<sup>538</sup>. Beaucoup d'entre elles en Bourbonnais ont été peintes durant la période médiévale mais on en recense quelques unes des XVIe et XVIIe siècles<sup>539</sup>. C'est ainsi le cas à Ainay-le-Château, dans la chapelle de

---

<sup>537</sup> Annexe 21 : Quittance du peintre Gilbert Sève pour la réalisation d'un tableau représentant saint Hyacinthe et pour des écussons peints ; 10 juillet 1665 (Arch. dép. de l'Allier, 1E 157).

<sup>538</sup> Le droit de litre funéraire constituait un droit honorifique pour celui qui avait construit et doté l'église ou construit la chapelle où sont enterrés ses aïeux, ou encore pour le seigneur justicier.

<sup>539</sup> 2008, Jacques Corrocher, pp. 376 à 393.

la Conception de Notre-Dame de l'église paroissiale, où l'on retrouve des blasons réalisés au XVII<sup>e</sup> siècle des familles Berthomier, Roy, Baugy, qui ont toutes un lien avec cette église. On peut également citer les armoiries des Villelume visibles dans l'église Saint-Pierre de Chateloy d'Hérisson, des Pâris dans l'église Saint-Martin de Melleray du Donjon ou encore les armes des Feydeau peintes au XVII<sup>e</sup> siècle dans la chapelle Saint-Michel de la cathédrale Notre-Dame de Moulins<sup>540</sup>.

### *1-2 : Le paiement des œuvres*

Une fois l'iconographie, les dimensions et l'emplacement définis, le peintre et son client s'accordent sur le prix de l'œuvre et les modalités de paiement. Nous avons déjà abordé le prix des œuvres et constaté que la rémunération dépend énormément de la renommée de l'artiste. Pour ce qui est du paiement en lui-même, il s'échelonne en général en fonction de l'avancement du travail. Parfois, des dates précises sont définies pour chaque versement. Une première somme est versée lors de la signature du marché, les autres versements suivent à intervalles plus ou moins réguliers. Le dernier paiement a lieu lors de la livraison de l'œuvre, une fois qu'il a été constaté que celle-ci était conforme à ce qui avait été décidé. Pour l'étendard qu'il réalise pour la confrérie du Saint-Esprit, Claude Bridier reçoit 57 livres. Il en touche 47 lors de la signature du marché le 27 juillet 1609 et les dix livres restants lorsqu'il livre l'étendard terminé le 29 mai 1610<sup>541</sup>. Jean Boucher reçoit au total 700 livres pour les décors du château de Montrond. On lui verse 300 livres lors de la signature du marché le 24 octobre 1606 et il est précisé que les 400 livres restants seront versés au fur et à mesure de l'avancement des travaux, « et le surplus, qui est quatre cens livres, payable par icelluy sieur de Corbet audict Boucher a mesure selon et ainsy qu'il fera et advencera lesdiz ouvrages et peintures [*sic*] »<sup>542</sup>. Pour les décors de la coupole de l'église du collège des jésuites de Nevers, Giovanni Gherardini reçoit de l'architecte Joseph Lingre la somme de 600 livres qu'il touche en quatre fois. Il touche dans les huit jours qui suivent la signature du marché 150 livres. Les deuxième et troisième paiements, de 150 livres, s'échelonnent au vu de l'avancement du chantier. Le dernier paiement s'effectue une fois les peintures achevées. Il reçoit à ce moment

---

<sup>540</sup> *Ibidem*, pp. 376 à 393.

<sup>541</sup> Annexe 14 : Commande au peintre Claude Bridier d'un étendard par la confrérie du Saint-Esprit et quittance de fin de paiement ; 27 juillet 1609 et 29 mai 1610 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14 248, étude de Me Parenton à Montluçon).

<sup>542</sup> Annexe 12 : Marché passé entre Jean Boucher et la duchesse de Sully, par l'intermédiaire de François Lemareshal, pour des travaux de peintures au château de Montrond ; 24 octobre 1606 (Arch. dép. du Cher, 3 E 2304, étude de Me Desbarre à Bourges).

là les 150 livres restants<sup>543</sup>. Gherardini reverse une partie de ces sommes à Gian Battista Sabadini, son collaborateur. Pour la chapelle Notre-Dame, Gherardini lui verse 150 livres. Il lui donne 66 livres au moment de la signature du marché le 22 mai 1689 et lui promet 34 livres dans les quinze jours qui suivent. Les 50 derniers livres lui seront versés à la fin de l'ouvrage<sup>544</sup>. Pour le tableau qu'il peint pour l'église de Parigny-les-Vaux, Giovanni Gherardini touche les 60 livres qui lui sont versés une fois l'œuvre achevée et remise aux commanditaires. Ces derniers constatent que « Sabadini leur a livré led tableau ainsy et en la forme qu'il estoit obligé [*sic*] »<sup>545</sup>.

Avant le paiement, le commanditaire pouvait faire expertiser le tableau par des « gens de connaissance » qui allaient s'assurer de la conformité de l'œuvre. Si cette expertise se révélait négative, le client pouvait demander une baisse du prix du tableau<sup>546</sup>. Il est probable qu'une telle expertise ait eu lieu pour le tableau réalisé par Giovanni Gherardini pour l'église de Parigny-les Vaux. Il est en effet précisé dans le marché que le tout doit être « bien et deument fait et de belles couleurs au dire de gens a ce connoissans [*sic*] ». Et il est bien précisé dans la quittance que l'œuvre est conforme à ce qui avait été prévu.

La quittance vient conclure tout marché. Le peintre reconnaît avoir reçu la totalité de la somme qui lui est due. Elles sont souvent la seule trace de la commande d'un tableau ou d'un décor. C'est le cas pour le tableau représentant *Saint Hyacinthe* commandé au peintre Gilbert Ier Sève<sup>547</sup>. Ni l'œuvre ni le marché ne sont conservés, il ne reste que la quittance. Elles sont en général rédigées sur un simple morceau de papier, plus exceptionnellement chez le notaire. Parfois, les dépenses sont mentionnées par le prêtre dans les registres paroissiaux, comme à Parigny-les-Vaux, où il est également fait mention en 1715 d'un tableau représentant *La Décollation de Saint Jean-Baptiste*. Il est précisé que la toile a été peinte à Paris par un peintre qui a séjourné « au païs dans le temps [*sic*] », donc dans les environs de Nevers, et qu'elle a

---

<sup>543</sup> Annexe 15 : Marché entre Joseph Lingre et Giovanni Gherardini ; 12 mars 1685 (Arch. dép. de la Nièvre, D2, f° 173).

<sup>544</sup> Annexe 18 : Marché entre Gian Battista Sabadini et Giovanni Gherardini ; 22 mai 1689 (Arch. dép. de la Nièvre, D2, f° 155).

<sup>545</sup> Annexe 19 : Commande d'un tableau à Giovanni Gherardini par l'intermédiaire de Gian Battista Sabadini ; 26 février 1689 (Arch. dép. de la Nièvre, 3E I 1184, étude de Me Sionest à Nevers).

<sup>546</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 84.

<sup>547</sup> Annexe 21 : Quittance du peintre Gilbert Sève pour la réalisation d'un tableau représentant saint Hyacinthe et pour des écussons peints ; 10 juillet 1665 (Arch. dép. de l'Allier, 1E 157).

coûté 86 livres<sup>548</sup>. Ces dépenses apparaissent également dans des registres de comptes. C'est le cas du tableau représentant *La Crucifixion* réalisé par le peintre Poisson pour la chapelle de l'hôtel-Dieu de Montluçon en 1649<sup>549</sup>.

On conserve de nombreuses quittances relatives au chantier de l'église Saint-Pierre du collège des jésuites de Nevers. Elles révèlent que le peintre Giovanni Gherardini a régulièrement demandé des avances sur les sommes qui lui étaient dues par les religieux. Il se trouve que c'est un chantier où il y a eu des tensions importantes entre les commanditaires et le peintre.

### *1-3 : Des rapports parfois tendus*

Il semble que les chantiers se déroulaient dans la grande majorité des cas sans problème, chaque parti respectant ses engagements. Quand il y a litiges, les archives en gardent souvent la trace. C'est ainsi que sont conservés aux archives départementales de la Nièvre des documents faisant état des relations conflictuelles entre le peintre Giovanni Gherardini et les jésuites lors de la réalisation des peintures de l'église Saint-Pierre<sup>550</sup>. Il s'agit là du seul site pour lequel nous avons retrouvé la trace d'un litige important entre l'artiste et le commanditaire, ce qui nous permet d'en savoir un peu plus sur le déroulé du chantier (Cat I-9). C'est bien le peintre qui, ne respectant pas certains de ses engagements, est mis en cause. Deux documents sans date retranscrivent ainsi les plaintes et les réclamations des religieux. Ils déplorent le fait que Gherardini, pourtant aidé de Sabadini et de « son garçon » François, ne travaille pas assez vite. Le peintre a en effet pris beaucoup de retard à cause d'autres chantiers qu'il accepte pour des particuliers, en parallèle à la réalisation des décors de l'église du collège. En 1685 et 1686, Gherardini s'est engagé à achever de peindre le dôme et la chapelle Notre-Dame en dix huit mois. Six mois se sont déjà écoulés sans que les ouvrages aient « avancés notablement ». Les jésuites soulignent que les deux hommes sont logés et nourris durant tout ce temps et que l'argent prévu pour ce travail lui a déjà été versé. Le retard est dû au fait « que ledit sieur a travaillé et travaille encore pour d'autres particuliers dans la ville [*sic*] ». De plus, il semble que Gherardini réclame régulièrement des avances. Par exemple, le 9 juin 1689, il demande cinq livres qu'il déduira, précise-t-il, de ce qui lui est dû

---

<sup>548</sup> Annexe 29 : Registres paroissiaux de Parigny-les-Vaux ; 15 mars 1715.

<sup>549</sup> Annexe 20 : Registre des comptes de l'hôtel-Dieu de Montluçon ; 27 novembre 1649 (Arch. dép. de l'Allier, H971 ; 2MI27, R97-R98).

<sup>550</sup> Annexe 23 : Plaintes et réclamations des jésuites envers Giovanni Gherardini, sans date (Arch. dép. de la Nièvre, D2 fol° 161) et annexe 24: Plaintes et réclamations des jésuites envers Giovanni Gherardini, sans date (Arch. dép. de la Nièvre, D2 fol° 162).

pour la chapelle Notre-Dame<sup>551</sup>. Ce type de versements revient à plusieurs reprises. Il est également conservé un morceau de papier sur lequel il est écrit : « Mon R. R. Proc<sup>ur</sup> je prende la liberté de vous importuner de vous prier de preter 3 livres que je vous le rende deman matin vous le donere a francois je sere for oblige Jean Jerardin [*sic*] »<sup>552</sup>.

Les pères jésuites demandent à ce qu'il lui soit interdit de travailler pour d'autres tant qu'il n'aura pas terminé les peintures de l'église du collège, d'autant plus « qu'a peine une année peut suffire pour achever lesdits ouvrages [*sic*] ». Ils menacent de saisir l'argent qui est dû au peintre par ses autres clients afin de se dédommager, et de ne plus « nourrir ni loger ni lui ni son garçon tandis qu'il travaillera a d'autres ouvrages qu'a ceux du college [*sic*] ». Ces plaintes se concluent par une demande des jésuites de se pourvoir en justice pour obliger Gherardini à terminer le décor de l'église du collège. Les jésuites semblaient donc excédés par le retard pris par Gherardini et prêts à aller jusqu'au procès. Cela n'a cependant pas été le cas, nous n'en avons retrouvé aucune trace.

## 2- Les obligations respectives des partis

Alors que le commanditaire prend en général à sa charge le logement et la nourriture du peintre et de ses collaborateurs ainsi que certaines fournitures comme la toile, les chandelles ou l'or, l'artiste doit quant à lui fournir la peinture, les échafaudages ou encore le mortier et le plâtre. Ce dernier doit respecter les délais qui lui sont impartis pour la réalisation de l'œuvre.

### 2-1 : Le logement et la nourriture

Les dépenses de logement et de nourriture ne sont bien sûr abordées, comme le précise Maud Hamoury, que lorsque le chantier se déroule loin du lieu de résidence du peintre ou que la commande nécessite une création *in situ*, ce qui est le cas de tous les décors peints étudiés dans notre catalogue<sup>553</sup>. Les frais de logement et de nourriture sont à la charge du commanditaire. Nous conservons la trace de ces dépenses dans deux cas, pour le chantier du château de Montrond et pour le décor de l'église Saint-Pierre de Nevers.

Dans le marché signé entre François Lemaeschal, représentant la duchesse de Sully, et Jean Boucher, le 24 octobre 1606, il est indiqué que le peintre et ses collaborateurs seront

---

<sup>551</sup> Arch. dép. de la Nièvre, D2, fol° 157 : quittance de Giovanni Gherardini, 9 juin 1689.

<sup>552</sup> Arch. dép. de la Nièvre, D2, fol° 167 : demande de Giovanni Gherardini, sans date.

<sup>553</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 73.

logés durant les travaux au château de Montrond<sup>554</sup>. En effet Jean Boucher réside à Bourges, à une cinquantaine de kilomètres de Saint-Amand-Montrond. Le capitaine du château leur réserve « une chambre dans ledict chasteau, garnye de deux litz, tant pour sa retraicte et de ses compagnons que pour serrer et retirer ses dictes peintures en icelle pendant et durant le temps qu'il fera les dictes peintures [*sic*] ». Il est également fourni aux artistes du bois, à la fois pour qu'ils se chauffent et pour que les peintures puissent sécher, et cela sans qu'il ait diminution de son salaire : « et encore de faire donner [...] durant le susdict temps du boys pour se chauffer en ladicte chambre, tant pour luy que ses dictz compagnons, et aux autres chambres lors et au temps qu'il travaillera ou fera travailler, affin mesmement que cela serve a faire sécher les peintures, le tout sans diminution du susdit pris [*sic*] ». Il n'y a aucune indication sur ce qui est des dépenses liées à la nourriture.

A Nevers, les jésuites fournissent le gîte et le couvert durant tout le temps du chantier au peintre Giovanni Gherardini et à son aide, son « garçon » appelé François. Ce sont des détails qui sont par ailleurs bien précisés dans les plaintes qu'ils formulent à l'égard de l'artiste. Le 5 novembre 1686, Gherardini s'engage à peindre à fresque la chapelle Notre-Dame en contrepartie de quoi « ledit R(évèren)d P(ère) Recteur s'est obligé de sa part de me nourrir et loger avec mon garçon [*sic*] »<sup>555</sup>. Cependant, le 2 décembre 1686, il loue une maison et un jardin à côté de la porte des Ardillers pour quatre ans<sup>556</sup>. Est-ce suite aux litiges qu'il a avec les jésuites ? Ces derniers ont-ils refusé de le loger à cause du retard pris sur le chantier ? Ou est-ce simplement que le peintre souhaite avoir un jardin ? Le bail insiste en effet surtout sur le jardin, les plantations, les arbres. Il est simplement fait mention qu'il y a une maison en bon état.

## 2-2 : Les fournitures et les délais d'exécution

Au château de Montrond, le commanditaire doit fournir le bois à Jean Boucher. Dans les marchés signés entre Gherardini et les jésuites, il est précisé que les religieux doivent procurer aux peintres « l'huile et les chandelles ». Pour les peintures du dôme, le peintre quant à lui fournit l'or et les couleurs. Il s'engage également à prendre à sa charge le dernier enduit

---

<sup>554</sup> Annexe 12 : Marché passé entre Jean Boucher et la duchesse de Sully, par l'intermédiaire de François Lemareshal, pour des travaux de peintures au château de Montrond ; 24 octobre 1606 (Arch. dép. du Cher, 3 E 2304, étude de Me Desbarre à Bourges).

<sup>555</sup> Annexe 16 : Marché et quittance signés entre le recteur du collège des jésuites de Nevers et Giovanni Gherardini pour la réalisation des peintures de la chapelle Notre-Dame de l'église du collège ; 5 novembre 1686 (Arch. dép. de la Nièvre, D2, f° 170).

<sup>556</sup> Annexe 75 : Bail de location d'une maison et d'un jardin ; 2 décembre 1686 (Arch. dép. de la Nièvre : 3E1 1106, étude de Me Guyot à Nevers).

pour la fresque<sup>557</sup>. Pour la chapelle Notre-Dame, il ne fournit pas l'or qui est acheté directement par les jésuites. Il est seulement chargé « de l'appliquer a proportion qu'on me le fournira [*sic*] »<sup>558</sup>. C'est à lui par contre de fournir la chaux, le mortier, l'enduit, les couleurs, les échafaudages, « enfin tout excepte l'or [*sic*] ».

On conserve également un état des dépenses réalisées par le peintre rédigé en février 1687 pour le décor de la chapelle Saint François-Xavier de l'église Saint-Pierre de Nevers<sup>559</sup>. Les différents pigments de couleurs et le prix qu'ils ont coûté y sont précisés, de même que celui du plâtre, de la chaux, des planches, des échafaudages. Gherardini conclut par le fait que cela lui a coûté de l'argent, « dont il coute mon argent come vous voye bien clair [*sic*] ». Il faut signaler que les analyses réalisées dans la chapelle Notre-Dame ont confirmé que les matériaux cités dans cet état des dépenses ont bien été utilisés. Le restaurateur Jean-Yves Bourgain précise qu'« à l'exclusion de la laque fine », il a bien été retrouvé une « abondante présence d'or, le lapis-lazuli bien qu'altéré, le smalt, les deux variantes de noirs : d'Allemagne chaud et d'Italie plus froid »<sup>560</sup>.

Pour les décors du château de Montrond, Jean Boucher doit également « fournyr toutes et chascunes les matieres, peinture, huile, verniz, qu'il conviendra pour faire lesdictes peintures et qui sera besoing et necessaire pour faire les doreüres speciffiées par ledict mémoire [*sic*] »<sup>561</sup>.

Claude Bridier, pour l'étendard qu'il réalise à la demande de la confrérie du Saint-Esprit de Montluçon, fournit l'or, l'argent et les couleurs. Les différents tissus lui seront en revanche donnés par les confrères<sup>562</sup>. On voit ainsi que les frais de peinture sont souvent à la charge du peintre, mais ce n'est pas systématique, il n'y a pas d'usage prédéfini. De même pour les tableaux de chevalet, la toile peut-être fournie soit par le peintre soit par le commanditaire.

---

<sup>557</sup> Annexe 15 : Marché entre Joseph Lingre et Giovanni Gherardini ; 12 mars 1685 (Arch. dép. de la Nièvre, D2, f° 173).

<sup>558</sup> Annexe 16 : Marché et quittance signés entre le recteur du collège des jésuites de Nevers et Giovanni Gherardini pour la réalisation des peintures de la chapelle Notre-Dame de l'église du collège ; 5 novembre 1686 (Arch. dép. de la Nièvre, D2, f° 170).

<sup>559</sup> Annexe 22 : Etat des dépenses pour la chapelle Saint-François-Xavier établi par Giovanni Gherardini ; février 1687 (Arch. dép. de la Nièvre, D2, f° 177).

<sup>560</sup> 2003, Jean-Yves Bourgain, p. 145.

<sup>561</sup> Annexe 12 : Marché passé entre Jean Boucher et la duchesse de Sully, par l'intermédiaire de François Lemareshal, pour des travaux de peintures au château de Montrond ; 24 octobre 1606 (Arch. dép. de la Nièvre, 3 E 2304, étude de Me Desbarre à Bourges).

<sup>562</sup> Annexe 14 : Commande au peintre Claude Bridier d'un étendard par la confrérie du Saint-Esprit et quittance de fin de paiement ; 27 juillet 1609 et 29 mai 1610 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14 248, étude de Me Parenton à Montluçon).



Pour *La Nativité* de Parigny-les-Vaux ce sont les fabriciens qui fournissent la toile. Les registres paroissiaux précisent bien que « la toile dudit tableau [...] a été fournie par les procureurs fabriciens de ladite église [*sic*] »<sup>563</sup>. Le commanditaire prend à sa charge les dépenses liées au transport, à la mise en place et à la mise en valeur du tableau ainsi que la réalisation du cadre<sup>564</sup>. Ces derniers étaient en grande majorité, aux XVIIe et XVIIIe siècles, en bois noir ou doré ou en bois marbré et doré. Quand le tableau n'était pas destiné à un retable, le cadre pouvait être plus ouvragé. C'est le cas des trois cadres en bois sculpté du XVIIe siècle commandés par Marie-Gabrielle du Boulay-Favier et les chartreux de Moulins pour rehausser trois compositions qui ornaient leurs monastères, *L'Oracle de Deborah* (Cat II-15), *Judith et Holopherne* (Cat II-12) et *Les Pèlerins d'Emmaüs* (Cat II-17).

Les délais d'exécution sont souvent assez brefs, ce qui explique l'importance du travail d'équipe, la présence d'un atelier. Au château de Montrond, Jean Boucher n'a que quatre mois pour réaliser les différents décors qui lui sont commandés, celui de sept pièces et de sept cheminées. Il est cependant précisé qu'il est possible que la peinture de la cheminée du cabinet de la duchesse de Sully ne soit pas terminée à la date prévue, c'est-à-dire fin février 1607, mais qu'il « ne pourra estre blasmé de n'avoir travaillé a icelluy cabinet dans le susdict temps du dernyer jour de febvrier [*sic*] ». Pour l'église du collège des jésuites de Nevers, Gherardini s'était engagé à peindre le dôme et la voûte de la chapelle Notre-Dame en dix-huit mois, délais qui n'ont pas été respectés ce qui a causé d'importants conflits entre le peintre et les jésuites. Il semble que sur ce chantier, chacun des décors des voûtes des chapelles Notre-Dame, Saint-François et ceux de l'abside, devaient être réalisés en dix-huit mois environ, le décor de la coupole ayant été achevé un peu plus rapidement, en une année seulement (Cat I-9). Nous avançons l'hypothèse que les peintures de la sacristie de Souvigny aient été réalisées en six mois environ, en 1777-1778, au vu des délais accordés aux menuisiers pour exécuter les boiseries (Cat I-17). Nous avons peu d'informations sur les délais accordés aux artistes pour les décors retrouvés dans la Généralité de Moulins mais nous pouvons préciser que Rémy Vuibert a passé dix mois au château de Tanlay pour peindre cinq vestibules<sup>565</sup>. Jacques Thuillier rappelle que Simon Vouet avait dix mois pour réaliser les décors de la galerie et des deux vestibules de l'hôtel Bullion, et six semaines pour la chambre de la reine au Palais

---

<sup>563</sup> Annexe 28 : Registres paroissiaux de Parigny-les-Vaux ; 4 avril 1689 (Arch. dép. de la Nièvre).

<sup>564</sup> 2006, Maud Hamoury, pp. 74-75. L'auteur précise que la valeur moyenne d'un cadre fluctuait entre 3 et 13 livres et que sa confection pouvait donner lieu à la signature d'un marché chez le notaire.

<sup>565</sup> 2008-2009, Guennola Bellot, p. 54.

Royal, d'où la nécessité d'avoir de multiples collaborateurs<sup>566</sup>. Alexandre Gady précise que pour la peinture des plafonds à poutres et solives peintes les délais sont également très courts, « presque toujours deux mois », sachant qu'il n'est jamais question dans les marchés que du plafond seul<sup>567</sup>. Nous avons pu le constater dans le marché signé entre Jean Boucher et la duchesse de Sully pour le château de Montrond. Les décors du plafond s'accompagnent de la peinture des croisés, des lambris, des cheminées.

Claude Bridier signe le marché pour réaliser l'étendard de la confrérie du Saint-Esprit le 27 juillet 1609. Il rend le travail terminé le 29 mai 1610<sup>568</sup>. Il était prévu dans le contrat qu'il avait jusqu'à la fin du mois d'août 1610 pour achever l'ouvrage, « a peyne de tous despens damages et Interestz [*sic*] ». Dix mois se sont donc écoulés entre la signature du marché et le rendu du travail. Mais Bridier a mené d'autres chantiers en parallèle durant cette période. Pour *La Nativité*, tableau destiné à l'église de Parigny-les-Vaux, un mois s'est écoulé entre la signature du marché et la remise de la toile achevée par le peintre Gherardini. Le marché est signé le 26 février 1689. Il est précisé que le tableau doit être « fait et parfait sur les lieux aud bourg de paraigny, dans le jour et feste de pasque prochain venant [*sic*] »<sup>569</sup>. La quittance de fin de paiement porte la date du 12 avril 1689 mais les registres paroissiaux mentionnent l'installation de la toile dans l'église le 4 avril<sup>570</sup>. La date fixée pour la fin de réalisation de l'ouvrage correspond en général à la fête d'un saint tel que saint Michel ou saint Jean-Baptiste ou à une fête religieuse comme Pâques dans le cas de Parigny-les-Vaux, Noël, la Pentecôte ou encore l'Ascension. Pour un tableau, le délai d'exécution est environ de trois à six mois sachant qu'un mois est normalement nécessaire au séchage de la couche picturale<sup>571</sup>.

---

<sup>566</sup> 1990, Jacques Thuillier, Barbara Brejon de Lavergné, Denis Lavalley, p. 37.

<sup>567</sup> 1998, Alexandre Gady, p. 13.

<sup>568</sup> Annexe 14 : Commande au peintre Claude Bridier d'un étendard par la confrérie du Saint-Esprit et quittance de fin de paiement ; 27 juillet 1609 et 29 mai 1610 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14 248, étude de Me Parenton à Montluçon).

<sup>569</sup> Annexe 19 : Commande d'un tableau à Giovanni Gherardini par l'intermédiaire de Gian Battista Sabadini ; 26 février 1689 (Arch. dép. de la Nièvre, 3E I 1184, étude de Me Sionest à Nevers).

<sup>570</sup> Annexe 28 : Registres paroissiaux de Parigny-les-Vaux ; 4 avril 1689 (Arch. dép. de la Nièvre).

<sup>571</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 77.

## B- Les aspects techniques

### 1- Les décors peints

Après s'être équipé de tout le matériel nécessaire et avoir acheté les matériaux qu'il doit fournir, le peintre exécute les grands décors muraux ou plafonnant *in situ* utilisant en général une technique à la détrempe pour les décors muraux, technique un peu moins contraignante que celle de la fresque.

#### *1-1 : Le matériel des peintres*

Félibien décrit ainsi le matériel nécessaire au peintre pour exercer son activité : « une pierre à broyer avec sa molette, l'amassette, morceau de bois de corne ou de cuir dont on se sert pour amasser les couleurs quand on les broye sur la pierre à broyer. Les pierres de porphyre ou d'écailles de mer sont les meilleures. Un couteau, une palette, l'appuy main ou baguette, le chevalet, les pinceaux, un pincelier qui est une boîte de fer blanc où l'on met de l'huile pour nettoyer les pinceaux [*sic*] »<sup>572</sup>.

Tableaux achevés, en cours de réalisation, ébauches, esquisses, toiles non peintes ou simplement enduites, envahissent l'atelier des peintres. Nous avons pu voir que ces derniers ne travaillent en général pas seuls. Ils sont souvent accompagnés au moins d'« un garçon qui broye les couleurs »<sup>573</sup>. Les opérations de broyage qui pouvaient durer plusieurs heures incombaient en effet aux apprentis. Ségolène Bergeon et Elisabeth Martin rappellent que les pigments sont broyés et conservés à l'état pâteux dans des vessies de porc dont on pique la peau afin de faire jaillir la couleur<sup>574</sup>. Pour une plus longue conservation, les pigments peuvent être conservés dans des pots de terre ou de verre. Pour la réalisation d'un tableau de chevalet, l'artiste utilise un chevalet dont le modèle le plus courant possède trois pieds. Quant aux pinceaux et aux brosses utilisées, ils sont faits de poils enchâssés dans un tuyau de plume. Différentes tailles existent, et ces brosses et pinceaux peuvent être plus ou moins fermes suivant les poils utilisés. Ils sont fermes quand ils sont en soie de porc ou de sanglier, souples quand ils sont faits de poils de queue d'écureuil, de blaireau ou de martre<sup>575</sup>. Nous n'avons

---

<sup>572</sup> 1676, André Félibien, p. 413. Le plus ancien texte français relatif à la technique picturale est le *Manuscrit de Bruxelles* de Pierre Lebrun, peintre évoluant dans le cercle parisien à l'époque de Vouet, écrit en 1635. L'ouvrage de Félibien est le prototype des différents recueils publiés sur la peinture à partir de cette période.

<sup>573</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 184.

<sup>574</sup> 1994, Ségolène Bergeon et Elisabeth Martin, p. 66.

<sup>575</sup> *Ibidem*, p. 66.

malheureusement pas retrouvé d'inventaires après décès de peintres ce qui nous aurait permis de connaître le matériel existant dans l'atelier des peintres de la Généralité. L'inventaire du peintre Jean Mouron, réalisé en 1686, ne mentionne aucun matériel de peintre<sup>576</sup>. Il est simplement signalé dans le testament de François Finet que ce dernier lègue à ses fils « les couleurs de peinture, tous les instruments et autres choses servant à la peinture sans réserve [*sic*] »<sup>577</sup>. Jean Richier rachète en 1602 les outils de peinture de son père Etienne, toutes les « choses qui concernent ses arts et mestiers de peintre et vitrier [*sic*] »<sup>578</sup>. Nous avons retrouvé la reconnaissance de vente mais pas l'inventaire qui donne le détail de ce matériel. Maud Hamoury a cependant mis au jour plus documents concernant les peintres bretons et elle confirme la présence de ces objets dans l'atelier des peintres. Elle précise que la pierre à broyer et la molette sont en général citées dans les inventaires et qu'on retrouvait souvent deux ou trois chevalets. Sont également mentionnés le crayon, la craie, le charbon, la mine de plomb qui servaient pour le dessin préparatoire et les esquisses. Nous n'avons pas eu connaissance de l'existence dans la Généralité de marchands spécialisés dans la vente de couleurs ou de toiles. Il est probable que ce type de commerce ne se développe qu'à partir du XVIIIe siècle. Les peintres se fournissent donc chez les épiciers ou droguistes pour les couleurs, et chez les drapiers ou tailleurs pour les toiles<sup>579</sup>. Ils pouvaient également racheter les fournitures d'un autre peintre après son décès.

### *1-2 : La peinture des poutres et des solives*

Nous avons recensé dans le cadre de notre étude un grand nombre de plafonds à poutres et solives peintes dits « à la française », réalisés au XVIe siècle et au début du XVIIe siècle. Très peu d'études ont été réalisées sur ce type de plafonds. Nous pouvons mentionner l'article d'Alexandre Gady paru dans *La Revue de l'art* en 1998<sup>580</sup> et les travaux menés par Evelyne Thomas dans la continuité de sa thèse de doctorat<sup>581</sup>. Le plafond à poutres et solives peintes est avant tout une structure mise en place par le maître charpentier lors des travaux de construction de l'édifice. Il est désigné par le terme de « plancher » ou « plancher haut ». Il s'agit en fait du dessous du plancher de l'étage supérieur laissé apparent et qui est constitué de

---

<sup>576</sup> Annexe 64 : Testament et inventaire de Jean Mouron, peintre ; 16 mars 1686 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14268, étude de Me Perrot à Montluçon). Il est simplement mentionné « Six tableaux de petite valeur [*sic*] ».

<sup>577</sup> 2002, Charlotte Riou, p. 88.

<sup>578</sup> Annexe 68 : Reconnaissance de vente par Jean Richier, 29 septembre 1602 (Arch. dép. de l'Allier : 3E707, étude de maître Revangy à Moulins).

<sup>579</sup> 2001, Antoine Schnapper, p. 95.

<sup>580</sup> 1998, Alexandre Gady, pp. 9 à 20.

<sup>581</sup> 1998, Evelyne Dagnas-Thomas.

poutres, parfois soutenues par des corbeaux de pierre, et de solives placées entre les poutres<sup>582</sup>. Le décor est donc réalisé une fois le plafond monté, après l'installation d'un échafaudage. Poutres, solives, lambourdes et entrevous en chêne sont recouverts d'une préparation, d'un enduit destiné à donner au bois un aspect lisse et homogène et permettant de bien fixer la peinture. Parfois, pour des questions de régularité, le peintre a recours au coffrage de certaines poutres maîtresses<sup>583</sup>. La couche picturale est ensuite appliquée. Il s'agit d'une peinture à l'huile ou à la colle, cette dernière étant moins résistante. Deux techniques sont employées : le pochoir pour les motifs répétitifs, et le pinceau. La peinture vient donc orner le plafond mais ce décor s'affine au cours du XVIIe siècle par un travail du bois en lui-même. Les menuisiers adoucissent par exemple les arêtes des poutres maîtresses et les lambourdes sont soigneusement moulurées<sup>584</sup>.

### *1-3 : Les supports muraux*

La plupart des décors étudiés lors nos recherches ont été réalisés sur un support mural enduit d'un mortier composé de chaux, de sable ou de plâtre, matériaux que doivent en général fournir les peintres. La couche picturale est appliquée sur une préparation qui doit être extrêmement soignée. L'enduit de plâtre ou de chaux est encollé d'une ou plusieurs couches de colle bouillante puis poncé pour que la surface soit lisse et unie. Une fois cette préparation bien sèche, les couleurs sont appliquées. La technique la plus courante utilisée pour les décors muraux est la détrempe. Les couleurs sont broyées à l'eau puis délayées au moment de peindre avec de la colle de peau tiède ou de la gomme<sup>585</sup>. André Félibien reprend les différentes techniques utilisées par les peintres et explique que « quand on veut peindre contre une muraille, il faut lorsqu'elle est bien sèche y donner deux ou trois couches d'huile toute bouillante ; et cela autant de fois qu'on le juge nécessaire, et jusqu'à ce qu'on voye que l'enduit demeure gras, et qu'il n'en boit plus. Après on l'imprime de couleurs sicatives [*sic*] »<sup>586</sup>. La technique de la détrempe exige une grande rapidité d'exécution, les couleurs séchant rapidement. La peinture *a tempera*, un des procédés de peinture à la détrempe dans lequel

---

<sup>582</sup> 1998, Alexandre Gady, p. 11. Les poutres, d'une portée maximale de huit à dix mètres, sont en général espacées entre elles de deux à trois mètres, ce qui forme une travée. Les solives sont séparées entre elles par un espace appelé « entrevous ».

<sup>583</sup> Alexandre Gady explique que c'est la raison pour laquelle « on retrouve parfois certains plafonds entièrement peints à l'exception d'une seule poutre ».

<sup>584</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>585</sup> On appelle donc également cette technique « peinture à la colle ». Les colles se regroupent en deux catégories, les colles végétales et les colles animales. Les colles d'origine animale jouent un rôle essentiel dans la protection des supports en bois ou en toile.

<sup>586</sup> 1676, André Félibien, p. 405.

l'agglutinant est à base d'œuf, est peu utilisée pour les décors muraux. Elle est difficilement praticable dans une atmosphère fraîche et très sensible à l'humidité<sup>587</sup>.

Seuls le plafond de la bibliothèque du collège des jésuites de Moulins et les décors de l'église Saint-Pierre de Nevers sont de véritables fresques « à l'italienne ». Cela n'est pas surprenant, ces ensembles ont été réalisés par le peintre italien Giovanni Gherardini. La peinture, composée de pigments d'origine minérale qui sont résistants à la chaux et détremnés à l'eau, est appliquée sur une couche de mortier frais à l'aide de brosses. Ce mortier est réalisé à base de sable et de chaux éteinte. Cette application de pigments dilués à l'eau sur un enduit frais est une technique qui exige rapidité et précision<sup>588</sup>. Le peintre ne peut modifier ce qu'il a exécuté et ne peut juger exactement du ton de ses pigments, leur véritable couleur se révélant une fois le mur sec. Cela explique pourquoi des techniques permettant les repentirs, comme la détrempe, ont été privilégiées. Le peintre termine cependant en général sa fresque *a secco*, c'est-à-dire qu'il pratique des retouches et applique des couleurs, comme le bleu, sur l'enduit sec. Lorsqu'on analyse une fresque, il est possible de retrouver les différentes journées de travail (*giornate*) grâce aux raccords des enduits successifs qui vont de haut en bas et qui se recouvrent très légèrement les uns les autres afin d'éviter les effets de fissuration<sup>589</sup>. On peut rappeler rapidement que pour exécuter une fresque il fallait, après avoir préparé le mur, poser deux ou trois couches de sous-enduits appelés *arriccio*, ce qui permettait d'esquisser le projet et surtout de constituer une réserve suffisante d'humidité pour pouvoir travailler de grandes surfaces. On appliquait ensuite un enduit fin de surface, l'*intonaco*, puis la peinture.

### 2- Les tableaux de chevalet

Après avoir été encollée puis enduite d'une préparation colorée, la toile qui est le support le plus couramment utilisé parmi les œuvres étudiées, reçoit les couleurs dont les pigments sont liés grâce à de l'huile de lin ou de l'huile de noix. Une couche de vernis pouvait

---

<sup>587</sup> 2003, Michel Laclotte, Jean-Pierre Cuzin (sous la dir.), p. 1002. Dans la peinture *a tempera*, le liant est une émulsion contenant des substances aqueuses et huileuses telles que l'œuf ou le lait de fugue. L'œuf est l'élément essentiel de l'émulsion jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Il était en général utilisé en totalité mais on pouvait ne se servir que du jaune, plus rarement du blanc seul. La peinture *a tempera* a été supplantée par la technique de l'huile dès le XV<sup>e</sup> siècle. Mais elle n'est pas totalement abandonnée par les peintres qui l'utilisent conjointement à l'huile, notamment pour l'exécution des dessous.

<sup>588</sup> L'exécution de la fresque repose sur les propriétés de la chaux qui réagit au contact du gaz carbonique de l'air. Elle se transforme en carbonate de calcium insoluble. Cette réaction chimique correspond au temps de durcissement de l'enduit. Seules des couleurs qui résistent chimiquement à l'alcalinité de la chaux peuvent être utilisées. C'est le cas des terres naturelles, avec toute la gamme des ocres, et des pigments d'origine minérale comme le bleu de cobalt. Pour utiliser d'autres couleurs, le peintre doit changer de technique et travailler sur l'enduit sec.

<sup>589</sup> 2003, Michel Laclotte, Jean-Pierre Cuzin (sous la dir.), pp. 339 à 342.

venir parachever le tableau. Un certain nombre de renseignements plus techniques sur les œuvres, mis au jour à l'occasion de restaurations, peuvent être retrouvés dans les archives de la Conservation des Antiquités et Objets d'Art du département de l'Allier ou dans celles de la Conservation Régionale des Monuments Historiques d'Auvergne.

### *2-1 : Les supports et la préparation*

La plupart des tableaux étudiés dans le catalogue ont été peints sur toile, toile de chanvre mais surtout de lin, en général de texture moyenne. Les toiles peintes par Rémy Vuibert pour le chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation de Moulins sont en lin. Il en est de même pour *L'Oracle de Déborah*, *Sainte Blandine* et *La Pietà*, conservés à la cathédrale de Moulins, ou encore pour *L'Adoration des mages* de l'église Notre-Dame de Montluçon. *La Présentation de Marie au temple*, retable de la chapelle de la Visitation, est réalisée quant à elle sur une toile de chanvre. Le lin est une fibre qui remplace progressivement le chanvre grâce à l'avènement de la mécanisation, surtout à partir de la fin du XVIIIe siècle. On produit des fils de lin à la fois résistants et très fins. Ces toiles ont le tissage classique des XVIIe-XVIIIe siècles, c'est à dire un peu irrégulier. Ségolène Bergeon et Elisabeth Martin précisent qu'« au XVIIe siècle, les toiles sont souvent lourdes, à fil épais, quelquefois irrégulier<sup>590</sup>. Elles sont plus solides que celles du XVIIIe siècle, dont le fil est plus fin et le tissage plus régulier ». Pour obtenir des grands formats, les lés de tissus sont cousus entre eux. Seules deux compositions, *La Vierge de Piété* du musée de Gannat (Cat II-2) et *Le Triptyque des Aubéry* conservé à la cathédrale de Moulins (Cat II-23), ont été réalisées sur des panneaux de bois. A partir du XVIe siècle, le bois et le cuivre sont des supports beaucoup moins utilisés, souvent réservés à de petits tableaux. Félibien mentionne ainsi le fait « qu'à présent l'on se sert beaucoup plus de toile que d'autres choses, principalement pour les grands tableaux ; parce qu'elle est plus commode à transporter que le bois, qui est pesant, et d'ailleurs sujet à se fendre [*sic*] »<sup>591</sup>. Les essences de bois utilisées sont en général le chêne, le noyer ou des résineux, souvent nouveaux.

La toile est tendue sur un châssis de bois, en général à clés, que le peintre fabrique souvent lui-même. Avant de recevoir la couche picturale, la toile est encollée puis enduite d'une préparation appelée « imprimeure » ou « couche d'impression » dans les textes anciens. Cette préparation, souvent de couleur brun rouge, est réalisée à base de carbonate de calcium

---

<sup>590</sup> 1994, Ségolène Bergeon et Elisabeth Martin, p. 67.

<sup>591</sup> 1676, André Félibien, p. 407.

(craie, marbre, calcaire) associé à un pigment coloré riche en oxyde de fer<sup>592</sup>. La préparation était appliquée en atelier mais le peintre pouvait acquérir ces toiles imprimées chez un marchand<sup>593</sup>. Félibien résume la technique en expliquant que lorsque la toile « est bien tendue sur un châssis, l'on y donne une couche d'eau de colle, et après on passe par-dessus une pierre de ponce pour en oster les nœuds [...] Quand la toile est bien sèche, on l'imprime d'une couleur simple, et qui ne fasse point mourir les autres couleurs comme du brun rouge [*sic*] »<sup>594</sup>. Après avoir repassé la pierre ponce, il est possible de passer une seconde couche composée de blanc de plomb et de noir de charbon ce qui donnera un fond grisâtre. Il existe également des préparations de couleur jaune, mais cette teinte est moins souvent utilisée. La préparation devait bien-sûr être appliquée à l'avance sur la toile et non juste avant l'application de la couche picturale. La colle est destinée à réduire le pouvoir absorbant du support, elle garantit l'isolement de la couche picturale et permet d'unifier la surface à peindre en rendant la toile plus serrée. La préparation colorée sert quant à elle de véritable support à la couche picturale et assure son adhésion. Elle permet également de dissimuler les irrégularités du support. Cette préparation, qui a donc un rôle dans l'aspect esthétique final, est encore visible sur les tableaux aujourd'hui. Elle est décelable lors des restaurations effectuées sur les œuvres. Ainsi, pour *Le Triptyque des Aubéry* c'est une préparation de couleur gris-blanc qui a été retrouvée. Pour *Judith et Holopherne* ou *Sainte Blandine*, tableaux également visibles dans la cathédrale de Moulins, ou encore pour *L'Adoration des mages* de Montluçon, la préparation est brun-rouge.

Parfois, des dessins sous-jacents à la peinture sont redécouverts à l'occasion de restaurations. C'est le cas pour *Le triptyque des Aubéry*. Les restaurateurs ont pu voir nettement un tracé préparatoire. Les matériaux utilisés aux XVIe-XVIIe et XVIIIe siècles pour les dessins préparatoires sont le crayon, la craie, le charbon et la mine de plomb. Sur les tableaux dont la couche d'impression est grise ou brun-rouge, les dessins sont généralement blancs et réalisés à la craie. Ce dessin à sec n'empêche pas le peintre de mettre ensuite en place sa composition avec une matière fluide brune, rouge ou gris-noir, posée au pinceau ou à la plume<sup>595</sup>.

---

<sup>592</sup> 1994, Ségolène Bergeon et Elisabeth Martin, p. 69.

<sup>593</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>594</sup> 1676, André Félibien, p. 407.

<sup>595</sup> 1994, Ségolène Bergeon et Elisabeth Martin, p. 70.



### 2-2 : Les couleurs et les vernis

Les couleurs sont réalisées à base de pigments naturels, pour la plupart connus et employés depuis la période médiévale. Seul le jaune de Naples, de couleur citron, apparaît au XVIIIe siècle, il était utilisé auparavant dans les arts du feu. Dans le cas de la peinture à l'huile, technique utilisée pour les œuvres que nous étudions, les couleurs sont mélangées avec de l'huile de noix ou de l'huile de lin. Il apparaît dans les écrits anciens qu'il est préférable d'utiliser l'huile de noix plutôt que l'huile de lin qui jaunit. L'huile d'œillette joue un rôle accessoire. De l'huile cuite, du minium ou un ajout de blanc de plomb, pouvaient améliorer le séchage<sup>596</sup>. Pour connaître les couleurs utilisées, des études chimiques doivent être réalisées ce qui n'est pas toujours financièrement possible lors des restaurations. Les documents archivistiques apportent parfois des renseignements intéressants. C'est le cas dans l'état des dépenses effectuées pour le décor de la chapelle Saint François-Xavier de l'église de Nevers, document établi par Giovanni Gherardini, dans lequel il mentionne les pigments qu'il a achetés<sup>597</sup>. Les couleurs mentionnées ont bien été retrouvées lors des analyses chimiques effectuées à l'occasion de la restauration des peintures. Les pigments cités sont le bleu outremer, la terre de Vérone, le bleu de smalt, le vermillon, la terre noire d'Allemagne et d'Italie, le rouge d'Angleterre, la laque fine et l'or.

Le rouge vermillon est un rouge éclatant minéral fréquemment employé. Il remplace le cinabre et est plus fréquemment utilisé que le minium. Il est essentiellement constitué de sulfate rouge de mercure. Il est très opaque, très couvrant et peu stable s'il n'est pas protégé par un vernis ou de la cire. Il existe, dès le XVIe siècle, onze espèces d'ocre rouge. Le bleu lapis-lazulli est également très présent dans les œuvres du XVIIIe siècle. Egalement appelé « outremer », c'est un bleu vif et une des couleurs les plus onéreuses. C'est pourquoi il est souvent réservé au travail de surface et combiné avec un autre pigment bleu plus économique comme le bleu de smalt. Celui-ci peut servir de couleur d'ébauche, à accentuer les ombres ou à peindre la totalité des ciels. La cendre bleue et la cendre verte pouvaient également être utilisées pour les paysages comme le précise Félibien. L'indigo était préconisé pour l'exécution des draperies. Ces différents pigments ont été remplacés au XVIIIe siècle par le bleu de Prusse découvert à Berlin et commercialisé vers 1720. Pour la couleur jaune, on utilisait le massicot, pigment déconseillé par Félibien car il contenait de l'arsenic<sup>598</sup>. Après

---

<sup>596</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>597</sup> Annexe 22 : Etat des dépenses pour la chapelle Saint-François-Xavier établi par Giovanni Gherardini ; février 1687 (Arch. dép. de la Nièvre, D2, f° 177).

<sup>598</sup> 1676, André Félibien, p. 411.

analyse, il s'agit de jaune de plomb et d'étain. Il pouvait être associé au jaune de Naples et aux ocres traditionnelles. Parmi les pigments verts, on peut mentionner la terre verte, le vert de gris obtenu par corrosion du cuivre, le vert de montagne beaucoup utilisé pour la peinture à la détrempe. Mais le seul pigment vert qui fasse l'unanimité est la terre verte. Les pigments blancs sont élaborés à partir du blanc de céruse ou du blanc de plomb. Quant aux pigments noirs, ils pouvaient être d'origine animale et s'obtenaient avec le noir d'os et le noir d'ivoire, ou d'origine végétale. On les obtenait alors par combustion. Les feuilles d'or étaient bien-sûr très onéreuses. On utilisait beaucoup de laques, là encore à base de pigments organiques comme la cochenille<sup>599</sup>.

Les couleurs pouvaient être recouvertes d'un vernis qui venait renforcer leur intensité et leur cohésion tout en accentuant leur transparence. Il pouvait s'agir d'un vernis gras réalisé à base d'une résine naturelle dure, ou d'un vernis maigre composé d'une résine naturelle molle dissoute dans de l'essence de térébenthine<sup>600</sup>. Félibien préconisait l'usage de la térébenthine ou du Sandaraque, « une gomme de genévrier dont l'on fait un vernis qui sert à donner du lustre au tableau [*sic*] »<sup>601</sup>. Les vernis anciens ne sont le plus souvent pas conservés. Ayant tendance à jaunir, ils ont été retirés lors des restaurations, parfois nombreuses, effectuées sur les œuvres.

---

<sup>599</sup> 1994, Ségolène Bergeon et Elisabeth Martin, p.72.

<sup>600</sup> 2003, Michel Laclotte, Jean-Pierre Cuzin (sous la dir.), p. 1074.

<sup>601</sup> 1676, André Félibien, p. 413.

## Conclusion

On retrouve ainsi dans la Généralité de Moulins des œuvres réalisées par des artistes issus des « trois mondes distincts » de la peinture française explicités par Antoine Schnapper dans son ouvrage *Le Métier de peintre au Grand Siècle*<sup>602</sup>. La majorité des décors et de tableaux correspondent au travail de peintres locaux, indépendants, assimilables à des artisans. Jean-Pierre Lethuillier souligne la continuité avec la période médiévale et le fait que même en signant leurs œuvres, ces peintres « même lorsqu'il[s] produise[nt] une peinture d'église ou de chevalet [...] restent [des] artisans, travaillant en famille pour répondre à des commandes répétitives » et « s'inspire[nt] des modèles parisiens ou étrangers, souvent connus par la gravure, avec un écart chronologique parfois important »<sup>603</sup>. Nous n'avons souvent que peu d'informations sur ces peintres qui sont cependant des personnalités reconnues, en relation avec toutes les couches sociales de la ville, en particulier les plus élevées pour qui ils travaillent.

Dans les villes un peu plus importantes et à Paris, les artistes peuvent être inscrits dans une organisation professionnelle, qu'on appelle « corporation » à partir du XVIIIe siècle. Après un apprentissage et une période de compagnonnage, le peintre réalise un chef-d'œuvre, s'acquitte de frais assez lourds et peut entreprendre et vendre sa production en toute liberté. Ce système corporatif n'est pas présent en Bourbonnais.

Au niveau le plus élevé se trouve l'Académie royale de peinture et de sculpture auxquels ont appartenu des peintres dont nous retrouvons des œuvres en Bourbonnais tels que Claude Vignon, ou qui sont originaires de la Généralité comme Gilbert II Sève, fils de Gilbert Ier Sève. On peut ainsi, en reprenant les termes d'Antoine Schnapper, opposer une « aristocratie de l'art » au peuple des modestes peintres des villes de provinces<sup>604</sup>.

Mais tous, peintres locaux ou plus réputés, évoluent au sein de réseaux qui leur permettent d'obtenir des commandes. Et quelle que soit la renommée du peintre et le salaire qui en découle, celui-ci doit respecter les choix de son client quant à l'iconographie de l'œuvre, à son emplacement, à son format. Les marchés passés à l'occasion de ces commandes définissent le salaire, le matériel que chacun des partis doit fournir, les conditions d'hébergement quand l'artiste ne travaille pas dans son atelier, les délais d'exécution. Le peintre a en charge tous les aspects techniques et pratiques de la réalisation. Les tableaux de

---

<sup>602</sup> 2004, Antoine Schnapper, p. 285.

<sup>603</sup> 2002, Jean-Pierre Lethuillier, pp. 11-12.

<sup>604</sup> *Ibidem*, p. 290.

## Partie II : Les peintres

chevalet recensés dans la Généralité de Moulins sont en grande majorité des huiles sur toile et nous avons pu voir que, mis à part Giovanni Gherardini qui exécute sur ses chantiers de véritables fresques « à l'italienne », les peintres privilégient des décors à la détrempe. Les informations dont nous disposons pour étudier la production d'œuvres peintes au niveau local ainsi que l'environnement artistique, culturel et social des peintres, datent essentiellement du XVIIe siècle. Au XVIIIe siècle, le processus de la commande et le contexte culturel évoluent peu dans la Généralité, on constate une continuité des modes de réalisation et de commandes. La province du Bourbonnais reste en marge du marché de l'art, des salons, de la presse spécialisée, qui caractérisent l'évolution du monde artistique au XVIIIe siècle.

## **Troisième partie :**

## **Les œuvres**

## Troisième partie :

# Les œuvres

### Introduction

La dernière partie de notre travail est consacrée aux œuvres elles-mêmes. Il ne s'agit pas d'étudier chaque tableau et chaque décor d'un point de vue historique, stylistique ou encore technique, cela faisant l'objet des deux catalogues qui suivent, mais de dégager d'une façon générale les principaux thèmes iconographiques rencontrés, l'emplacement des œuvres dans l'édifice et leur localisation géographique au sein de la Généralité du Bourbonnais.

Il apparaît que les sujets traités par les artistes sont récurrents. Les épisodes de la vie du Christ, de la Vierge, des saints, sont ainsi sans cesse représentés. Pour comprendre ces choix, il est nécessaire de rappeler le rôle central du Concile de Trente dans ce qui est finalement un moyen de propagande de la religion catholique face au développement du protestantisme. D'autres thèmes sont bien-sûr abordés par les artistes qui puisent leur inspiration dans la littérature, l'histoire ancienne ou la mythologie. Natures mortes, paysages et scènes galantes fleurissent quant à elles au XVIIIe siècle, les tableaux et les décors s'adaptant aux goûts du temps et aux besoins. Du XVIe siècle jusqu'à la Révolution, une grande attention a toujours été portée au décor intérieur, que ce soit dans les grands châteaux ou dans les demeures plus modestes de la noblesse ou de la bourgeoisie.

La décoration intérieure est considérée comme un agrément de la vie indispensable<sup>605</sup>. Mais cette décoration est pensée, chaque œuvre doit être adaptée à son emplacement dans l'édifice. Il faut ainsi déterminer ce que les propriétaires souhaitent exprimer à travers les œuvres qu'ils commandent pour le salon, la galerie ou la chapelle du château. Il est difficile parfois de comprendre l'ensemble d'une décoration quand celle-ci manque d'homogénéité.

---

<sup>605</sup> 1979, Marie-Félicie Perez (sous le dir.), p. 26.

### Partie III : Les œuvres

Plusieurs campagnes de décoration ont souvent lieu et les décors se superposent. Chaque œuvre a son histoire, faite de dégradation, de destruction, de dispersion mais aussi de restauration. L'ultime partie de ce travail, qui se propose d'étudier la localisation géographique des œuvres, ne repose donc que sur des constatations partielles. Il semble cependant évident que certains secteurs à proximité des voies de communications ont bénéficié de la présence à la fois d'artistes et de commanditaires et qu'ils concentrent une majorité des œuvres réalisées aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

## I-Des thèmes iconographiques récurrents

Nous avons pu constater lors de nos recherches que les mêmes sujets sont souvent représentés par les peintres sur les tableaux de chevalet ou dans les grands décors peints. Il y a véritablement des thèmes iconographiques récurrents. Une des principales sources d'inspiration restent les textes religieux, que cela soit l'Ancien ou le Nouveau Testament ou les évangiles apocryphes. Les sujets puisés dans la mythologie, l'histoire ancienne ou la littérature sont également très représentés tout au long des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Les représentations, aussi bien religieuses que littéraires, prennent un aspect beaucoup plus décoratif, plus gracieux à partir du début du XVIIIe siècle, en lien avec l'évolution des mentalités et de la fonction que l'on attribue aux œuvres. Il nous faut enfin signaler l'importance de la diffusion des œuvres célèbres par le biais de la gravure, ce qui favorise la connaissance et les copies des compositions des grands maîtres anciens ou contemporains dans toutes les provinces du royaume.

### A- Les principaux sujets d'inspiration

#### 1- Les épisodes religieux

La plupart des œuvres ici présentées représentent un sujet religieux. Il s'agit de scènes issues de l'Ancien Testament, d'épisodes de la vie du Christ ou de la Vierge, ou encore de passages de la vie des saints. Cette prédominance des thèmes religieux dans les œuvres inventoriées s'explique par le fait que les tableaux de chevalet étudiés proviennent tous, mis à part *La famille du Buysson devant le château des Aix* (Cat II-39) d'établissements religieux. Ce sont les seuls tableaux pour lesquels nous avons la certitude qu'ils ont été réalisés dans la Généralité ou dont l'historique a permis de savoir qu'ils y ont été amenés intentionnellement par la suite. Les tableaux profanes, conservés chez les privés, sont en général des achats récents en salles des ventes et n'ont aucun lien avec l'histoire du lieu ou les propriétaires, mis à part quelques portraits que nous évoquerons un peu plus loin. Quant aux décors peints, beaucoup ornaient des églises ou des chapelles.



Le pouvoir des images pieuses sur les fidèles est rappelé lors de la dernière session du Concile de Trente : « c'est par le moyen de l'histoire des mystères de la Rédemption, tels qu'ils sont dépeints par des tableaux et autres images, que le peuple est instruit et que se confirme chez lui l'habitude de penser continuellement aux articles de la foi et d'en nourrir son esprit ; et aussi qu'un grand profit est tiré de toutes les images sacrées, non seulement parce que les gens sont instruits par là même des bienfaits et donc à eux conférés par le Christ mais aussi parce que les miracles que Dieu a accomplis par ses saints, en leurs exemples salutaires sont présents aux yeux des fidèles [...] [*sic*] »<sup>606</sup>. Cet aspect pédagogique des images est relayé par les statuts synodaux.

#### *I-1 : Les scènes de l'Ancien Testament*

Certaines représentations répertoriées font référence à des épisodes de l'Ancien Testament. C'est le cas d'un tableau conservé dans une collection privée à Souvigny qui provient certainement du château de Pouzeux à Yzeure, propriété au XVII<sup>e</sup> siècle des pères de la Compagnie de Jésus. Il représente *Moïse sauvé des eaux* (Cat II-9). Tiré de l'Exode, c'est un évènement illustré depuis le début du Moyen Âge. Il concerne le personnage central de l'Ancien Testament, Moïse, le prophète à qui Dieu confie la mission de libérer son peuple. C'est un thème très prisé au XVII<sup>e</sup> siècle, peint par de grands peintres tels que Nicolas Poussin<sup>607</sup> ou Sébastien Bourdon<sup>608</sup>, mais il s'agit du seul tableau représentant cette scène que nous avons recensé dans l'ancienne Généralité de Moulins. A Saligny, le dessus de cheminée est orné d'une toile où figure *Le Sacrifice de la fille de Jephthé le Galaadite* (Cat I-6). Issue du Livre des Juges, cette scène est moins couramment représentée. La jeune femme est prête à être sacrifiée par le feu. Il faut cependant, au niveau théologique, plutôt envisager ce sacrifice non comme une mise à mort mais plutôt comme le fait que Jephthé consacre sa fille au service de Dieu pour toute sa vie. Nous avons recensé l'épisode d'Esther paraissant devant Assuérus à deux reprises. Le premier tableau orne le manteau de la cheminée d'une chambre du château de Saint-Quintin-sur-Sioule (Cat I-13), le deuxième est conservé au château des Forges à Commentry et provient sans doute d'un décor démantelé (Cat I-15). Le personnage d'Esther préfigure, pour les théologiens, la Vierge couronnée et médiatrice, et ce passage où elle apparaît devant son époux Assuérus pour demander la grâce du peuple juif a connu un certain

---

<sup>606</sup> Cité dans Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Paris, G. Monfort, 1994, pp. 148-149.

<sup>607</sup> Nicolas Poussin, *Moïse sauvé des eaux*, 1638, huile sur toile, H : 121 x l : 94 cm, musée du Louvre, Paris.

<sup>608</sup> Sébastien Bourdon, *Moïse sauvé des eaux*, vers 1650, huile sur toile, National Gallery of art, Washington.

succès au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>609</sup>. Il a été souvent représenté par les artistes, d'Artemisia Gentileschi<sup>610</sup>, Nicolas Poussin<sup>611</sup> ou Claude Vignon<sup>612</sup>, à Antoine Coypel au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>613</sup>. Enfin, la cathédrale de Moulins abrite une huile sur toile commandée par l'abbesse de Saint-Menoux illustrant *L'Oracle de Déborah* (Cat II-15). C'est là aussi un thème plus rarement représenté qui met en scène la seule femme de l'Ancien Testament reconnue comme chef d'armée<sup>614</sup>, ce qui est intéressant quand on sait que le tableau a été commandé par une femme.

Les œuvres dont l'iconographie est consacrée à un sujet de l'Ancien Testament sont beaucoup moins répandues que celles représentant des épisodes de la vie du Christ, de la Vierge ou des saints. Il s'agit d'une constatation qu'avait déjà pu faire madame Annie Regond dans son étude sur *La Peinture murale du XVI<sup>e</sup> siècle en Auvergne*<sup>615</sup> ou encore Maud Hamoury dans son étude sur la peinture en Bretagne<sup>616</sup>, même si certains thèmes de l'Ancien Testament retrouvent une certaine popularité au XVII<sup>e</sup> siècle, à l'instar de l'épisode *Moïse sauvé des eaux*. Ces scènes sont en général des préfigurations de la vie du Christ et sont moins à la portée des fidèles dont les connaissances théologiques sont minimales.

#### 1-2 : Les scènes de la vie du Christ enfant

Le cycle de l'Incarnation et de la vie du Christ enfant est un des thèmes récurrents. Comme les épisodes de la Passion, il s'agit d'une iconographie qui s'accorde totalement avec les prescriptions post-tridentines. Nous reviendrons sur les scènes de *L'Annonciation* et de *La Visitation* quand nous aborderons les épisodes liés à la vie de la Vierge Marie.

Nous avons recensé plusieurs tableaux représentant *La Nativité* ou des scènes en relation avec cet évènement : *L'Adoration des bergers* du peintre Guy François (Cat II-3), *L'Adoration des Mages* de Guillaume Rome (Cat II-4), *Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus*

---

<sup>609</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 148-149. Les auteurs expliquent que son couronnement par Assuérus annonce le couronnement de la Vierge, et son intervention auprès du roi des Perses préfigure l'intercession de Marie auprès de son fils au jour du Jugement dernier.

<sup>610</sup> Artemisia Gentileschi, *Esther devant Assuérus*, vers 1630, huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>611</sup> Nicolas Poussin, *Esther devant Assuérus*, 1655, huile sur toile, H : 119 x l : 155 cm, musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

<sup>612</sup> Claude Vignon, *Esther devant Assuérus*, 1624, huile sur toile, H : 80 x l : 119 cm, musée du Louvre, Paris.

<sup>613</sup> Antoine Coypel, *Esther devant Assuérus*, vers 1704, huile sur toile, H : 105 x l : 137 cm, musée du Louvre, Paris.

<sup>614</sup> 1994, Catherine Rager, pp. 196-197.

<sup>615</sup> 1983, Annie Regond, p. 245. Elle rappelle, à la suite d'Anne Courtillé, que déjà à l'époque romane les thèmes empruntés à l'Ancien Testament sont rares en Auvergne et qu'ils deviennent presque inexistantes à l'époque gothique. Le Renaissance ne privilégie pas non plus ces sujets.

<sup>616</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 287.

de Pierre Parrocel (Cat II-14), *L'Adoration des bergers* de François Finet (Cat II-38). On retrouve cette scène de *La Nativité* sur le volet intérieur gauche du *Triptyque des Aubéry* (Cat II-23). Un tableau représentant *La Présentation de Jésus au temple*, thème qui appartient également à ce cycle, est conservé dans l'église du Sacré-Cœur de Moulins (Cat II-8). Il faisait pendant à une toile illustrant l'épisode de *Jésus dans le temple parmi les docteurs*. On retrouve la scène de *La Présentation de Jésus au temple* représentée sur une des toiles du plafond du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation de Moulins ainsi qu'un passage de la fuite de Marie, Joseph et leur fils en Egypte (Cat I-7). Ces différents sujets, Adoration des bergers, Adoration des Mages, ont également été peints dans la chapelle du château d'Ainay-le-Vieil (Cat I-5).

Tout au long du XVIIe siècle, les différents épisodes liés à l'enfance du Christ sont donc très populaires, en particulier toutes les scènes en relation avec la Nativité telle que l'Adoration des bergers. La naissance du dauphin, le futur Louis XIV, en 1638, après vingt-trois ans de mariage entre Louis XIII et Anne d'Autriche, déclenche dans les années 1640 une vague de commandes de *Nativité* ou d'*Adoration*. Des peintres comme Guy François se sont d'ailleurs fait une spécialité de ces représentations produisant ainsi des *Adorations des bergers* en série, toutes assez semblables au niveau de la composition et de la facture<sup>617</sup>. Les œuvres produites localement au XVIIIe siècle se situent dans la continuité de ce qui se faisait au siècle précédent.

Dès le XVIIe siècle, la scène de la Nativité en elle-même et l'Adoration des bergers deviennent indissociables. Il ne s'agit plus, comme au XVe siècle dans les tableaux de Domenico Ghirlandaio ou du Maître de Flémalle par exemple, d'une scène silencieuse avec le nouveau-né étendu nu sur la terre, la Vierge agenouillée les mains jointes en train de l'adorer et saint Joseph le contemplant avec respect<sup>618</sup>. Si cette simplicité et cette humilité se retrouvent encore dans certaines œuvres comme dans *La Nativité* représentée sur le volet gauche du triptyque des Aubéry de la cathédrale de Moulins, on remarque à partir du XVIIe siècle des mises en scène plus animées. L'enfant Jésus est couché dans une mangeoire remplie de paille, sa mère à ses côtés écarte les langes pour laisser voir le nouveau-né. Dans les scènes de l'Adoration des Mages elle le tient souvent assis sur ses genoux. C'est le cas dans *L'Adoration des Mages* conservée dans l'église d'Effiat, sur celle réalisée par le peintre

---

<sup>617</sup> 2007, Pascale Moulrier, p. 14.

<sup>618</sup> Domenico Ghirlandaio, *Nativité*, vers 1492, tempera sur panneau, H : 85 x l : 63 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Maître de Flémalle, *Nativité*, première moitié du XVe siècle, musée des Beaux-Arts, Dijon.

Guillaume Rome ou encore dans la composition peinte de la chapelle du château d'Ainay-le-Vieil. Saint Joseph est toujours présent, souvent en peu en retrait derrière sa femme et son fils. L'âne et le bœuf ne sont plus forcément représentés. Ils n'apparaissent pas dans *L'Adoration des bergers* de Guy François conservée dans l'église de Gannat. La Sainte Famille est par contre entourée de bergers, de bergères, de paysans, de jeunes enfants, de différents animaux comme des moutons ou des chiens. Il s'agit d'une scène très vivante, très animée, remplie de détails familiers. Emile Mâle rappelle ainsi que « l'art ne représente plus le triste abandon de la Sainte Famille, mais le moment où le fils de Dieu est reconnu pour la première fois par les hommes »<sup>619</sup>. La Vierge soulève avec beaucoup de tendresse les langes pour montrer son fils qui rayonne et éclaire les visages des protagonistes. Ce geste a été adopté par les artistes dès le XVIe siècle et fait de l'enfant Jésus le foyer de la lumière. On retrouve en général des anges dans la partie supérieure de la composition.

*La Nativité* réalisée par Le Corrège vers 1520-1530 aurait inspiré de très nombreux artistes<sup>620</sup>, même si l'idée d'associer la Nativité et l'Adoration des bergers ne lui revient pas entièrement puisqu'on en trouve des exemples dès la fin du Moyen Âge. Mais il est à l'origine du nouveau-né rayonnant illuminant le tableau. Les prototypes de cet épisode sont les scènes peintes par Le Dominiquin, Romanelli, Pierre de Cortone ou encore celles de Carlo Maratta ou Raphaël Mengs. Les artistes français tels que Simon Vouet, Laurent de la Hyre, les frères Le Nain, Philippe de Champaigne, Nicolas Poussin ou encore les Restout, ont repris toutes ces caractéristiques. Quant à la représentation des mages, elle reste en général assez traditionnelle. Les trois hommes représentent l'enthousiasme de la jeunesse, la raison de l'âge mûr et l'expérience de la vieillesse, et symbolisent l'Europe, l'Asie et l'Afrique. Ils viennent rendre hommage à l'enfant dans l'étable<sup>621</sup>. Ces compositions sont donc très uniformes, mais chaque artiste y appose sa touche personnelle<sup>622</sup>.

Il en est de même pour les autres scènes de l'enfance du Christ, et en particulier pour la Fuite en Egypte et la Présentation de Jésus au temple. Suite à la Contre-Réforme catholique, on note une évolution dans la représentation de la Fuite en Egypte. Comme dans la Nativité, l'âne est peu à peu mis en retrait alors que jusque là, la Vierge était assise sur l'animal que

---

<sup>619</sup> 1932, Emile Mâle, p. 243.

<sup>620</sup> Le Corrège, *La Nativité*, 1529-1530, huile sur panneau, H : 256,5 x l : 188 cm, Gemaldegalerie Alte Meister, Dresde.

<sup>621</sup> Emile Mâle souligne que pour la représentation des Mages les artistes suivent la tradition du Moyen Âge, bien qu'apparaissent chez les théologiens des remises en question de cet événement, en particulier sur l'origine de ces hommes, leur nombre, le lieu de leur visite.

<sup>622</sup> *Ibidem*, p. 244.

Joseph guidait par la bride. Les évangiles n'en parlant pas, sa présence devenait suspecte. Il apparaît cependant très bien sur le tableau du plafond du chœur de la chapelle de la Visitation qui illustre le motif principal de la Fuite en Egypte, le repos de la Sainte Famille lors du voyage. Là encore, le Corrège serait à l'origine de la diffusion de cette scène emplie de tendresse, de douceur et d'intimité. On note les échanges de regards et les gestes entre les personnages. La Vierge tient l'enfant sur ses genoux et regarde Joseph qui tend la main vers son épouse et son fils. On ne retrouve pas, à Moulins, le palmier, élément traditionnel de cette représentation sous lequel s'assoient la Vierge et son fils. Ce détail apparaît seulement dans les évangiles apocryphes mais les peintres ont continué à le représenter après le Concile de Trente, cet arbre ayant pour les chrétiens d'Egypte un caractère sacré<sup>623</sup>. Trois anges apparaissent sur la toile de Moulins. La tradition rapporte que durant son voyage, la Sainte Famille a été accompagnée et consolée par les anges. Sur le tableau du plafond du chœur des religieuses, le paysage est peu présent, la composition typique de l'atticisme parisien des années 1640-1660 est structurée par des éléments architecturaux.

Les deux toiles conservées dans l'ancienne Généralité de Moulins représentant *La Présentation de Jésus au temple* sont stylistiquement différentes. Celle de la chapelle de la Visitation de Moulins du peintre Rémy Vuibert se rattache à l'atticisme parisien alors que la seconde, conservée dans l'église du Sacré-Cœur de Moulins et provenant de l'ancien collège des jésuites, annonce la peinture du XVIIIe siècle. La gestuelle y est plus théâtrale, la composition plus mouvementée. On peut cependant noter que ces deux compositions répondaient à une autre scène et qu'elles s'intégraient dans une réflexion théologique. La toile du plafond du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation fait toujours pendant actuellement à *La Présentation de Marie au temple* qui se trouve au centre de la voussure opposée. Ainsi, après la présentation de Marie au grand prêtre par Anne et Joachim, c'est au tour de Marie et Joseph de présenter leur fils. Le tableau qui provient de l'ancien collège des jésuites faisait pendant, quant à lui, à une scène illustrant *Jésus parmi les docteurs*, autre épisode de l'enfance du Christ, moins souvent représenté cependant. Il s'agit d'un événement moins populaire, plus intellectuel qui avait tout à fait sa place dans un collège de la Compagnie de Jésus.

---

<sup>623</sup> Le palmier, à l'instar de la palme, a un pouvoir évocateur très fort et peut prendre des formes très variées dans les représentations. Il est un symbole de victoire, victoire militaire mais surtout victoire sur le mal. Associé aux martyrs, il préfigure également la Résurrection, symbolique à mettre en lien avec la palme des Rameaux.

*1-3 Les scènes de la Passion du Christ*

Les épisodes de la Passion du Christ sont également très souvent illustrés, en particulier la Crucifixion qui est le thème de plusieurs tableaux conservés dans la Généralité de Moulins. Une *Crucifixion*, qu'il est possible d'attribuer à Frans Franken II, est conservée à l'église Saint-Pierre de Moulins (Cat II-5), deux du peintre Gilbert Sève ornent les églises de Liernolles et de Villeneuve-sur-Allier (Cat II-30) et une autre du montluçonnais Poisson se trouve dans l'église Saint-Pierre de Montluçon (Cat II-31). Cette scène est également représentée sur le panneau central du *Triptyque des Aubéry* de la cathédrale Notre-Dame de Moulins (Cat II-23).

L'épisode de la Crucifixion est très discuté à partir du XVI<sup>e</sup> siècle dans le cadre de la Contre-Réforme. On se questionne sur la façon dont le Christ a été crucifié, sur le nombre de clous, sur la nudité de Jésus, la couronne d'épines, sur le coup de lance. Les avis sont partagés sur bien des points ce qui fait que les représentations peintes sont elles-mêmes très diverses<sup>624</sup>. Parmi les nombreux exemples, nous pouvons simplement rappeler que dans l'église San Lorenzo in Lucina de Rome, Guido Reni représente en 1640 le Christ crucifié avec trois clous. Dans *La Crucifixion* de Simon Vouet, conservée au musée des Beaux-Arts de Lyon et réalisée dans les mêmes années, vers 1636-1637, il est crucifié avec quatre clous. Et parmi les tableaux conservés dans la Généralité de Moulins, seul le peintre Poisson représente le Christ crucifié avec quatre clous mais il s'agit d'une copie de *La Crucifixion* de Charles Lebrun. Peu d'artistes ont représenté le Christ nu et certains ont choisi de ne pas évoquer la couronne d'épine. En Bourbonnais, les représentations de ce thème sont toutes très semblables et très simples. Le Christ est sur la croix qui est levée, il est vêtu du *périzonium* et porte la couronne d'épines. La blessure de la lance apparaît du côté droit. *La Crucifixion* de l'église Saint-Pierre se rapproche encore des compositions de la fin de Moyen Âge avec la foule au pied de la croix, les soldats se partageant les habits du condamné et les deux larrons encadrant le Christ. Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, les représentations se simplifient, la foule disparaît ainsi que les larrons. La manière dont ils étaient attachés, avec des cordes, était sujette à discussion. La Vierge n'est plus évanouie au pied de la croix mais debout, comme l'enseignent les théologiens après le Concile de Trente, dominant sa douleur. Elle est accompagnée de saint Jean et de Marie-Madeleine qui embrasse la croix. Dans le tableau de l'église Saint-Pierre de Moulins attribué à Frans Franken II, ces trois personnages sont présents autour du Christ.

---

<sup>624</sup> 1932, Emile Mâle, pp. 268-269. Emile Mâle souligne cependant que contrairement aux docteurs de l'église, les artistes sont assez unanimes sur la façon dont le Christ a été crucifié : sur la croix posée à terre puis soulevée à la force des bras.

Progressivement, même Marie-Madeleine n'apparaît plus. A Villeneuve-sur-Allier, sur le tableau de Gilbert Ier Sève, comme sur le *Triptyque des Aubéry*, n'apparaissent plus que la Vierge et saint Jean. Le Christ est même seul sur la toile du peintre Poisson qui reprend la composition de Charles Lebrun. Il peut arriver que le saint à qui est dédiée l'église soit représenté aux côtés de saint Jean et de la Vierge. C'est le cas sur le tableau de l'église de Liernolles où on reconnaît saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue avec la Vierge Marie.

Contrairement à ce que nous avons pu voir pour les scènes représentant La Nativité, les Crucifixions à partir du XVIIe siècle dégagent une impression de tristesse et de solitude. Emile Mâle explique que « le naïf amour du pittoresque des vieux maîtres cède la place à l'austérité du sentiment chrétien »<sup>625</sup>. Le corps livide du Christ se détache sur un ciel noir, menaçant, qui semble annoncer la fin du monde. On remarque sur la toile de Gilbert Ier Sève à Liernolles, la présence de trois angelots recueillant le sang du Christ dans des calices, détail que l'on retrouve souvent dans les compositions médiévales mais qui disparaît à partir du XVIe siècle. Enfin, cette scène de la Crucifixion est parfois une occasion pour les commanditaires d'une œuvre de se faire représenter au pied de la croix et de signifier ainsi leur ferveur religieuse. C'est le cas sur le panneau central du *Triptyque des Aubéry*. De chaque côté du Christ sont représentés les donateurs et leur famille avec leurs saints patrons, les femmes à la gauche du Christ, les hommes à sa droite.

Nous n'avons pas recensé de tableaux représentant la descente du Christ de la croix, mais nous avons recensé deux *Vierge de Pitié* ou *Pietà* datées des premières années du XVIIe siècle. La première, conservée à la cathédrale de Moulins, a été réalisée par Jean Deloisy et provient de la prieurale de Souvigny (Cat II-1). La seconde est visible au musée municipal de Gannat. Elle a été commandée par la famille Lelong pour une chapelle privée (Cat II-2). On peut signaler qu'une troisième est conservée dans l'église Notre-Dame de Montluçon<sup>626</sup>, mais nous n'en connaissons ni l'auteur, ni la provenance, ni le commanditaire. Dans cet épisode, l'attention est focalisée sur la Vierge Marie. Assise au bas du montant vertical de la croix, elle tient le cadavre de son fils sur ses genoux. Sur le tableau de l'église de Notre-Dame de Montluçon, seul le haut du corps de son fils repose contre elle et deux anges l'aident à le soutenir. Il s'agit là du schéma de représentation qui se développe progressivement à partir du

---

<sup>625</sup> 1932, Emile Mâle, p. 276.

<sup>626</sup> III. XCIX.

XVI<sup>e</sup> siècle<sup>627</sup>, les compositions de Gannat et de Moulins gardent ainsi un certain côté archaïque. Saint Jean et Marie-Madeleine sont représentés sur le tableau de la cathédrale de Moulins, ainsi que les deux saints abbés de Cluny enterrés à Souvigny, Mayeul et Odilon. Ils sont figurés en donateurs entourant la Vierge Marie et son fils. Il s'agit d'un thème qui est là aussi propice à la représentation des donateurs ou de membres de leur famille, que l'on retrouve agenouillés aux côtés de Marie. On identifie ainsi deux religieuses de la famille Lelong entourant la Vierge de Piété sur le tableau du musée de Gannat. Dans cette scène, l'épée fichée dans le cœur de la Vierge est une référence à la sixième de ses sept douleurs, c'est-à-dire au moment où elle prend son fils mort dans ses bras.

Enfin, l'église de Bourbon l'Archambault conserve une *Mise au tombeau du Christ* de grandes dimensions dans laquelle on remarque l'influence des compositions de Simon Vouet (Cat II-33). L'artiste respecte la tradition iconographique, le buste du Christ est soutenu par Joseph d'Arimathie qui a reçu le droit de l'inhumer. Ce dernier est accompagné de Nicodème, de sainte Véronique et d'un troisième personnage non identifié qui pourrait être le commanditaire de l'œuvre. Emile Mâle note qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle on ne retrouve souvent, dans ces représentations de l'ensevelissement, que le Christ porté par des anges, image ancienne issue de la vision de saint Grégoire qui a perduré<sup>628</sup>. Il s'agit là du dernier épisode de la Passion du Christ.

Viennent ensuite les représentations de la Résurrection, évènement majeur de la religion catholique. Mais nous en avons seulement recensé deux exemples : le premier sur le volet intérieur droit du *Triptyque des Aubéry* (Cat II-23), le deuxième dans un des médaillons accompagnant *L'Ascension du Christ* sur la voûte du chœur de l'église Saint-Pierre de Nevers. Comme c'est le cas depuis le XIV<sup>e</sup> siècle en Italie, le Christ est en lévitation au-dessus du tombeau assimilé à un autel. Il s'agit là d'un type de composition qui perdure jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>629</sup>. Le tombeau est entrouvert, bien que les théologiens se soient aperçus après le Concile de Trente qu'il s'agissait là d'une erreur, le Christ étant sorti du tombeau scellé une fois ressuscité. Mais, même si la doctrine est formelle, les peintres ont en général continué à représenter le tombeau ouvert mettant bien en évidence que l'« Eglise, après le Concile de Trente, n'imposa jamais dans ces représentations de l'Évangile, une

---

<sup>627</sup> *Ibidem*, pp. 284-285.

<sup>628</sup> *Ibidem*, pp. 288-289.

<sup>629</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, p. 297.



discipline rigoureuse aux artistes »<sup>630</sup>. On retrouve les quatre gardes qui s'étaient assoupis. Le Christ ressuscité, apparaissant au milieu des nuages, muni de la croix de la Résurrection et bénissant de la main droite, est représenté dans un médaillon sur une des voussures du plafond du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation de Moulins (Cat I-7). Nous pouvons également signaler une référence à la Résurrection du Christ dans la salle du premier étage du château de Versailles à Saint-Etienne-de-Vicq (Cat I-4). Un phœnix au plumage ocre rouge est peint sur le mur de cette grande pièce. Par sa capacité à renaître de ses cendres après s'être consumé, cet oiseau légendaire est un des symboles de la Résurrection.

On retrouve aussi des illustrations de l'Apparition du Christ à Marie-Madeleine après la Résurrection. Il s'agit de l'instant où il prononce le *Noli me tangere* en touchant le front de la sainte agenouillée à ses pieds. On reconnaît ainsi cette scène sur une des cinq toiles encastrées dans des lambris du petit salon du château de Saligny-sur-Roudon (Cat I-6) et sur un tableau du peintre Poisson dans l'église Notre-Dame de Montluçon (Cat II-35). Ces deux représentations respectent une tradition qui s'est développée à partir du XVI<sup>e</sup> siècle et qui s'explique par une particularité des reliques de Marie-Madeleine, le crâne de la sainte ayant gardé sur le front un reste de peau. La légende voyait là l'empreinte des deux doigts du Christ<sup>631</sup>. Le décor du salon du château de Saligny comprend également une toile représentant l'Apparition du Christ à sa mère après sa Résurrection, épisode qui n'apparaît pas dans les Evangiles mais dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Cette scène fait écho au *Noli me tangere*, il s'agit dans les deux cas de l'apparition du Christ après sa Résurrection à deux femmes qui lui étaient très proches. L'église Sainte-Croix de Saint-Pourçain-sur-Sioule conserve un tableau illustrant la rencontre de Jésus avec deux disciples faisant route vers Emmaüs (Cat II-17). Il s'agit là aussi d'une des apparitions du Christ après sa Résurrection, épisode qui apparaît très tôt dans l'art occidental<sup>632</sup>.

Pour ce qui est des épisodes de la vie publique du Christ rapportés dans les Evangiles, nous avons recensé une représentation du *Baptême du Christ*, dans l'église de Saint-Menoux (Cat II-19). Il s'agit d'une copie d'un tableau de Pierre Mignard, la composition est similaire à

---

<sup>630</sup> 1932, Emile Mâle, p. 294.

<sup>631</sup> *Ibidem*, pp. 294-295. La légende s'est répandue par l'*Aurea rosa*, ouvrage écrit après 1497 par un dominicain.

<sup>632</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, p. 277. Cet épisode perd de son importance au Moyen Âge. Il retrouve une place importante dans l'art à partir de la Renaissance, période où il est d'abord intégré dans un paysage avant que Rembrandt ne lui rende toute sa vocation religieuse au XVII<sup>e</sup> siècle.

ce qui pouvait se faire depuis le Moyen Âge. Le Christ est debout dans le Jourdain, les mains jointes sur son cœur et il penche la tête pendant que Jean-Baptiste verse l'eau sur son front. On retrouve la présence des anges et de la colombe du Saint-Esprit.

La parabole du *Christ et la femme adultère* est représentée sur une des toiles du salon du château de Saligny-sur-Roudon ainsi que la scène du *Christ et la Samaritaine au puits de Jacob* (Cat I-6). Ce sont deux paraboles fréquemment illustrées depuis le Moyen Âge et qui sont souvent représentées en pendant<sup>633</sup>. C'est le cas au château de Saligny où les quatre dessus-de-porte forment ainsi des paires.

Une toile conservée dans l'église de Bressolles et commandée par un chanoine de la collégiale de Moulins rappelle une des tentations du Christ alors qu'il s'est retiré au désert après son baptême. Elle représente *Le Christ au désert servi par les anges* (Cat II-27). Le tableau est une copie d'une composition de Charles Le Brun. Ce sujet iconographique est moins répandu car il est là aussi plus intellectuel et demande une connaissance des Evangiles plus approfondie.

On peut noter enfin la représentation sur la voûte du chœur de l'église Saint-Pierre de Nevers de deux épisodes qui sont souvent associés : *La Transfiguration du Christ* et *L'Ascension* (Cat I-9). *L'Ascension* est le sujet principal, peint sur la voûte. On reconnaît le Christ s'élevant seul dans le ciel au milieu de rayons lumineux sous le regard de la Vierge et des apôtres. *La Transfiguration* est représentée en camaïeu gris dans un des médaillons complétant cette scène centrale, à côté de celui illustrant la Résurrection du Christ que nous avons évoqué précédemment. Jésus apparaît en lévitation aux apôtres qui l'avaient accompagné dans la montagne, auréolé de lumière et entouré de Moïse et Elie. C'est une scène qui préfigure son Ascension et on a tendance dès le XIV<sup>e</sup> siècle à confondre la Transfiguration et l'Ascension du Christ<sup>634</sup>. Ce sont des thèmes très appréciés après le Concile de Trente car ils permettent des compositions dynamiques exaltant la foi catholique. Cependant, l'Ascension du Christ est souvent éclipsée aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles par les représentations de l'Assomption de la Vierge.

---

<sup>633</sup> Dès l'époque paléochrétienne, l'épisode de la Samaritaine au puits de Jacob est souvent associé à la femme adultère avant tout pour des motifs liturgiques. Le vendredi suivant le troisième dimanche de Carême on lisait l'Evangile de saint Jean rapportant la parabole du Christ et de la Samaritaine, et le lendemain il s'agissait de la lecture de la parabole de la femme adultère.

<sup>634</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, p. 297.

Dans la représentation de tous ces thèmes, les artistes mêlent à la fois des éléments issus de la tradition, du passé, des détails que l'on retrouve parfois depuis le haut Moyen Âge, et un esprit nouveau en lien avec les nouvelles problématiques religieuses de l'époque et avec les nombreuses polémiques soulevées sur les façons de représenter les scènes de l'Évangile. Il en est de même pour les épisodes mettant en scène la Vierge Marie.

*1-4 : Les scènes de la vie de la Vierge*

Les différents événements de la vie de la Vierge Marie sont représentés en très grand nombre dès la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit là d'une réaction à l'iconoclasme protestant qui s'acharnait tout particulièrement sur les images de la Vierge accusée d'avoir remplacé le Christ. L'Église catholique prend ainsi la défense de Marie avec ardeur et réaffirme avec force son culte. Emile Mâle précise que « tous les ordres religieux en devinrent les champions »<sup>635</sup>, les jésuites se distinguant tout particulièrement dans cette lutte pour l'adoration de la Vierge Marie. En 1638, Louis XIII lui consacre la France, « jamais la Vierge n'avait paru plus grande qu'au temps où Louis XIII lui consacrait son royaume »<sup>636</sup>. Nous avons pu voir dans la première partie de ce volume que le Concile de Trente, dans ses prescriptions sur les images, condamne les œuvres qui propagent un dogme erroné. Cependant, l'Église se montre très conciliante et indulgente envers les anciennes traditions, en particulier envers les Évangiles apocryphes et *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Les évangiles apocryphes, dont l'authenticité n'est pas établie et qui ont été enrichis au fil des siècles de détails multiples, restent en effet la principale source d'informations concernant la vie de la Vierge. Ainsi, sa vie après la Crucifixion et la Résurrection du Christ n'est évoquée que dans les sources apocryphes<sup>637</sup>. Les évangiles sont muets sur son enfance. Matthieu et Luc rapportent l'épisode de l'Annonciation affirmant donc la conception virginale du Christ, et elle apparaît au moment de la Nativité. Par la suite, elle n'apparaît seulement qu'en arrière-plan dans les différents événements qui jalonnent la vie de son fils, que ce soit dans la Présentation au temple ou lors des Noces de Cana. Saint Jean, dans le récit de la Passion, précise qu'elle est au pied de la croix et les Actes des Apôtres rappellent sa présence parmi les apôtres le jour de la Pentecôte<sup>638</sup>.

---

<sup>635</sup> 1932, Emile Mâle, p. 30.

<sup>636</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>637</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, p. 234. Selon les textes, elle meurt et est enterrée à Ephèse ou à Jérusalem.

<sup>638</sup> *Ibidem*, p. 234.

La naissance de la Vierge Marie est représentée sur une des toiles du plafond de la chapelle de la Visitation de Moulins (Cat I-7). La composition est traditionnelle. Anne est allongée sur son lit, des femmes s'affairent autour d'elle, certaines donnant son premier bain à l'enfant, thème venu de Byzance et souvent privilégié par les artistes. La présence des anges rappelle sa conception miraculeuse. Bien qu'issues des traditions apocryphes, la rencontre d'Anne et Joachim à la Porte Dorée de Jérusalem puis la naissance de Marie ont continué, comme au Moyen Âge, à être représentées à de multiples reprises. Il est difficile pour les ordres religieux qui veulent replacer au centre de la religion la Vierge Marie de ne pas honorer les parents de cette dernière, Anne et Joachim<sup>639</sup>. Le culte de sainte Anne retrouve ainsi une grande popularité au XVIIe siècle<sup>640</sup>, ce qui se manifeste par la diffusion du thème iconographique d'Anne apprenant à lire à sa fille. La fête de la Présentation de Marie au temple est également rétablie par le pape Sixte Quint<sup>641</sup>. Il s'agit d'un épisode fréquemment illustré au XVIIe siècle avec cependant une différence notable par rapport aux représentations antérieures. Marie n'est plus représentée « ferme et droite », mais agenouillée, tête baissée, les mains croisées sur la poitrine, « avec cette ferveur qui est la marque des temps nouveaux »<sup>642</sup>. C'est un événement particulièrement apprécié par l'ordre de la Visitation Sainte-Marie. Il a été illustré à deux reprises au couvent de la Visitation de Moulins : une première fois au centre d'une des voussures du plafond du chœur des religieuses, en pendant à *La Présentation de Jésus au temple* (Cat I-7), et une deuxième fois sur le retable du chœur liturgique. On y retrouve une grande composition figurant *La Présentation de Marie au temple*, tableau qui avait été offerte à la duchesse de Montmorency (Cat II-6).

Si les scènes de la Naissance et de la Présentation de Marie au temple se situent dans la continuité de la tradition médiévale, les représentations de *L'Annonciation* diffèrent de celles du passé. Il s'agit là d'un thème extrêmement répandu dès le XVIe siècle et nous en avons recensé un grand nombre dans la Généralité de Moulins, dans la chapelle du château d'Ainay-le-Vieil (Cat I-5), à la cathédrale Notre-Dame de Moulins (Cat II-26) ou encore dans l'église Saint-Pierre de Montluçon (Cat II-34). Une représentation de la Vierge en prière, sans aucun doute au moment de l'Annonciation, apparaît également dans un médaillon au niveau du plafond du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation de Moulins (Cat I-7). Nous

---

<sup>639</sup> 1932, Emile Mâle, p. 347.

<sup>640</sup> En 1625, une statue de sainte Anne est découverte en Bretagne, non loin d'Auray qui devient alors la ville de sainte Anne et accueille de grands pèlerinages.

<sup>641</sup> Elle avait été supprimée par le pape Pie V.

<sup>642</sup> 1932, Emile Mâle, p. 353.

avons retrouvé d'autres tableaux abordant ce thème que nous n'avons pas étudiés plus précisément dans le cadre de nos recherches.

A la fin du Moyen Âge la scène de l'Annonciation revêt un caractère très intime. La Vierge prie dans une petite chambre au côté d'un lys fleuri dans un vase et de l'ange, entré par la porte entreouverte. A partir du XVII<sup>e</sup> siècle la représentation est beaucoup plus céleste et théâtrale, voire triomphale. Le ciel envahit la cellule où prie la Vierge, l'ange apparaît agenouillé sur un nuage. C'est le cas sur le tableau d'Isaac Moillon de la cathédrale de Moulins. Dans tous les cas, les nuées envahissent la scène, nuées qui s'écartent pour laisser apparaître des rayons lumineux, des anges ou la colombe du Saint-Esprit comme sur la toile de Pieter van Mol de l'église Saint-Pierre de Montluçon ou dans le décor de la chapelle du château d'Ainay-le-Vieil. Tout ce qui rappelle les réalités de la vie, comme le lit, le foyer, disparaissent et « il semble que nous ne soyons plus sur terre mais dans le ciel »<sup>643</sup>. Il s'est opéré pour la représentation de l'Annonciation le même processus que pour la Nativité. Le recueillement, l'intimité, le silence, cèdent la place à la reconnaissance céleste et terrestre, à la joie, à des mises en scène complexes et animées.

L'épisode de l'Annonciation est souvent associé à celui de la Visitation de Marie à sa cousine Elisabeth, événement rapporté dans l'évangile de saint Luc. C'est le cas dans la chapelle du château d'Ainay-le-Vieil où les deux scènes se font face (Cat I-5). L'église du couvent de la Visitation de Moulins conservait également une toile, aujourd'hui disparue, sur ce thème, composition réalisée par Rémy Vuibert (Cat II-6). Contrairement à l'Annonciation, la scène se déroule en plein air, devant la maison d'Elisabeth. Au début du Moyen Âge, les deux femmes se saluent à distance puis progressivement, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, en lien avec le développement de la piété mariale, Elisabeth est représentée à genoux, s'inclinant devant l'enfant que porte Marie. C'est le cas à Ainay-le-Vieil où l'on voit Elisabeth poser sa main sur le ventre de sa cousine. Dès la fin du Moyen Âge, les deux femmes sont souvent représentées en train de s'embrasser ce qui rapproche cette scène de la rencontre d'Anne et Joachim à la Porte Dorée<sup>644</sup>.

Il nous faut signaler un tableau attribué au peintre Gilbert Sève et conservé dans l'église de Bourbon-l'Archambault représentant *La Pentecôte* (Cat II-30). La Vierge auréolée

---

<sup>643</sup> *Ibidem*, p. 240. Emile Mâle rappelle que cette nouvelle façon de représenter l'Annonciation remonte aux premières années du XVI<sup>e</sup> siècle. En 1514, Ridolfo Ghirlandio représente l'ange porté par un nuage qui entre dans la cellule de Marie. Le Corrège adopte cette formule et la consacre vers 1525 grâce à sa fresque destinée à orner une lunette de l'église des Pères de l'Annonciation de Parme, aujourd'hui conservée aux galeries nationales de Parme.

<sup>644</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, p. 339.

est assise au centre de la composition, entourée des apôtres. Des langues de feu symbolisant l'Esprit-Saint sont visibles au-dessus de la tête de tous les protagonistes. Cette présence de Marie au milieu des apôtres provient d'un passage des Actes des apôtres dans lequel il est rapporté que « les apôtres réunis dans la chambre haute, à Jérusalem, persévèrent dans la prière avec Marie »<sup>645</sup>.

#### *I-5 : Mort et Assomption de la Vierge*

Nous avons recensé plusieurs œuvres relatant la Mort de la Vierge, sa Résurrection et son Assomption. Ces thèmes iconographiques se situent également dans la continuité de la tradition médiévale même si ce sont des événements âprement discutés par les théologiens lors du Concile car ils n'apparaissent dans aucun des évangiles. La Mort de Marie, ou *Dormition*, repose sur des bases légendaires et sur la littérature apocryphe<sup>646</sup>. Deux traditions existent. La première rapporte que Marie aurait accompagné saint Jean à Ephèse et qu'elle y aurait été enterrée. Dans la deuxième, Marie aurait été ensevelie à Jérusalem et on aurait élevé une basilique sur son tombeau présumé. C'est un thème qui se développe en Orient à partir du Xe-XIe siècle. On le retrouve représenté sur un des tableaux du plafond du chœur de la chapelle de la Visitation de Moulins (Cat I-7). La Vierge est étendue sur son lit, entourée des apôtres.

Mais l'Eglise occidentale a tout particulièrement exalté l'Assomption corporelle de la Vierge Marie que l'on retrouve illustrée à de multiples reprises aux XVI et XVIIe siècles. C'est un événement très apprécié, en particulier par les ordres religieux. Il permet non seulement de louer Marie mais également de réaliser des compositions dynamiques, théâtrales qui exaltent la ferveur religieuse. L'Assomption est une doctrine qui a pris forme entre le IXe et le XIIe siècle, confirmée par les grands théologiens du XIIIe siècle mais qui n'est proclamée en tant que dogme qu'en 1950. Cet épisode est représenté au centre du plafond de la chapelle de la Visitation de Moulins (Cat I-7) et à quelques pas de là, il orne le plafond de la bibliothèque du collège des jésuites (Cat I-8). Très attachés au culte de la Vierge et à sa propagation, c'est un thème que les pères de la Compagnie de Jésus ont fait représenter à de multiples reprises. On le retrouve ainsi au niveau de la coupole de l'église du collège jésuite de Nevers où l'Assomption est véritablement triomphale puisqu'elle se déroule en présence de l'assemblée des saints (Cat I-9). Une grande toile représentant *L'Assomption et le*

---

<sup>645</sup> *Ibidem*, pp. 278-279.

<sup>646</sup> *Ibidem*, p. 131. Le mot « Dormitio » est traduit du terme byzantin « Koimêsis » qui assimile la mort de la Vierge à un sommeil.

*Couronnement de la Vierge* est aussi conservée à la cathédrale de Moulins (Cat II-10). Un tableau du peintre Gilbert Sève sur ce thème est visible dans l'église Sainte-Croix de Saint-Pourçain (Cat II-21), un deuxième de la main de Jean Boucher décore l'autel de la chapelle de la Vierge dans l'église Notre-Dame de Montluçon (Cat II-29).

Dans ces représentations, la Vierge est portée par les anges, elle a les bras écartés, les yeux levés vers le ciel. A Saint-Pourçain, elle est en prière, les mains jointes et s'élève au-dessus du tombeau vide entouré des apôtres. On retrouve ce tombeau dans la plupart des compositions, comme dans celle de Jean Boucher à Montluçon où la Vierge est représentée assise, les bras croisés sur sa poitrine. Les tableaux représentant *L'Assomption de la Vierge* sont donc la plupart du temps divisés en deux parties. Dans la partie inférieure les apôtres se penchent vers le tombeau ouvert tandis que la Vierge s'élève avec son cortège d'anges dans la partie supérieure. On retrouve ainsi un registre terrestre et un registre céleste.

Cette scène est très souvent associée au Couronnement de la Vierge par son fils Jésus Christ, évènement qui suit immédiatement l'Assomption et qui vient clore le triomphe de Marie. Ce couronnement est évoqué à la chapelle de la Visitation ou dans l'ancien collège des jésuites de Moulins avec un ange qui s'apprête à poser une couronne sur le front de Marie. De même, à l'église Saint-Pierre de Nevers, la Vierge s'élève dans les cieux en direction de Jésus qui l'attend, au centre de la coupole. Mais le Couronnement est le thème principal du tableau de la cathédrale de Moulins où, au-dessus du tombeau vide, la Vierge est représentée agenouillée devant le Christ qui la couronne. Le peintre Jean Boucher a également représenté cet épisode pour Nicolas Jehannot de Bartillat sur la toile conservée dans l'église de Chamblet (Cat II-25). Dans une nuée, entourée de Jésus et de Dieu le Père, en présence de la colombe du Saint-Esprit, la Vierge Marie est couronnée par la Trinité. Cette croyance n'est là encore fondée sur aucun texte des Ecritures mais provient du récit apocryphe attribué à Mélicon, évêque de Sardes, repris au VI<sup>e</sup> siècle par Grégoire de Tours et largement diffusé à partir du XIII<sup>e</sup> siècle grâce à *La Légende dorée* de Jacques de Voragine<sup>647</sup>.

Dans l'église Saint-Pierre de Nevers, ornant la voûte de la chapelle Notre-Dame, est représentée *L'Immaculée Conception* (Cat I-9). Il s'agit d'une des pensées profondes de l'Eglise qui affirme que Marie a été conçue en dehors du péché originel, qu'elle est née d'un baiser échangé entre Anne et Joachim à la Porte Dorée de Jérusalem. Cette doctrine a été

---

<sup>647</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, p. 104.

érigée en dogme par l'Église catholique en 1854<sup>648</sup>. L'illustration de cette croyance dans un établissement jésuite n'a rien de surprenant. Les pères de la Compagnie de Jésus ont en effet été d'ardents défenseurs de la doctrine de l'Immaculée Conception alors très controversée<sup>649</sup>. Les jésuites n'ont pas été le seul ordre à défendre la Vierge et à la proclamer sans péché, ce que réfutaient les protestants qui ne pouvaient admettre qu'« elle eût été conçue par Dieu avant le monde et exemptée du péché originel par un décret particulier de sa Providence »<sup>650</sup>. A la fin du Moyen Âge et jusqu'au début du XVIe siècle, les représentations de l'Immaculée Conception associaient souvent la Vierge avec la création de l'Homme. Elle assiste à la lutte entre saint Michel et les mauvais anges et à l'expulsion d'Adam et Eve du Paradis. Mais dès le début du XVIe siècle, une iconographie plus simple se développe, plus accessible à tous les fidèles. La Vierge a les mains jointes, ses cheveux retombent sur ses épaules, elle repose sur un croissant de lune et foule un dragon de ses pieds. Cet archétype est apparu avant la Contre-Réforme mais se diffuse et se développe face aux attaques des protestants.

Dans cette lutte avec la religion réformée et les idées de Calvin et de Luther, une autre image se propage que l'on retrouve sur des tableaux du plafond de la chapelle de la Visitation de Moulins (Cat I-7). Il s'agit de la Vierge foulant du pied le serpent, représentation qui symbolise non seulement le fait que Marie est la nouvelle Eve qui efface le péché originel en écrasant la tête du serpent, mais aussi sa lutte contre l'hérésie<sup>651</sup>. Le théologien jésuite Casinius reprend ainsi lors du Concile les paroles de saint Bernard : « En écrasant la tête du serpent, elle a, à elle toute seule, écrasé toute la perversité des hérésies »<sup>652</sup>. A Moulins, sont représentés à ses pieds le démon et un homme maintenu au sol par un serpent. Tous deux sont enchaînés, vaincus par la Vierge. Il faut bien voir à travers cette représentation dans laquelle le monde des cieux s'oppose au monde terrestre, une allusion au protestantisme.

Enfin, il nous faut conclure cette étude sur les représentations de Marie par les nombreuses Vierges à l'Enfant que nous avons recensées. Il s'agit de tableaux où la Vierge est en général représentée avec une grande tendresse maternelle, tenant son fils enfant sur ses genoux. Tous deux sont accompagnés de saints en prière. C'est le cas à la prieurale de

---

<sup>648</sup> *Ibidem*, p. 235.

<sup>649</sup> 1932, Emile Mâle, 1932, p. 41. Le jésuite Jean Berkman avait fait le vœu d'y consacrer sa vie et il avait signé cet engagement avec son sang. Au XVIIIe siècle, les jésuites ont élevé à Naples, tout près de leur église, une colonne triomphale en l'honneur de l'Immaculée Conception.

<sup>650</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>651</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>652</sup> Cité dans Emile Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932, p. 38.



Souvigny, où la Vierge à l'Enfant est représentée avec sainte Catherine (Cat II-7), et à la cathédrale de Moulins où deux saints abbés chartreux sont en prière à leurs pieds (Cat II-11). A Saint-Menoux, Marie et son fils tendent le rosaire à saint Dominique et sainte Catherine, image qui se développe de façon importante au XVIIe siècle et sur laquelle nous allons revenir (Cat II-19). Sur le tableau réalisé par Gilbert Sève en 1647, ils sont accompagnés par saint Antoine et sainte Catherine, saints patrons des commanditaires, mais également par saint Joseph (Cat II-25). Les saints sont alors des intermédiaires entre les hommes et le Christ, la Vierge elle-même étant un intercesseur auprès de son fils.

### *1-6 : Le culte des saints*

Un des thèmes de prédilection des artistes est la représentation des saints. De vastes programmes iconographiques sont créés pour les retables où prennent place de nombreuses statues de saints. Il s'agit là encore d'une riposte aux protestants qui considéraient le culte que l'Eglise catholique rendait aux saints comme une superstition païenne. En 1563, lors du Concile de Trente, la doctrine sur le culte des saints est réaffirmée ainsi que leur rôle d'intercesseurs. Les représentations extatiques et les scènes de vision sont alors particulièrement appréciées. Leur vie est relatée par *La Légende dorée* de Jacques de Voragine qui s'appuie sur les évangiles apocryphes, les textes des théologiens médiévaux et sur des traditions et légendes<sup>653</sup>. Cette source est revue et les saints sans fondements historiques sont « rejetés » suivant les consignes émises lors du Concile. Sous la direction du jésuite Jean Bolland commence la publication des *Acta Sanctorum* qui essaient de séparer les légendes des faits avérés. Les procédures de canonisation deviennent également plus strictes et une iconographie précise est établie par le Vatican<sup>654</sup>. Les canonisations deviennent des cérémonies magnifiques et fastueuses, le costume, les attributs, l'attitude du saint sont définis à cette occasion et correspondent à ce qui est défini dans la bulle de canonisation. L'art joue un rôle fondamental dans la lutte menée par la papauté non seulement pour affirmer avec force le culte de la Vierge mais aussi des saints, dont les images remplissent dès lors les sanctuaires. Emile Mâle insiste sur le fait que l' « on peut entrer dans beaucoup d'églises sans y rencontrer une scène empruntée à l'Évangile. La croix seule rappelle Jésus-Christ ; les

---

<sup>653</sup> Jacques de Voragine, dominicain et archevêque de Gênes, rédige *La Légende dorée* en latin entre 1261 et 1266. Il y relate la vie d'environ 150 saints ou martyrs chrétiens, de même que certains événements de la vie du Christ ou de la Vierge.

<sup>654</sup> 2007, Pascale Moulrier, p. 14. Une grande bannière à l'effigie du nouveau saint est suspendue à Saint-Pierre de Rome afin de servir de modèle pour les futures représentations.

tableaux des autels, les fresques des voûtes, les statues des chapelles sont consacrés aux apôtres, aux martyrs, aux confesseurs, aux grands fondateurs d'Ordre »<sup>655</sup>. Aux saints historiques s'ajoutent en effet les fondateurs et les réformateurs d'ordres tels qu'Ignace de Loyola, François Xavier, Philippe Néri ou Thérèse d'Avila qui sont canonisés en 1622 par le pape Urbain VIII. Le XVIIe siècle est « l'époque des grands mystiques » souligne Pascale Moulier qui cite entre autres Jean de la Croix ou François de Sales.

On retrouve ces saints et martyrs représentés en grand nombre dans la Généralité de Moulins. Nous n'en n'avons pas fait un inventaire exhaustif, cela n'étant pas le sujet de notre recherche, mais nous pouvons rappeler ceux étudiés au cours de notre étude. Nous avons pu mentionner précédemment le fait que beaucoup d'entre eux étaient associés à une représentation du Christ et/ou de la Vierge, que cela soit dans la *Pietà* de la cathédrale de Moulins où l'on retrouve sainte Marie-Madeleine, saint Jean mais aussi les saints Mayeul et Odilon (Cat II-1) ou dans les représentations de Vierge à l'Enfant. On reconnaît ainsi sainte Catherine à Souvigny (Cat II-7), deux saints abbés chartreux à la cathédrale de Moulins (Cat II-11), saint Dominique et sainte Catherine à Saint-Menoux (Cat II-19) ou encore saint Antoine, sainte Catherine et saint Joseph sur le tableau de Gilbert Sève conservé à la chapelle Sainte-Claire à Moulins (Cat II-25). On peut également mentionner le tableau de Daniel Hallé visible dans l'église d'Huriel qui représente la Vierge et le Christ, adulte cette fois-ci, apparaissant à saint François (Cat II-36).

Beaucoup de toiles sont consacrées à la représentation d'un saint en particulier : sainte Blandine à la cathédrale de Moulins (Cat II-16), saint Menou dans l'église de Saint-Menoux (Cat II-18), saint Etienne dans l'église Saint-Pierre de Moulins (Cat II-22), saint Jean-Baptiste à Montluçon (Cat II-28), saint Pierre à Bourbon-l'Archambault (Cat II-33) ou encore sainte Thérèse à Montluçon (Cat II-37). Les saints sont aussi présents dans les grands décors peints. Les ordres religieux qui passent commande de ces décors pour leurs établissements font en général représenter leur saint fondateur et des personnalités centrales de leur histoire. On retrouve ainsi dans l'église du collège des jésuites de Nevers l'apothéose de saint François-Xavier, missionnaire présent auprès d'Ignace de Loyola dès la fondation de l'ordre de la Compagnie de Jésus (Cat I-9). A Souvigny, dans la sacristie, les portraits de profil des saints Mayeul et Odilon, abbés de Cluny à l'origine de nombreux miracles, sont bien reconnaissables (Cat I-17). Et dans la chapelle de l'hospice de Gayette, ancien hôpital des

---

<sup>655</sup> 1932, Emile Mâle, p. 98.

frères de la Charité de Saint-Jean-de-Dieu, la représentation du fondateur de l'ordre, Joao Cidade appelé saint Jean-de-Dieu, orne le dessus de l'autel (Cat I-16). Ces saints nouveaux, ces grands mystiques, sont représentés à de multiples reprises sur tous les supports, en particulier au XVIIe siècle.

On peut mentionner, que cela soit à l'église Saint-Pierre de Nevers, dans la sacristie de Souvigny ou à la chapelle de Gayette, la représentation des quatre évangélistes accompagnés de leur tétramorphe. Les évangélistes sont également figurés avec saint Pierre et saint Paul dans l'oratoire du château de la Cour-en-Chapeau (Cat I-3). Dans la chapelle du château d'Ainay-le-Vieil, on retrouve une représentation de *Sainte Madeleine repentante*, personnage également représenté sur un tableau de l'église de Souvigny (Cat II-1), et *Saint Michel terrassant le dragon*. Le culte de sainte Marie-Madeleine est particulièrement fort au XVIIe siècle<sup>656</sup>. A part pour la figuration des nouveaux saints canonisés au XVIIe siècle dont l'iconographie est rapidement définie par la papauté, les représentations des saints plus anciens ou des nombreux martyrs restent traditionnelles, dans la lignée de ce que les artistes pouvaient exécuter depuis le Moyen Âge, malgré les invraisemblances ou les erreurs historiques qui ont pu être soulignées par les théologiens à l'occasion du Concile de Trente et dans les réflexions qui ont suivi. Apôtres, saints, martyrs, conservent les mêmes attributs, en lien avec les traditions légendaires du Moyen Âge. Les saints sont des intercesseurs auprès de Dieu. Par leur prière, ils protègent des fléaux et des maladies. C'est ainsi que le culte de saints comme Roch ou Sébastien se développe de façon importante aux XVI et XVIIe siècles en lien avec les épidémies de peste.

Nous voudrions également rappeler l'importance des anges qui prennent alors de plus en plus de place dans la pensée chrétienne et dans l'art. Cette dévotion aux anges se développe au XVIe siècle. Condamnée par les protestants, la papauté la consacre définitivement au XVIIe siècle<sup>657</sup>. Le culte de l'ange gardien en particulier inspire beaucoup les artistes. C'est une dévotion beaucoup diffusée par l'idéologie jésuite qui voit dans cette représentation la prise en charge par l'ange gardien de l'éducation et la protection de l'homme depuis sa naissance jusqu'à sa mort. On retrouve dans la Généralité de Moulins, à la cathédrale de Moulins et dans l'église Sainte-Croix de Saint-Pourçain, des copies du tableau de Pierre de Cortone, *L'Ange Gardien*, réalisé en 1656 (Cat II-17). Pour les catholiques, l'ange gardien

---

<sup>656</sup> 1988, Jacques Le Goff et René Rémond (sous la dir.), p. 438. La grotte de la Sainte-Baume attire alors les foules et reçoit la visite de Louis XIII et de Louis XIV.

<sup>657</sup> 1932, Emile Mâle, p. 302.

présente à Dieu la prière des hommes, les protège des tentations, les encourage. La représentation de l'ange guidant un enfant par la main est issue d'une image ancienne, celle de l'archange Raphaël accompagnant le jeune Tobie à Ragès où il devait se faire restituer une somme d'argent.

L'Eglise n'est donc pas entrée en lutte avec les artistes pour faire respecter les nouvelles prescriptions définies lors du Concile de Trente. Elle a su, en laissant continuer de s'exprimer les anciennes légendes qui depuis des siècles s'étaient mêlées aux évangiles, pénétrer l'art d'un esprit nouveau et le transformer à son image<sup>658</sup>. Au XVIIIe siècle, la peinture religieuse connaît peu d'évolutions. Les représentations sont stéréotypées, les commanditaires sont attachés à la tradition<sup>659</sup>. On note cependant un aspect plus décoratif des toiles réalisées dès la fin du XVIIe siècle. Les coloris sont lumineux, les attitudes et les mouvements très élégants, les drapés souples, et ces scènes, sans cesse reproduites depuis le XVIe siècle, sont représentées de façon plus théâtrale.

## 2- Les thèmes mythologiques et littéraires

La mythologie, l'histoire ancienne, la littérature, mais également les ouvrages scientifiques du temps, ont inspiré les artistes et ont été plébiscités par les commanditaires. Ces thèmes profanes étaient représentés sur des tableaux de chevalet et ornaient les demeures. Nous n'en avons pas étudié dans le cadre de ces recherches, mais cette iconographie est cependant présente au niveau des décors peints.

### 2-1 : Les sujets ovidiens

Le principal site où l'on retrouve des scènes mythologiques en Bourbonnais est le château de Chareil à Chareil-Cintrat (Cat I-2). Nous ne reviendrons pas en détail sur ces décors étudiés dans notre catalogue, mais il faut noter que les thèmes mythologiques et en particulier les épisodes issus des *Métamorphoses d'Ovide* ont été extrêmement appréciés tout au long des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. L'œuvre du poète latin Ovide, qui écrivait sous le règne d'Auguste, est un abrégé de la mythologie, il raconte les légendes de façon détaillée<sup>660</sup>.

---

<sup>658</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>659</sup> 1998, Dominique Jarrassé, p. 42.

<sup>660</sup> 1997, Edith Hamilton, 1997, p. 16. L'œuvre d'Ovide comprend quinze livres. Il s'inspire des poètes de l'époque hellénistique qui avaient songé à regrouper les légendes grecques sur les métamorphoses des dieux ou des héros de la mythologie. Ovide met en scène environ 250 fables depuis le chaos jusqu'à l'avènement d'Auguste.

On en retrouve certes peu d'exemples dans l'ancienne Généralité de Moulins mais comment ne pas penser aux décors des hôtels particuliers parisiens ou des châteaux royaux où ces thèmes sont très présents à la fois pour leur aspect extrêmement décoratif mais aussi pour les sous-entendus, les messages allégoriques, qu'ils permettent de délivrer. On peut simplement évoquer la galerie de l'hôtel Lambert sur l'île Saint-Louis consacrée à Hercule, réalisée par Charles Le Brun, qui annonce le décor de la galerie des Glaces du château de Versailles et qui, outre l'aspect décoratif, glorifie le courage de Nicolas Lambert, seigneur de Thorigny. Le propriétaire de la demeure s'identifie en général, lui ou des membres de sa famille, au dieu, au héros qu'il fait représenter.

A Chareil, plusieurs compositions mettent en scène Adonis : *La Naissance d'Adonis*, *Le Repos de Vénus et Adonis après la chasse*, *La Mort d'Adonis*. Ce sont des sujets qui jouissent d'une grande faveur durant toute la période qui nous intéresse. Annie Regond rappelle que Ronsard consacre un long poème à cette légende, ce qui a pu jouer dans la diffusion de ce thème. Mais elle envisage surtout le fait qu'il s'agit d'un sujet qui accorde beaucoup de place à la chasse, une des occupations favorites des propriétaires des châteaux en temps de paix, ce qui nous semble une hypothèse tout à fait intéressante<sup>661</sup>. Les amours de Mars et Vénus sont également très prisés, à Chareil mais dans toute la France et en Italie en général. On peut y voir une référence aux commanditaires. L'époux, menant une carrière militaire et souvent parti à la guerre, s'identifie ainsi à Mars, tandis que son épouse est assimilée à Vénus<sup>662</sup>. Ce qui est certain, c'est que les amours des dieux redeviennent à la mode au XVI<sup>e</sup> siècle et s'inscrivent dans le courant des thèmes galants très prisés durant la seconde Renaissance, en particulier par l'École de Fontainebleau. Dans les lunettes des repos et des paliers de l'escalier du château de Chareil, les artistes se sont inspirés de gravures de René Boyvin qui figuraient différents dieux tels que Vulcain, Pallas, Junon, Jupiter, Bacchus. Ces gravures ont également servi de modèles pour le décor de la grande salle de la tour de Chambonnet à Dompierre-sur-Besbre (Cat I-2). Ce sont, à Chambonnet, des peintures en très mauvais état et réalisées dans un style beaucoup plus naïf et maladroit. Les quatre volées de l'escalier du château de Chareil sont aussi ornées de sujets mythologiques comme l'enlèvement de Ganymède qui, à la Renaissance, peut évoquer l'ascension de l'âme vers Dieu, une représentation de Diane d'Ephèse ou encore d'Apollon sur son char. A Saint-Quintin-sur-Sioule, le plafond de la chambre de Porcia est ornée d'une représentation de la

---

<sup>661</sup> 1983, Annie Regond, 1983, p. 247.

<sup>662</sup> *Ibidem*, p. 247.

déesse de la guerre Bellone, divinité d'Asie Mineure adoptée par les romains qui la disent sœur de Mars (Cat I-13).

A partir du XVI<sup>e</sup> siècle, la représentation des sujets mythologiques se multiplie dans les demeures et en particulier dans les décors peints. Ce goût pour la mythologie perdure au XVII<sup>e</sup> siècle. Une des cheminées du château d'Effiat conserve une représentation de la déesse Thétis demandant au dieu Vulcain de forger les armes de son fils Achille (Cat I-12). C'est un thème en lien avec le feu qui a tout à fait sa place sur le manteau d'une cheminée, et il est intéressant de noter que les protagonistes présentent une certaine ressemblance physique avec les commanditaires de la toile, Antoine Coiffier-Ruzé d'Effiat et son épouse Marie de Fourcy. Les représentations mythologiques servent véritablement aux propriétaires à se mettre en scène, à se glorifier en s'identifiant aux différents dieux. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la peinture mythologique perd de la gravité, de la magnificence, au profit d'une inspiration pastorale, galante, voire érotique, en particulier dans les tableaux destinés à des collectionneurs privés<sup>663</sup>. Les peintres privilégient la grâce et l'élégance pour ces scènes qui viennent orner dessus-de-porte et dessus-de-cheminée dans les demeures de la noblesse et de la bourgeoisie. On retrouve ainsi une représentation d'Amphitrite, de Prométhée enchaîné à son rocher, et du combat d'Hercule contre le centaure Nessus à l'hôtel Boisrot de la Cour de Montluçon<sup>664</sup>. Le règne de Louis XV correspond à l'apogée de la représentation des « Amours des dieux » qui se déroulent dans un cadre champêtre et intime.

## 2-2 : Les décors astrologiques

Une des pièces du château de Chareil est ornée d'un plafond astrologique (Cat I-2). Les éléments symbolisant les sept planètes sont peints dans des médaillons entourés de grotesques. Ces médaillons s'inspirent d'une série de sept gravures de Bernard Salomon accompagnant le manuscrit de *Chiromancie* de Jean de Indagine publiée en 1549. Nous avons pu signaler dans la notice consacrée au château de Chareil qu'il s'agissait d'un sujet savant qui témoigne de la culture du commanditaire et de ses intérêts intellectuels. Il ne s'agit cependant pas de thèmes iconographiques nouveaux puisque l'on retrouve des représentations de ce type depuis l'Antiquité. Annie Regond rappelle que dès 650 avant Jésus-Christ on associe le nom d'une divinité à une planète dans le monde assyrien et que les grecs ont repris cette habitude qui s'est diffusée dans le monde hellénistique. L'intérêt pour l'astrologie

---

<sup>663</sup> 2001, Pierre Rosenberg (sous la dir.), tome 1, p. 389.

<sup>664</sup> III. LIV-3 à III. LIV-5.

perdure durant tout le Moyen Âge, et les représentations des planètes se multiplient à partir du XIVe siècle<sup>665</sup>. Si le thème n'est pas nouveau, les représentations en France en sont cependant assez rares. Une des salles du château d'Ancy-le-Franc est consacrée aux signes du Zodiaque mais les décors sont très mal conservés<sup>666</sup>. Dans la salle des planètes du château de Chareil, on trouve au centre de la voûte Apollon qui symbolise le soleil. La roue de son char est marquée du signe du Lion. Chaque dieu est associé à un ou plusieurs signes du Zodiaque. Le caractère que l'on prête aux différents dieux grecs passe aux astres qui portent leur nom, et ainsi aux hommes nés sous ce signe astral. La lune est représentée sous la figure de Diane à laquelle est associé le signe du Cancer. Jupiter est associé aux signes du Poisson et du Sagittaire, Saturne au Verseau et au Capricorne, Vénus au Taureau et à la Balance, Mars au Bélier et au Scorpion et enfin Mercure au Gémeau et à la Vierge.

### 2-3 : La littérature et l'histoire ancienne

Les artistes ont beaucoup puisé leur inspiration dans la littérature, ancienne comme *Les Métamorphoses d'Ovide*, ou contemporaine, mais aussi dans les événements de l'histoire antique, essentiellement dans l'histoire romaine.

Au château de Busset, la galerie du premier étage du second corps de logis est ornée de peintures reprenant les illustrations de l'ouvrage du poète moulinois Henri Baude, *Dictz moraulx pour faire tapisserie* (Cat I-1). Ce sont des proverbes composés à la fin du XVe siècle dans un but didactique et illustrés par des artistes dans l'objectif de réaliser des tapisseries. La présence de ce décor témoigne de la culture des commanditaires, Philippe de Bourbon-Busset et Louise Borgia. Il met en évidence leur érudition. Ce sont en effet des textes difficilement abordables, qui demandent à la fois une culture littéraire et une connaissance des milieux politiques et mondains du temps. C'est une iconographie peu courante pour l'époque, les tapisseries, les tableaux, les décors traitant le plus souvent de sujets religieux, mythologiques ou encore chevaleresques. Ces proverbes d'Henri Baude, et les illustrations qui en ont été faites, « sont le reflet de l'esprit satirique des bourgeois parisiens de la fin du XVe siècle », ils abordent les « maux de la vie de cour »<sup>667</sup>. Dans ses textes, Baude critique les us et coutumes de la cour, idée semble-t-il en vogue chez les poètes et écrivains du XVIe siècle qui, tout en essayant de gagner les faveurs du roi pour obtenir une

---

<sup>665</sup> 1983, Annie Regond, pp. 138-139.

<sup>666</sup> *Ibidem*, p. 248. Cette iconographie est plus répandue en Italie.

<sup>667</sup> <http://www.musee-moyenage.fr/documents/Mois2004-04.pdf> et 1983, Annie Regond, p. 94.

pension, retranscrivent dans leurs écrits les désagréments et les travers de la cour<sup>668</sup>. Il est intéressant de noter, comme le souligne Annie Regond, que ce courant satyrique est présent en Bourbonnais à travers la peinture, province pourtant éloignée, de la sphère parisienne notamment. L'identité des commanditaires, « cousins du roi », n'est bien-sûr pas anodine dans le choix de ce sujet. Il ne subsiste de cet ensemble que sept tableaux parfois très dégradés. Ces vestiges montrent bien cependant l'intérêt d'une catégorie de commanditaires cultivés et fortunés pour la littérature contemporaine. Il faut par ailleurs souligner l'importance de l'écrit dans ce décor qui renforce cette notion d'érudition. Le texte des proverbes est retranscrit et accompagne la représentation peinte.

Le château d'Effiat abritait un cycle de douze toiles illustrant les différents épisodes du roman *Le Roland Furieux*. L'Arioste compose ce long poème épique dès 1503. Une première publication en est faite en 1516, avant même que son auteur ne l'achève en 1532. Cette histoire, qui a pour trame de fond la guerre entre Charlemagne et les sarrasins et qui s'inspire des chansons de geste du Moyen Âge, connaît un très grand succès jusqu'au XIXe siècle et les peintres ont puisé beaucoup de sujets dans ce roman. On peut citer les tableaux de Giovanni Lanfranco<sup>669</sup>, de Giovanni Battista Tiepolo<sup>670</sup>, Abraham Bloemaert<sup>671</sup>, de Luca Giordano<sup>672</sup>, mais aussi de Jean-Auguste-Dominique Ingres<sup>673</sup> et d'Eugène Delacroix<sup>674</sup>. Les toiles du château d'Effiat paraissent être des cartons pour des tapisseries qui n'ont jamais été réalisées<sup>675</sup>. Là encore, le choix des épisodes du roman que le commanditaire a choisi de faire représenter n'est pas anodin. Il s'agit principalement des passages relatant les amours d'Angélique et Médor qui gravent leurs initiales sur une fontaine, initiales que découvre Roland et qui provoquent sa folie. Ces initiales, A et M, correspondent à celles des propriétaires du lieu à la demande de qui ces tableaux sont réalisés, Antoine Coiffier-Ruzé d'Effiat et Marie de Fourcy. Il faut cependant signaler que *Le Roland Furieux* a tout de même

---

<sup>668</sup> 1983, Annie Regond, p. 252. Les écrivains prônent ainsi une sorte de retour à la campagne. On peut citer parmi eux Henri Baude bien-sûr, mais aussi Alain Chartier, Gringoire, Robertet puis du Bellay, Ronsard, Baïf et Henri Estienne.

<sup>669</sup> Giovanni Lanfranco, *Angélique et Médor*, début du XVIIe siècle, huile sur toile, H : 73 x l : 96 cm, fondation Tiziana Sassoli, Bologne.

<sup>670</sup> Giovanni Battista Tiepolo, *Angélique et Médor avec les bergers*, 1757, fresque, H : 250 x l : 250 cm, Villa Vamarana, Vicence.

<sup>671</sup> Abraham Bloemaert, *Angélique et Médor*, 1620-1630, huile sur toile, H : 124 x l : 185 cm, musée des Beaux-Arts, Nice.

<sup>672</sup> Luca Giordano, *Angélique et Médor*, XVIIe siècle, huile sur toile, H : 183 x l : 126 cm, musée Sarret, Grozon.

<sup>673</sup> Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Roger délivrant Angélique*, 1819, huile sur toile, H : 147 x l : 190 cm, musée du Louvre, Paris.

<sup>674</sup> Eugène Delacroix, *Roger délivrant Angélique*, vers 1855-1858, huile sur toile, H : 46 x l : 55 cm, musée des Beaux-Arts, Grenoble.

<sup>675</sup> 2002, Aurore Jarry.



moins inspiré les peintres que *La Jérusalem délivrée*, poème épique écrit par Le Tasse en 1581<sup>676</sup>.

Outre les œuvres littéraires, l'histoire romaine a beaucoup inspiré les artistes. Nous avons recensé deux exemples intéressants dans la Généralité de Moulins : *La Mort de Porcia* au château de Saint-Quintin-sur-Sioule (Cat I-13) et *La Continence de Scipion* au château de Rochefort (Cat I-14). Les deux toiles ornent le manteau des cheminées monumentales dans une des chambres à Saint-Quintin et dans le salon à Saint-Bonnet-de-Rochefort. *La Mort de Porcia* représente, dans une atmosphère sensuelle, l'instant où Porcia se suicide en avalant des charbons ardents après avoir appris la mort volontaire de son mari, Marcus Junius Brutus, le meurtrier de César. Le deuxième tableau, *La Continence de Scipion*, relate la clémence de Scipion l'Africain qui en 210, après s'être emparé de Carthagène, refuse parmi les prisonniers qui lui ont été offerts une jeune fille d'une grande beauté apprenant que celle-ci était fiancée. Comme les sujets mythologiques, ces événements de l'histoire antique, très appréciés au XVIIe siècle, font référence aux commanditaires. Ce sont des thèmes iconographiques qui glorifient les vertus des propriétaires, vertus réelles mais surtout qualités qu'ils sont censés posséder intrinsèquement. *La Continence de Scipion*, thème couramment représenté à cette période, souligne la magnanimité du vainqueur, sa grandeur d'âme donc la mansuétude de Jean du Ligondès. La scène est par ailleurs encadrée de deux allégories sculptées qui seraient celles de *La Piété* et de *La Justice*. Quant à Porcia, elle est un exemple extrême de fidélité conjugale. C'est un des personnages qui apparaît dans les suites des femmes fortes<sup>677</sup>. La pièce dans laquelle se trouve ce tableau devait sans doute être la chambre de Marguerite de Villelume, épouse d'Edmée-Gilbert de Saint-Quintin-de-Beaufort. Il faut ajouter qu'il s'agit d'un thème bien adapté à une cheminée car en lien avec le feu. Nous avons déjà pu constater que les manteaux ou les dessus-de-cheminée étant souvent ornés de scènes en lien avec le feu, comme *Le Sacrifice de la fille de Jephté* à Saligny-sur-Roudon ou *La Déesse Thétis demandant à Vulcain de forger les armes d'Achille* à Effiat.

---

<sup>676</sup> Le roman a pour toile de fond la première croisade durant laquelle les chevaliers chrétiens menés par Godefroy de Bouillon combattent les musulmans. Ce poème s'inspire de celui de L'Arioste.

<sup>677</sup> 2005, Nicole de Reyniès, Sylvain Laveissière, p. 84.

2-4 : Les représentations allégoriques

Un grand nombre de représentations étudiées sont accompagnées d'allégories, religieuses ou profanes, qui tiennent une place importante dans le discours. A la chapelle de la Visitation de Moulins, les scènes de la vie de la Vierge sont entourées des allégories de *La Solitude*, de *L'Innocence*, de *La Foi*, de *L'Espérance*, de *La Joie*, de *La Pauvreté*, de *La Religion*, de *La Charité*, (Cat I-7). On retrouve une allégorie de *La Charité* dans la chapelle du château d'Ainay-le-Vieil (Cat I-5) et de *La Foi* à la sacristie de l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Souvigny (Cat I- 17). A l'église Saint-Pierre de Nevers, les trois vertus théologiques sont représentées autour de saint François-Xavier : *La Foi*, *La Charité* et *L'Espérance* (Cat I-9). D'autres allégories sont visibles autour de la Vierge de l'Immaculée Conception dont celle de *La Vertu*. Sur la cheminée de la grande salle du château des Gouttes, à Thionne, sont représentées des allégories de *La Vertu* et de *La Justice* (Cat I-10), et on identifie au château de Saint-Quintin-sur-Sioule celles de *La Fidélité*, de *L'Innocence*, de *La Patience*, de *La Chasteté* dans des médaillons encadrant la figure de Bellone, déesse de la guerre. On trouve également sur ce site de très belles allégories du *Sommeil*, de *La Nuit* et de *L'Aurore* (Cat I-13). Les attributs associés à chacune permettent de les identifier, attributs définis par Cesare Ripa dans son ouvrage *Iconologia* dans lequel il enseigne comment personnifier les idées abstraites. Paru pour la première fois en 1593, il a déjà été publié à sept reprises en 1644 et traduit en français par Jean Baudoin dès 1636<sup>678</sup>. C'est un des livres les plus célèbres du siècle, source inépuisable d'inspiration et référence obligée pour les artistes jusqu'à la fin du XIXe siècle<sup>679</sup>. Dans les décors, les allégories ne sont bien-sûr pas choisies au hasard. Elles sont associées aux commanditaires de l'œuvre et leur présence met en exergue les qualités de ces derniers qui sont implicitement dotés des vertus représentées.

---

<sup>678</sup> L'édition de 1593 ne comportait pas d'illustrations mais la nouvelle édition de 1603 comporte 150 gravures sur bois.

<sup>679</sup> 1932, Emile Mâle, pp. 385-387. Le travail de Cesare Ripa a été possible grâce à sur son immense érudition. Pour définir les représentations allégoriques il s'appuie sur la littérature antique, sur les écrits des Pères de l'Eglise et des grands écrivains du Moyen Âge tels que saint Thomas, Dante, Pétrarque, Boccace. Il leur fait de nombreux emprunts et rattache parfois les allégories à celles visibles dans les cathédrales. Il connaît également très bien les poètes de son temps comme Le Tasse ou L'Arioste.

## **B- Les évolutions des thèmes iconographiques au XVIIIe siècle et les copies**

### **1- La peinture décorative**

On assiste, dès le début du XVIIIe siècle, à une évolution des décors peints dans les demeures, en parallèle avec les modifications architecturales alors en cours sur lesquelles nous reviendrons. Les grands décors religieux et symboliques qui occupaient la totalité des murs et des plafonds d'une pièce, voire la demeure entière comme à Chareil-Cintrat, cèdent la place à des scènes de plus petites dimensions disposées à des emplacements bien définis tels que les dessus-de-porte ou les dessus-de-cheminée.

#### *1-1 : Les pastorales et les marines*

Ces emplacements sont le lieu idéal pour recevoir des scènes dont la portée symbolique disparaît et qui deviennent purement décoratives. On voit se multiplier au XVIIIe siècle, aussi bien dans les châteaux que dans les maisons bourgeoises, les représentations de marines, de paysages bucoliques, de pastorales. Nous avons étudié un peu plus en détail dans le cadre de ces recherches les décors de la salle des gardes du château d'Effiat, où l'on retrouve quatre pastorales mettant en scène un jeune berger et une bergère, deux scènes de chasse au-dessus des portes et une représentation du fort de la Rochelle (Cat I-18), ainsi que ceux du château de Douzon à Etroussat. Paysages de bord de mer, paysages bucoliques avec des ruines ou des éléments d'architectures, marines, ornent les linteaux des portes des différentes pièces (Cat I-19). Mais nous avons retrouvé ce type de décors sur de très nombreux sites visités, que cela soit des châteaux, des grosses demeures de campagne ou des hôtels particuliers. Nous pouvons simplement signaler les marines du château de Saint-Pont, de celui du Gléné à Servilly et celles de l'hôtel Dagard de Pamperouque à Montluçon, les paysages et les pastorales du château de Fontnoble à Biozat, du Gléné à Servilly, de celui de Bellenaves (Cat I-19) ou encore de l'hôtel particulier rue Emile Zola à Saint-Amand-Montrond et de l'hôtel de Mora à Moulins. Ces décors retranscrivent le goût pour la nature qui se développe au XVIIIe siècle et la douceur de vivre du Siècle des Lumières. Cette ornementation s'épanouit véritablement après la mort de Louis XIV dans un contexte d'engouement pour la peinture flamande et hollandaise du XVIIe siècle qui faisait une grande place aux paysages et aux scènes de genre. Fêtes galantes, paysages, pastorales, s'adaptent au goût aimable de la

Régence<sup>680</sup>. Jean Restout, Charles-Joseph Natoire, Carle van Loo, François Boucher mais aussi Charles Coypel, Jean-François de Troy, Jean-Baptiste Pierre, Joseph-Marie Vien, font de nombreux émules qui s'inspirent de leur style gracieux, léger et hédoniste. Des angelots, souvent occupés à diverses activités comme la pêche, viennent souvent compléter ces compositions. Les tableaux recensés dans le cadre de nos recherches sont élégants, souvent réalisés dans un style assez simple par des artistes dont nous ignorons l'identité. On retrouve ce type de scènes où les paysages tiennent une place centrale, insérées dans les boiseries, aussi bien dans les pièces de réception que dans les appartements privés.

### *1-2 : Les natures mortes*

Outre les pastorales et les paysages idylliques, la nature morte<sup>681</sup> tient une grande place dans la décoration aux XVIIe et XVIIIe siècles, prenant des formes et des symboliques différentes suivant les périodes.

Au XVIIe siècle, la nature morte se caractérise par une imitation fidèle de la nature. Les vases garnis de fleurs et les coupes de fruits peints sur les lambris du salon du château d'Effiat sont ainsi représentés avec précision et une très grande finesse (Cat I-12). Le Grand Siècle est une période durant laquelle les connaissances sur la physique ou les sciences naturelles progressent et où l'homme prend alors conscience à la fois de sa puissance mais aussi de sa fragilité comme l'explique Michel Faré<sup>682</sup>. La nature morte est donc porteuse d'un sens religieux ou mystique, d'une réflexion sur les mœurs, les habitudes de l'époque, sur la fragilité de la vie<sup>683</sup>. Les objets représentés sont porteurs d'une symbolique héritée du Moyen Âge. Ainsi, « la flamme menacée d'une bougie qui se consume rappelle la brièveté de notre passage terrestre [...], la carpe [est] l'ancien symbole des premiers chrétiens ; l'eau du baptême est là présente dans la bouilloire de cuivre »<sup>684</sup>. Les natures mortes du XVIIe siècle remplacent les tableaux de dévotion, « elle[s] répond[ent] aux aspirations de l'esprit en satisfaisant le regard ». Les livres évoquent à la fois la curiosité intellectuelle de l'homme

---

<sup>680</sup> 2005, Claude Mignot, Daniel Rabreau (sous la dir.), p. 450.

<sup>681</sup> La nature morte, terme qui apparaît au milieu du XVIIe siècle, est la reproduction d'objets immobiles tels que des fleurs, des fruits, les restes d'un repas, des livres, des instruments de musique ou encore une palette de peintre, un globe, un jeu de cartes. Elle occupe le bas de la hiérarchie des genres définie par Félibien (Voir 2003, Norbert Schneider).

<sup>682</sup> 1974, Michel Faré, pp. 384-385.

<sup>683</sup> Chez les « peintres de la Réalité », parmi lesquels on peut citer Jacques Linard, Paul Liégeois, Jean-Michel Picart, Lubin Baugin mais aussi François Garnier et Louise Moillon, respectivement beau-père et sœur du peintre Isaac Moillon, les fleurs, les fruits, les légumes, le pain, le vin sont un reflet de la vie quotidienne, simple, modeste et laborieuse.

<sup>684</sup> *Ibidem*, p. 384.

mais aussi la vanité de ses recherches. Vanité des occupations humaines, fragilité de l'existence que l'on retrouve à travers la tête de mort, la bougie à demi consumée, les recueils de gravures, les instruments de musique, la bourse, le damier, le miroir<sup>685</sup>.

Le thème des cinq sens est omniprésent. On le retrouve au château de Jenzat par exemple. L'intérêt pour cette allégorie s'explique par le fait qu'en France la nature morte doit refléter la présence de l'Homme<sup>686</sup>. Cette allégorie peut en même temps évoquer les quatre éléments<sup>687</sup>. Ce sont des thèmes qui s'adaptent très bien à l'architecture de la fin du siècle et du XVIIIe siècle, chaque sens pouvant être représenté au-dessus d'une porte, d'une cheminée ou d'une glace, permettant ainsi de réaliser un décor varié mais avec une thématique unique dans la pièce. C'est également le cas pour la représentation des saisons que l'on retrouve aussi bien au château de Bellenaves qu'à Douzon.

Mais les peintres décorateurs vont, dès le XVIIe siècle, abandonner ces symboliques graves et les représentations rustiques pour réaliser des décors luxueux dans les grandes demeures, anoblissant les spectacles champêtres, privilégiant les guirlandes de fleurs, les entassements de fruits, les objets d'orfèvrerie, les instruments de musique, les drapés précieux comme au château d'Hauterive à Saint-Gérand-de-Vaux<sup>688</sup>. Autant les sujets moralisateurs s'adressaient au début du siècle à un public bourgeois, autant ces décorations fastueuses sont destinées aux classes supérieures de la société qui veulent montrer leurs richesses, leur puissance. Ils recherchent un aspect théâtral, féérique, caractéristique du règne de Louis XIV. Cette tradition décorative s'épanouit véritablement après la mort du Roi Soleil<sup>689</sup>. Le goût rocaille s'exprime à travers les mélanges de fruits, de fleurs, de vases d'orfèvrerie. Les lambris occupant une grande partie des murs, ces scènes ornent désormais les dessus-de-porte, de cheminée, de glace. La mise en scène est capitale et l'impression de richesse, de faste, doit se dégager de ces décors. C'est le plaisir des yeux qui compte. Christine Velut parle de « natures mortes d'apparat »<sup>690</sup>. On retrouve, au XVIIIe siècle, un grand nombre de natures

---

<sup>685</sup> *Ibidem*, p. 385.

<sup>686</sup> Les fleurs et les fruits sont particulièrement présents dans ces scènes. Ils symbolisent l'odorat et le goût. Les instruments de musique, les partitions font référence à l'ouïe ; la bourse, les cartes, les dés, les pièces de monnaies, le globe terrestre renvoient au toucher, et la vue est symbolisée par le miroir ou la fenêtre.

<sup>687</sup> *Ibidem*, p. 385.

<sup>688</sup> 1974, Michel Faré, p. 183. On peut citer parmi les artistes bénéficiant d'une grande renommée Pierre Dupuis, Pierre Ledart, Meiffren Conte, Nicolas Mignard, Jean-Baptiste Monnoyer, Peter Boël, Nicolas Baudesson, Jean-Baptiste Blin de Fontenay.

<sup>689</sup> 1976, Michel et Fabrice Faré, p. 9. On peut citer parmi les grands représentants de ce courant Antoine Monnoyer, Jean-Baptiste II Blin de Fontenay, Etienne Page, Jacques Bailly, Pierre-Nicolas Hullyot, Michel-Ange Houasse, Nicolas de Largillière, Jean-Baptiste Oudry ou encore Alexandre-François et Claude-François Desportes.

<sup>690</sup> 1993, Christine Velut, p. 131.

mortes représentant les attributs des arts en général. Les instruments de musique sont associés à la palette de peintre, au pinceau, à une petite sculpture, à une pièce d'orfèvrerie, au livre, à l'équerre, au marteau. La référence aux sciences est également présente avec le globe, le compas, le télescope ou l'astrolabe. On retrouve les instruments de musique, les partitions, les masques de comédies, sur les tableaux ornant le salon du château d'Hauterive à Saint-Gérand-de-Vaux. La nature morte est un reflet des catégories sociales. Nous ne retrouvons pas de tables rustiques dans les décors des maisons royales ou celles de la haute noblesse. Dans les galeries, ornées de miroirs et de lambris, ce sont « les fruits, dans de fines porcelaines ou de riches orfèvreries mêlés aux fleurs et aux perroquets » qui garnissent les dessus-de-porte comme dans le salon de l'hôtel particulier rue Emile Zola à Saint-Amand-Montrond<sup>691</sup>. Mais dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, avec l'évolution de la distribution intérieure et la recherche de l'intimité et du confort, les compositions deviennent moins chargées, plus sobres.

On assiste ainsi au XVIIIe siècle au triomphe de la nature morte, reflet du bonheur de vivre, des plaisirs des sens, et qui rivalise enfin avec les autres genres de la peinture. L'apogée des arts décoratifs au XVIIIe siècle a joué un grand rôle dans cet épanouissement.

#### *1-3 : Les motifs décoratifs*

Dans les natures mortes, les fleurs et les fruits tiennent une place centrale. On les retrouve également comme motifs décoratifs accompagnant une scène principale, en particulier au XVIIe siècle. Fleurs et fruits garnissent les plafonds à poutres et solives peintes (Cat I-10) et accompagnent la représentation de scènes religieuses. Nous retrouvons une présence importante des fleurs aussi bien dans la chapelle du château d'Ainay-le-Vieil (Cat I-5), qu'à Versailles (Cat I-4) ou encore dans les fresques de Gherardini à l'église Saint-Pierre de Nevers (Cat I-9) et dans l'ancien collège des jésuites de Moulins (Cat I-8). Elles ont également un rôle symbolique dans les compositions du peintre Gilbert Sève (Cat II-11).

Les XVIIe et XVIIIe siècles se caractérisent par leur grand intérêt pour les fleurs. Quasiment toutes proviennent du Moyen-Orient, ramenées par les explorateurs, mais elles ont été retravaillées, améliorées en Europe où certaines deviennent particulièrement à la mode. Leur rareté, leur coût en font bien-sûr un objet de luxe réservé à une élite. C'est le cas de la tulipe qui a suscité un engouement particulier au début du XVIIe siècle à l'origine d'une véritable « tulipomanie ». Certaines atteignent alors des sommes astronomiques et une bourse

---

<sup>691</sup> 1976, Michel et Fabrice Faré, p. 10.

spécialisée dans ce marché est créée, aboutissant à des spéculations financières. En février 1637, les prix chutent entraînant la ruine de nombre de spéculateurs<sup>692</sup>. Cette fleur est omniprésente dans les bouquets peints du XVIIe siècle<sup>693</sup>.

Chaque fleur renvoie à une symbolique particulière et c'est tout d'abord dans la peinture religieuse qu'il faut rechercher leur signification. Ainsi, dès le Moyen Âge, « le fait de représenter telle ou telle fleur et la façon même de la peindre, droite ou penchée, en bouton ou en train de se défeuiller, renvoie à une intention précise »<sup>694</sup>. Cette symbolique est établie en lien avec la lecture des textes sacrés, la Bible, et tout particulièrement le Cantique des Cantiques. Des liens sont également à rechercher avec les textes de la littérature antique, ceux d'Ovide en particulier. Au XVIIIe siècle, comme au siècle précédent, les fleurs les plus à la mode sont les œillets, les tulipes, les renoncules, les anémones, les tubéreuses. Les jacinthes, les narcisses, les lys sont également très appréciés. Pour donner quelques exemples, il est possible de rappeler que l'ancolie représente par ses sept fleurs les dons du Saint-Esprit. Elle a également un aspect funéraire qui en fait un symbole de la Passion du Christ<sup>695</sup>. La tulipe est un symbole de richesse, elle demeure un luxe réservé aux plus aisés. Les œillets sont un symbole de l'engagement et de la fidélité conjugale, tandis que les belles couleurs de la renoncule en font un symbole de luxe. La tubéreuse, fleur souvent associée à Louis XIV qui l'appréciait particulièrement, est un symbole de sensualité. Le narcisse évoque l'égoïsme et l'amour de soi, tandis que le lys est associé à la pureté, la noblesse, l'amour chaste. La rose, référence à l'amour universel de la Vierge Marie, se retrouve sur les nombreux tableaux consacrés à la mère du Christ. Il existe également une symbolique mythologique des fleurs<sup>696</sup>. Ce symbolisme perdure alors même que la représentation des fleurs sort du cadre religieux. Au XVIIe siècle, les fleurs commencent de perdre leur sens allégorique dans les compositions de l'école flamande. Il n'est plus clairement apparent, même s'il reste une possibilité de

---

<sup>692</sup> 2003, Norbert Schneider, pp. 140-141. Cette fleur est découverte par Gislain de Busbecq, précepteur princier de la maison Habsbourg et envoyé de Ferdinand Ier. Il la découvre pour la première fois à la cour de Turquie, à Constantinople, et fait envoyer des graines en Europe occidentale pour les jardins botaniques.

<sup>693</sup> On peut simplement signaler les œuvres de Jacques Linard, *La bouquetière*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVIIe siècle, H : 98 x l : 132 cm, collection particulière, Paris ; d'Antoine Monnoyer, *Vase d'iris, tulipes et scabieuses*, 2<sup>e</sup> moitié du XVIIe siècle, h : 74 x l : 57 cm, musée de Narbonne ; de Jacob Gerritsz Cuyp, *Champ de tulipes*, 1638, huile sur bois, H : 38 x l : 76 cm, Dordrechts Museum, Dordrecht.

<sup>694</sup> 1993, Christine Velut, p. 129.

<sup>695</sup> *Ibidem*, p. 129. Les sept dons du Saint-Esprit sont la foi, l'espérance, la charité, la prudence, la justice, la tempérance, la force.

<sup>696</sup> Le lys blanc est consacré à Junon, le tournesol à Apollon, la rose à Vénus, les pavots à Diane et à Morphée, les bleuets à Cérès. De même pour les fruits : la pomme de grenade renvoie à Junon ; les pampres, les raisins, le figuier appartiennent à Bacchus, la pêche et les épis de blé à Cérès ou Isis, les pommes à Vénus ou à Apollon. Parmi les instruments de musique, la lyre est consacrée à Apollon, aux Muses et à Mercure, la flûte à Pan et à Vénus tandis que la trompette est associée à Mars (1974, Michel Faré, pp. 387-388).

lecture de l'œuvre. Les peintres représentent les fleurs de plus en plus pour leurs qualités propres, leur beauté, « ils les isolent peu à peu et en font le thème de natures mortes »<sup>697</sup>. Plusieurs niveaux de lecture de l'œuvre apparaissent alors. Le peintre ne fait pas forcément allusion à la symbolique des fleurs mais elle peut rester sous-jacente. Dès la fin du XVIIe siècle, les fleurs deviennent un élément d'apparat. Elles sont symboles de richesse, de luxe et les peintres les associent à des tapis, des tentures somptueuses, des pièces d'orfèvrerie, mais aussi à des animaux ou des fruits. Ce goût pour la représentation des fleurs est à mettre en lien avec l'intérêt très fort pour la botanique qui se développe au XVIIe siècle puis tout au long du XVIIIe siècle. Peintres et savants s'associent pour étudier et représenter les fleurs, les recueils de planches se multiplient. C'est le siècle du retour à la nature, on apprécie la campagne, les jardins, le XVIIIe siècle se caractérise par une « société où l'attrait pour la nature est revalorisé »<sup>698</sup>. On apprécie de plus en plus les voyages également, ce qui permet l'introduction de nouvelles fleurs. L'attrait de l'exotisme favorise cet intérêt pour les nouvelles espèces.

Comme les fleurs, les fruits et les légumes tiennent une place prépondérante dans les natures mortes et dans la décoration des plafonds « à la française ». Les plafonds des châteaux d'Effiat et de Denone mais aussi ceux du château du Rilhat à Cognat-Lyonne en sont certainement les meilleurs exemples (Cat I-10). On les représente pour leur beauté, leurs couleurs et toutes les symboliques qu'ils peuvent sous-entendre. Débordant parfois de cornes d'abondance, ils sont symboles de richesse et de prospérité. Jacques Linard ou encore Louise Moillon, ont réalisé au XVIIe siècle de nombreuses toiles représentant des coupes de fruits : coupe de pêches, d'abricots, de poires, de prunes, de figues, de cerises, de fraises. Omniprésents dans les allégories des cinq sens dans lesquels ils évoquent le goût, on les retrouve également dans les vanités ou dans les allégories des saisons. La rareté de certains fruits ou légumes en font aussi des symboles de richesse, comme la pêche ou le melon. Ils tiennent une grande place dans les natures mortes « d'apparat » pour leur aspect décoratif<sup>699</sup>.

---

<sup>697</sup> 1993, Christine Velut, p. 129.

<sup>698</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>699</sup> Ainsi, Alexandre-François Desportes représente des amoncellements de fruits dans des paniers ou des pièces d'orfèvrerie sur des balustrades ou dans des niches, au milieu de fleurs, de gibier, d'instruments de musique, de draperies : *Nature morte, gibier, fruits et viole de gambe*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVIIIe siècle, H : 230 x l : 176 cm, musée de Gien, par exemple, ou encore *Grand buffet d'orfèvrerie*, 1726, H : 260 x l : 190 cm, collection Helft, Paris.



Parmi les motifs décoratifs, on peut évoquer les grotesques, décor que l'on redécouvre à partir de la fin du XVe siècle dans les salles enterrées des palais romains, en particulier dans la Domus Aurea de Néron, et qui devient très à la mode. Ce sont en général des compositions très symétriques, disposées sous forme de candélabres, créant un décor dense, aux fonds colorés, où les figures hybrides et monstrueuses se multiplient au rythme des rinceaux<sup>700</sup>. La réinterprétation de ces motifs donne naissance à un vocabulaire décoratif nouveau. Animaux et végétaux imaginaires y côtoient des objets de toutes sortes : guirlandes de draperies, vases, trophées, camées mais aussi figures humaines<sup>701</sup>. La décoration du château de Chareil-Cintrat accorde une large place aux grotesques (Cat I-2). On les retrouve occupant de vastes surfaces, sur les voûtes et sur les murs. Annie Regond explique qu'« à Chareil, les grotesques se rattachent nettement, par l'intermédiaire des gravures italiennes, aux modèles antiques ». Mais leur composition est plus aérée, faisant « une place importante aux personnages tels que putti et vieillards, mais aussi aux masques, aux statues, aux guirlandes, aux trophées, aux vases, à tout ce qui constituait dans l'Antiquité les éléments du décor »<sup>702</sup>. Il est intéressant de noter que le schéma de composition en candélabre perdure au XVIIe siècle, mais que le décor peut intégrer des masques et surtout des feuillages et des fleurs<sup>703</sup>. De tels motifs décoratifs se retrouvent sur les côtés de la cheminée du salon du château d'Effiat (Cat I-12).

Au XVIe siècle et au début du XVIIe, rinceaux, motifs végétaux et médaillons peints, peuvent constituer une frise faisant le tour de la pièce et agrémentent la partie supérieure des murs qui paraissent par ailleurs très nus puisqu'ils étaient recouverts de tapisseries. On retrouve parfois ce décor au bas du mur. Des vestiges de ces frises sont conservés dans la salle de *La Mort d'Adonis* au premier étage du château de Chareil (Cat I-2) ou encore au château de Bompré à Barberier (Cat I-2).

Enfin, il nous faut signaler la présence, dans les diverses compositions étudiées, de motifs certes décoratifs, mais qui ont également un rôle symbolique dans le discours de l'œuvre. C'est le cas tout d'abord des armoiries qui sont apposées à la demande du commanditaire qui souhaite montrer qu'il est à l'origine de la commande du tableau ou du décor, ou qu'il en est propriétaire. Il faut également rappeler l'existence des litres funéraires,

---

<sup>700</sup> 2005, Claude Mignot, Daniel Rabreau (sous la dir.), p. 158.

<sup>701</sup> 2005, Nicole Dacos, pp. 79 à 96.

<sup>702</sup> 1983, Annie Regond, p. 254.

<sup>703</sup> Claude Mignot et Daniel Rabreau précisent qu'« au XVIIe siècle, les grotesques perdurent dans le langage décoratifs, selon des schémas répétitifs appauvris ».

ces bandes noires peintes sur les murs intérieurs ou extérieurs d'une église à l'occasion des funérailles d'un seigneur ou d'une personnalité, et ornées des armoiries du défunt<sup>704</sup>. On reconnaît ainsi les armes de la famille moulinoise Feydeau dans l'actuelle chapelle de l'Enfant Jésus de la cathédrale de Moulins. Une part importante de l'activité des peintres, notamment au XVIe siècle, consistait en la réalisation de décors funéraires, en particulier héraldiques. Au XVIIe siècle, le prix demandé par l'artiste pour peindre une litre était du même ordre que pour la réalisation d'un portrait<sup>705</sup>.

D'autres motifs ont pu être remis au jour, comme le cœur enflammé, une croix, des colombes, un phœnix au château de Verseilles à Saint-Etienne-de-Vicq (Cat I-4) ou un triangle équilatéral et les instruments de la Passion dans la chapelle des Vieux-Melays (Cat I-17). Ces éléments sont porteurs d'une forte symbolique religieuse. Le phœnix renaissant de ses cendres symbolise ainsi la résurrection du Christ et le triangle équilatéral entouré de rayons est une référence à la Trinité. L'iconographie de la Trinité connaît un certain succès aux XVIIe et XVIIIe siècles, essentiellement sous la forme de Dieu le père et du Christ représentés côte à côte et dominés par une colombe. On retrouve cette composition sur la toile du *Couronnement de la Vierge* de l'église de Chamblet (Cat II-24). Dans le tableau de *L'Assomption et le Couronnement de la Vierge* de la cathédrale de Moulins, Dieu le père est représenté émergeant d'une nuée, au-dessus de la colombe (Cat II-10).

Outre leur aspect décoratif, tous les motifs présents au sein d'une composition jouent un rôle dans le discours de l'œuvre et n'ont pas été choisis au hasard.

## 2- L'importance de la copie

Dès les XVe et XVIe siècles, les œuvres des maîtres anciens et contemporains sont copiées à maintes reprises par les artistes à travers tout le royaume et au-delà. La copie est un exercice qui consiste à reproduire fidèlement un original érigé en modèle<sup>706</sup>. Nous allons voir que ces copies sont plus ou moins fidèles mais qu'il y a bien toujours une volonté d'imitation. La réalisation de copies est largement favorisée par la diffusion de gravures reproduisant les œuvres célèbres.

---

<sup>704</sup> 2008, Jacques Corrocher, p. 376. Les bandes noires étaient en général peintes à la détrempe à même le mur et les armoiries à la peinture à l'huile.

<sup>705</sup> 2002, Michel Nassiet, p. 145.

<sup>706</sup> 2013, Gaëlle Pottier, p. 171.

2-1 : La diffusion des œuvres par la gravure

En 1568, Giorgio Vasari souligne le rôle des graveurs dans la diffusion des styles : « Ils ont publiés maintes œuvres de maîtres excellents, permettant ainsi à ceux qui ne peuvent voir l'original là où il se trouve de connaître les inventions et les styles différents des peintres »<sup>707</sup>. L'estampe a permis de favoriser la diffusion du vocabulaire ornemental antique et moderne. Les modèles de grotesques ou des éléments architecturaux antiques ont été publiés sous cette forme. Nous avons ainsi pu voir à quel point les gravures qui circulaient alors ont été capitales pour la décoration du château de Chareil (Cat I-2). Les peintres ont repris en grande partie des compositions de René Boyvin ou de Bernard Salomon, les quatre volées d'escaliers reprennent les modèles d'Enéa Vico<sup>708</sup>.

Claude Mignot et Claude Rabreau rappellent la place fondamentale de la gravure dans les échanges artistiques internationaux. En France, la technique de l'estampe connaît un développement spectaculaire dans les années 1540, grâce aux peintres bellifontains, notamment Le Primatice, qui mettent en place un atelier vers 1542-1548<sup>709</sup>. Destinée à être éditée en plusieurs exemplaires, la gravure est une œuvre en soi mais elle est aussi porteuse d'un message. Elle permet d'enseigner, d'informer, de célébrer aussi. Elle facilite la circulation des idées. « Elle sert de support à la dévotion privée, aux missions d'évangélisation et joue un rôle important dans la propagande religieuse ou politique ; elle encourage le culte des ancêtres par la constitution de galeries de portraits ; elle permet l'apprentissage de la lecture ; elle sert de modèle aux artistes et artisans »<sup>710</sup>. La gravure est, pour un certain nombre de peintres n'ayant qu'un faible pouvoir de création, une des principales sources d'inspiration. Ainsi, les peintres conservaient chez eux des recueils d'estampes dont ils s'imprégnaient pour exécuter leurs compositions<sup>711</sup>. Cette diffusion des gravures était assurée par des colporteurs qui se fournissaient chez des marchands parisiens et qui les exportaient vers la province. A partir du XVIIIe siècle, le commerce de la gravure commence de se structurer et la vente s'effectue par l'intermédiaire de marchands qui ouvrent

---

<sup>707</sup> Cité dans Claude Mignot, Daniel Rabreau (sous la dir.), *Temps modernes. XVe-XVIIIe siècles*, Histoire de l'Art, Paris, Flammarion, 2005, p. 262.

<sup>708</sup> 1983, Annie Regond, p. 133.

<sup>709</sup> 2005, Claude Mignot, Daniel Rabreau (sous la dir.), p. 200.

<sup>710</sup> *Ibidem*, p. 262.

<sup>711</sup> Le peintre aubussonnais François Ier Finet possédait « 7 livres de peinture d'histoire [*sic*] » qui étaient « ornés de gravures », mais aussi des estampes et « sept pièces de vieux desseings paings de Paris et autres pièces rapportées [*sic*] ».

des boutiques<sup>712</sup>. Il était également possible d'acquérir des estampes sur le marché de l'occasion, en rachetant par exemple le fonds d'un peintre au décès de ce dernier<sup>713</sup>. Les dimensions, la légèreté, le coût modique, l'apparente facilité de lecture de la gravure, en font un moyen de communication beaucoup plus accessible que le livre dans une société de culture orale. On peut ajouter que l'édition de l'estampe a d'abord été assurée par l'Eglise puis, dès le XVe siècle, par des laïcs : orfèvres, peintres ou libraires. Cela devient un métier à part entière au début du XVIe siècle<sup>714</sup>. Elle devient incontournable au XVIIe siècle pour « les curieux » et permet la célébration de la monarchie et du souverain<sup>715</sup>. Au XVIIIe siècle, les commandes se font plus rares mais la gravure garde toujours une place centrale dans la formation et le travail des peintres.

Quant à des gravures des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle reproduisant des œuvres d'art conservées en Bourbonnais, il n'en existe pas à notre connaissance, même si dès le début du XVIe siècle un imprimeur est installé à Moulins<sup>716</sup>. Les grands centres de gravures sont alors, outre Paris, Aix-en-Provence, Lyon, Toulouse, Grenoble ou encore Poitiers<sup>717</sup>.

## 2-2 : Copies fidèles et interprétations

On conserve dans la Généralité de Moulins, comme partout, un nombre important de compositions peintes qui reprennent plus ou moins fidèlement les œuvres de maîtres anciens ou contemporains. Ces œuvres ont, dans la plupart des cas, été réalisées d'après des gravures.

Les modèles romains connaissent aux XVIIe et XVIIIe siècles un large succès en France. Dès le début du Grand Siècle, les chefs-d'œuvre de la Renaissance sont largement

---

<sup>712</sup> Pour ce qui est du commerce de la gravure, nous pouvons nous reporter aux travaux de Corinne Le Bitouzé, *Le commerce de l'estampe à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle*, thèse de l'école des Chartes, 1986 et de Pierre Casselle, *Le commerce d'estampe à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, thèse de l'école des Chartes, 1976.

<sup>713</sup> Voir annexe 68 : Reconnaissance de vente par Jean Richier, 29 septembre 1602 (Arch. dép. de l'Allier, 3E707, étude de maître Revangy à Moulins). Il y avait ainsi probablement un certain nombre de gravures dans le matériel de peinture que Jean Richier rachète au décès de son père

<sup>714</sup> 2005, Claude Mignot, Daniel Rabreau (sous la dir.), p. 262. La période 1470-1550 correspond à la reconnaissance de la gravure comme véritable entreprise artistique et sociale. Au début du XVIe siècle, Rome est le centre du marché de l'estampe grâce à la présence de nombreux artistes et d'une clientèle très importante de pèlerins qui achète des images pieuses et des souvenirs. Anvers est également un centre névralgique. Hieronymus Cock y diffuse les gravures des peintres flamands et des artistes maniéristes.

<sup>715</sup> Conscient de l'importance de la gravure, Louis XIV qui reconnaît la liberté du métier de graveur, fait acheter par Colbert en 1666 la collection de 120 000 estampes de l'abbé de Marolles. Classée par nom de graveurs et par thèmes, elle constitue le noyau initial du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.

<sup>716</sup> 1921, Marcellin Crépin-Leblond, pp. 330-334. On a retrouvé la mention d'un certain Georges Vernoy, « libraire à Moulins » en 1575. Son fils, Pierre Vernoy, reprend l'activité de son père et ouvre une imprimerie à Moulins où est imprimé dès 1606 un *Coutumier du Bourbonnais*. En 1610, sont publiées *Les Antiquitez du prieuré de Souvigny* de frère Sébastien Marcaille.

Voir aussi 1968, Lucien Fanaud, pp. 63-77 et pp. 132-151.

<sup>717</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 223.

copiés. C'est ainsi qu'en 1643, une équipe de peintres sous la direction de Nicolas Poussin réalise des répliques de *La Transfiguration* et de *La Madone de Foligno* de Raphaël pour Paul Fréart de Chantelou. Ces tableaux sont à leur tour gravés puis diffusés dans tout le royaume. L'auteur de *L'Assomption et du Couronnement de la Vierge* de la cathédrale Notre-Dame de Moulins s'inspire directement de *La Transfiguration*<sup>718</sup> pour la partie inférieure de la composition (Cat II-10). La disposition des personnages, leurs attitudes, leurs vêtements, les coloris sont similaires. La partie supérieure fait référence, mais de façon beaucoup plus lointaine, au *Couronnement de la Vierge* de Raphaël<sup>719</sup>. Guillaume Rome reproduit assez fidèlement *L'Adoration des Mages* de Véronèse dans le tableau qu'il exécute pour le couvent des cordeliers de Montluçon<sup>720</sup> (Cat II-4). Il reprend la même composition, le principe de l'arche, l'évocation de l'étable, la présence des soldats, des bergers. La plupart des personnages sont dans la même attitude que sur le tableau original. La chapelle du château de Charnes à Marigny conserve une copie du XVIIIe siècle du tableau de Raphaël, *La Grande Sainte Famille*, tableau que Louis XIV fait installer à Versailles et dont il fait exécuter de nombreuses copies<sup>721</sup>. Une autre copie d'une toile du grand maître, elle aussi réalisée au XVIIIe siècle, est conservée dans l'église Saint-Etienne de Montmarault. Il s'agit de *Saint Michel terrassant le dragon*, dit *Le Grand saint Michel*, qui comme *La Grande Sainte Famille* a été commandé à Raphaël par le pape Léon X puis envoyé en France probablement à l'intention de la reine Claude, épouse de François Ier<sup>722</sup>.

Beaucoup de peintres copient les œuvres de grands maîtres contemporains. L'église prieurale de Souvigny conserve un tableau représentant *Sainte Marie-Madeleine repentante* qui est une copie, avec un cadrage plus resserré, d'une toile de Guido Reni<sup>723</sup> (Cat II-1). L'église Notre-Dame d'Huriel abrite un tableau illustrant *La Remise des clefs à saint Pierre* (Cat II-36). Le peintre a repris une partie de la composition du tableau du Guerchin,

<sup>718</sup> Raphaël, *La Transfiguration*, 1518-1520, huile sur bois, H : 405 x l : 218 cm, Vatican, Pinacothèque, Rome.

<sup>719</sup> Raphaël, *Le Couronnement de la Vierge*, 1502-1503, huile sur toile transférée sur panneau, H : 267 x l : 163 cm, Vatican, Pinacothèque, Rome.

<sup>720</sup> Paul Véronèse, *L'Adoration des Mages*, 1573, huile sur toile, H : 355 x l : 320 cm, National Gallery, Londres.

<sup>721</sup> III. CI-1 à III CI-2. Raphaël, *La Grande Sainte Famille*, 1518, panneau transposé sur toile en 1751, H : 207 x l : 140, musée du Louvre, Paris. La présence de cette copie du tableau de Raphaël en Bourbonnais est peut-être à mettre en lien avec la présence régulière de madame de Montespan à Saint-Menoux et à Bourbon-l'Archambault situés à quelques kilomètres seulement de Marigny. La copie visible au château de Charnes a les mêmes dimensions que le tableau original.

<sup>722</sup> III. C-1 à III. C-2. Raphaël, *Le Grand saint Michel*, 1518, panneau transposé sur toile en 1751, H : 268 x l : 160 cm, musée du Louvre, Paris. Voir Carole Gragez (sous la dir.), *Les Saints combattant les Démon*s, Conseil Général de l'Allier, Moulins, Les Amis du patrimoine religieux en Bourbonnais, 1997, pp. 28 à 31.

<sup>723</sup> Guido Reni, *Sainte Marie-Madeleine*, 1633, huile sur toile, H : 234 x l : 151 cm, Galeries nationales d'art antique, Rome.

*L'Apparition du Christ à sainte Thérèse*, en simplifiant l'ensemble et en remplaçant le personnage de sainte Thérèse par celui de saint Pierre. On retrouve dans la Généralité de Moulins deux copies d'un tableau de Pierre de Cortone, *L'Ange Gardien*, la première à la cathédrale de Moulins, la seconde dans l'église Sainte-Croix de Saint-Pourçain-sur-Sioule (Cat II-17). C'est une œuvre qui a été extrêmement copiée dès sa réalisation par le grand maître italien. Les copies sont certes de facture beaucoup plus simple, mais elles sont fidèles à la composition originale, même si les couleurs varient.

Parmi les peintres français les plus copiés au XVII<sup>e</sup> siècle, on retrouve Charles Le Brun, Nicolas Poussin, Jean Jouvenet, Simon Vouet, Eustache Le Sueur, Philippe de Champaigne, Carle van Loo<sup>724</sup>. Et nous avons en effet étudié plus précisément dans le cadre de nos recherches deux toiles qui sont des copies de compositions de Charles Le Brun et un portrait copié d'un tableau de Philippe de Champaigne. L'église de Bressolles conserve un tableau de Daniel Hallé qui est une reproduction très fidèle, en partie inachevée, du *Christ au désert servi par les anges* réalisé par Charles Le Brun vers 1653<sup>725</sup> (Cat II-27). C'est là aussi un tableau qui a été beaucoup copié dès les années 1650. Quant au peintre Poisson à Montluçon, il reprend *La Crucifixion* de Charles Le Brun (Cat II-31). La composition est fidèle au modèle original mais la facture est plus maladroite et les couleurs très différentes, beaucoup plus sombres. Le peintre montluçonnais a sans aucun doute travaillé non pas d'après l'original mais à partir d'une gravure. Celles-ci sont bien-sûr en noir et blanc et la composition est inversée. C'est ainsi que le tableau du peintre François Finet, *Le Christ guérissant le paralytique*, réalisé pour l'hôpital de Guéret, a une composition inversée par rapport à l'œuvre originale (Cat II-38). Il s'agit de la copie, d'après une gravure, d'une toile de Jean Restout<sup>726</sup>. A la cathédrale de Moulins, on retrouve un portrait du cardinal de Bérulle qui s'inspire d'un des portraits de l'homme d'église réalisé par Philippe de Champaigne (Cat II-39). L'œuvre de Pierre Mignard a également beaucoup influencé les artistes. L'église de Saint-Menoux conserve une toile de petites dimensions qui est une copie fidèle du *Baptême du Christ* exécuté par Mignard en 1667<sup>727</sup>. Elle fait pendant à une *Sainte Famille*, là aussi une copie mais cette fois-ci d'une composition de Nicolas Poussin<sup>728</sup> (Cat II-19). Les copies sont donc plus ou moins fidèles. Elles peuvent être réinterprétées en fonction de la volonté du

---

<sup>724</sup> 2013, Gaëlle Pottier, p. 172.

<sup>725</sup> Charles Le Brun, *Le Christ au désert servi par les anges*, 1653, musée du Louvre, Paris (Inv : 2882).

<sup>726</sup> Jean Restout, *La Guérison du paralytique à la piscine de Béthesda*, 1725, musée des Beaux-Arts, Arras.

<sup>727</sup> Pierre Mignard, *Le Baptême du Christ*, 1667, église Saint-Jean, Troyes.

<sup>728</sup> Nicolas Poussin, *Sainte Famille*, tableau perdu.

commanditaire, de la maîtrise technique du peintre ou des besoins de la composition. Il ne s'agit parfois que de simples allusions à une œuvre célèbre. Ainsi, pour son *Assomption de la Vierge* sur le plafond de la bibliothèque du collège des jésuites de Moulins, Giovanni Gherardini reprend pour les deux apôtres, Pierre et Jean, au bas du tombeau, les personnages de *La Transfiguration* de Ludovic Carrache en position inversée (Cat I-8). La figure de la Vierge entourée d'anges est également très proche des compositions du peintre Charles Mellin. Le peintre reprend parfois lui-même ses propres compositions si ces dernières remportent un certain succès. C'est ainsi le cas de Pieter Van Mol qui réalise deux *Annonciation* quasiment identiques dans le second quart du XVIIe siècle, dont une est conservée dans l'église Saint-Pierre de Montluçon (Cat II-34). Nous n'avons pu définir si la toile de Montluçon était une reprise du tableau exécuté pour le maître-autel des ursulines de Paris ou s'il s'agissait d'une première version de cette toile maintenant conservée à Lille<sup>729</sup>.

Les gravures réalisées rapidement, en de multiples exemplaires, accélèrent ces phénomènes de copies et permettent la diffusion des modèles les plus populaires. Ces derniers sont parfois fidèlement copiés, parfois beaucoup réinterprétés. Différentes sources d'inspiration peuvent être mêlées dans une même composition, le peintre pouvant y apporter un ajout personnel tel que le portrait du donateur, un détail topographique local ou plus rarement son autoportrait.

---

<sup>729</sup> Pieter Van Mol (attribué à), *L'Annonciation*, 2<sup>e</sup> quart du XVIIe siècle, huile sur toile, H : 365 x l : 254 cm (INV : P166), musée des Beaux-Arts, Lille.

## **II- Des œuvres adaptées à leur emplacement dans l'édifice**

La localisation de chaque pièce au sein de la demeure obéit à des impératifs aussi bien de bienséance que de commodité et d'esthétisme. Chaque pièce a ainsi une décoration spécifique<sup>730</sup>. La décoration des pièces d'apparat que sont la galerie, l'escalier, le salon, la salle à manger, doivent refléter les goûts du commanditaire et souligner ses moyens financiers. Durant toute la période étudiée, entre le XVIe et le XVIIIe siècle, se développe progressivement une recherche d'intimité et de confort dans la demeure privée, qui connaît un certain aboutissement au XVIIIe siècle avec l'apparition de pièces réservées à l'usage personnel du propriétaire, en particulier la chambre. Les décors s'adaptent aux nouvelles fonctions des espaces dans lesquels ils prennent place. Les édifices religieux ne doivent pas être oubliés. Là aussi, chaque zone du sanctuaire est décorée de façon spécifique, le retable devenant à partir du XVIe siècle la pièce maîtresse de la décoration.

### **A- Les pièces de réception**

#### **1- Les lieux de représentation**

La demeure est un reflet du rang social. En 1623, Pierre Le Muet développe cette idée de normes hiérarchiques dans son traité *La Manière de bastir, pour toute sorte de personne*. L'abbé Laugier, au siècle suivant, insiste sur le fait que « pour les maisons de particuliers, la bienséance veut que leur décoration soit proportionnée au rang et à la fortune des personnes »<sup>731</sup>. A l'instar de l'architecture, le décor peint doit donc s'adapter et refléter le statut social de commanditaire. Un intérêt tout particulier va ainsi se porter sur les pièces de réception qui sont un lieu d'apparat, de représentation. Le décor des pièces de réception est

---

<sup>730</sup> 2006, Michel Figeac, p. 225.

<sup>731</sup> Cité dans Michel Figeac, *Châteaux et vie quotidienne de la noblesse. De la Renaissance à la douceur des Lumières*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 53.



parfois réalisé à l'occasion d'un évènement exceptionnel tel qu'un mariage ou la visite d'une personnalité.

### *1-1 : La galerie et l'escalier*

La galerie est le lieu par excellence de représentation. Apparue en France à la fin du Moyen Âge, ces espaces se multiplient à la Renaissance et permettent un déploiement d'images à la gloire du propriétaire. Les galeries remportent un vif succès mais ne sont cependant pas à l'origine un lieu de représentation mais plutôt une pièce privée destinée au repos, au délassement du maître de maison. Jean Guillaume rappelle que « dans un grand château fréquenté par de nombreux visiteurs, habité par une foule d'officiers et de domestiques, le seul espace où le maître pouvait aller et venir sans être importuné était la galerie : une pièce en longueur, liée aux pièces privées, dotée de cheminées pour que l'on puisse, l'hiver, se réchauffer au passage »<sup>732</sup>. Elles peuvent bien-sûr être transformées en pièce de réception pour une occasion particulière. Mais elles deviennent un espace public lorsqu'elles relient deux ailes de bâtiment<sup>733</sup>. Progressivement, elles se transforment en galeries d'art et prennent une signification lignagère ou politique très forte<sup>734</sup>. On les retrouve bien-sûr dans les châteaux du roi où la célébration du souverain emprunte au langage figuré de la mythologie, de l'allégorie, ou à celui plus direct de l'histoire<sup>735</sup>. Les grands personnages du royaume emboîtent très rapidement le pas au roi et elles deviennent alors « un symbole de prestige social, lieu d'exposition et de réception »<sup>736</sup>. On assiste à une véritable mode des galeries à Paris dans les années 1650-1660<sup>737</sup>. Elles s'affirment dans ces années là et deviennent un des lieux les plus raffinés du château. C'est un endroit où certains, comme Louis-Phéliepeaux de La Vrillière, exposent des tableaux de grands maîtres<sup>738</sup>. Aucune grande demeure ne se conçoit sans galerie peinte. L'engouement pour cet espace architectural est intéressant à analyser. Il reflète, comme le souligne Alain Mérot, « l'interdépendance de plusieurs catégories de commanditaires ». Il s'agit à l'origine d'un modèle aristocratique,

---

<sup>732</sup> 1993, Jean Guillaume, p. 38.

<sup>733</sup> 2006, Michel Figeac, p. 241.

<sup>734</sup> *Ibidem*, pp. 241 et 243.

<sup>735</sup> 1994, Alain Mérot, p. 38. Henri IV et Marie de Médicis font construire des galeries peintes. Richelieu fait de même avec la galerie des Illustres qui lui permet de célébrer à la fois le roi et sa propre personne. Puis on retrouve de superbes galeries peintes chez le chancelier Séguier, dans le palais de Mazarin, à l'hôtel Lavrillière, chez les Bretonvilliers, à l'hôtel Amelot de Bisseuil... La galerie atteint sans aucun doute son apogée avec la galerie des Glaces du château de Versailles, chef-d'œuvre de Charles Le Brun.

<sup>736</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>737</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>738</sup> La galerie de l'hôtel La Vrillière, peinte par François Perrier, accueillait de grands tableaux commandés aux plus célèbres peintres italiens.

voire « féodal », récupéré et transmis par le pouvoir royal au moment où celui-ci rétablit son autorité sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII. Ce modèle est ensuite diffusé par les ministres et les financiers<sup>739</sup>.

On en conserve des exemples précoces en Bourbonnais aux châteaux de Busset et du Chaussin à Abrest (Cat I-1). A Busset, le château appartient aux Bourbons-Busset, les « cousins du roi », et la présence de la galerie décorée de scènes à l'iconographie savante n'est pas anodine. Le décor aurait été commandé par Philippe de Bourbon-Busset et Louise Borgia, peut-être à l'occasion de leur mariage. Un autre grand château du Bourbonnais abritait une galerie malheureusement détruite : le château d'Effiat (Cat I-12). Là encore, la personnalité du commanditaire est capitale. C'est une commande du marquis d'Effiat qui est alors un des grands personnages du royaume exerçant la fonction de Surintendant des finances depuis 1626. Il fait entièrement reconstruire son château en Bourbonnais, avec en tête un grand projet urbanistique pour la ville d'Effiat. Cette galerie devait être achevée en 1628, année où il reçoit le ministre Richelieu et l'armée royale qui remontaient du Languedoc par l'Auvergne après la signature de la paix d'Alès. C'est l'occasion pour lui de montrer son statut et ses moyens. Douze toiles représentant des épisodes du roman *Le Roland Furieux* de l'Arioste ornaient cet espace, sans doute des cartons pour des tapisseries qui n'ont pas eu le temps d'être réalisées avant l'arrivée de Richelieu.

Les galeries peintes, extrêmement soumises aux caprices de la mode, s'amenuisent notablement au XVIIIe siècle, et un grand nombre d'entre elles ont été par la suite réaménagées ou détruites. Mais il s'agissait bien là d'un « art d'ostentation »<sup>740</sup>.

A la Renaissance, les pièces sont le plus souvent en enfilade. L'escalier est le seul espace de circulation situé au milieu du logis. Il est, pour les grands personnages, un « des éléments de prestige obligatoire » et devient indissociable de la notion d'« étage noble »<sup>741</sup>. Il correspond à une recherche de majesté<sup>742</sup>. Dès le début du XVIe siècle se développe l'escalier rampe-sur-rampe qui triomphe dans les années 1550 même si l'escalier à vis perdure, les

---

<sup>739</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>740</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>741</sup> 1985, André Chastel, p. 7 et 1985, Jean Guillaume, p. 9. Dès le milieu du XVe siècle, l'escalier cesse d'être un élément purement utilitaire pour devenir un signe de distinction, pour anoblir la demeure. Cette évolution s'inscrit dans le renouveau de l'architecture civile en lien avec les changements politiques et sociaux qui affectent toute l'Europe occidentale aux XIVe et XVe siècles.

<sup>742</sup> Jean-Jacques Gloton précise que c'est « un des lieux où s'est le mieux manifestée la transformation profonde de la demeure française à la Renaissance » (1985, Jean-Jacques Gloton, pp. 99 à 105).

français s'intéressant beaucoup au volume de la tour d'escalier.<sup>743</sup> Comme le précise Jean Guillaume, l'escalier rampe-sur-rampe se prête à peu de variations et les innovations au cours du XVIe siècle concernent donc essentiellement le décor intérieur<sup>744</sup>. On y intègre l'ornementation de la première Renaissance puis, dans les années 1535-1540, les caissons hérités de l'Antiquité. On retrouve ce principe de caissons au château de Bompré à Barberier (Cat I-2). C'est l'un des trois escaliers à volées droites du XVIe siècle conservés en Bourbonnais. Il ne présente aucun décor peint sur les voûtes en berceau des volées mais les paliers et les arcs en plein-cintre délimitant chaque volée sont décorés de caissons ornés de bossages en pointe de diamant. Celui du château du Parc à Saint-Gérard-de-Vaux est intéressant architecturalement mais ne présente pas d'éléments décoratifs particuliers. L'escalier le plus majestueux reste celui du château de Chareil décoré dans les années 1560-1570 (Cat I-2). La cage d'escalier de plan rectangulaire en est l'élément principal. Composée d'un mur noyau et de quatre volées droites couvertes par une voûte en plein-cintre, elle est entièrement peinte de décors d'inspiration antique et mythologique, de même que le vestibule au rez-de-chaussée, les deux paliers et les deux repos également de plan rectangulaire et voûtés en berceau. Ces décors ont été réalisés d'après des gravures. Il s'agit là du seul escalier que nous avons recensé dans l'ancienne Généralité de Moulins qui conserve des décors peints. Dès les années 1570-1580, les escaliers à noyau et jour central prennent le pas sur l'escalier rampe-sur-rampe.

Dans la première moitié du XVIIe siècle, les architectes commencent de prendre en compte les inconvénients liés à l'emplacement de l'escalier situé au milieu du logis. L'escalier central devient ainsi « obsolète » dans les années 1630<sup>745</sup>. On le déplace latéralement. Cela permet ainsi de gagner de la place et de conserver de l'espace pour les pièces de réception, ce qui est d'autant mieux adapté aux édifices de plus petites dimensions. Mais même si l'escalier perd progressivement sa fonction d'apparat au XVIIIe siècle<sup>746</sup>, il reste un élément architectural auquel on porte une véritable attention, notamment avec des ferronneries très travaillées ou des ouvrages de stéréotomie complexes.

---

<sup>743</sup> Michel Figeac précise que le grand escalier à vis hors-œuvre reste dominant jusque dans les années 1520. Le triomphe de l'escalier rampe-sur-rampe est symboliquement marqué vers 1550 par la construction de l'escalier d'Henri II au Louvre par Pierre Lescot et Jean Goujon.

<sup>744</sup> 1985, Jean Guillaume, p. 11.

<sup>745</sup> 1985, Claude Mignot, p. 53.

<sup>746</sup> 2006, Michel Figeac, p. 231.

*1-2 : La salle à manger et le salon*

A partir du XVII<sup>e</sup> siècle, le nombre de pièces se multiplie dans les demeures. On subdivise les espaces et on les spécialise. C'est ainsi que la grande salle se transforme en salle à manger, « endroit de la maison où l'on dîne et l'ou on soupe ». Elle commence à se développer sous le règne de Louis XIV. Les châteaux de Verseilles à Saint-Etienne-de-Vicq (Cat I-4), de Saligny-sur-Roudon (Cat I-6), ou encore des Gouttes à Thionne, conservent ainsi encore une grande salle qui servait à recevoir et dans laquelle les décors aux motifs de fleurs récurrents se concentraient sur le plafond, la cheminée et les murs. De nombreux châteaux en Bourbonnais ont été remaniés au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les architectes distinguent bien alors la salle à manger du salon. C'est le cas au château de Bellenaves où d'importants travaux ont lieu au XVIII<sup>e</sup> siècle sous la direction de l'architecte Clément (Cat I-19). La salle à manger jouxte à la fois le vestibule et le salon. On retrouve également la salle à manger jouxtant le salon au Gléné à Servilly (Cat I-19). Dans les édifices construits ex-nihilo au XVIII<sup>e</sup> siècle, la salle à manger est prévue dans l'organisation spatiale dès la conception de l'ouvrage. On la retrouve ainsi clairement définie au château de Douzon à Etroussat (Cat I-19) ou encore à Fontnoble sur la commune de Biozat (Cat I-19). Ces salles à manger ne sont pas extrêmement vastes, elles ne peuvent accueillir qu'un nombre limité de convives.

Le salon est, quant à lui, un espace aux volumes plus imposants. Il est au XVIII<sup>e</sup> siècle le cœur des grandes demeures, la vie sociale s'organisant non plus dans le cadre de somptueux repas comme aux siècles précédents, mais autour de la conversation, de la musique, du jeu, de la lecture collective<sup>747</sup>.

Le salon apparaît entre 1630 et 1640. Il s'agit d'une invention italienne. C'est alors une pièce de plan carré, ovale, circulaire ou octogonal, qui s'élève sur deux niveaux et qui est souvent éclairée par deux rangées de fenêtres superposées. La décoration, aussi bien architecturale que peinte, y est bien-sûr extrêmement soignée. Il garde une place centrale au XVIII<sup>e</sup> siècle, conservant toute sa noblesse comme le précise Michel Figeac, même s'il perd de la hauteur. On ne ressent plus le besoin de pièces aussi grandioses qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, les châteaux devenant avant tout des maisons de plaisance. Le salon est en général la plus grande pièce de la maison, situé dans l'axe central du corps de logis, doublé d'un vestibule et au même niveau que la salle à manger et que la chambre du propriétaire. Il ouvre directement sur les jardins. Ces pièces bénéficient ainsi d'un maximum de lumière et de la proximité des

---

<sup>747</sup> *Ibidem*, p. 241.

domestiques<sup>748</sup>. L'escalier est rejeté sur un côté pour éviter les pertes de place. Michel Figeac explique que le salon au XVIIIe siècle a « en réalité la double fonction d'antichambre, de pièce centrale de répartition de la distribution et de salle d'assemblée au moment des réceptions, des soirées, des bals ou des concerts de plus en plus fréquents au siècle des Lumières »<sup>749</sup>. La décoration doit donc faire l'objet d'un soin tout particulier, dans l'objectif bien-sûr pour le propriétaire de mettre en évidence son statut, ses goûts, son raffinement. Cette pièce prend d'autant plus d'importance si l'édifice ne dispose pas de galerie où déployer tous les effets décoratifs. Un des meilleurs exemples en Bourbonnais est sans doute le salon du château de Douzon à Etroussat où l'on peut véritablement parler de « pièce douce et élégante que la lumière inonde par ses multiples baies et qui se réfracte dans les nombreux miroirs [...] »<sup>750</sup>.

## 2- L'évolution des décors suite aux transformations architecturales

L'art de distribution des pièces a beaucoup évolué durant tout l'Ancien Régime. La Renaissance voit se construire de grandes bâtisses dans lesquelles une salle haute est réservée au seigneur du lieu, une salle basse aux domestiques, et où les vastes chambres aux murs recouverts de tapisseries se succèdent. Les trois grands types de pièces sont donc la salle, la chambre et la garde-robe. A partir du milieu du XVIe siècle, viennent s'adjoindre l'antichambre et le cabinet. Au XVIIe siècle, le doublement des corps de logis permet d'améliorer la circulation et l'apparition de pièces plus spécialisées<sup>751</sup>. Une grande demeure possède alors trois espaces distincts : un espace privé pour la famille, un pour les fonctions d'apparat et un troisième dans les ailes réservées au service<sup>752</sup>. Plus on avance dans le siècle, plus le nombre de pièces se multiplie. On subdivise les espaces et on les spécialise. Il faut cependant nuancer cette évolution. Jean-Marie Pérouse de Montclos précise bien que ni la démultiplication des fonctions ni la multiplication des dégagements, ni même l'usage des petites pièces, ne sont des faits complètement nouveaux au XVIIIe siècle. La transformation

---

<sup>748</sup> *Ibidem*, p. 227. Il se trouve en général au milieu des appartements mais il peut être parfois en relation avec le vestibule ou à l'extrémité d'une galerie.

<sup>749</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>750</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>751</sup> On distingue ainsi le vestibule, la salle, l'antichambre, la chambre, la garde-robe, le cabinet, la galerie, la bibliothèque, la chapelle ...

<sup>752</sup> 2006, Michel Figeac, pp. 225-226. Les domestiques vivent dans les combles, au-dessus des écuries ou dans de minuscules chambres. Les valets de chambre et les dames de compagnie sont en général logés à proximité des maîtres de maison.

la plus importante est le morcellement des murs porteurs intérieurs<sup>753</sup>. On recherche la commodité, idée essentielle qui se propage dans les nombreux textes doctrinaux du siècle des Lumières sur la distribution interne des grandes demeures<sup>754</sup>. Le XVIIIe siècle célèbre le triomphe du confort sur l'apparat. Tout en conservant le principe de l'enfilade des pièces de réception, on multiplie les dégagements et les espaces de circulation par de petits escaliers intérieurs et par des passages doublant les appartements<sup>755</sup>. Les décors peints évoluent en lien avec ces changements architecturaux.

### *2-1 : Les décors plafonnant*

Une grande partie du décor au XVIe et au XVIIe siècle se concentre au niveau du plafond. Il peut s'agir de plafonds avec des caissons à l'italienne, comme au château de Lapalisse ou dans la chapelle du château d'Ainay-le-Vieil, mais surtout de plafonds « à la française », à poutres et solives. Ces poutres et ces solives sont le plus souvent entièrement peintes. Elles permettaient de créer un ensemble décoratif cohérent et unifié qui se prolongeait en général avec la cheminée, qui pouvait elle aussi être entièrement décorée, et les murs. On en conserve de très beaux exemples dans l'ancienne Généralité de Moulins. Plusieurs plafonds à poutres et solives peintes sont conservés au château des Gouttes à Thionne (Cat I-10). Celui de la grande salle est particulièrement intéressant. Réalisé au début du XVIIe siècle, les ornements floraux y sont très présents. C'est toujours le cas sur ces types de couvrements où sont également représentés des fruits, des légumes, des têtes d'animaux, des petits paysages mais aussi des rinceaux, des grotesques ou encore les emblèmes des propriétaires. Plusieurs plafonds peints, très restaurés cependant, sont visibles au château du Rilhat à Cognat-Lyonne (Cat I-10) et il nous faut signaler le décor très soigné de ceux des châteaux d'Effiat et de Denone (Cat I-10).

Progressivement, les décorateurs commencent à insérer des tableaux à l'intérieur des cadres formés par les poutres maîtresses, tendant donc à faire diminuer la structure portante. Il s'agit du plafond à compartiments qui joue le rôle d'intermédiaire entre le plafond à poutres et solives peintes et le plafond à voussure<sup>756</sup>. Ce dernier, inspiré des modèles romains, s'impose dans les demeures parisiennes durant la décennie 1650-1660, et on en retrouve un exemple

---

<sup>753</sup> 1995, Jean-Marie Pérouse de Montclos, p. 328.

<sup>754</sup> 2006, Michel Figeac, p. 227.

<sup>755</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>756</sup> 1998, Nicolas Sainte Fare Garnot, p. 21.

dans la Généralité de Moulins<sup>757</sup>. Il s'agit du plafond du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation de Moulins décoré par Rémy Vuibert (Cat I-7). La partie plate du plafond évoque les compartiments mais la voussure entièrement peinte vient faire la jonction entre le plafond et la partie haute des murs. C'est là un système décoratif bien adapté à la volonté de rigueur, de stabilité, de calme, des représentants de l'atticisme. On retrouve une voussure au niveau du plafond de la bibliothèque du collège des jésuites de Moulins peint par Giovanni Gherardini à la fin du XVIIe siècle (Cat I-8). Le parti stylistique choisi est par contre très différent puisqu'elle est ornée d'une *quadratura*, c'est-à-dire d'un décor en trompe-l'œil, d'une architecture fictive. Cette science du raccourci permet véritablement d'unir de façon logique et satisfaisante pour l'œil les murs et le plafond qui ouvre sur un ciel<sup>758</sup>. Giovanni Gherardini a été formé à cet art de la *quadratura* à Bologne par Michel-Ange Colonna<sup>759</sup>, et c'est un procédé qu'il réutilise sur ses différents chantiers. On retrouve cette double ordonnance architecturale en trompe-l'œil dans les décors de l'église Saint-Pierre de Nevers (Cat I-9). Denis Laval souligne le fait qu'il n'y a rien d'étonnant au fait que les jésuites aient fait appel à un peintre de *quadratura*, les réflexions autour des architectures fictives les ayant toujours passionnés<sup>760</sup>.

Au XVIIIe siècle, les décors plafonnant disparaissent, laissant la place à des plafonds de couleur blanche qui s'inscrivent dans la continuité stylistique des lambris recouvrant les murs. Ils peuvent être ornés de quelques éléments sculptés en stuc ou de petites scènes peintes essentiellement dans les angles de la pièce ou au centre du plafond, au niveau du lustre. C'est le cas au château du Gléné à Servilly où l'on retrouve dans les quatre angles du plafond du salon des scènes en camaïeu ocre rouge avec des angelots illustrant les saisons (Cat I-19). Au centre, des têtes d'angelots peintes dans les mêmes tons entourent l'emplacement du lustre. Quelques ornements en stuc complètent la composition.

---

<sup>757</sup> 1998, Alain Mérot, p. 27.

<sup>758</sup> *Ibidem.*, p. 28.

<sup>759</sup> Michel-Ange Colonna vient lui-même en France pour travailler à l'ornementation de l'une des salles de l'appartement des bains à Versailles.

<sup>760</sup> 1989, Denis Laval, p. 120. Les procédés typiques de la *quadratura* bolonaise sont l'utilisation constante des rehauts d'or, les motifs floraux s'insérant dans les architraves, les lourds cadres ornementaux qui soulignent les paliers successifs de la construction spatiale.

#### 2-2 : *Les décors muraux*

Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, les décors plafonnant se prolongent par ceux de la cheminée et des murs, ils peuvent alors recouvrir de grandes surfaces. Ainsi, la grande salle du château de Verseilles à Saint-Etienne-de-Vicq était entièrement peinte (Cat I-4). Il ne reste malheureusement que quelques vestiges de ces décors. Le manteau de la grande cheminée est orné de deux vases à anses remplis de fleurs encadrant un cœur enflammé percé de deux flèches, cœur surmonté par une guirlande de feuillages. Une croix sur laquelle s'enroule une seconde guirlande de feuillages, encadrée d'arabesques feuillagées et de deux oiseaux, est peinte au-dessus d'une porte. Et on retrouve deux oiseaux semblables accompagnant un phœnix sur un pan de mur, en partie supérieure. L'embrasure de la fenêtre est ornée d'un faux appareil de couleur grise. Ce faux appareil se prolongeait tout autour de la pièce, dans la partie supérieure, et encadrait les scènes peintes sur les murs. Les camaïeux imitant l'architecture sont très répandus au XVII<sup>e</sup> siècle. Le couloir menant à cette pièce était également entièrement décoré, en particulier de vases remplis de fleurs.

Des peintures ont également été retrouvées dans une salle du donjon du château d'Avrilly à Trévol (Cat I-11). Ces décors, comme nous avons pu le voir, sont souvent réalisés à la détrempe, technique qui permet de garnir rapidement de grandes surfaces. Les peintures d'Avrilly sont elles aussi en mauvais état car elles ont été piquetées pour être recouvertes d'enduit mais elles recouvraient la totalité des murs. Le décor est formé de deux registres superposés. Un frise d'angelots encadrant des cartouches décorés fait le tour de la pièce, au niveau du tiers inférieur du mur, et les deux tiers supérieurs sont organisés en tableaux représentant différentes scènes paysagères.

On retrouve des vestiges semblables de compositions représentant des paysages au château de Paray à Bessay-sur-Allier. Cette intrusion du paysage à l'intérieur de la demeure est typique du XVII<sup>e</sup> siècle. Les murs sont traités en « parois ouvertes » et cette confusion entre l'intérieur et l'extérieur rappelle, à une échelle beaucoup plus modeste, le système décoratif des villas italiennes<sup>761</sup>. Au château de la Motte à Mazerier, les quelques traces de peintures conservées dans la grande salle semblent illustrer une scène de mariage, et au donjon de la Souche à Doyet, il s'agit de scènes de chasse (Cat I-11).

Enfin, il faut signaler les vestiges de décors peints conservés sur trois grandes cheminées du château du Parc à Saint-Gérand-de-Vaux (Cat I-11). Ces peintures pouvaient remplacer, pour les propriétaires les moins fortunés, les nombreuses tapisseries qui

---

<sup>761</sup> 1979, Marie-Félicie Perez (sous le dir.), p. 27.



recouvraient les murs dans les grandes demeures. On pouvait également trouver à la place de ces décors peints des lambris composés de panneaux sculptés ou marquetés<sup>762</sup>. On retrouve une allusion à ces panneaux marquetés dans le salon du château d'Effiat mais les lambris sont seulement peints (Cat I-4). Nous n'avons pas retrouvé non plus d'exemples de murs garnis de lambris à plusieurs niveaux encadrant des toiles, décor qui pouvait se prolonger sur le plafond. Il se peut qu'il y en ait eu mais ils ont été démantelés. Au XVIIIe siècle, le faste s'exprime donc plus particulièrement par les tapisseries ou les décors peints qui pouvaient être de moindre coût, et à travers les grandes cheminées décorées<sup>763</sup>.

Au XVIIIe siècle, architectes et théoriciens s'attachent particulièrement à la distribution et la décoration intérieure des demeures. Les dimensions des pièces s'adaptent à leur fonction. Les plus grandes et les plus hautes servent à recevoir. Les plus petites sont réservées à la vie privée<sup>764</sup>. L'antichambre, la chambre, le cabinet, le salon privé, la garde-robe correspondent à la partie privée de l'habitation. On reçoit dans le salon, la salle à manger ou la galerie. Progressivement, la recherche de l'intimité et du confort prend le pas sur l'apparat<sup>765</sup>. Il faut des compositions plus calmes, plus stables, plus douces qui s'adaptent à la nouvelle décoration des pièces dans lesquelles les lambris peints de couleurs claires occupent toute la hauteur des murs. Le tableau de chevalet n'est plus en vogue. C'est le tableau dans une fonction ornementale tel que le dessus-de-porte qui est privilégié. Les décors peints se concentrent donc au-dessus des portes, des miroirs, des cheminées alors beaucoup moins imposantes qu'aux siècles précédents. Il faut savoir que dès le début du règne de Louis XV, les décorateurs multiplient le nombre de glaces dans les grands salons, miroirs dans lesquels se reflète la lumière faisant ainsi de cette pièce la plus lumineuse de la demeure. Cette forte présence des miroirs est très symbolique. Ils captent et réfléchissent bien-sûr la lumière donnant l'impression d'agrandir la pièce, mais ils sont aussi le symbole « du paraître et de la fête, du faste comme de la luxure »<sup>766</sup>. Ils permettent aussi de refléter le lustre. La cheminée avec son feu est le second élément essentiel. Elle tient une place privilégiée et reflète

---

<sup>762</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>763</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>764</sup> On note durant cette période l'amenuisement de la galerie, l'apparition de la salle de billard, jeu mis à la mode par Louis XIV, et l'apparition des mots « corridors » et « boudoirs ».

<sup>765</sup> 1995, Jean-Marie Pérouse de Montclos, p. 328. Les propriétaires recherchent le confort qui apparaît progressivement dans les domaines de la climatisation et de l'hygiène. On fait les premiers essais de réfrigération, on construit des réservoirs d'eau, on multiplie les appartements des bains, on note l'apparition du cabinet de toilette, le perfectionnement du tirage des cheminées ou encore l'utilisation du poêle à l'allemande.

<sup>766</sup> 2006, Michel Figeac, p. 226.

l'évolution des modes. Nous avons pu voir qu'au XVI<sup>e</sup> siècle elle est un véritable morceau d'architecture à l'intérieur de la demeure, parfois entièrement peinte. Elle est maçonnée avec le mur et comporte une hotte monumentale, de hauts jambages et un manteau décoré de peintures ou de sculptures<sup>767</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, pilastres, chutes de feuillages, rinceaux, guirlandes, envahissent toute la surface disponible autour du foyer. La hotte se réduit. La cheminée s'affine progressivement, les décors évoluent sous les règnes de Louis XIII puis de Louis XIV. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la hotte a disparu. Il ne subsiste que le manteau surmonté d'une tablette et les piédroits élégamment sculptés.

Les dimensions des tableaux diminuent. Ils perdent de leur grandiloquence. La fonction décorative devient prépondérante, les sujets sont plus légers, plus bucoliques. On abandonne les grands thèmes mythologiques, allégoriques, dynastiques, pour une décoration plus « aimable » et plus légère. C'est le raffinement et le plaisir des yeux qui comptent. On y retrouve des pastorales, des scènes galantes, des petites compositions paysagères, des représentations mythologiques légères, des angelots, mais aussi beaucoup de natures mortes qui, elles aussi, « cèdent au besoin d'intimité en écartant les objets de parade pour les objets utiles »<sup>768</sup>. Elles symbolisent souvent les quatre saisons, les quatre éléments, ou sont des allégories des arts. On conserve une grande quantité de décors de ce type, réalisés au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans l'ancienne Généralité de Moulins. (Cat I-19). Leur qualité est très variable. Ces décors peuvent être peints avec beaucoup de raffinement mais beaucoup d'entre eux sont assez naïfs. Nous étudions de façon approfondie dans notre catalogue les dessus-de-porte et de cheminée des châteaux d'Effiat (Cat I-18) et de Douzon à Etroussat (Cat I-19). On retrouve des scènes de chasses, des pastorales, de nombreux paysages dans lesquels apparaissent des morceaux d'architecture, des allégories des saisons. On ne peut pas véritablement parler en Bourbonnais de décors de style rocaille dans lesquels les ornements asymétriques en cour bes et contre-cour bes envahissent l'architecture, à l'instar de l'hôtel de Toulouse où la galerie est redécorée en 1718-1719, ou du salon ovale de l'hôtel de Soubise à Paris. Les décors sont plus assagis, plus simples. Ils ont par ailleurs été réalisés dans la seconde moitié du siècle, période où l'aspect d'apparat est remplacé par une recherche d'intimité. Mais cet aspect plus dépouillé est à mettre en lien également avec les moyens financiers des commanditaires.

---

<sup>767</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>768</sup> 1993, Christine Velut, p. 10.

Il faut signaler également la présence d'un portrait inséré dans les lambris au-dessus de la cheminée du petit salon au rez-de-chaussée du château de Douzon à Etroussat (Cat I-19). Il s'agit du portrait d'une religieuse, sans doute membre de la famille du propriétaire des lieux jusqu'en 1774, les du Buysson-Audier. On retrouvait un grand nombre de portraits dans les intérieurs des demeures aussi bien dans les galeries que dans les salons, qui représentaient les propriétaires et les différents membres de sa famille ou ses ancêtres. Les portraits permettent de se souvenir des êtres chers qui ont disparu ou qui sont loin. Emmanuel Coquery, dans *Visages du Grand Siècle, le portrait français sous le règne de Louis XIV*, précise que le règne de Louis XIV correspond à la période faste de la réalisation de portraits qui deviennent « une nécessité sociale et individuelle »<sup>769</sup>.

Les portraits ont un rôle d'affirmation sociale à jouer dans les pièces de représentation et d'apparat. Elyne Olivier-Valengin souligne que dans les hôtels particuliers de la ville de Lille, les familles « cultivent l'orgueil de leurs ancêtres » et rappellent l'importance de leur naissance par une hiérarchisation de la place des portraits qui sont placés dans les pièces de réception comme le salon, la salle à manger ou la galerie. Ils conservent cependant une place plus intime, dans les chambres à coucher ou les cabinets de travail, dans les familles dont l'anoblissement est plus récent<sup>770</sup>. Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit donc la réalisation de nombreux portraits. Cette constatation est valable dans tout le royaume. Michel Nassiet constate que « dans la noblesse nantaise, les tableaux religieux ont baissé en nombre [...], ainsi que les portraits du roi, alors que les portraits sont devenus fréquents »<sup>771</sup>. Il y a un véritable engouement, de la part des commanditaires mais aussi des artistes. Beaucoup d'entre eux se consacrent à ce genre, les portraits étant particulièrement bien payés. Ils sont susceptibles d'apporter des revenus importants aux peintres. C'est un genre qui suit les évolutions générales de la peinture du Siècle des Lumières, évoluant entre portrait d'apparat, scène de genre et représentation psychologique ou sociale<sup>772</sup>. Nous en avons recensés quelques-uns lors de notre étude, à Effiat, à Saint-Bonnet-de-Rochefort ou encore au château de Veauce qui abritait une importante collection de portraits des membres de la famille Cadier de Veauce, tableaux aujourd'hui conservés au musée Anne-de-Beaujeu de Moulins. Mais peu sont étudiés

---

<sup>769</sup> 1997, Emmanuel Coquery, p. 16.

<sup>770</sup> 2002, Elyne Olivier-Valengin, p. 166.

<sup>771</sup> 2002, Michel Nassiet, p. 147.

Les portraits du roi sont en général présents dans les demeures des personnalités attachées au pouvoir central par leur fonction et sont souvent placés dans les pièces de réception. Nous n'en avons pas retrouvés dans le cadre de nos recherches.

<sup>772</sup> 1998, Dominique Jarrassé, p. 99.

dans le cadre de ces recherches au vu de ce que nous avons pu préciser précédemment au sujet de la dispersion des œuvres en main privée.

## B- Les lieux de méditation

### 1- Les églises et les chapelles

Le décor des pièces liées au recueillement, à la dévotion personnelle, est également très réfléchi et très soigné. Nous entrons là dans la sphère privée du propriétaire des lieux. Mais il en est de même dans les églises paroissiales et celles des congrégations religieuses. Les chapelles annexes sont richement décorées tandis que le retable qui vient orner le maître-autel devient l'élément central de la décoration de l'édifice.

#### *1-1 : Des espaces de recueillement*

Un grand intérêt a toujours été porté à la décoration des églises et des chapelles, que ces dernières soient dans une demeure privée ou bien accessible à tous les fidèles. Les décors, tels que les peintures, les sculptures, les vitraux, expriment les moyens, la richesse, les goûts de celui qui est à l'origine de la commande, mais aussi sa ferveur religieuse, sa piété. La décoration de ces espaces connaît un véritable renouvellement suite au Concile de Trente qui affirme que les « lumières, les encensements, les ornements [*sic*] » permettent à l'homme de « s'élever à la méditation des choses divines »<sup>773</sup>. On retrouve dans les châteaux d'une certaine importance des chapelles privées, des oratoires, dans lesquels étaient célébrés des offices, en particulier lors de cérémonies familiales. Les décors peints y sont souvent de grande qualité, comme au château d'Ainay-le-Vieil où la chapelle aménagée dans une des tours de l'enceinte médiévale conserve un vaste ensemble de peintures exécutées entre le début du XVIe siècle et la fin du XVIIe siècle, et qui ont été reprises au XIXe siècle (Cat I-5). Elles illustrent des épisodes du cycle de l'Incarnation et de la vie du Christ enfant et se composent de paysages, de représentations de saints ou d'allégories. On y retrouve également les commanditaires représentés en prière, comme c'est le cas sur un grand nombre de tableaux

---

<sup>773</sup> Cité dans Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris, éditions Mangès / éditions du Patrimoine, 1995, p. 190.

religieux de cette période, ce qui souligne l'importance aussi bien sociale que religieuse, que le commanditaire attache au fait de montrer qu'il est à l'origine de la commande.

Nous avons recensé d'autres décors d'oratoires privés de moindre envergure ou moins bien conservés. Le château de La Cour, à Chapeau, abrite dans une tour, aujourd'hui isolée dans le jardin, un petit oratoire orné de peintures réalisées au XVI<sup>e</sup> siècle représentant saint Pierre, saint Paul et les quatre évangélistes (Cat I-3). Le château de Verseilles avait également sa chapelle privée décorée de motifs floraux et d'inscriptions religieuses (Cat I-4). Des vestiges de peintures sont également visibles dans la chapelle du château de Dornes (Cat I-11). On distingue deux personnages qui pourraient être des saints abbés et un motif qui correspond à un orfroi de chape. Les chapelles privées n'étaient pas forcément ornées de décors peints mais on y trouvait toujours des tableaux de chevalet. C'est ainsi que le chanoine Gabriel Giraud achète à Daniel Hallé la toile représentant *Le Christ au désert servi par les anges* pour sa chapelle du château d'Aigrepont à Bressolles (Cat II-27). Celle du château de Charnes à Marigny conserve toujours une copie du XVIII<sup>e</sup> siècle de *La Grande Sainte Famille* de Raphaël<sup>774</sup>. Cette dévotion privée est extrêmement importante, elle est à l'origine d'une part importante de la production picturale et elle a été vivement encouragée par l'Eglise.

Dans les églises paroissiales ou dans celles des ordres religieux alors en pleine expansion au XVII<sup>e</sup> siècle, quantité d'œuvres d'art, en particulier des tableaux, ornent les chapelles annexes. La chapelle axiale, en général consacrée à la Vierge, reste le plus souvent la propriété de la fabrique. Les autres sont concédées à des confréries ou acquises par des particuliers<sup>775</sup>. Une fois la chapelle achetée par un particulier, celui-ci doit la faire décorer à ses frais et peut faire aménager un caveau funéraire s'il a obtenu le droit de sépulture. Nous avons pu étudier un certain nombre de tableaux qui ornaient des chapelles privées de ce type. Le triptyque dit « des Aubéry » a ainsi été commandé par la famille Aubéry pour la chapelle qu'elle possédait dans la collégiale de Moulins (Cat II-23). *La Vierge à l'Enfant* du peintre Gilbert Sève pour la famille Feydeau ornait également, semble-t-il, leur chapelle dans la collégiale (Cat II-25). Quant au *Couronnement de la Vierge* de Jean Boucher, il s'agit d'une commande de Nicolas Jehannot de Bartillat pour surmonter sa sépulture dans sa chapelle privée de l'église des cordeliers de Montluçon (Cat II-24). Jean Richier réalise un tableau pour obtenir un droit de sépulture puis orner la tombe de son père dans l'église des clarisses

---

<sup>774</sup> III. CI-1 à CI-2.

<sup>775</sup> 2012, Guillaume Kazerouni (sous la dir.), p. 201.

de Moulins (Cat II-22). On conserve également la trace de commandes de tableaux par des confréries, comme la toile représentant *Saint Jean-Baptiste au désert* exécutée pour les confrères du « Corps de Dieu et de Monsieur Saint Jean-Baptiste » en 1621 pour orner leur autel de l'église Saint-Pierre de Montluçon (Cat II-28).

Les ordres religieux font décorer leurs édifices, souvent avec magnificence. Nous ne reviendrons pas sur les décors peints de l'église du collège des jésuites de Nevers qui recouvrent la totalité des voûtes et de la coupole (Cat I-9), sur le plafond de la chapelle de la Visitation de Moulins (Cat I-7) ou encore sur le décor de la sacristie de l'église prieurale de Souvigny (Cat I-17). On trouve dans les églises des monastères, mais également dans les autres bâtiments, un nombre important de tableaux, de plus ou moins bonne qualité, offerts par de généreux donateurs ou commandés par les religieux eux-mêmes. Nous avons pu le constater lors de l'étude des inventaires du collège des jésuites de Moulins (Cat II-9)<sup>776</sup>.

Les hôpitaux portent une attention toute particulière à la décoration de la chapelle où viennent se recueillir les malades. L'hôpital de Montluçon commande une *Crucifixion* au peintre Poisson en 1649 pour la nouvelle chapelle de l'établissement (Cat II-31). Le peintre François Finet réalise pour celui de Guéret deux toiles afin d'ornez les autels d'une salle haute et d'une salle basse de la chapelle qui venait d'être reconstruite suite à un incendie. Elles représentent *Le Christ guérissant le paralytique* et *La Guérison de la fille de Jaire*, deux thèmes iconographiques bien adaptés à un hôpital. La décoration de la chapelle de Gayette, qui jouxte l'infirmerie, est également très raffinée. Là encore, l'iconographie est en lien avec l'histoire des frères de la Charité de Saint-Jean-de-Dieu chargés de s'occuper de cet hôpital dès 1695 (Cat I-16).

L'ensemble des bâtiments des monastères abritait des œuvres d'art. Il faut cependant s'attacher un peu plus particulièrement aux tableaux qui décozent le maître-autel, espace central et primordial de tout édifice religieux.

---

<sup>776</sup> L'inventaire de 1762 révèle qu'on trouvait dans le réfectoire « un grand tableau représentant un Christ [au dessus d'une petite table de bois], quatre petits tableaux [*sic*] ». En 1780, le réfectoire abritait « huit grands tableaux dont sept sont à cadres dorés et un en cadre noir estimés vingt quatre livres [*sic*] ». En 1762, il y avait dans la salle « quatre grands tableaux, un petit tableau » et dans la sacristie « un tableau représentant Sainte Catherine de Sienne au dessus de l'entablement de l'autel [*sic*] ». L'inventaire de 1780 ajoute que l'on trouve dans une chambre « deux grands tableaux anciens à cadres dorés estimés la somme de douze livres ».

1-2 : *Le retable*

Suite au Concile de Trente, l'aménagement intérieur des églises subit d'importantes transformations. Guillaume Kazerouni rappelle que la clarté de la liturgie, réclamée par les théologiens, s'appuie sur des formes architecturales nouvelles telles que les plans en croix latine à un seul vaisseau qui permettent de prêcher et d'être entendu par tous les fidèles<sup>777</sup>. Mais la pièce maîtresse des édifices de la Contre-Réforme devient le grand retable architecturé des autels, traité à la façon d'une façade de bâtiment faisant appel au répertoire des ordres<sup>778</sup>. Ainsi, même si les chapelles des édifices religieux sont largement décorées, la partie la plus ornée des églises est le maître-autel et la zone du sanctuaire, « le retable et son programme artistique devenant au XVIIe siècle l'élément dominant du décor »<sup>779</sup>. Les grands thèmes de l'évangile sont donc le plus souvent représentés au niveau du maître-autel et il s'agit de commandes qui émanent du recteur ou des fabriciens. Il doit être situé dans l'axe de la nef, parfaitement visible, et faciliter la participation des fidèles aux offices. Le tabernacle, qui reçoit les hosties pour l'eucharistie, jusque là conservées dans des armoires ou des tours eucharistiques, est à partir de cette période installé au centre du maître-autel<sup>780</sup>. Entouré de sculptures, de pièces d'orfèvrerie et installé à l'avant d'une grande toile peinte, il est le point focal du retable. Le tableau est donc avant tout l'élément d'un tout, il se comprend avec l'ensemble du décor. Mais il doit bien-sûr aussi se comprendre isolément<sup>781</sup>. Il représente le plus couramment des scènes christologiques ou mariales ou des épisodes de l'Ancien Testament, tandis que les tableaux des autels secondaires résultent de commandes de laïcs ou de confréries et témoignent d'aspects secondaires de la foi. On y retrouve ainsi des épisodes de la vie des saints ou des martyrs.

Un certain nombre de tableaux étudiés dans notre catalogue ornaient le maître-autel des édifices religieux. Ce sont des tableaux de dimensions importantes et d'une grande qualité picturale. Le maître-autel de l'église du couvent des cordeliers de Montluçon était décoré de *L'Adoration des Mages* du peintre brivadois Guillaume Rome (Cat II-3), celui des visitandines de Moulins d'une toile illustrant *La Présentation de Marie au temple*, offerte aux religieuses par la duchesse de Montmorency (Cat II-6). Le tableau *La Vierge et l'Enfant couronnant sainte Catherine*, aujourd'hui conservé dans l'église prieurale de Souvigny,

---

<sup>777</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>778</sup> 1995, Jean-Marie Pérouse de Montclos, p. 191.

<sup>779</sup> 2012, Guillaume Kazerouni (sous la dir.), p. 38.

<sup>780</sup> La Contre-Réforme s'est en effet attachée à défendre la présence réelle et le sacrement de l'Eucharistie.

<sup>781</sup> *Ibidem*, p. 38.

provient du maître-autel de l'église du collège des jésuites de Moulins (Cat II-7). Bien qu'en mauvais état, il est d'une excellente facture, à l'instar de celui représentant *Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus* réalisé par le peintre Pierre Parrocel en 1694 pour orner le retable de l'église des chartreux de Moulins (Cat II-14).

En ce qui concerne la commande du tableau destiné au retable, il est intéressant de noter qu'il s'agissait presque toujours d'un marché signé indépendamment de celui des autres éléments du retable. Plusieurs années peuvent d'ailleurs s'écouler entre la commande du retable et celle du tableau<sup>782</sup>. Les contrats notariés montrent le rôle moteur du clergé et des notables locaux pour inciter les fabriques à faire réaliser de grands ensembles. Ces réalisations sont contrôlées par les curés et ne doivent comporter aucune représentation ridicule ou erronée, conformément aux préconisations du Concile. Les retables constituaient « des systèmes d'images » complémentaires du discours religieux habituel, c'est-à-dire de la prédication ou de la catéchèse<sup>783</sup>. Ils ont pris une telle importance que même dans les petites églises de campagne on trouve des retables très ouvragés qui s'inspirent, jusqu'au XIXe siècle, des grandes réalisations du XVIIe siècle. Ils sont la « représentation triomphale de la patrie céleste » et « encouragent le peuple chrétien dans son cheminement »<sup>784</sup>.

Au XVIIIe siècle, la part jusque là écrasante des tableaux religieux dans les demeures privées, se réduit sensiblement. On s'intéresse alors à un éventail de sujets plus large<sup>785</sup>. Un intérêt moindre est en effet porté à la peinture religieuse au siècle des Lumières et celle-ci n'a fait l'objet d'études que récemment. Elle a longtemps été associée à la peinture du XVIIe siècle et mise de côté par les historiens d'art<sup>786</sup>. Cette désaffection pour les tableaux religieux s'explique par la conjonction de plusieurs phénomènes. L'essor donné par le Concile de Trente s'essouffle au XVIIIe siècle qui voit se développer une nouvelle querelle théologique entre les jésuites et les jansénistes. La Compagnie de Jésus exerce alors un quasi-monopole dans le domaine de l'éducation et décore ses édifices avec luxe. Il fait l'objet d'une hostilité grandissante et il est finalement supprimé en France en 1764. Les jansénistes, quant à eux,

---

<sup>782</sup> 2006, Maud Hamoury, pp. 17-18.

<sup>783</sup> 1988, Jacques Le Goff et René Rémond (sous la dir.), p. 443.

<sup>784</sup> *Ibidem*, p. 443.

<sup>785</sup> 2005, Claude Mignot, Daniel Rabreau (sous la dir.), p. 386.

<sup>786</sup> 2013, Christine Gouzi, pp. 83 à 95. Les études consacrées à l'art sacré des Lumières ont vu le jour dans les années 1960 et ont d'abord été menées par des historiens.



prônent un retour aux idées de saint Augustin et remportent un certain succès en France<sup>787</sup>. De théologique, la querelle devient politique et entraîne des affrontements religieux<sup>788</sup>. Ces querelles, mais aussi et surtout l'évolution du goût et des institutions, jouent un rôle dans ce désintérêt. La vie artistique s'organise au XVIII<sup>e</sup> siècle autour de l'Académie royale de peinture et de sculpture et du Salon qui se tient régulièrement. Pour les directeurs de l'Académie et des Bâtiments, c'est la peinture d'histoire qui est à privilégier. Quant aux amateurs et collectionneurs, ils deviennent de plus en plus demandeurs de scènes de genre<sup>789</sup>. On ne cesse pas pour autant de réaliser des tableaux religieux, nous avons pu le constater dans la Généralité de Moulins. Mais nous disposons de beaucoup moins d'informations sur les œuvres de cette période, ce qui explique qu'elles sont représentées en moins grand nombre dans notre catalogue consacré aux tableaux de chevalet. Nous avons pu également constater que les grands décors peints religieux réalisés au XVIII<sup>e</sup> siècle sont assez rares.

## 2- Des pièces réservées à l'usage personnel

Il nous faut enfin nous intéresser aux décors des pièces réservées à l'usage personnel des propriétaires de la demeure, c'est-à-dire essentiellement à la chambre et au cabinet, et si ce n'est un véritable cabinet d'étude, un lieu réservé à la réflexion. Alors que le salon est le cœur des sociabilités, la chambre et le cabinet sont les espaces d'étude et de retrait sur soi<sup>790</sup>.

### 2-1 : La chambre

La chambre est un lieu dont la fonction a considérablement évolué au cours de l'Ancien Régime. Au XVI<sup>e</sup> siècle, elle sert à la fois de chambre à coucher, de salle à manger et de pièce de réception. On y reçoit encore au XVII<sup>e</sup> siècle, mais des espaces annexes, qui sont l'antichambre et le cabinet, commencent de se développer et font de la chambre un lieu de plus en plus intime. Ces différentes pièces prennent progressivement des fonctions bien distinctes. Les soupers privés se déroulent dans l'antichambre, les dîners avec un nombre de convives plus importants dans la salle à manger. La garde-robe et le cabinet sont réservés aux soins du corps et à la préparation de la toilette. Les chambres principales sont celles des deux

---

<sup>787</sup> Voir Guillaume Kazerouni, « Peintures françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle des églises de Paris », *Dossier de l'Art*, n° 170, 2012. Le jansénisme désigne les disciples de Cornélius Jansénius, évêque d'Ypres qui rédige en 1640 un ouvrage intitulé *l'Augustinus*.

<sup>788</sup> *Ibidem*, p. 6. Pour éradiquer le jansénisme en France, Louis XIV sollicite de Rome la bulle *Unigenitus* qui déclenche les affrontements religieux des Lumières.

<sup>789</sup> *Ibidem*, pp. 6-7.

<sup>790</sup> 2006, Michel Figeac, p. 238 et p. 244.

époux. Elles occupent l'étage où se situent les pièces de réception et d'apparat. Les chambres destinées aux enfants et aux personnels sont dans les étages supérieurs. La chambre est donc le point central de l' « appartement de parade »<sup>791</sup>. Ce souci de se réserver une sphère privée à l'intérieur de la demeure, à l'abri du regard des autres occupants du château et des domestiques, prend vraiment toute son importance au XVIIIe siècle, aussi bien dans les grands châteaux que dans les demeures plus modestes de la noblesse ou de la grande bourgeoisie provinciale. Même dans les édifices plus anciens, on n'hésite pas à rediviser l'espace pour aménager une garde-robe par exemple ou pour isoler le lit dans une alcôve<sup>792</sup>. Parallèlement au développement de pièces liées aux sociabilités, on aménage donc au Siècle des Lumières des lieux réservés à l'intimité. Ces évolutions sont perceptibles en Bourbonnais. Ainsi, les chambres du château de Saint-Quentin-sur-Sioule décorées par Isaac Moillon au début des années 1650 restent des salles d'apparat (Cat I-13). Des peintures recouvrent la totalité des plafonds, des boiseries, des cheminées, et témoignent de l'opulence et des goûts des propriétaires, Edme-Gilbert de Saint-Quentin de Beaufort et Marguerite de Villelume. Les scènes sont également en lien avec les qualités supposées des époux ou les vertus dont ils doivent faire preuve dans le cadre de leur union. On note cependant déjà une certaine recherche d'intimité. Les lits étaient ainsi disposés dans les alcôves aménagées dans chacune des chambres. Dans ces alcôves, même si le décor garde en partie son aspect allégorique et symbolique, le côté décoratif est privilégié. On y retrouve des représentations de *La Nuit* et du *Sommeil*, réalisées dans un style très raffiné et élégant. Au château de Douzon, construit ex-nihilo au XVIIIe siècle, les chambres situées au premier étage sont clairement séparées des pièces de réception au rez-de-chaussée (Cat I-19), et il en est de même au château de Fontnoble à Biozat (Cat I-19). Les chambres sont de dimensions beaucoup plus modestes et le décor se concentre au-dessus des portes. Ce sont de petits paysages, des pastorales, des représentations d'angelots occupés à diverses activités, des scènes tout simplement élégantes et décoratives. C'est bien la volonté de confort et d'intimité qui domine alors.

---

<sup>791</sup> *Ibidem*, pp. 232-233.

<sup>792</sup> *Ibidem*, pp. 232-233.

2-2 : *Le cabinet et la bibliothèque*

Quant au cabinet d'étude, aménagé à proximité de la chambre qui ne devient donc véritablement privée qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, il s'agit d'un lieu de retrait dans lequel le propriétaire peut s'isoler pour rédiger ses correspondances, ranger ses papiers personnels, professionnels, ses livres de comptes, avoir une conversation privée<sup>793</sup>. Dans les grands châteaux, le cabinet était décoré de peintures, de marqueteries, de lambris peints ou sculptés, en particulier quand il abritait des « curiosités » ou des pièces précieuses. Il ne s'agit plus dans ce cas d'un espace privé mais d'un lieu d'apparat. On peut citer celui de François Ier à Blois ou de Nicolas Fouquet à Vaux-le-Vicomte. Mais nous n'avons pas retrouvé de tels exemples dans l'ancienne Généralité de Moulins. Les petites pièces qui peuvent être aménagées à côté des chambres sont très simples et relèvent donc beaucoup plus de la sphère privée. Nous n'avons pas identifié, au cours de nos recherches, de pièces dévolues à ce type d'activités ou à la conservation des livres dans les demeures privées. Seule la salle décorée d'un plafond astrologique et la salle d'Adonis au château de Chareil, à l'écart des pièces principales, peuvent évoquer ces cabinets réservés aux propriétaires (Cat I-2).

La bibliothèque, qui regroupe les livres alors très coûteux, est le plus souvent associée au cabinet. Les ouvrages conservés témoignent là aussi de la culture et de la richesse du propriétaire. La seule vraie bibliothèque étudiée dans ce travail correspond plus à un espace public et a une fonction quelque peu différente puisqu'il s'agit de celle du collège des jésuites de Moulins (Cat I-8). Décorée d'une *Assomption* peinte à fresque par Giovanni Gherardini et abritant 5976 volumes ou brochures en 1762, elle servait aux élèves pour leurs apprentissages. La bibliothèque est un lieu important pour les frères de la Compagnie de Jésus. Leur enseignement se fonde en grande partie sur la composition et l'édition de séries de manuels et de recueils de textes. Il s'agit donc d'un espace d'étude mais qui devait conduire à la réflexion, à la méditation, le décor guidant le cheminement de la pensée.

On peut noter l'existence, non pas d'une chapelle comme cela apparaît dans la bibliographie, mais de ce qui serait une salle d'archives au château des Gouttes à Thionne (Cat I-10). Cette salle est essentiellement décorée de motifs géométriques intégrant toutefois des tulipes et des lys stylisés (Cat I-10). On retrouve au sommet de la voûte un blason entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel, surmonté d'un heaume, d'une tête de chien et encadré

---

<sup>793</sup> 2006, Michel Figeac, p. 245. Le cabinet d'étude est souvent aménagé en fin d'enfilade ou dans une tour à laquelle on accède par un escalier dérobé. C'est une pièce également connue sous le nom de *studiolo* car elle est apparue pour la première fois dans les palais italiens de la Renaissance.

de deux aigles aux ailes déployées. Le propriétaire s'inscrit dans le décor, laisse son empreinte, affirmant ainsi son importance.

Il nous faut signaler une autre pièce au château de Saligny-sur-Roudon dont le décor a là aussi été réalisé par Giovanni Gherardini à la fin du XVIIIe siècle (Cat I-6). Il s'agit d'un salon, de petites dimensions, qui ouvre sur la grande salle au premier étage. Le décor se compose de quatre dessus-de-porte et d'un dessus-de-cheminée représentant *Le Christ et la femme adultère*, *Le Christ et la Samaritaine au puits de Jacob*, *Noli me tangere*, *Le Christ apparaissant à la Vierge* et *Le Sacrifice de la fille de Jephté le Galaadite*. Ces thèmes iconographiques, non seulement religieux mais aussi centrés sur le rapport du Christ ou de Jephtée à la femme, peuvent laisser envisager qu'il s'agissait d'un lieu réservé à un usage plus personnel, peut être destiné à l'épouse du propriétaire, Marie-Isabeau de Coligny-Saligny. Elle pouvait se retirer dans ce lieu où le décor donne à la femme une place centrale, pour méditer, réfléchir ou s'adonner à la lecture.

Par leur situation dans l'édifice, les œuvres peintes délivrent un message. Les thèmes iconographiques mais aussi les dimensions et la technique doivent être adaptés à chaque emplacement, à chaque pièce de la demeure ou chaque espace de l'église. La fonction des espaces où prennent place les décors ainsi que leur agencement architectural évoluent durant toute la période étudiée. Les œuvres doivent alors s'adapter à leurs nouvelles fonctions et à leur nouvel emplacement. Nous pouvons ainsi conclure avec une réflexion d'Ernest Gombrich : « la forme suit la fonction, ou encore la fin détermine les moyens »<sup>794</sup>.

---

<sup>794</sup> 1988, Ernst Gombrich, p. 11.

## III- La localisation des œuvres

Nous avons pu constater au cours de notre travail des zones de concentration géographiques au sein de la Généralité, aussi bien pour les tableaux de chevalet que pour les décors peints. Ces secteurs correspondent de façon logique aux principales villes que sont alors Moulins, Montluçon, Gannat, Nevers, et à leurs alentours. Il s'agit des capitales des principales élections qui composent la Généralité. Ce sont dans ces villes que sont non seulement installés les artistes, mais également où logent et travaillent les principaux commanditaires. De même, les voies de communication, routières et fluviales, déterminent un axe nord/sud le long duquel se situent la plupart des sites abritant des œuvres peintes<sup>795</sup>. Il s'agit cependant d'une constatation qui ne s'appuie que sur un nombre restreint de décors et de tableaux. Comme les monuments et les autres objets d'art, ces derniers ont souffert des destructions révolutionnaires mais aussi des changements de mode, des ventes, des partages ou des divers aléas du temps.

### A- Les foyers de production

#### 1- Les principales villes de la Généralité

L'inventaire mené au début de notre doctorat avait pour objectif de nous permettre d'identifier les œuvres à étudier. Nous avons contacté environ 80 propriétaires privés qui semblaient avoir des œuvres, en particulier des décors, correspondant à ce que nous recherchions. Seule une dizaine d'entre eux ne nous a jamais répondu. D'autres n'avaient pas ou plus de décors en lien avec notre travail. Nous avons donc visité au total une cinquantaine de châteaux, maisons fortes, hôtels particuliers, maison de retraite. A cela s'ajoute 60 à 70 sites religieux visités pour essayer de recenser les décors peints mais aussi les tableaux de chevalet des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Sur l'ensemble des tableaux inventoriés, nous en citons 65 dans les 39 notices du catalogue qui leur sont consacrées. Quant aux grands décors

---

<sup>795</sup> Annexe 9 : Localisation des œuvres peintes étudiées.

peints, nous en avons sélectionnés 19 qui font l'objet d'une étude détaillée mais nous en mentionnons 49, de façon plus ou moins approfondie. On remarque immédiatement des zones de concentration des œuvres dans les principales villes de la Généralité qui correspondent aux foyers de production.

#### *1-1 : La capitale Moulins*

La ville de Moulins, capitale de la Généralité, abrite dans ses différents monuments 22 tableaux de chevalet sur la soixantaine cités dans notre étude. C'est à Moulins que nous en avons recensés le plus grand nombre et le plus souvent de bonne qualité picturale. On y retrouve deux grands décors peints d'envergure réalisés par des artistes réputés de leur temps : celui du plafond de la chapelle du monastère de la Visitation, du peintre Rémy Vuibert (Cat I-7) et la fresque du plafond de la bibliothèque du collège des jésuites de Giovanni Gherardini (Cat I-8). Les petites villes aux alentours sont également très bien pourvues en tableaux ou en décors peints. Elles profitent du rayonnement de la capitale de la Généralité et du travail des artistes qui y ont installé leur atelier. Ces villes, que sont Souvigny, Saint-Menoux, Bourbon-l'Archambault, Trévol, sont reliées à Moulins par la route.

Tout ce secteur concentre un grand nombre de commanditaires potentiels, en particulier des ordres religieux parfois puissants. C'est le cas à Souvigny où est implantée une des cinq principales fondations dépendant de la grande abbaye bourguignonne de Cluny. Des œuvres de grande qualité ont été offertes aux religieux parmi lesquelles on peut citer la *Pietà* de Jean Deloisy aujourd'hui conservée dans la cathédrale Notre-Dame de Moulins (Cat II-1). A Saint-Menoux, se trouve également une abbaye bénédictine florissante, dirigée par des abbesses issues de grandes familles nobles qui mènent un mécénat artistique important. C'est en particulier le cas de Marie-Gabrielle du Boulay-Favier à la fin du XVIIe siècle qui commande des tableaux de chevalet pour orner le monastère. Les plus intéressants sont aujourd'hui conservés à la cathédrale de Moulins et dans l'église Sainte-Croix de Saint-Pourçain-sur-Sioule. Bourbon-l'Archambault est une des villes d'eau les plus à la mode au XVIIe siècle et reçoit d'illustres curistes souvent issus de la grande noblesse. Ces derniers ont participé à l'embellissement des édifices religieux de la ville, de l'église paroissiale, des saintes chapelles du château ou encore du couvent des capucins dont madame de Montespan a été la bienfaitrice à la fin du XVIIe siècle. Cela explique pourquoi l'église paroissiale Saint-Georges abrite aujourd'hui plusieurs toiles très intéressantes et en particulier le tableau de Claude Vignon, *Saint Pierre repentant* (Cat II-32).

Les peintres, tels que les Richier, les Goupy, Gilbert Ier Sève, Jean Deloisy, qui ont leur atelier à Moulins et dont nous avons abordé le cadre de vie et de travail dans la partie II de cette étude, ont pu facilement obtenir des commandes et fournir en tableaux ces villes aux alentours de Moulins. D'autant plus que les donateurs ont en général un logement à Moulins qui compte à la veille de la Révolution entre 12 000 et 14 000 habitants et qui réunit les principaux organes administratifs de la Généralité, entre autres le bureau des finances, la chambre des comptes et le présidial. Outre les ordres religieux, les officiers du roi que sont les présidents du présidial et les Trésoriers de France, ont été des commanditaires de première importance. On peut simplement citer François Garnier, Président-Trésorier de France de la Généralité de Moulins, qui fait décorer le château d'Avrilly qu'il vient d'acquérir (Cat I-11) ou Antoine Feydeau, conseiller du Roi en tous ses conseils et conseil privé et Trésorier de France au bureau de Moulins, qui commande avec son épouse une toile pour orner la chapelle familiale dans la collégiale de Moulins (Cat II-25). De même, Jean de Champfeu qui offre la *Pietà* aux bénédictins de Souvigny est Président-Trésorier de France au bureau de Moulins et maire de Moulins de 1613 à 1616. Les membres les plus fortunés du personnel administratif présent à Moulins ont donc été un vivier de commanditaires<sup>796</sup>. Ils ont fait réaliser de nombreux tableaux et décors pour eux-mêmes et pour la dizaine de congrégations religieuses implantées à Moulins à partir du début du XVIIe siècle.

Comme dans la plupart des villes de province où se trouvent des organes administratifs importants, les officiers de la couronne aiment acheter ou se faire construire des demeures en périphérie de la ville. Il s'agit là d'une imitation du rythme de vie des membres de la haute noblesse qui, à la fin de l'été ou en début d'automne, se rendent dans leurs domaines ruraux pour surveiller les travaux des champs, pour chasser et poursuivre entre châtelains d'un même voisinage des sociabilités urbaines<sup>797</sup>. Cela explique la forte proportion de châteaux dans les environs de Moulins, certains conservant des décors peints comme celui d'Avrilly à Trévol. Il faut également mentionner l'existence des hôpitaux pour lesquels des œuvres ont pu être commandées, et surtout la collégiale Notre-Dame où les grandes familles possèdent une chapelle privée qu'ils font décorer, en particulier avec des tableaux, comme les Aubéry ou les Feydeau (Cat II-23 et Cat II-25). Les chanoines, qui sont souvent des hommes cultivés, ont également passé commande d'œuvres d'art, à l'instar du chanoine Giraud (Cat II-27).

---

<sup>796</sup> Nous ne revenons pas sur les Intendants dont nous avons évoqué les projets, essentiellement urbanistiques et souvent restés inachevés, dans la première partie de ce volume.

<sup>797</sup> 2006, Michel Figeac, pp. 68-69.

1-2 : Les autres villes

Après Moulins, c'est à Montluçon que l'on retrouve le plus grand nombre de tableaux de chevalet conservés : sept sur la soixantaine citée, mais au moins deux autres conservés dans les environs proviendraient de la cité de Montluçon. Là encore, la ville abrite cinq couvents, deux églises paroissiales, le chapitre Saint-Nicolas, un hôpital, ce qui a permis le développement d'un mécénat artistique dès le début du XVIIIe siècle. *Le Couronnement de la Vierge* (Cat II-24) et *L'Adoration des Mages* (Cat II-3), tableaux de qualité commandés aux peintres Jean Boucher et Guillaume Rome, étaient conservés au couvent des cordeliers. La ville, qui compte alors environ 5000 habitants à la veille de la Révolution, accueille certains organes administratifs, et on retrouve parmi la population des officiers du roi parmi lesquels on peut citer Nicolas Jehannot de Bartillat, Trésorier général au bureau des finances de la Généralité de Moulins et capitaine châtelain de la ville et châtellenie de Montluçon. Montluçon est donc, comme Moulins mais à une échelle moindre, un foyer à la fois de commanditaires, religieux et laïcs, mais aussi un foyer d'artistes. Nous avons pu étudier le travail des peintres de la famille Bridier, des artistes Poisson, Jean Perron ou encore François Pétignot. La ville a également un certain rayonnement aux alentours et on retrouve certaines œuvres intéressantes dans les communes environnantes, en particulier à Huriel où se trouvait une collégiale abritant une toile de Daniel Hallé (Cat II-36).

Les villes de Cusset, Gannat et Saint-Pourçain sont ensuite les villes les plus peuplées avec près de 4000 habitants chacune. André Leguai précise qu'en 1776, dans la *Gazette de l'Agriculture*, seules Moulins, Gannat et Montluçon sont classées parmi les villes. Cusset et Saint-Pourçain n'apparaissent comme telles que dans les enquêtes préfectorales de 1806-1812<sup>798</sup>. Nous avons recensé certains tableaux qui proviennent d'établissement religieux implantés sur ces sites comme *L'Assomption* du peintre Gilbert Sève pour le monastère bénédictin de Saint-Pourçain (Cat II-21) et *L'Adoration des bergers* de Guy François qui ornait le maître-autel du couvent des capucins de Gannat (Cat II-3). Nous avons pu constater que les environs de Gannat regroupent des sites importants où sont conservées des décorations peintes. Située sur la route allant de Moulins à Riom, la ville compte dans sa population des officiers du roi, certains travaillant à Riom, des membres de la noblesse et de la bourgeoisie. Mais elle profite également, nous semble-t-il, de la proximité d'Effiat dont les terres érigées

---

<sup>798</sup> 1985, André Leguai, (sous la dir.), p. 264.



en marquisat sont la propriété d'Antoine Coiffier-Ruzé d'Effiat au début du XVIIe siècle, alors un des personnages les plus influents du royaume. Il est à l'origine d'un mécénat considérable pour sa ville d'Effiat mais aussi pour Gannat, située à une dizaine de kilomètres. C'est lui qui en offrant un terrain permet l'implantation des capucins à Gannat et qui est sans doute le commanditaire de *L'Adoration des bergers*. Mais ce rayonnement de la petite cité d'Effiat, et surtout de son Ecole royale militaire, nous paraît encore plus perceptible à la fin du XVIIIe siècle (Cat I-18). Nous avons en effet pu mettre en évidence un réseau de commanditaires dans ce secteur. Tous avaient des enfants scolarisés à Effiat et ont fait travailler pour la décoration de leurs demeures le professeur de dessin du collège, le chevalier Brecoü de Ried, et son collègue Jean-Phillibert Lefèbvre. Les principaux sites où l'on retrouve des décors de ces artistes sont les châteaux de Douzon à Etroussat, de Fontnoble à Biozat, du Gléné à Servilly, de Saint-Pont, de Bellenaves mais aussi des hôtels particuliers d'Aigueperse ou une demeure à Chantelle<sup>799</sup>.

Il ne nous faut pas oublier de mentionner les villes d'Aubusson et de Saint-Amand-Montrond alors intégrées dans la Généralité de Moulins et qui sont là aussi des villes de 4000 à 5000 habitants. Aubusson et Felletin sont des foyers artistiques importants grâce à leurs manufactures de tapisseries auxquelles Colbert décerne le titre de manufactures royales, en 1665 pour les ateliers d'Aubusson, en 1689 pour ceux de Felletin. La production s'y est particulièrement développée dès le début du XVIIe siècle suite à un édit de 1601 du roi Henri IV qui limite les importations de tapisseries des Flandres<sup>800</sup>. Des artistes réputés ont fourni des cartons pour les tapisseries d'Aubusson, comme Isaac Moillon qui y séjourne quelques temps. Des peintres se sont également implantés dans la ville, comme les Finet qui ont fourni des cartons pour les ateliers d'Aubusson et de Felletin, et qui ont dispensé des cours dans les écoles de dessins établies à Aubusson en 1742 par l'Inspecteur des Manufactures d'Aubusson et de Felletin. Ils réalisent aussi des tableaux pour les couvents des environs. Deux d'entre eux, signés du peintre François Finet, sont conservés à Montluçon et à Saint-Angel, *Sainte Thérèse recevant l'inspiration du Saint-Esprit* (Cat II-37) et *L'Adoration des bergers* (Cat II-38).

---

<sup>799</sup> Annexe 8 : Localisation des sites abritant des décors attribués au chevalier de Ried

<sup>800</sup> <http://www.cite-tapisserie.fr>. Colbert ne fait pas construire un grand bâtiment regroupant tous les ateliers comme à la manufacture des Gobelins à Paris. Il s'agit d'une appellation attribuée à l'ensemble des artisans et ateliers dispersés dans le quartier de la Terrade à Aubusson. C'est donc une manufacture royale atypique par sa dispersion spatiale, chaque fabricant aubussonnais est autorisé à inscrire « manufacture royale de tapisserie » sur le frontispice de sa porte. Mais ils bénéficient de l'organisation correspondant à ce titre de manufacture royale.

Quand à la ville de Saint-Amand, elle est dominée par la forteresse de Montrond, propriété des Bourbons-Condé à partir des années 1620. Certains artistes attachés au service des Bourbons ont ainsi séjourné à Saint-Amand, comme Jean Compaing, qualifié de « peintre de monsieur le Prince ». Il demeure au château de Montrond, à « Saint-Amand-en-Bourbonnais »<sup>801</sup>. Le peintre Jean Boucher, installé à Bourges, a également travaillé au château de Montrond au début du XVIIe siècle quand celui-ci était encore la propriété des Sully. A l'écart des principales villes environnantes que sont Montluçon, Bourges et Moulins, la ville de Saint-Amand-Montrond bénéficie toutefois de la présence de membres de la noblesse et de la bourgeoisie qui se font construire et décorer des hôtels particuliers dans la petite cité au XVIIIe siècle.

Enfin, la ville de Nevers, à l'instar de Saint-Amand-Montrond mais aussi de Montluçon, a appartenu suivant les périodes à la Généralité de Moulins ou à celle de Bourges. Capitale du comté de Nevers rattaché au duché de Bourgogne, elle compte au début de la Révolution une population à peu près équivalente à celle de Moulins, autour de 12 000 habitants. C'est un foyer artistique important grâce à son activité de faïencerie qui connaît un succès très important au XVIIe siècle. La ville abrite de nombreuses congrégations religieuses parmi lesquelles nous pouvons signaler les visitandines pour lesquelles l'architecte Claude Collignon construit au XVIIe siècle une nouvelle chapelle, mais aussi les jésuites qui ouvrent un collège dont l'église est décorée par l'italien Giovanni Gherardini (Cat I-9). Le clergé est donc très présent à Nevers mais également les officiers du roi et les membres de la noblesse. On note la présence de membres de la haute noblesse, issus de l'entourage des ducs de Nevers que sont Louis de Gonzague et Henriette de Clèves à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle puis leurs descendants, jusqu'à l'achat des terres par Mazarin en 1659 pour son neveu Philippe Mancini. De nombreux artistes sont implantés à Nevers, des faïenciers bien-sûr, mais aussi des peintres tels que Sabadini ou Gherardini. Ce dernier n'y séjourne que quelques années.

Nous avons cependant recensé beaucoup moins de tableaux de chevalet et de décors peints dont nous avons pu définir la provenance, le commanditaire ou l'artiste, dans les demeures privées aujourd'hui dans la Nièvre que dans l'actuel département de l'Allier. L'activité artistique du secteur semble s'être principalement focalisée sur la faïencerie. Il faut noter que la ville est sur l'axe Paris-Lyon et qu'elle est traversée par la rivière Allier alors

---

<sup>801</sup> 1969, Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, pp. 147 à 150.

navigable. Ces voies de communication ont été capitales pour le développement de la ville et de la faïencerie. A partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, la ville profite de l'ouverture du canal de Briare.

Ces villes, en particulier Moulins, Montluçon et Nevers, sont donc à la fois un vivier d'artistes et de commanditaires, ce qui explique la forte proportion d'œuvres peintes conservées dans leurs édifices ou dans les petites villes environnantes. Il est ainsi possible d'établir un lien entre la vitalité de la production picturale et la densité de population.

## 2- L'importance des axes de communication

Il apparaît rapidement que les axes de communications, routiers et fluviaux, ont eu un impact sur la production artistique, et en particulier sur la commande d'œuvres peintes. Une carte des routes alors ouvertes dans la Généralité, datée du XVIII<sup>e</sup> siècle et conservée aux archives départementales de l'Allier, permet clairement de mettre en évidence que les œuvres peintes ont été réalisées et sont pour la plupart toujours conservées sur des sites peu éloignés de ces axes<sup>802</sup>. On remarque que la rivière Allier, alors navigable et une des voies les plus sûres, est également une zone tout du long de laquelle se concentrent les œuvres.

### 2-1 : Les axes routiers

Dans le *Procès verbal de la Généralité de Moulins* rédigé par l'Intendant monsieur d'Argouges en 1686, il est fait mention de l'état catastrophique des routes de la province et des travaux qui y sont entrepris, en particulier leur pavement<sup>803</sup>. Malgré la position centrale du Bourbonnais qui se trouve sur le passage des voies menant de Paris à Clermont, de Paris à Lyon ou encore de Tours à Lyon en passant par Bourges, André Leguai rappelle qu'avant 1738 la notion de routes n'a rien à voir avec celle d'aujourd'hui. Les routes de la Généralités s'apparentent plus à des chemins définissant une direction qu'à une bande de roulement nettement tracée. Même les carrosses ne peuvent en général pas les emprunter<sup>804</sup>. Si à cela s'ajoutaient les conditions météorologiques, les voyages pouvaient être presque impossibles. Les itinéraires les plus importants sont alors « le grand chemin allant de Paris à Lyon » qui

---

<sup>802</sup> Carte de la Généralité de Moulins et des directions régionales des routes qui font partie des grandes communications qui traversent le royaume, XVIII<sup>e</sup> siècle (Arch. dép. de l'Allier, 1C 63). Voir annexe 6.

<sup>803</sup> Arch. dép. de l'Allier : 1C 1 : Procès verbal de la Généralité de Moulins rédigé par Monsieur d'Argouges, Intendant de la Généralité, en 1686.

<sup>804</sup> 1985, André Leguai, (sous la dir.), p. 361.

passer par Moulins, Varennes et Lapalisse,<sup>805</sup> et la route menant de Paris en Auvergne et en Languedoc qui traverse les villes de Moulins, de Saint-Pourçain, de Gannat, d'Aigueperse. Cet axe est depuis le Moyen Âge le plus fréquenté<sup>806</sup>. L'itinéraire Bourges-Lyon par Souvigny et Moulins ou Saint-Pierre-le-Moûtier, Chevagnes et Dompierre est également beaucoup utilisé jusqu'au XVIIe siècle. Une route reliant Moulins à Montluçon existe au moins depuis la fin du XVIIe siècle<sup>807</sup>.

Dès 1738 des *Instructions* sont données par le Contrôleur général des Finances et directeur général des Bâtiments du Roi, Philibert Orry, pour la réhabilitation des routes du royaume. Les *Instructions* sont mises en application par la Direction des Ponts et Chaussées et cette politique routière royale se manifeste en Bourbonnais à partir des années 1750. Les grands itinéraires vers Paris sont réhabilités et des routes transversales sont créées. La carte des routes de la Généralité de Moulins au XVIIIe siècle conservée aux archives départementales de l'Allier permet de se rendre compte des « routes existantes, routes ébauchées et routes à ouvrir »<sup>808</sup>. Les deux axes principaux restent bien-sûr ceux menant de Paris à Clermont et de Moulins à Lyon, et qui longent en partie la rivière de l'Allier. Ils traversent Nevers, Saint-Pierre-le-Moûtier, Moulins, Saint-Pourçain, Gannat en direction de l'Auvergne, et Varennes, Lapalisse en direction de Lyon. Une route relie Moulins à Guéret en passant par Montluçon. De nombreuses voies permettant de relier les villes secondaires sont en projet. Ce réseau routier trouve son aboutissement avec la construction par l'ingénieur Louis de Régemortes du pont permettant de franchir la rivière à Moulins, achevé en 1763.

## 2-2 : Les voies fluviales

Le réseau routier ne peut en effet être pleinement efficace que s'il y a à Moulins un pont solide et permanent, qui n'est pas sans cesse détruit par les crues. Comme l'explique Louis de Régemortes lui-même, qui est chargé en 1750 de construire un nouveau pont, « le commerce à l'intérieur du royaume avec une partie des provinces méridionales oblige de traverser l'Allier à Moulins »<sup>809</sup>. L'Allier constitue une voie fluviale d'autant plus importante que les routes, comme nous venons de le voir, sont en mauvais état. Jusqu'à la fin du XIXe

---

<sup>805</sup> Cet itinéraire est depuis le début du XVIIe siècle à peu près identique à celui que l'on emprunte encore aujourd'hui.

<sup>806</sup> 1998, Olivier Mattéoni, p. 95.

<sup>807</sup> 1985, André Leguai, (sous la dir.), p. 363. Tous ces itinéraires passent par Moulins où se trouve un relais de poste qui en 1702 entretenait dix chevaux.

<sup>808</sup> Carte de la Généralité de Moulins et des directions régionales des routes qui font partie des grandes communications qui traversent le royaume, XVIIIe siècle (Arch. dép. de l'Allier, 1C 63). Voir annexe 6.

<sup>809</sup> Cité par André Leguai, (sous la dir.), *Nouvelle histoire du Bourbonnais*, Horvath, Le Coteau, 1985, p. 367.

siècle, l'Allier est navigable depuis Brioude et permet de rejoindre le Bassin parisien et la côte Atlantique. La navigation se fait dans les deux sens, le trafic le plus important de marchandises se faisant à l'avalaison, en direction de Paris ou de Nantes. C'est la principale voie fluviale de la province. La population s'est beaucoup concentrée tout le long du bassin de l'Allier en particulier à Moulins et à Nevers, puis à partir du XIXe siècle à Vichy. Les bords de la Sioule, un des affluents de l'Allier, concentrent également une partie de la population. Un nouveau pont est construit sur la Sioule à Saint-Pourçain à partir de 1686 par l'architecte Mathieu et l'entrepreneur Vezdaies<sup>810</sup>. Et ce sont le long de ces zones que se concentre un grand nombre de sites abritant des décors peints que cela soit les châteaux de Busset, Chareil-Cintrat, Trévol, Douzon, Saint-Bonnet de Rochefort, Saint-Quintin-sur-Sioule ou encore Gayette à Montoldre. L'accès y est facilité par l'existence de ces voies de communications et leur occupation a été privilégiée par les propriétaires contrairement à d'autres sites qui ont pu être abandonnés au fil du temps au vu des difficultés d'accès. Ces axes de communication sont également, depuis le Moyen Âge, des lieux stratégiques le long desquels des sites fortifiés ont été construits très tôt, comme le château de Busset qui dominait la vallée de l'Allier ou celui de Saint-Bonnet de Rochefort qui permettait de contrôler la vallée de la Sioule, demeures qui ont été par la suite transformées en châteaux de plaisance et embellies.

Cela permet de constater que le relief joue un rôle majeur. La vallée de l'Allier mais aussi les terres fertiles de Limagne à partir de Gannat, concentrent la plupart des sites abritant des décors peints. Un grand vide se fait jour lorsqu'on approche des reliefs plus accidentés de la Montagne bourbonnaise ou des Combrailles<sup>811</sup>.

## B- La dispersion et la destruction des œuvres

### 1- La période révolutionnaire

Quantité d'édifices et d'œuvres d'art sont saisis, vendus, détruits durant la période révolutionnaire. Le nouveau département de l'Allier, créé en 1790, n'échappe pas au vandalisme, même si certaines personnalités locales, en particulier Claude-Henri Dufour, ont contribué à la sauvegarde de nombreux monuments et objets patrimoniaux.

---

<sup>810</sup> 2009, Annie Regond, Henri Delorme, p. 57.

<sup>811</sup> Voir annexe 9 : localisation des œuvres peintes étudiées.

*1-1 : La Révolution dans la province du Bourbonnais*

Sur le plan politique, la Généralité de Moulins n'a pas véritablement connu les troubles qui ont précédé la réunion des Etats généraux de 1789. Et pourtant, la situation économique et sociale n'est pas bonne<sup>812</sup>. Des cahiers de doléances sont rédigés et les représentants élus participent aux Etats généraux. Trois curés représentent le clergé, trois militaires la noblesse et cinq juristes et un bourgeois propriétaire d'un domaine rural incarnent le tiers-état<sup>813</sup>. Dans les cahiers, parmi les changements demandés, figure une réforme de l'organisation administrative du royaume<sup>814</sup>. Cela aboutit au décret publié le 26 février 1790 qui met en place les départements. Leur existence prend effet le 4 mars de la même année. Parmi eux figure le département de l'Allier, dont les limites sont définies suite à des négociations avec les députés des provinces voisines. Moulins, capitale de l'ancienne Généralité, est choisie comme chef-lieu de la nouvelle entité administrative<sup>815</sup>. Celle-ci est divisée en sept districts et le nombre de cantons est d'abord fixé à 59 avant d'être réduit à 48<sup>816</sup>. Les hommes élus au Directoire du département et aux Directoires de district ne sont pas des hommes nouveaux. La plupart d'entre eux avaient été, avant la Révolution, des titulaires d'offices royaux et faisaient partie de l'Assemblée provinciale ou des assemblées départementales de 1788. « Mais il n'y avait parmi eux aucun représentant des ordres privilégiés. Tous étaient des bourgeois et des notables élus par un corps électoral composé de propriétaires »<sup>817</sup>. Dans la Constitution civile du clergé votée par l'Assemblée constituante le 12 juillet 1790, il est également prévu la création d'un diocèse par département, sachant que Louis XVI avait déjà envisagé avant la Révolution la création de l'évêché de Moulins<sup>818</sup>. L'évêque constitutionnel choisi pour le diocèse de Moulins est l'abbé Laurent, député à la Constituante.

André Leguai explique que « l'installation du nouveau régime fut accueillie passivement par la population bourbonnaise ». Les citoyens n'utilisent leurs droits politiques qu'avec hésitation, les assemblées électorales regroupent peu de monde, l'organisation des gardes nationales est difficile, les membres des municipalités rurales manquent d'expérience. Les problèmes du temps n'intéressent finalement qu'une minorité de bourgeois installés dans les

---

<sup>812</sup> 1974, André Leguai, p. 84. Comme partout ailleurs, la récolte de 1788 a été désastreuse et l'hiver 1788-1789 extrêmement rigoureux.

<sup>813</sup> 1985, André Leguai, (sous la dir.), p. 396.

<sup>814</sup> L'organisation territoriale du royaume est extrêmement complexe. Les circonscriptions administratives, judiciaires, militaires, ecclésiastiques, fiscales, ne se recourent pas.

<sup>815</sup> La ville de Montluçon aurait souhaité obtenir la création d'un département du Haut-Cher.

<sup>816</sup> Les sept districts sont Moulins, Le Donjon, Cusset, Gannat, Montmarault, Montluçon, Cérilly.

<sup>817</sup> 1974, André Leguai, p. 86.

<sup>818</sup> L'abbé Gallois de La Tour en avait été désigné titulaire en 1788 mais il ne fut jamais sacré. Il émigre en 1790 pour éviter de prêter serment à la Constitution civile.

viles les plus importantes. C'est ainsi qu'est créée à Moulins en 1791 une Société des Amis de la Constitution<sup>819</sup>. Les nouveaux dirigeants du département sont de tendance modérée, ne déployant pas un grand zèle révolutionnaire. La chute de la royauté « fut accueillie sans joie particulière par les autorités locales et départementales » précise André Leguai<sup>820</sup>. Toutefois, une centaine de prêtres réfractaires ont dû quitter le département, et les couvents de Moulins et Montluçon sont fermés. Les arrestations sont assez rares et l'émigration n'a été finalement qu'assez faible en Bourbonnais<sup>821</sup>. Les troubles ont été plus importants en 1793, année de la Terreur, avec la création de sociétés populaires et surtout le séjour de Fouché qui reste peu de temps mais dont le passage est lourd de conséquences<sup>822</sup>. Son attitude antireligieuse et sa visite se traduisent par la mise en place d'un Comité central de Surveillance à Moulins, en lien avec les comités de districts, chargé de poursuivre les adversaires du régime.

Des décrets et des lois, que nous n'aborderons pas dans ce travail, sont votés et promulgués durant toute la période révolutionnaire. Certains, parfois très contradictoires, encouragent à la fois à la destruction et à la conservation des biens culturels en général<sup>823</sup>. Le patrimoine mobilier et immobilier du nouveau département de l'Allier n'a pas échappé aux saisies, à la vente, à la dispersion, aux destructions. La Révolution a été extrêmement dommageable pour la peinture, entre autres la peinture sur toile, en particulier pour les œuvres conservées dans les couvents. Les vitraux ont également été détruits ou fortement endommagés. Les administrateurs du département, « pour faire oublier leur relative modération », ont appliqué avec sévérité les mesures décidées contre les monuments « élevés à l'orgueil, au préjugé et à la tyrannie »<sup>824</sup>. La vente des biens nationaux a pris une grande ampleur dans le département au vu des 150 communautés religieuses qui y étaient installées. Ainsi, « la vente des biens de première origine atteignit le chiffre élevé de 20 500 000

---

<sup>819</sup> *Ibidem*, pp. 86-87.

<sup>820</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>821</sup> En plus des prêtres bannis, 250 personnes auraient quitté le département de l'Allier, sachant que 230 d'entre elles étaient des nobles, pour la moitié officiers ou anciens officiers.

<sup>822</sup> Fouché séjourne en Bourbonnais du 25 septembre au 1<sup>er</sup> octobre 1793. Nous pouvons nous reporter à l'article de Maurice Sarazin, « Le représentant du peuple. Joseph Fouché en mission à Moulins, du 27 septembre au 1<sup>er</sup> octobre 1793 », *Les Cahiers du Bourbonnais*, n° 171, printemps 2000, pp. 57 à 59.

<sup>823</sup> Nous pouvons nous reporter à l'ouvrage de Marie-Anne Sire, *La France du patrimoine : les choix de la mémoire*, Paris, Gallimard, 2000 mais aussi à l'article publié par Annie Regond, « "Vandalisme révolutionnaire" et protection du patrimoine pendant la Révolution française : pour une enquête nationale », actes du colloque *Vandalisme révolutionnaire et Révolution française*, Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques de l'université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, décembre 1988, pp. 131 à 141.

<sup>824</sup> 1974, André Leguai, p. 88.

livres »<sup>825</sup>. Quant à celle des émigrés, elle rapporte 1 300 000 livres. Ces ventes profitent surtout aux bourgeois et aux paysans aisés. Lors du séjour de Fouché dans l'Allier, qui impose une activité destructrice, beaucoup d'objets religieux sont détruits lors de la fête civique organisée le 29 septembre 1793 à Moulins<sup>826</sup>. On conserve également la mention d'un peintre nommé Méta qui est chargé avec le sculpteur Vinville en juin 1791, de procéder au démembrement de l'église Saint-Pierre-des-Ménétraux de Moulins. Il reçoit 30 livres 6 sols pour avoir « abattu et effacé les armoiries et écussons de la ville de Moulins »<sup>827</sup>. Il reçoit l'ordre du procureur de Moulins « de peindre de trois couleurs les différents objets se trouvant dans les paroisses de la Collégiale Notre-Dame et de Saint-Nicolas »<sup>828</sup>.

La période révolutionnaire voit donc s'arrêter les commandes artistiques, les principaux commanditaires que sont alors le clergé et les membres de la noblesse étant dépouillés de leurs biens et parfois en émigration. Annie Regond précise cependant que « les commandes d'œuvres d'art ne sont toutefois pas complètement absentes de l'histoire pendant la décennie 1789-1799 ». Fouché souhaite ainsi, à l'occasion de son passage à Moulins, que l'on installe au cimetière de la ville de Moulins une statue représentant *Le Sommeil*, et la salle de la Société des Amis de la Constitution reçoit un buste de Mirabeau. Nous n'avons retrouvé aucune mention de tableaux ou de décors peints qui auraient été commandés durant cette période.

### 1-2 : Le travail de Claude-Henri Dufour

Durant toute cette période, un homme a joué un rôle capital pour la sauvegarde des œuvres d'art en provenance des établissements religieux qui étaient alors dispersées et vendues aux enchères. Il s'agit de Claude-Henri Dufour<sup>829</sup>. Né en 1766 dans la région de Montmarault, son père est procureur. Entouré de onze frères et sœurs, il est élève au collège de Moulins avant de faire des études de droit à Paris. Passionné par le dessin et la peinture, il suit en parallèle des cours dans l'atelier du peintre Jacques-Louis David et fréquente le Jardin

---

<sup>825</sup> *Ibidem*, p. 88. Chiffre établi par monsieur Cornillon dans son travail sur *Le Bourbonnais sous la Révolution française*, Riom, 1889-1892.

<sup>826</sup> 2000, Maurice Sarazin, p. 57.

<sup>827</sup> Annexe 46 : Mention d'un peintre nommé Méta ; Registre général des arrêtés et délibérations du district de Moulins, 29 juin 1791 (Arch. dép. de l'Allier, 59 L). Mention citée dans l'ouvrage de René Civade, *L'ancienne église Saint-Pierre-des-Ménétraux de Moulins*, Moulins, Société d'Emulation du Bourbonnais, 1999, p. 27.

<sup>828</sup> 2004, René Civade, p. 148.

<sup>829</sup> Les éléments biographiques concernant Claude-Henri Dufour sont issus de l'ouvrage de Maurice Sarazin, *Les Bourbonnais célèbres et remarquables des origines à la fin du XXe siècle, tome II, arrondissement de Moulins*, Charroux-en-Bourbonnais, Editions des Cahiers Bourbonnais, 2009, pp. 134-135.



du roi où il se spécialise dans la représentation des fleurs et des insectes. De retour à Moulins au début de la Révolution, il intègre la Société des Amis de la Constitution que nous avons mentionnée précédemment. En 1791, il s'inscrit dans la garde nationale avant d'être chargé le 13 avril 1794, en tant que commissaire du Comité d'Instruction Publique, de recueillir et d'inventorier les monuments artistiques du département de l'Allier. Il est confirmé dans cette fonction en 1795 et tient un rôle de premier plan dans la conservation des monuments anciens de l'Allier. Il se voit chargé de la responsabilité et de l'inventaire de 4000 objets confisqués et entreposés dans les chapelles des clarisses et des visitandines de Moulins. Un de ces inventaires est conservé aux archives nationales. Il nous a été transmis par la restauratrice montluçonnaise Agnès Moyer, et nous a fourni des informations très intéressantes sur la provenance des tableaux étudiés dans notre catalogue<sup>830</sup>. En 1815, une fois les inventaires terminés, la plupart des tableaux ont été restitués à leurs légitimes propriétaires, en particulier aux églises qui en avaient été dépossédées durant la Révolution et qui souhaitaient vivement voir revenir les œuvres dans les édifices. Cependant, il est important de savoir que beaucoup de toiles avaient été détruites durant cette période troublée et que certaines églises se retrouvaient donc dépourvues de tableaux. A leur demande, Dufour leur attribue alors certaines œuvres qu'il juge de moindre intérêt ou qui proviennent d'établissement religieux fermés et détruits durant la Révolution, et qui ne peuvent donc retrouver leur emplacement original. C'est ainsi que le tableau de Jean Boucher commandé par Nicolas Jehannot de Bartillat pour le couvent des cordeliers de Montluçon, *Le Couronnement de la Vierge*, est aujourd'hui conservé dans l'église Saint-Maurice de Chamblet (Cat II-24). Et cela explique la difficulté à laquelle nous sommes souvent confrontés pour retrouver le lieu d'origine auquel était destiné le tableau, et qui en était le commanditaire et le destinataire. Claude-Henri Dufour a déployé une énergie considérable pour éviter des destructions qu'il jugeait inutiles<sup>831</sup>.

Professeur de dessin à l'École centrale de Moulins jusqu'à sa suppression en 1804, il met en place une école publique de dessin dans les locaux de l'ancien collège des jésuites de la ville à laquelle il se consacre jusqu'en 1834 en parallèle à ses fonctions de conservateur des monuments de l'Allier. Il a également été nommé membre de l'administration municipale et a

---

<sup>830</sup> Arch. nat. : F/17/1270/A : "Inventaire des tableaux et autres objets provenant des maisons ecclésiastiques" du département de l'Allier, 21 Germinal an III par Claude-Henri Dufour. *L'Inventaire des Eglises et des Monastères* établi par Dufour n'a pu être retrouvé.

<sup>831</sup> Il entre ainsi en conflit avec le service des domaines au sujet de l'église des carmélites de Moulins qui est finalement détruite alors qu'il est en déplacement à Lyon.

exercé les fonctions de bibliothécaire de la ville de Moulins de 1804 à 1808. Il décède en 1845 laissant de nombreux écrits ainsi que des tableaux qu'il a peints, dispersés après sa mort. Il avait rassemblé une importante documentation dans l'objectif de publier un ouvrage qui aurait dû s'intituler *Voyage topographique dans le département de l'Allier*. Le livre n'a jamais pu voir le jour. Dufour a cédé tous ses documents moyennant la somme de 20 000 francs à l'imprimeur Desrosiers et à l'historien montluçonnais Achille Allier pour la préparation de l'ouvrage *L'Ancien Bourbonnais. Ses Mémoires* sont particulièrement intéressantes. Il y relate les destructions qui ont lieu dans le département durant la Révolution, en particulier celles des tombeaux des saints abbés Mayeul et Odilon, la mutilation de ceux des ducs de Bourbon à Souvigny ou la démolition des saintes chapelles de Bourbon-l'Archambault<sup>832</sup>. Il rapporte dans ses écrits les destructions commises en particulier après le passage de Fouché en 1793 : « A cette époque déplorable, on vit de nombreux attroupements de pillards et de frénétiques [...] parcourir les rues de Moulins, dégrader les édifices qui portaient des ornements de sculpture, même les plus étrangers au système féodal. L'enceinte et l'intérieur même des temples ne furent plus respectés et c'est surtout là que s'appesantit la fureur des modernes vandales. Pendant que les uns y renversaient et brisaient les statues, arrachaient les tableaux de leurs bordures ou les foulaient aux pieds, les autres s'approprièrent les objets susceptibles d'être emportés, ceux en matériaux métalliques surtout »<sup>833</sup>.

## 2- Ventes, changements de mode et aléas du temps

La Révolution française a donc abouti à la destruction de quantité d'œuvres d'art et entre autres de tableaux. Mais ce n'est pas la seule cause de disparition de ces objets. Les successions et les changements de propriétaires des demeures privées sont à l'origine de partages et de ventes qui entraînent la dispersion des tableaux commandés pour ces lieux. C'est pourquoi, nous l'avons déjà précisé, nous n'avons quasiment étudié aucun tableau en main privée, mis à part quelques portraits. Les œuvres aujourd'hui conservées dans les châteaux sont des achats plus ou moins récents des propriétaires actuels ou de leurs proches ascendants, et n'ont aucun lien avec le site. Les peintures réalisées à même le mur sont bien-

---

<sup>832</sup> 1990, Annie Regond, pp. 29 à 40.

<sup>833</sup> Texte écrit sous la Restauration par Claude-Henri Dufour, cité par Annie Regond, « La question artistique pendant la Révolution dans l'Allier », *Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, tome 65, 1<sup>er</sup> trimestre 1990, pp. 30-31.

sûr restées en place, mais certains décors ont pu tout de même être démantelés dans le cadre de partages et de ventes. C'est le cas des tableaux insérés dans des boiseries ou des lambris qui sont beaucoup plus susceptibles d'être vendus. Les trois *Marines* conservées au château de Saint-Pont étaient ainsi à l'origine insérées dans des boiseries. L'ensemble a été démantelé puis vendu. Par la suite, les toiles ont été rachetées par l'actuel propriétaire (Cat I-19). Nous avons également pu mettre en évidence le fait que le tableau de forme polylobée, *Esther devant Assuérus*, du château des Forges à Commentry provenait sans doute d'un décor d'envergure lui aussi démantelé (Cat I-15).

Les grands décors peints ont beaucoup plus souffert, quant à eux, des changements de mode, des remises au goût du jour des demeures. La décoration est un domaine en constante évolution. Les goûts changent, les besoins évoluent comme nous avons pu le constater. Les propriétaires ressentent régulièrement le besoin de moderniser leur intérieur. Certains souhaitent apporter leur touche personnelle. Les plafonds ornés de toiles peintes deviennent à la mode au XVIIIe siècle par exemple, et remplacent les plafonds à poutres et solives peintes. Eux-mêmes sont remplacés au XVIIIe siècle par des plafonds blancs seulement ornés de motifs en stucs ou de petits médaillons peints. C'est ainsi que les grands décors peints des galeries et les peintures des plafonds du XVIIIe siècle ont été volontairement détruits. Au niveau des murs, les peintures ont été en général piquetées puis recouvertes d'enduits. On les retrouve à l'occasion de travaux ou de restaurations mais souvent très dégradées. Il faut également mentionner l'existence de ce que Jacques Thuillier appelle le « badigeon de propreté ». Il se généralise après la Révolution et il est notamment préconisé lors des visites pastorales. Il ne s'agit pas d'un choix esthétique, l'objectif est de rendre à l'édifice un aspect convenable en passant les murs de l'église au blanc de chaux<sup>834</sup>.

Enfin, ce sont tout simplement les aléas du temps qui sont à l'origine de la disparition de nombreux tableaux ou décors. Humidité, incendie, manque d'entretien et bien d'autres causes expliquent la dégradation et/ou la destruction de quantité d'œuvres.

---

<sup>834</sup> 1989, Jacques Thuillier, p. 11. Les églises, après la Révolution, étaient dans un état lamentable. Le curé n'avait pas le temps de faire laver les murs ni restaurer les tableaux avant la visite de l'évêque. Il passait les murs au blanc de chaux et jetait dans les combles les derniers tableaux qui avaient échappés aux destructions. Jacques Thuillier précise que l'on retrouve ce même badigeon après les guerres de Religion mais aussi au moment des pestes pour lutter contre la contagion.

## Conclusion

L'étude iconographique des œuvres est une des sources privilégiées de l'histoire des mentalités<sup>835</sup>. Les sujets traités par les peintres reflètent les goûts et les pensées dominantes de l'époque. Les artistes puisent ainsi sans cesse aux mêmes sources pour la réalisation des tableaux ou des décors. L'impact de la gravure est considérable pour la diffusion des compositions les plus célèbres qui sont copiées avec plus ou moins de fidélité à maintes reprises. Au niveau religieux, le Concile de Trente préconise la représentation de certaines scènes, en particulier des épisodes de la vie du Christ, de la Vierge, des saints, dans l'objectif de prendre le contre-pied des protestants qui réfutent ou nient un certain nombre de croyances. Le retable à partir du milieu du XVIe siècle prend une importance fondamentale. Il devient le point central de l'édifice et commanditaires et artistes focalisent une grande partie de leur attention sur sa décoration. La demeure privée est quant à elle un lieu de prestige, un symbole du goût et de la puissance de son propriétaire. Sa décoration est donc très soignée et chaque pièce se voit attribuer un décor en lien avec sa fonction.

Le système décoratif a évolué au fil du temps. Le XVIe et le début du XVIIe siècle privilégient les plafonds à poutres et solives peintes, les frises en haut des murs, les parois parfois entièrement peintes avec des représentations religieuses, mythologiques ou littéraires. A partir du milieu du XVIIe siècle, l'iconographie se complexifie avec souvent des sous-entendus allégoriques. Les tableaux s'insèrent alors dans les plafonds, sur les manteaux de cheminée, dans les lambris. Le XVIIIe siècle voit se développer le souci de confort et d'intimité. Scènes galantes, pastorales, paysages bucoliques, natures mortes prennent alors leur place au-dessus des portes, des glaces, des cheminées. Décors en camaïeu et architectures feintes sont privilégiés dans les édifices religieux. Enfin, nous avons pu constater que les abords des voies de communication, routières ou fluviales, et les principales villes de la Généralité, en particulier Moulins, Montluçon, Nevers et Gannat, concentraient une majorité des œuvres aujourd'hui conservées. Cela s'explique par les facilités d'accès à ces zones, leur emplacement stratégique et la présence des commanditaires et des ateliers de peintres.

---

<sup>835</sup> 1979, Michel Vovelle, Daniel Lancien (sous dir.), p. 4.

# Conclusion

Au terme de cette étude, il convient de déterminer la possibilité d'une spécificité des pratiques de la commande picturale dans la Généralité de Moulins entre 1531 et 1790. Suite aux recherches menées lors de cette thèse, il apparaît que cela n'est pas le cas. Les mécanismes et les protagonistes de la commande sont semblables à ceux des autres provinces du royaume. La création picturale se situe dans le prolongement des grands courants de la peinture, il n'y a pas d'œuvres spécifiquement bourbonnaises. Nous ne sommes pas en présence d'un art régionaliste, mais une particularité peut d'ors et déjà être signalée. Le territoire correspondant à l'ancienne Généralité de Moulins conserve des œuvres d'une haute qualité picturale réalisées par des maîtres renommés ou des membres de leur entourage. Nous avons ainsi évoqué Claude Vignon, Jacques Blanchard, Pieter van Mol, Rémy Vuibert ou encore Bon Boullogne et Daniel Hallé. Toutefois, la Généralité n'abrite aucun atelier dirigé par un peintre de renom, à l'inverse du Puy-en-Velay où exerce Guy François ou encore de Bourges où est installé Jean Boucher. Cette situation, dans laquelle des œuvres majeures sont conservées sur un territoire qui ne compte aucun atelier de peintres réputés en son temps, est spécifique et ne se retrouve pas dans les provinces environnantes qui correspondent aujourd'hui aux départements du Puy-de-Dôme, de la Creuse, de la Nièvre ou encore du Cher.

Les catégories de commanditaires sont les mêmes que dans la capitale ou les autres provinces françaises. Les ordres religieux tout d'abord, en pleine expansion dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, tiennent une place capitale dans un contexte religieux encore très agité et en plein renouvellement. Alors que les ordres anciens se réforment, ceux nés de la Contre-Réforme catholique s'implantent massivement dans les villes, participant activement au renouveau ecclésiastique souhaité par la papauté lors du Concile de Trente. Ils jouent un rôle considérable dans le développement de la commande artistique, faisant décorer avec faste leurs édifices. Une large place est donnée à la peinture. Jésuites, chartreux, bénédictins, capucins, cordeliers, carmes, visitandines, passent commande ou se voient offrir en donations quantité de tableaux de chevalet. Ils font également réaliser de grands décors peints. De même, les églises paroissiales se voient dotées de tableaux ou sont ornées de décors. L'initiative de la commande d'une œuvre picturale revient en général à la fabrique qui conclut le marché avec l'artiste. Néanmoins, le choix iconographique revient au curé qui peut parfois offrir lui-même, sur ses propres deniers, un tableau pour son église, comme à Liernolles et à Lavault-Sainte-Anne. Les chanoines ont également été de grands commanditaires. Certains avaient non seulement une fortune personnelle importante, mais également une formation

intellectuelle assez poussée et ont fait le choix de sujets plus savants et d'œuvres réalisées par des artistes réputés. C'est le cas du chanoine Gabriel Giraud qui commande pour sa chapelle privée du château d'Aigrepoint à Bressolles une toile représentant *Le Christ au désert servi par les anges* à Daniel Hallé, dont la composition est une copie d'une toile de Charles Le Brun. On peut cependant noter une spécificité concernant la Généralité de Moulins qui est l'absence de siège épiscopal. Celle-ci a pour conséquence le faible nombre de recommandations émanant des évêques à l'occasion des visites épiscopales sur les restaurations d'œuvres d'art, en particulier dans le secteur dépendant de l'évêché d'Autun. Comme le signale l'Intendant de Pommereu, les chanoines de la collégiale de Moulins ont pris une grande indépendance vis-à-vis de leur évêque<sup>836</sup>. Il faut également signaler les hôpitaux et les confréries qui commandent des œuvres dont le sujet rappelle les missions qu'ils se sont confiées ou leurs saints patrons, afin d'orner leurs chapelles ou leurs autels particuliers dans les églises paroissiales.

Viennent ensuite les commandes de la population laïque, c'est-à-dire de la noblesse et de la bourgeoisie, qui disposent de revenus suffisants pour faire réaliser des œuvres d'art. C'est indéniablement une élite éclairée qui est à l'origine de la production picturale. Mais cette élite, sociale, culturelle, est loin d'être homogène et facilement définissable. La réalité de la noblesse est en effet complexe, mêlant des personnalités de noblesse ancienne, de petite et de grande noblesse, et des hommes anoblis de fraîche date. Ces derniers sont des officiers du roi, des gens de robe, de loi, des marchands-fermiers, qui font fortune au détriment des anciens nobles, rachètent les terres et les domaines, et intègrent ainsi le monde de la noblesse. Ce phénomène s'accroît au XVIII<sup>e</sup> siècle, la bourgeoisie s'enrichissant grâce à son travail et devenant le principal propriétaire terrien. Mais, au-delà de leurs origines sociales, familles nobles et bourgeoises commandent des œuvres peintes avant tout pour prouver leur ferveur religieuse, leur piété et affirmer leur statut social, rarement par goût des arts. Les commandes d'œuvres peintes sont motivées par deux faits essentiels : une volonté de dévotion et par là même de salut de l'âme, et un souci d'apparat. Comme le rappelle Pierre Rosenberg, commander une œuvre est surtout l'occasion de laisser une trace tangible de son passage sur terre<sup>837</sup>. L'intérêt artistique est peu développé et tableaux et décors constituent essentiellement un cadre dans lequel le commanditaire évolue et se met en scène. Des commandes d'œuvres peintes d'envergure ont été passées dans la province du Bourbonnais, comme le plafond du

---

<sup>836</sup> 1882-1885, Georges Grassoreille, p. 236.

<sup>837</sup> 2004, Pierre Rosenberg, p. 21.

chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation de Moulins ou la décoration du château d'Effiat. Ces commandes sont le fait de personnalités issues de la haute noblesse, étrangères à la région et n'y résidant que très ponctuellement. La majeure partie de la production picturale découle de la demande de personnalités ayant certes des revenus parfois importants mais sans comparaison avec ceux de la duchesse de Montmorency ou du marquis d'Effiat. Il s'agit là d'une autre spécificité de la commande picturale dans la Généralité de Moulins. Il n'y a plus de cour princière, comme à Nancy par exemple, il n'y a pas véritablement de mécènes d'envergure qui auraient pu favoriser la venue de peintres de grand talent par un mécénat d'ampleur, et inciter à une émulation entre les artistes qui les aurait amenés à se renouveler. La période moderne est une époque de relative inertie pour l'entité administrative qu'est la Généralité de Moulins. C'est une province qui, sans être véritablement pauvre, ne développe pas de richesses particulières, bien qu'elle soit sur une zone de passage, au cœur du royaume. Si elle garde malgré tout une certaine renommée, c'est grâce à son passé prestigieux et au souvenir de l'ancien duché des ducs de Bourbon. Là encore, la diversité des niveaux de fortune ou de formation intellectuelle des commanditaires n'empêche pas que tous s'insèrent dans des réseaux, à l'échelle nationale ou locale, et se recommandent entre eux les peintres. On note également l'importance des réseaux religieux, les monastères d'un même ordre faisant souvent appel à un même peintre pour la réalisation de décors. Les capucins apprécient ainsi particulièrement le travail de Claude Vignon qui réalise des tableaux pour différents monastères de l'ordre en France. Mais les recommandations s'établissent également entre les différents ordres. Nous avons pu voir qu'un même artiste a travaillé pour les chartreux de Moulins et les bénédictines de Saint-Menoux. Les réseaux entre les artistes ne doivent pas être négligés. Il est assez courant que l'on retrouve sur différents chantiers les mêmes architectes, peintres ou sculpteurs, qui se recommandent mutuellement au client. Le choix définitif des artistes revient au commanditaire qui sélectionne avec soin la personne à qui il fait appel. La renommée autant que le savoir-faire des artistes est capitale pour un commanditaire. C'est en effet sa culture, sa fortune, son appartenance à un réseau, son statut dans la société, qui émanent à la fois du choix du peintre et de l'iconographie de l'œuvre.

Nous l'avons vu, le choix du peintre est important pour le prestige du commanditaire, mais la position sociale et la fortune de ce dernier sont tout aussi essentielles pour la renommée et la carrière de l'artiste qui voit ainsi s'ouvrir à lui un réseau potentiel de clients. Il existe un large panel de commanditaires mais également de peintres. Nous avons pu étudier



des œuvres produites par des peintres d'envergure nationale, renommés dans tout le royaume et réalisant des tableaux ou des décors sur tout le territoire français. Ils travaillent en général à la demande de personnalités influentes, fortunées, en lien avec la cour. Ces artistes ont une solide formation, technique et intellectuelle, ils ont voyagé et sont entourés d'un atelier et de collaborateurs. Les œuvres réalisées sont d'une grande qualité picturale, elles ont le plus souvent été exécutées dans leur atelier, à Paris, et envoyées ou ramenées par le commanditaire dans la Généralité. Le prix de ces réalisations est élevé, le client paie à la fois la qualité de son achat et la renommée du peintre. Parmi ces artistes évoluant dans le milieu artistique de la capitale, on peut citer Claude Vignon, Rémy Vuibert, Isaac Moillon, Daniel Hallé, Pieter van Mol, peut-être Jacques Blanchard et Bon Boullogne, ou du moins des membres de leur entourage. Il est possible de rattacher à cette catégorie d'artistes des peintres qui se sont installés dans leur région d'origine, mais qui ont voyagé, qui se sont formés et qui bénéficient d'une renommée non négligeable dans une grande partie du royaume. C'est ainsi que Jean Boucher réalise de grands retables pour nombre d'églises depuis sa ville natale de Bourges ou que Guy François, qui s'est installé au Puy-en-Velay, étend sa renommée du Centre au Midi de la France. On peut également citer le peintre Pierre Parrocel, dont l'atelier se trouve à Avignon, et qui se voit commander le retable pour l'église du couvent des chartreux de Moulins, ou encore l'italien Giovanni Gherardini qui travaille essentiellement pour les jésuites, à Moulins et à Nevers, mais aussi pour des particuliers.

A côté de ces artistes reconnus, de nombreux peintres exercent leur activité à un niveau très local, dans un secteur précis souvent de la Généralité. On note l'absence de corporations ou d'organisations professionnelles regroupant ces peintres. Nous avons pu essayer de définir le contexte de vie et les conditions de travail de certains d'entre eux, en particulier les Bridier, famille de peintres installés à Montluçon, et les Richier qui vivent à Moulins. Nous pouvons également citer les Sève, les Pétignot, les Deloisy, les Goupy, ou encore Poisson, Mouron ou Perron. Ces artistes se sont formés au sein du cercle familial et acquièrent des connaissances essentiellement techniques. Leur production est peu diversifiée et laisse une large place à la copie. Leurs œuvres ont un caractère plus archaïque, l'aspect technique est moins maîtrisé. Leur production ne peut rivaliser avec celle des grands peintres du temps mais elle est symptomatique des goûts et des sentiments de la société de l'époque. Leurs tableaux et décors correspondent à une demande de la noblesse et de la bourgeoisie de la province. On peut ainsi distinguer un art savant, issu du travail de grands maîtres, d'un art artisanal, fruit d'une production locale. Cependant, comme le rappelle Jean-Pierre Lethuillier, il ne faut pas dresser

« de cloisons étanches » entre « les réussites éclatantes de la capitale et le travail qui se fait en province [...] Pas plus qu'il n'en faut construire entre la culture des élites et celle du peuple »<sup>838</sup>. Les échanges, les appropriations, les emprunts, sont nombreux et réciproques. Nous avons pu constater que les peintres locaux ont un statut équivalent à celui de n'importe quel artisan. Ils s'insèrent également dans des réseaux. Des alliances et des relations d'amitié se nouaient entre les différentes familles de peintres mais aussi avec leurs commanditaires. Parrains et marraines sont parfois choisis parmi leurs clients issus de la noblesse ou de la bourgeoisie. Ce sont, sans aucun doute, des professionnels parfaitement intégrés dans la vie locale. La présence des membres de la famille Bridier au sein de la confrérie du Corps de Dieu et de Monsieur Saint Jean-Baptiste à Montluçon vient confirmer la place qu'ils tiennent dans la société. Ce sont en fait des professionnels très polyvalents qui sont amenés à réaliser certes des tableaux ou des décors mais aussi à peindre des bannières, des écussons, des décors éphémères, des poutres, des lambris, à produire des cartons de tapisseries, des vitraux. Ils sont parfois désignés comme peintres-marchands, à l'exemple de Pierre Goupy à Moulins. Il faut toutefois préciser qu'il n'existe pas, durant l'Ancien Régime, ce que l'on pourrait qualifier de marché de l'art dans la Généralité de Moulins. Le commerce se limite à la propre production des peintres qu'ils vendent vraisemblablement dans leur habitation personnelle. Nous avons simplement retrouvé la mention d'un marchand spécialisé dans le commerce de tableaux à Bourges, ville rattachée un temps à la Généralité de Moulins. A travers les différents documents d'archives mis au jour, il a été possible de constater que la plupart des peintres habitent en centre ville et sont propriétaires de leurs logements. Ces derniers sont caractéristiques de ceux des artisans et se composent en général de trois pièces, plus un grenier, un cellier et parfois une cave. Leur salaire est bien-sûr très inférieur à celui des grands peintres parisiens, mais les partages, les testaments ou les actes de vente retrouvés permettent de constater qu'ils disposaient tout de même d'un petit patrimoine. Leur polyvalence reste le gage de revenus suffisants. Il faut aussi signaler que les jeunes peintres les plus talentueux, comme les deux fils de Gilbert Ier Sève, quittent la Généralité pour approfondir leur formation et travailler sur des chantiers d'envergure qu'ils ne pouvaient trouver au niveau local.

Au cours du chantier, chacun des partis a des obligations à respecter. Le choix de l'iconographie et de l'emplacement de l'œuvre revient au commanditaire qui doit rétribuer

---

<sup>838</sup> 2002, Jean Pierre Lethuillier (sous la dir.), p. 14.

l'artiste pour son travail. Les modalités de paiement sont précisées dans le marché. Celui-ci s'échelonne le plus souvent au fur et à mesure de l'avancement des travaux. Le peintre se voit confier tous les aspects techniques de la réalisation. Il a une grande liberté de ce point de vue. Il fournit certains matériaux comme la peinture, les échafaudages, le plâtre, le mortier, mais le commanditaire prend parfois à sa charge des fournitures comme la toile, les chandelles ou l'or à appliquer dans le décor. Si le chantier est éloigné du lieu de résidence du peintre, le commanditaire doit également le loger et le nourrir. La répartition de ces obligations n'entraîne en général aucune difficulté et les relations sont cordiales entre les commanditaires ou son représentant, et les artistes. Cependant, il est arrivé qu'il y ait eu des tensions entre les partis, conflits qui ont laissé des traces dans les archives. C'est le cas entre les jésuites de Nevers et le peintre Giovanni Gherardini qui prend tellement de retard sur le chantier qui lui est confié que les religieux menacent de l'amener devant la justice. Le peintre doit en effet respecter les délais d'exécution qui lui sont impartis, délais qui sont souvent, il est vrai, assez brefs et qui nécessitent, si le chantier est important, la présence de collaborateurs.

Pour ce qui est des aspects purement techniques dans la réalisation de l'œuvre, il n'y a pas là non plus de spécificité régionale. La plupart des décors peints sont réalisés à la détrempe, seul le plafond de la bibliothèque du collège des jésuites de Moulins et les peintures de l'église Saint-Pierre de Nevers, réalisés par l'italien Gherardini, sont de véritables fresques. La plupart des tableaux étudiés sont peints à l'huile, sur toile, de chanvre mais surtout de lin.

Les œuvres peintes commandées restent très conventionnelles, les thèmes iconographiques sont récurrents. A l'instar de Maud Hamoury pour la Bretagne, on constate que dans l'ancienne Généralité de Moulins « la clientèle reste attachée au caractère fonctionnel des œuvres donc à une iconographie et à des formes fixées de longue date »<sup>839</sup>. La plupart des œuvres étudiées représentent des scènes religieuses, en particulier les tableaux de chevalet. Nous en avons expliqué la cause, les tableaux à l'iconographie profane étaient destinés aux particuliers et ont été dispersés au fil du temps. On recense donc un grand nombre d'épisodes en lien avec la vie du Christ, de la Vierge ou des saints, ce qui n'a rien d'étonnant au vu des recommandations émises lors du Concile de Trente. Les représentations de scènes tirées de l'Ancien Testament sont plus rares. Un tableau illustre l'épisode de *Moïse sauvé des eaux*, un autre *Le Sacrifice de la fille de Jephthé le Galaadite*. Une toile conservée à la cathédrale de Moulins représente *L'Oracle de Déborah* et nous avons recensé à deux reprises le passage où

---

<sup>839</sup> 1994, Alain Mérot, p. 13.

Esther paraît devant le roi Assuérus pour demander la grâce du peuple juif. Dans les grands décors peints, on retrouve des thèmes mythologiques ou inspirés de l'histoire ancienne, de la littérature ou des ouvrages scientifiques du temps, à l'exemple des scènes astrologiques du château de Chareil. Ils reflètent avant tout la culture du commanditaire et participent à la mise en scène du propriétaire. De la dévotion à l'apparat, le commanditaire attribue à l'œuvre une fonction, et l'emplacement du tableau ou du décor est ainsi capital et lourd de sens. Certaines scènes sont destinées à orner des lieux de réception et de représentation, comme la salle à manger, le salon, les galeries, l'escalier, d'autres des pièces réservées à la vie privée telles que les chambres ou des espaces destinés à l'étude ou à la méditation. La fonction de ces différents lieux évolue au fil du temps, parallèlement aux changements des mentalités. Le désir d'intimité, de pièces dévolues à la sphère privée se développe et aboutit à des évolutions architecturales. C'est ainsi que les décors qui recouvraient parfois la totalité des murs aux XVIe et XVIIe siècles, mais aussi les plafonds et les manteaux de cheminées, sont placés au XVIIIe siècle au-dessus des portes, des cheminées, des glaces, et sont insérés dans des lambris. L'iconographie devient plus légère. A travers les œuvres recensées et étudiées, il apparaît très clairement que la Généralité de Moulins a connu, à l'instar de la capitale et des autres provinces françaises, un pic de production durant les trois premiers quarts du XVIIe siècle, avec des œuvres d'artistes de renom mais aussi de peintres installés dans le Bourbonnais. Durant le dernier quart du XVIIe siècle, on remarque la qualité des œuvres commandées à des artistes étrangers à la région. On pense à l'auteur de *La Présentation de Jésus au temple* du Sacré-Cœur de Moulins, à Pierre Parrocel, à Bon Boullogne ou un membre de son entourage. Mais on note une présence moins perceptible des artistes locaux. Quant au XVIIIe siècle, c'est une période plus difficile à appréhender, en particulier dans l'étude des tableaux de chevalet. On constate un recul de la commande picturale malgré la demande en décors peints pour les demeures privées.

En observant les sites où sont conservées les œuvres ayant survécu aux destructions révolutionnaires et à tous les aléas du temps, on constate que, certes on retrouve des scènes peintes dans l'ensemble de la Généralité, mais qu'il y a néanmoins des zones de plus forte concentration. Les disparités géographiques sont tout de même importantes. Ainsi, tableaux et décors ont été réalisés en plus grand nombre là où vivaient à la fois les peintres et les commanditaires, c'est-à-dire dans les principales villes que sont Moulins, Montluçon, Gannat, Saint-Pourçain, Cusset mais aussi Nevers, Aubusson et Saint-Amand-Montrond. Il y a donc des foyers, de production et de commanditaires. On remarque que ces foyers de population,

ainsi que la plupart des œuvres peintes recensées, se situent le long des axes de communication, routiers et fluviaux, ce qui facilite l'accès à ces sites. Ces foyers correspondent aussi à des secteurs agricoles plus fertiles ou à la présence de minerai, et donc à des sources de richesses.

Ainsi, comme le rappelle Alain Boubilil dans *Le Pouvoir de l'art*, « l'aventure de la création n'est pas une aventure solitaire. Pour donner un chef-d'œuvre, il faut être au moins deux, l'artiste assurément, mais aussi son client, son commanditaire, parfois son marchand, presque toujours l'institution ou le spectateur auxquels, au bout du compte, son travail est destiné »<sup>840</sup>.

Au terme de ces recherches, nous espérons que celles-ci permettront à la production picturale de l'époque moderne dans l'ancienne province du Bourbonnais de retrouver toute la place qu'elle mérite aux côtés de celles des autres provinces françaises, mais aussi des peintures médiévales de la région largement plus connues. Certes, la période moderne est moins faste pour cette entité administrative que celle du prestigieux duché des Bourbons, mais des œuvres de grande qualité artistique y ont été produites ou envoyées et témoignent des échanges avec la capitale et de la présence de personnalités qui ont marqué l'histoire. D'autres travaux, plus modestes, attestent des goûts du temps et sont représentatifs d'un art local, plus artisanal, mais répondant à une demande. Nous espérons vivement que ce travail aboutira à une mise en valeur de ces décors et tableaux, évitera des destructions ou des détériorations, et incitera à mener de nouvelles études sur ce thème.

---

<sup>840</sup> 1991, Alain Boubilil, p. 10.

# **Dictionnaire biographique des peintres**

# Dictionnaire des peintres

*Cette liste vise à donner les éléments biographiques essentiels relatifs aux peintres des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles cités dans le cadre de ces recherches ou que nous avons retrouvé mentionnés dans la bibliographie existante et dans les documents d'archives. Il s'agit là d'un dictionnaire biographique d'artistes que nous avons voulu le plus exhaustif possible.*

*Seules leurs œuvres, conservées ou disparues, réalisées dans la Généralité sont citées. Le point d'interrogation suivant la mention de certaines œuvres indique qu'il s'agit d'attributions proposées dans le cadre de ce travail.*

*Seules les principales références bibliographiques concernant les artistes sont précisées.*

*Les peintres sont cités par ordre alphabétique de leur nom de famille.*

**Abraham** Michel

**Auconturier**

**Audefroy** Charles

**Audry** Adam

**Bichon** Pierre

**Blanchard** Jacques

**Boucher** Jean

**Boullogne** Bon

**Boutry** Philibert

**De Brecou de Ried**

**Bridier** Claude

**Bridier** Gilbert Ier

**Bridier** Jean

**Bridier** Pierre

**Charrier** Jean

**De Cologne** Jean

**Compaing** Jean

**Hanriot** J. A.

**Jean-Baptiste**

**Deloisy** Etienne

**Deloisy** Jean

**Desbruyère** C.

**Desfriches**

**Dupuis** G.

**Finet** François II

**François** Guy

**Franken** Frans II

**Galetti**

**Gherardini** Giovanni

**Girardeau**

**Godelymiau** Pierre

**Goupy** Jean

**Goupy** Pierre

**Grand ou Legrand**

**Guillaume** Denis

**Hallé** Daniel

**Julliard**

**Ledard**

**Lefèbvre** Jean-Phillibert

**Le Noir** Jean

**Méta**

**Moillon** Isaac

**Mouron** Jean

**Pachobrachy**

**Parrocel** Pierre

**Parroys** Jacques

**Perez Pinero** Diego

**Perron** (Jean ?)

**Pétignot** François

**Petitjean** François

**Poisson**

**Ravageot** Antoine

**Renard**

**Richier** Etienne

**Richier** Jean Ier

**Richier** Jean II

**Richier** Philippe

**Robert** Pierre

**Rome** Guillaume

**Sabadini** Gian Battista

**Senelle** Jean

**Sève** Gilbert

**Thalat**

**Triboulet** Jean

**De la Val** Toussaint

**Van Mol** Pieter

**Du Vert** Claude

**Vignon** Claude

**Vuibert** Rémy



## Abraham Michel

Michel Abraham est mentionné dans l'étude sur les habitants de Moulins de l'abbé Berthoumieu parmi les peintres travaillant à Moulins au XVIIe siècle<sup>841</sup>.

---

## Auconturier

Auconturier est un peintre de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe signalé dans le carnet d'adresses de Claude-Henri Dufour qui précise qu'il est installé à Montluçon et qu'il est un « mauvais peintre »<sup>842</sup>.

---

## Audefroy Charles

Charles Audefroy est cité parmi les peintres travaillant à Moulins au XVIIe siècle dans l'étude de l'abbé Berthoumieu sur les anciens habitants de Moulins<sup>843</sup>.

---

## Audry Adam

Plafond peint du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation, 1652, Moulins (Cat I-7)

Grâce au testament du peintre Rémy Vuibert retrouvé aux archives départementales de l'Allier<sup>844</sup>, nous savons que celui-ci était assisté par deux collaborateurs pour la réalisation du plafond du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation de Moulins : Adam Audry et Philibert Boutry. Comme Vuibert, tous deux viennent de Paris. Rémy Vuibert lègue à Adam Audry 80 livres pour le récompenser de l'aide qu'il lui a apporté durant sa maladie et pour qu'il puisse retourner à Paris. Cette somme vient également combler les dépenses que Vuibert lui a fait réaliser pour l'achat de matériel.

**Bibliographie :** Guennola Thivolle-Bellot, *Rémy Vuibert, peintre ordinaire du roi (vers 1607-1652)*, mémoire de master II sous la direction de Catherine Cardinal, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II.

---

## Bichon Pierre

Pierre Bichon est mentionné dans l'étude de l'abbé Berthoumieu parmi les peintres travaillant à Moulins au XVIIe siècle<sup>845</sup>.

---

<sup>841</sup> 1910, Abbé V. Berthoumieu, pp. 180-181.

<sup>842</sup> Arch. dép. de l'Allier, 8J 17, fonds Pérot : carnet d'adresses de Claude-Henri Dufour.

<sup>843</sup> 1910, Abbé V. Berthoumieu, pp. 180-181.

<sup>844</sup> Arch. dép. de l'Allier : 3E3193, étude de Me Simon Duret, 18 septembre 1652.

<sup>845</sup> 1910, Abbé V. Berthoumieu, pp. 180-181.

## Blanchard Jacques

*La Vierge et l'Enfant couronnant sainte Catherine et entourés de saint Pierre et de saint Paul*, première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, église Saint-Pierre-Saint-Paul, Souvigny ( ? ) (Cat II-7)

Jacques Blanchard est né à Paris en 1600 dans une famille aisée. Son père, natif de Condrieu, descend d'une famille de marchands et jouit d'une rente. Il semble qu'il n'ait jamais eu à travailler. Il épouse Judith Baullery qui appartient à une famille comptant plusieurs peintres et libraires. Le jeune Jacques fait son apprentissage chez son oncle, Nicolas Baullery, fils de Jérôme Baullery, dès l'âge de 13 ans. Le contrat prévoit cinq années d'apprentissage<sup>846</sup>, tout semble indiquer qu'elles ont été réalisées. Il part ensuite pour l'Italie. En chemin, il s'arrête à Lyon où il fait la connaissance d'Horace Le Blanc qui exerce sur lui une influence déterminante. Il reste travailler avec Le Blanc durant trois ou quatre ans, des années 1620 à 1624 environ. Il se perfectionne et achève quelques tableaux commencés par son maître. Blanchard arrive à Rome avec son frère, Jean, à la fin de l'année 1624. Il habite via Margutta, un quartier très prisé par les peintres, et il rencontre certainement nombre de ses compatriotes tels que Valentin, Vouet, Stella, Mellan, Mellin, Létin ou encore Poussin. Jacques Blanchard ne séjourne que dix-huit mois à Rome, peut-être en raison du conflit franco-espagnol. Il reste ensuite deux ans à Venise où il réalise plusieurs tableaux.

Sur le chemin du retour en France, il séjourne quelques temps, en 1628, à Turin puis à Lyon où il peint le portrait d'Horace Le Blanc et plusieurs autres tableaux dont une *Vierge à l'Enfant* signée et datée de 1628, conservée dans la cathédrale d'Albi. Il est à Paris à la fin de l'année 1629. Il épouse l'année suivante Suzanne Castillon, s'installe comme peintre et prend un apprenti. A la fin de l'année naît son premier fils, Gabriel, qui deviendra également peintre. Il peint la galerie de l'hôtel Le Barbier puis plusieurs tableaux pour la chapelle de Louis Le Barbier dans l'église des Petits-Augustins de Saint-Germain-des-Prés. Vers 1632-1633, Gérard Edelinck grave l'*Autoportrait* du peintre que l'on retrouve au-dessus de la notice consacrée à Blanchard dans *Les Hommes Illustres* de Charles Perrault (1700). Deux filles naissent en 1632-1633. Il continue de travailler pour l'hôtel de Louis Le Barbier et il réalise en 1634 le may de Notre-Dame. En 1634, il décore la galerie basse de l'hôtel de Bullion, son œuvre majeure et il obtient en 1636 le titre de peintre ordinaire du roi. L'année suivante, son père et son épouse décèdent puis Jacques Blanchard lui-même, à la fin de l'année 1638.

Une infime partie de son œuvre est arrivée jusqu'à nous, ses décors ont été détruits, les dessins ont disparu ainsi que cent ou deux cents toiles. Surnommé le Titien français, Blanchard peint la beauté féminine, l'enfance, l'instant. C'est « le peintre du bonheur »<sup>847</sup>. Jacques Thuiller explique que l'on se disputait ses nombreuses *Vierge à l'Enfant* « moins par dévotion que pour [leur] charme »<sup>848</sup>. Ses compositions sont dépouillées, très souvent une draperie vient clore l'espace. Ses personnages sont comme séparés de l'univers<sup>849</sup>. Très influencé par la peinture vénitienne, ses couleurs sont chaudes et saturées et il sait modeler les chairs, jouant sur les reflets, sur les oppositions de lumière chaude et d'ombres légères. La femme tient une place centrale dans l'art de Blanchard, des *Danaé* voluptueuses aux délicates *Vierge à l'Enfant*<sup>850</sup>.

<sup>846</sup> Arch. nat., Minutier Central des Notaires, CV 191 : Contrat d'apprentissage daté du 31 janvier 1613.

<sup>847</sup> 1998, Jacques Thuillier, p. 13.

<sup>848</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>849</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>850</sup> *Ibidem*, p. 22.

**Bibliographie** : Jacques Thuillier, *Jacques Blanchard. 1600-1638*, musée des Beaux-Arts de Rennes, exposition du 6 mars au 8 juin 1998, Rennes, 1998.

---

## Boucher Jean

Décor de sept pièces au château de Saint-Amand-Montrond (Cher), 1606-1607 (décor disparu)

Décor de l'oratoire du château d'Ainay-le-Vieil (Cher), 1609, Ainay-le-Vieil (Cat I-5)

*Le Couronnement de la Vierge*, vers 1630, église Saint-Maurice, Chamblet (Cat II-24)

*L'Assomption de la Vierge*, 1614, église Notre-Dame, Montluçon (Cat II-29)

*La Vierge distribuant le Rosaire à des évêques et à des moines*, 1628, église Notre-Dame, Montluçon (tableau disparu)

Jean Boucher est né en 1575 à Bourges, ville alors commerçante et prospère, dans une famille probablement aisée. En 1596, il est à Rome, peut-être depuis quelques temps déjà, certainement après un passage par Fontainebleau ou Paris. Il est de retour dans sa ville natale en 1598 mais de nouveau à Rome en 1600. En 1602, on le retrouve à Fontainebleau où il dessine d'après Raphaël. Il s'installe définitivement à Bourges en 1604 et commence de recevoir de nombreuses commandes en cette période de reconstruction qui suit les guerres de Religion. Sa première grande commande connue en 1606 est le décor de sept pièces du château de Montrond<sup>851</sup>. Les commandes de retables pour les églises des nouveaux ordres religieux qui s'installent à Bourges se multiplient. Il tient la première place dans sa ville natale, ne semblant pas avoir de vrais rivaux. Il est chargé des entrées royales et princières. Il a également dû travailler pour des brodeurs à qui il fournit des patrons<sup>852</sup>. Il ouvre très tôt un atelier ce qui lui permet de réaliser de grands chantiers décoratifs mais sa renommée se fait surtout sur ses grands retables d'églises qu'il réalise pour des sommes de plus en plus importantes<sup>853</sup>. Sa renommée dépasse largement la ville de Bourges et des commandes affluent de tout l'Ouest de la France dès les années 1617-1618, de Poitiers à Laval en passant par Angers, Gien ou encore la Charité. Il semble qu'il fasse un nouveau séjour à Rome en 1621 et un dernier en 1625<sup>854</sup>. Malade, il décède vers 1633 après avoir obtenu la concession d'une chapelle dans l'église Saint-Bonnet et rédigé son testament.

Jacques Thuillier explique que les réalisations de Jean Boucher étaient « admirées et enviées », que ses « retables, d'une ordonnance claire, d'une conception monumentale, d'une piété sans détours et conformes aux exigences des dévots, convenaient parfaitement aux grands maîtres-autels que toutes les églises souhaitaient dresser dans leur chœur »<sup>855</sup>. Ayant reçu en apprentissage dans son atelier Pierre Mignard dans les années 1624-1626, le futur grand rival de Le Brun, sa mémoire a été conservée au fil du temps d'autant plus qu'il apposait sur ses toiles de larges inscriptions qui ont empêchées son œuvre de sombrer dans l'oubli. Il est l'objet d'une étude de la part de Philippe de Chennevières dès 1847<sup>856</sup>.

**Bibliographie** : Jacques Thuillier, *Jean Boucher de Bourges, ca 1575-ca 1633*, Bourges, musée du Berry, Angers, musée des Beaux-Arts, 1988.

---

<sup>851</sup> Arch. dép. du Cher, E 2304, folio 176-177. Marché passé le 24 octobre 1606 avec la duchesse de Sully, pour la somme de 700 livres. Ce décor a entièrement disparu.

<sup>852</sup> 1988, Jacques Thuillier, p. 16.

<sup>853</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>854</sup> Séjours signalés par Thaumassière, avocat et historien né à Bourges, qui rédige à la fin du XVIIe siècle une histoire du Berry.

<sup>855</sup> *Ibidem*, p.16.

<sup>856</sup> 1847, Philippe de Chennevières-Pointel, réédition de 1973, pp. 87 à 120.

## Boullogne Bon

*Judith et Holopherne*, fin du XVIIIe siècle, cathédrale Notre-Dame, Moulins ( ? ) (Cat II-12)

*L'Oracle de Déborah*, fin du XVIIIe siècle, cathédrale Notre-Dame, Moulins ( ? ) (Cat II-15)

*Les Pèlerins d'Emmaüs*, fin du XVIIIe siècle, église Sainte-Croix, Saint-Pourçain-sur-Sioule ( ? ) (Cat II- 17)

Fils de Louis I Boullogne, un des fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Bon est né en 1649. Il est d'abord l'élève de son père avec qui il collabore aux décors peints de la Grande Galerie du Louvre. Louis de Boullogne obtient de Colbert que son fils soit nommé à la pension du roi sans qu'il ait concouru pour le prix de Rome. Ce dernier part donc en 1669 pour la capitale italienne où il copie les œuvres des maîtres. Ainsi, en 1671, neuf grandes copies d'après les tapisseries de Raphaël au Vatican sont envoyées en France. En 1673, il voyage en Lombardie avec Nicolas Rabon où il étudie les œuvres du Corrège ou encore des Carrache. Dézallier d'Argenville précise que « ces grands peintres ne lui ont jamais fait oublier le Guide et le Dominiquin, qu'il paraît avoir préférés à tous les autres »<sup>857</sup>. Bon Boullogne est de retour en France aux alentours de 1675, période où son frère Louis, également peintre, part à son tour pour Rome. Il est probable qu'il succède à son père, décédé en 1674, à la décoration de l'appartement des Attiques à Versailles. Il est agréé par l'Académie le 28 mars 1676 et reçu le 27 novembre 1677 avec le tableau *Hercule combattant les centaures*. En 1678, il reçoit la commande du may de Notre-Dame et réalise un *Christ guérissant le paralytique*<sup>858</sup>. Il est intégré à l'équipe versaillaise de Le Brun. Antoine Schnapper explique que « sa carrière est exactement parallèle à celle d'Audran, Houasse ou Jouvenet »<sup>859</sup>. Il participe probablement à la décoration de l'escalier des Ambassadeurs et travaille en 1679-1680 au plafond des appartements des Bains ainsi que dans les petits appartements du roi et de la reine. Il travaille également à la chapelle de Versailles, au Trianon ou encore à l'église des Invalides et participe au décor peint de la résidence de Charles Perrault. Professeur à l'Académie, il a formé toute une génération d'artistes. Comme le souligne François Marandet, son atelier est un des plus fréquentés de Paris<sup>860</sup>.

Il réalise un grand nombre de tableaux, aussi bien mythologiques que religieux, mais beaucoup ont disparu et les attributions sont difficiles. Les œuvres des deux frères, mais également de leur père, sont particulièrement proches et difficiles à distinguer. La récente exposition au musée Magnin de Dijon a permis de faire le bilan des œuvres attribuées à Bon Boullogne, parmi lesquelles on peut citer *L'Emigration des Tectosages*<sup>861</sup>, *Le Paysage avec Pan et Syrinx* du musée des Beaux-Arts d'Arras, une *Allégorie de la nature* conservée à Versailles, *L'Adoration des Mages* de l'église Saint-Just de Lyon, *Le Portement de croix*<sup>862</sup>, *L'enlèvement de Proserpine*<sup>863</sup>, *La Naissance de Jupiter* du musée de Cholet, *Le Retour de Jephté* du musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg ou encore *Tobie soignant son père* conservé au musée de Meaux. Les attributions à Bon Boullogne sont d'autant plus difficiles que l'artiste a extrêmement bien imité les styles des autres peintres, au point parfois de

<sup>857</sup> 1978, Antoine Schnapper, p. 124.

<sup>858</sup> Tableau conservé au musée des Beaux-Arts d'Arras.

<sup>859</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>860</sup> 2014, François Marandet, p. 22. Parmi les nombreux élèves et disciples de Bon Boullogne, François Marandet cite Jean-Baptiste Santerre, Michel Serre, Joseph Christophe, Daniel Sarrabat, Claude Verdout, Robert Levrac-Tournières, Nicolas Bertin, Pierre Dullin, Louis de Silvestre, Sébastien II Leclerc, Jean Raoux, Pierre-Jacques Cazes et Alexis Grimou.

<sup>861</sup> Tableau signé, conservé au musée des Augustins de Toulouse.

<sup>862</sup> Tableau conservé dans une collection particulière.

<sup>863</sup> Tableau conservé dans une collection particulière.

tromper les experts de son temps. Dézallier parle « d'un Protée dans l'art de peindre », d'un « peintre qui a saisi si parfaitement tous les différents goûts, qu'il a trompé les plus habiles gens »<sup>864</sup>. Cette quasi-absence de style de Bon Boullogne, le mélange des influences dans sa peinture, ne facilitent donc pas la reconstitution de son œuvre et de sa carrière. Cependant, son style « aimable » annonce la peinture du début du XVIIIe siècle. Il décède à Paris en 1717.

**Bibliographie :**

- Antoine Schnapper, « Plaidoyer pour un absent : Bon Boullogne (1649-1717) », *Revue de l'Art*, n° 40-41, 1978, pp. 121-141.
  - François Marandet, *Bon Boullogne (1649-1717). Un chef d'école au Grand Siècle*, musée Magnin, Dijon, 5 décembre 2014-5 mars 2015, RMN, 2014.
- 

## Boutry Philibert

Plafond peint du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation, 1652, Moulins (Cat I-7)

Philibert Boutry, dit « Lamontagne » est le second collaborateur, avec Adam Audry, de Rémy Vuibert sur le chantier du plafond du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation de Moulins. A sa mort en 1652, Vuibert lui lègue 30 livres pour le récompenser de l'aide qu'il lui a apporté durant sa maladie et pour lui permettre de retourner à Paris.

**Bibliographie :** Guennola Thivolle-Bellot, *Rémy Vuibert, peintre ordinaire du roi (vers 1607-1652)*, mémoire de master II sous la direction de Catherine Cardinal, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II.

---

## De Breco de Ried

*Pastorales, scènes de chasses, médaillons des Quatre saisons, Le Fort de la Rochelle*, vers 1780-1790, château d'Effiat, Effiat (Puy-de-Dôme) ( ? ) (Cat I-18)

*Paysages*, vers 1780-1790, château de Douzon, Etroussat ( ? ) (Cat I-19)

*Paysage*, vers 1780-1790, château de Fontnoble, Biozat ( ? ) (Cat I-19)

*Angelots artistes*, vers 1780-1790, château de Saint-Pont, Saint-Pont ( ? ) (Cat I-19)

*Paysages*, vers 1780-1790, hôtel particulier, 121 grand rue, Aigueperse (Puy-de-Dôme) ( ? ) (Cat I-19)

*Paysages, marines*, vers 1780-1790, hôtel particulier, impasse Dulin, Aigueperse (Puy-de-Dôme) ( ? ) (Cat I-19)

*Les Quatre saisons, Marines, Paysages, Pastorales*, vers 1780-1790, château du Gléné, Servilly ( ? ) (Cat I-19)

D'origine allemande, le baron de Breco de Ried enseigne la peinture et le dessin à l'Ecole royale militaire d'Effiat et plus largement les arts militaires. Nous n'avons que très peu d'informations sur lui. Il est engagé à Effiat en 1780 mais il a déjà quitté le collège en 1792. Il s'installe vraisemblablement à Bourbon-l'Archambault où il donne des cours de peinture, peut-être au moment des troubles révolutionnaires. Le conservateur Claude-Henri Dufour indique en effet qu'un certain « De Riede » a été son « maître de dessin à Effiat puis à

---

<sup>864</sup> 1978, Antoine Schnapper, p. 122.

Bourbon l'Arch. » et que sa femme s'appelle « d'Alarde »<sup>865</sup>. Miette Tailhand-Romme le décrit en 1788 comme « enveloppé d'un mystère qui excite la curiosité ». Elle ajoute qu' « il a reçu la plus belle éducation. Il connaît la musique, parle plusieurs langues et peint comme David. M. Romme lui parla allemand. A ses réponses, il jugea que sa naissance était au-dessus de sa position. Il a dans sa chambre des portraits de famille faits par lui qui sont des chefs-d'œuvre »<sup>866</sup>.

Au niveau artistique, il est plus spécialement chargé à Effiat du dessin technique appliqué à l'art militaire, du paysage et du lavis des plans ainsi que des cours de peinture à l'aquarelle et à l'huile. Il est très probablement l'auteur du décor de la salle des gardes du château d'Effiat. Il aurait également travaillé dans d'autres demeures des environs où l'on retrouve des décors présentant de grandes similitudes avec ce qu'il aurait réalisé à Effiat et dont le style, les compositions correspondent aux matières qu'il enseignait à l'Ecole royale militaire.

**Bibliographie** : Olivier Paradis, *L'Ecole royale militaire d'Effiat et des élèves*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Dompnier, université Clermont II-Blaise Pascal, 1998.

---

## **Bridier Claude**

*Un ange distribuant le chapelet à des Vierges*, 1626, église Sainte-Anne, Lavault-Sainte-Anne (tableau disparu)

Fils du peintre Gilbert Ier Bridier, il est actif à Montluçon comme son frère Pierre dans les années 1600-1650<sup>867</sup>. Claude Bridier et son fils Gilbert, peintres tous les deux, sont cités parmi les confrères du Corps de Dieu et de Monsieur Saint Jean-Baptiste en 1598<sup>868</sup>. Cela semble cependant être un peu tôt pour que Claude Bridier, fils de Gilbert Ier, ait déjà un fils en âge d'exercer la profession de peintre. Peut-être avons-nous encore ici affaire à la génération précédente, le peintre Claude Bridier mentionné en 1598 serait alors le grand-père de Claude Bridier qui travaille à Montluçon entre 1600 et 1654, date de sa mort. Ce serait par contre bien ce dernier qui est mentionné parmi les confrères en 1616.

Le 27 juillet 1609, Claude Bridier reçoit une commande de la part de la confrérie du Saint-Esprit de Montluçon pour refaire un étendard et en 1620, il est chargé avec son confrère François Pétignot de peindre des écussons aux armes du roi, du prince de Condé et de la ville pour la porte des Cordeliers et le château. En 1617, il vend une vigne aux confrères de la confrérie du Corps de Dieu et en 1653, il signe un contrat d'hypothèque pour une maison située dans la Grande Rue du faubourg Saint-Pierre. On conserve la mention d'un tableau aujourd'hui disparu réalisé en 1626 pour l'église de Lavault-Sainte-Anne et représentant *Un ange distribuant le chapelet à des Vierges*. La toile était signée « Claudius Bridier fecit 1626 ». Marié à Gilberte Cluzerat, il a deux enfants, Antoinette et Jean. Ce dernier exerce la même profession que son père. Claude Bridier est inhumé à l'église Saint-Pierre de Montluçon le 9 mai 1654.

---

<sup>865</sup> 1939-1945, Yvonne-Henri Monceau, p. 192.

<sup>866</sup> 1979, René Bouscayrol, pp. 60-61. Lettre du 2 juillet 1788.

<sup>867</sup> Annexe 11. Généalogie de la famille Bridier.

<sup>868</sup> 1898, Alexandre Giraud, p. 34.

**Bibliographie :**

- Joseph Clément, *Montluçon et ses richesses d'art*, Montluçon, 1932, p. 334.
  - Agnès Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVIIe siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, Société d'Histoire et d'Archéologie, n° 60, 2009, pp. 15-16.
- 

**Bridier Gilbert Ier**

Gilbert Bridier est un peintre actif à Montluçon à la fin du XVIe siècle<sup>869</sup>. Il est cité en 1582 parmi les confrères du Corps de Dieu et de Monsieur Saint Jean-Baptiste<sup>870</sup>. Nous avons pu retrouver la mention de quatre ou cinq de ses enfants, tous habitant Montluçon : Pierre et Claude, également peintres, Catherine, Gervaise et peut-être Marie. Aucune œuvre de sa main n'est conservée.

---

**Bridier Jean**

*Saint Blaise bénissant un enfant présenté par sa mère*, 1658, église Notre-Dame, Montluçon (tableau disparu)

La généalogie de la famille Bridier est assez complexe à reconstituer<sup>871</sup>. Il nous semble ainsi qu'il n'y ait pas un mais deux peintres se prénommant Jean Bridier qui ont exercé à Montluçon dans les mêmes années. Ils sont cousins germains. Le premier est le fils de Claude Bridier, époux de Françoise Auclert qu'il épouse en 1643<sup>872</sup>. Cette dernière décède en 1650. Il reste seul avec son fils Claude encore mineur qui décède à son tour deux ans plus tard. En 1655, il rachète l'hypothèque contractée par son père en 1653.

Le deuxième Jean Bridier est le fils du peintre Pierre Bridier. Il épouse Anne Domay avec qui il a trois enfants : Jean, Gilberte et Antoine. En 1652, ils achètent quelques pieds de vignes. Un 1656, un « Jean Bridier, peintre » est cité parmi les confrères du Corps de Dieu et de Monsieur Saint Jean-Baptiste<sup>873</sup>. Un tableau aujourd'hui disparu avait été réalisé par un des deux hommes. Il s'agissait de *Saint Blaise bénissant un enfant présenté par sa mère* qui ornait l'église Notre-Dame de Montluçon. Il était signé « joan bridier fecit 1658 » et portait une inscription en bas « les confrères de st blaise m'ont fait faire ce tableau en l'an 1658 ».

**Bibliographie :**

- Joseph Clément, *Montluçon et ses richesses d'art*, Montluçon, 1932, p. 352.
- Agnès Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVIIe siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, Société d'Histoire et d'Archéologie, n° 60, 2009, p. 17.

---

<sup>869</sup> Annexe 11. Généalogie de la famille Bridier.

<sup>870</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>871</sup> Annexe 11. Généalogie de la famille Bridier.

<sup>872</sup> Annexe 57. Contrat de mariage entre Jean Bridier, peintre et Françoise Auclert ; 19 février 1643 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14584, étude de Me Robinet à Montluçon)

<sup>873</sup> *Ibidem*, p. 37.

## Bridier Pierre

*Le Christ en croix avec saint Jean et le donateur*, 1628, église Sainte-Anne, Lavault-Sainte-Anne (tableau disparu)

*Sainte Anne*, 1646, église Saint-Pierre, Montluçon (tableau disparu)

Pierre Bridier est le fils du peintre Gilbert Ier Bridier, actif à Montluçon à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, et le frère de Claude Bridier, également peintre<sup>874</sup>. Il est cité parmi les confrères du Corps de Dieu et de Monsieur Saint Jean-Baptiste en 1611<sup>875</sup>. En 1625, il est à Bourges chez le peintre Jean Boucher. Jacques Thuillier fait en effet référence à une pièce d'archive signalant qu'habite au logis de Jean Boucher un certain Pierre Bridier « peintre »<sup>876</sup>. Il semble un peu tard pour que Pierre Bridier soit en formation chez Jean Boucher. Il exerce déjà cette profession depuis au moins 1611. Il est plus vraisemblablement un des collaborateurs du peintre berruyer qui travaille alors dans ces années là à *La Déploration sur le Christ mort* pour l'église d'Issoudun et à *La Nativité* de Villeloin-Coulangé, deux toiles de très grandes dimensions. C'est en tous cas une période où Jean Boucher est présent dans les environs de Montluçon réalisant *Le Couronnement de la Vierge* pour Nicolas Jehannot de Bartillat et une *Vierge distribuant le Rosaire à des évêques et à des moines*, œuvre disparue mais qui était datée de 1628. On conserve la trace de deux tableaux aujourd'hui disparus mais réalisés par Pierre Bridier. Le premier, daté de 1628, représentait *Le Christ en croix accompagné de saint Jean et du donateur au pied de la croix*. Ce dernier était identifié grâce à une inscription « messire Jehan de la Cour curé de céans m'a fait faire 1628 ». On y retrouvait également la mention « Petrus Bridier Montelucii invenit et fecit ». La toile se trouvait dans l'église de Lavault-Sainte-Anne mais a disparu après 1846. Quand au second tableau, il avait été commandé par les confrères de Sainte-Anne qui avaient demandé à l'artiste de représenter leur sainte patronne. On pouvait lire en bas de la toile « Les menuisiers confrères de Sainte-Anne m'ont fait faire en 1646 ». Il a disparu avant 1932. Claude Bridier a un fils, Jean, qui exerce la même profession que lui.

### Bibliographie :

- Joseph Clément, *Montluçon et ses richesses d'art*, Montluçon, 1932, p. 191, p. 334.

- Agnès Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, Société d'Histoire et d'Archéologie, n° 60, 2009, pp. 14-15.

---

## Charrier Jean

Jean Charrier est un peintre travaillant à Moulins au XVI<sup>e</sup> siècle. Il est cité parmi les peintres moulinois dans l'étude de l'abbé Berthoumieu sur les anciens habitants de Moulins<sup>877</sup>.

---

<sup>874</sup> Annexe 11. Généalogie de la famille Bridier.

<sup>875</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>876</sup> Arch. dép. du Cher : E1759, f° 50, 56, 57, cité dans Jacques Thuillier, *Jean Boucher de Bourges, ca 1575-ca 1633*, Bourges, musée du Berry, Angers, musée des Beaux-Arts, 1988, p. 40.

<sup>877</sup> 1910, Abbé V. Berthoumieu, pp. 180-181.



## De Cologne Jean

Jean de Cologne, dit de Rohan, est un peintre installé à Moulins dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Marié à Jeanne Jacquet qui avait épousé en premières noces Gilbert de la Val, il est le tuteur des trois petits-enfants de son épouse, les enfants du peintre Toussaint de la Val, fils de Jeanne Jacquet et de Gilbert de la Val<sup>878</sup>. Les deux artistes ont sans aucun doute travaillé ensemble, il est probable que Toussaint de la Val ait été l'élève du peintre Jean de Cologne au vu de la différence de génération.

---

## Compaing Jean

Dans plusieurs actes notariés conservés au Minutier central de Paris, Jean Compaing est qualifié de « maître peintre », de « peintre de monsieur le Prince ». Il demeure au château de Montrond, à « Saint-Amand-en-Bourbonnais »<sup>879</sup>. Jean Compaing semble donc être un artiste attaché au service d'Henri II de Bourbon et de Charlotte de Montmorency. Ces derniers venaient d'acquérir auprès de Sully le château de Montrond. En 1626-1627, Jean Compaing est à Paris, logé place Maubert à l'enseigne des Trois Croissants puis sur le quai de La Tournelle.

---

## Deloisy Etienne

Peintre à Moulins, il est probablement le frère de Jean Deloisy dont nous conservons une œuvre à la cathédrale. Etienne Deloisy fait baptiser une fille, Madeleine, en 1610<sup>880</sup>.

---

## Deloisy Jean

*Pietà avec saint Mayeul et saint Odilon, 1613, cathédrale Notre-Dame, Moulins (Cat II-1)*

Peintre installé à Moulins, il serait issu d'une famille de « peintres, graveurs et orfèvres » originaire du Doubs. Un certain Etienne Deloisy, également peintre, est aussi présent à Moulins. Il s'agit certainement d'un de ses frères<sup>881</sup>. On connaît de Jean Deloisy une œuvre, réalisée en 1613 pour Jean de Champfeu, alors Président Trésorier de France et Maire de Moulins, et son épouse : une Pietà entourée de sainte Marie-Madeleine et de saint Jean avec à leurs pieds, représentés en donateurs, saint Mayeul et saint Odilon. Commandée pour le prieuré de Souvigny, cette toile est aujourd'hui à la cathédrale de Moulins où elle est conservée depuis la Révolution. Sa composition est assez simple mais certains détails sont représentés avec extrêmement de minutie.

---

<sup>878</sup> Annexe 34. Reconnaissances de devoirs du terrier d'Avrilly. Relevé des personnes redevables et des redevances, relevé partiel des lieux et de leurs limites (extraits) ; 5 juin 1536 et 9 août 1537 (Arch. dép. de l'Allier, 3E 763, étude de Me Jean Rouhaud à Moulins).

<sup>879</sup> 1969, Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, pp. 147 à 150.

<sup>880</sup> Annexe 48. Nous avons retrouvé aux archives départementales de l'Allier l'acte de baptême de Madeleine Deloisy, fille d'Etienne Deloisy, peintre, et de Marie Margot. L'enfant est baptisé le 29 mars 1610 à Moulins (Arch. dép. de l'Allier : état-civil, commune de Moulins, 2MI EC 196-R11 1608-1619).

<sup>881</sup> Voir la notice précédente.

**Bibliographie :** Jacques Baudoin, *Saints en Bourbonnais*, catalogue de l'exposition du musée de Souvigny, 28 juin-31 octobre 2008, p. 116.

---

## Desbruyère C.

*La Visitation, L'Annonciation, L'Adoration des bergers, L'Adoration des mages, La Sainte Famille, Marie-Madeleine devant la grotte de la Sainte-Beaume, Saint Michel terrassant le dragon (?), La Charité (?), 1609, oratoire du château d'Ainay-le-Vieil, Ainay-le-Vieil (Cher) (Cat I-5)*

Nous n'avons aucune information sur ce peintre qui aurait travaillé dans l'atelier de Jean Boucher à Bourges au début du XVIIe siècle. Il signe et date le décor de l'oratoire du château d'Ainay-le-Vieil en 1609. Il y réalise de très belles compositions autour de la vie du Christ. Jean-Yves Bourgain qui a restauré ces peintures à la fin des années 1980, note qu'il réalise de très beaux portraits et que son style est marqué par des « accents maniéristes »<sup>882</sup>. Ses ouvrages sont toutefois souvent marqués par des « insuffisances de dessin »<sup>883</sup>. Jean Boucher aurait également participé de façon ponctuelle à la réalisation de ce décor.

---

## Desfriches

Desfriches semble être un peintre paysagiste qui a exercé en Bourbonnais à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe. Claude-Henri Dufour le mentionne dans son carnet d'adresse et indique qu'il l'a connu à Bourbon l'Archambault. Il ajoute que c'est un « peintre original »<sup>884</sup>.

---

## Dupuis G

*La Famille du Buysson devant le château des Aix, 1773, collection privée, Saint-Amand-Montrond (Cher) (Cat II-39)*

Nous ne connaissons de cet artiste, probablement installé dans la Généralité de Moulins, qu'une toile provenant du château des Aix à Meillard, datée de 1773 et représentant les propriétaires de l'époque devant leur demeure. Elle est aujourd'hui conservée dans une collection privée.

---

<sup>882</sup> 20016, Jean Yves Bourgain, pp. 61-62.

<sup>883</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>884</sup> Arch. dép.de l'Allier : 8J 17, fonds Pérot : carnet d'adresses de Claude-Henri Dufour.

## Finet François II

*La Vierge présentant le scapulaire au religieux Simon Stock*, église Sainte-Croix, Aubusson (Creuse) (Cat II-38)

*Marie-Madeleine pénitente*, 1751, église Sainte-Marie-Madeleine, Bussière-Nouvelle (Creuse) (Cat II-38)

*Sainte Thérèse recevant l'inspiration du Saint-Esprit*, 1752, église Saint-Pierre, Montluçon (Cat II-37)

*Le Christ guérissant le paralytique*, 1756, musée d'Art et d'Archéologie de Guéret (Creuse) (Cat II-38)

*L'Assomption de la Vierge*, 1757, église de Moutier-Roseille (Creuse) (Cat II-38)

*L'Ascension*, 1757, église Saint-Caprais, Saint-Pardoux-le-Neuf (Creuse) (Cat II-38)

*L'Adoration des bergers*, 1759, église Saint-Martin-Saint-Blaise, Saint-Angel (Cat II-38)

*L'Adoration des bergers*, 1764, église Saint-Caprais, Saint-Chabrais (Creuse) (Cat II-38)

*Saint Caprais*, église Saint-Caprais, Saint-Chabrais (Creuse) (Cat II-38)

*La Guérison de la fille de Jaïre*, 1766, musée d'Art et d'Archéologie de Guéret (Creuse) (Cat II-38)

*Christ en croix entre la Vierge et saint Jean*, mairie, Felletin (Creuse) ( ? ) (Cat II-38)

*Saint Pierre*, église, Fransèches (Creuse) (tableau disparu)

*Saint Denis*, église, Fransèches (Creuse) (tableau disparu)

*Sainte Madeleine*, chapelle Sainte-Madeleine, Alleyrat (Creuse) (tableau disparu)

Décor de la maison De Lavaud, Aubusson (Creuse) (décor disparu)

François Finet est né dans une famille de peintres-cartonniers installée à Aubusson qui fournissait en dessins et en cartons les ateliers de tapisseries<sup>885</sup>. Les premières mentions concernant les Finet apparaissent en 1642 avec Antoine et Michel Finet, tapissiers au village de Monteix, dans la paroisse de Néoux (Creuse). Mais il est difficile de définir leur lien de parenté avec François Finet, le premier du nom dont une œuvre ait été conservée<sup>886</sup>. François Finet est le père de Gilbert Finet (1685-1745), qui enseigne dans les écoles de dessin établies à Aubusson par l'Inspecteur des Manufactures d'Aubusson et de Felletin sur proposition de l'Intendant de Moulins. François II Finet, né le 24 mars 1719<sup>887</sup>, semble bien être le fils aîné de Gilbert. Il lui succède comme professeur à l'école de dessin dès 1745. Il étudie à Paris en 1756 mais on ne sait pas chez quel peintre, probablement auprès d'un artiste en lien avec les manufactures de tapisseries. En 1759, il est chargé d'exécuter tous les ans deux modèles de tentures en grisaille sur papier. Il travaille avec François Roby, également peintre-cartonnier. Il produit de nombreux cartons, d'autant plus que ces derniers devaient être renouvelés très fréquemment car l'usage de la basse lice à Aubusson les abîmait rapidement.

Le peintre est réputé pour ses figures, en particulier les visages. En plus de cette activité de cartonnier, il a réalisé de nombreux tableaux qui étaient conservés dans les églises de la région. Beaucoup ont disparu mais quelques uns ont traversé les siècles et permettent d'avoir une idée du style de cet artiste. Ainsi, on conserve une *Madeleine pénitente* qui orne le retable de l'église de Bussière-Nouvelle (Creuse) datée de 1751 et une *Vision de sainte Thérèse* dans l'église Saint-Pierre de Montluçon. On sait que deux tableaux proviennent de la chapelle de l'ancien hôpital de Guéret, reconstruit en 1754 : *Le Christ guérissant le paralytique* et *La Guérison de la fille de Jaïre*. Enfin, il réalise une *Assomption de la Vierge* en 1757, aujourd'hui conservée dans l'église de Moutier-Roseille (Creuse). Charlotte Riou,

<sup>885</sup> Voir l'étude de Charlotte Riou, « Une famille de peintres-cartonniers aubussonnais du XVII<sup>e</sup> siècle aux années 1760 : les Finets », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque, sous la direction de Jacques Lethuillier, collection « Art et Société », Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002, pp. 87 à 98.

<sup>886</sup> *Ibidem*, p. 88

<sup>887</sup> *Ibidem*, p. 90. L'identité de ce François II Finet pose problème car il semble que deux frères aient porté en même temps ce prénom.

qui a travaillé sur la famille Finet, a retrouvé de nouvelles œuvres de l'artiste<sup>888</sup> : une *Ascension*, signée et datée 1757 conservée dans l'église de Saint-Pardoux-le-Neuf, une *Adoration des bergers* de 1759 dans l'église de Saint-Angel, à quelques kilomètres de Montluçon et une autre *Adoration des bergers* réalisée 1764 dans l'église de Saint-Chabrais. Dans la même église se trouve également un *Saint Caprais* signé « F Finet ». Charlotte Riou a ainsi recensé quinze œuvres peintes documentées dont neuf conservées, sur une carrière de presque trente ans, le peintre décédant vers 1768 sans fils pour lui succéder.

Il s'inspire beaucoup de l'œuvre de Rubens, en particulier au niveau des visages et utilise une palette de plus en plus vive, se détachant progressivement de sa technique de cartonnier.

**Bibliographie :** Charlotte Riou, « Une famille de peintres-cartonniers aubussonnais du XVIIe siècle aux années 1760 : les Finets », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, actes du colloque, sous la direction de Jacques Lethuillier, collection « Art et Société », Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2002, pp. 87 à 98.

---

## François Guy

*L'Adoration des bergers*, 1630, église Sainte-Croix, Gannat (Cat II-3)

*L'Adoration des Mages*, église Saint-Blaise, Effiat (Puy-de-Dôme) ( ? ) (Cat II-3)

Né vers 1578, Guy François séjourne à Rome entre 1608 et 1613, période durant laquelle il est membre de l'Académie de Saint-Luc, puis il s'installe dans la ville du Puy-en-Velay. Sa présence est attestée en Auvergne en 1613. Il se marie deux ans plus tard. Il ne semble plus quitter cette ville à l'exception d'un séjour à Toulouse dans les années 1620. Il a un atelier important qui rayonne jusque dans le Languedoc, dans lequel travaillent essentiellement des membres de sa famille dont son fils Jean ou son gendre Jean Solvain. Guillaume Rome et François Lombard ont probablement côtoyé l'artiste ou fait partie de cet atelier. Il travaille essentiellement pour les ordres religieux qui lui passent de nombreuses commandes, appliquant consciencieusement les directives énoncées lors du Concile de Trente. Il est particulièrement sollicité par les jésuites dont l'ordre est alors en plein essor. Il sait s'adapter aux exigences des différents ordres. Il devient consul en 1640. Sa peinture mêle à la fois l'influence du Caravage ou de Carlo Saraceni mais aussi le style plus classique de Guido Reni qui l'a formé à Rome. Il voue par ailleurs une telle admiration à ce dernier qu'il transforme son nom en « Guido Francesco Aniciensis ». Il est un des premiers caravagesques français, même si ses toiles ne peuvent être véritablement rattachées au courant du caravagisme. Ses sujets, ses compositions ne se rapprochent pas en effet de ce style, mais il porte un grand intérêt à la réalité des personnages, au clair-obscur, au fond neutre. Il a été appelé par ses contemporains « le Grand François ». Il a travaillé avec son frère jumeau, Jean-François, également peintre de grand talent, lorsque ce dernier au caractère plus instable revenait au Puy. Tous deux décèdent en 1650.

---

<sup>888</sup> *Ibidem*, pp. 92 à 96.

### **Bibliographie :**

- Marie-Félicie Pérez, *Guy François : Le Puy, 1578 ? – 1650*, musée Crozatier du Puy-en-Velay, exposition du 22 juin au 1<sup>er</sup> septembre 1974 ; musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, 20 septembre-31 octobre 1974.
  - Bruno Saunier, « Guy François et l'art de la réalité », *Les Dossiers de l'art*, n° 75, 2001, pp. 66 à 73.
  - Pascale Moulier, *La peinture religieuse en Haute-Auvergne. XVIIe-XIXe siècles*, Créer, 2007, pp. 17-18-533.
- 

## **Franken Frans II**

*La Crucifixion*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVIIIe siècle, église Saint-Pierre, Moulins ( ? ) (Cat II-5)

Frans Franken II est né en 1581 à Anvers. Il est le quatrième fils de Frans Franken I dont il est l'élève<sup>889</sup>. Il travaille avec son frère, Ambrosius II, et ses fils Frans III et Jérôme III ce qui lui permet d'avoir une production considérable qui remporte un vif succès aussi bien en Flandres qu'à l'étranger. Jean Foucart et Jean Lacambre expliquent qu'« il se partagea entre la grande peinture d'autel et le petit tableau d'amateur traitant de sujets mythologiques, d'histoire religieuse ou antique, parfois des cabinets d'amateurs, quelques bals »<sup>890</sup>. Il a également collaboré avec les peintres paysagistes Govaerts ou Momper, ou encore avec Neefs et Van Bassen qui réalisaient des peintures d'intérieurs d'églises et pour qui il a peint des figures<sup>891</sup>. Ses compositions sont toujours assez chargées, « les thèmes choisis par Franken ont pour caractères communs de justifier une importante figuration et de se prêter à un grand déploiement d'accessoires »<sup>892</sup>. A l'instar de nombre de ses contemporains, comme Claude Vignon en France, il s'intéresse au faste et à l'exotisme que l'on retrouve par exemple dans son *Adoration des Mages* conservée au musée de Soissons, thème qu'il a représenté à maintes reprises. Son style a évolué au cours de sa carrière, son dessin s'assouplissant sous l'influence maniériste, ses compositions devenant plus amples et sa facture, toujours très précieuse et minutieuse, plus fluide<sup>893</sup>. Il décède à Anvers en 1642.

---

## **Galetti**

Galetti est un peintre décorateur qui, d'après Claude-Henri Dufour, a exercé quelques temps à Moulins à la fin du XVIIIe siècle ou au début du XIXe siècle et qui est l'auteur d'une des premières lithographies imprimées chez Desrosiers<sup>894</sup>.

---

<sup>889</sup> 1977, Jean Foucart, Jean Lacambre, pp. 88 à 92.

<sup>890</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>891</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>892</sup> F.C. Legrand, cité par Jean Foucart, Jean Lacambre, *Le Siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, p. 89.

<sup>893</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>894</sup> Arch. dép. de l'Allier : 8J 17, fonds Pérot : carnet d'adresses de Claude-Henri Dufour et 1939-1945, Yvonne-Henri Monceau, p. 192.

## Gherardini Giovanni

*L'Assomption de la Vierge*, vers 1680-1684, palais de justice, Moulins (Cat I-8)

*Le Christ apparaissant à sa mère, Le Christ et la femme adultère, Noli me tangere, Le Christ et la samaritaine au puits de Jacob, Le Sacrifice de la fille de Jephthé le Galaadite*, vers 1680-1690, château de Saligny-sur-Roudon (Cat I-6)

*L'Apothéose de saint François-Xavier, L'Immaculée Conception, L'Ascension, L'Assomption de la Vierge en présence de l'assemblée des saints, Les Quatre évangélistes*, 1684-1692, église Saint-Pierre, Nevers (Nièvre) (Cat I-9)

*Nativité*, 1689, église Saint-Jean-Baptiste, Parigny-les-Vaux (Nièvre) (tableau disparu)

Décor de la voûte de la chapelle et d'une montée d'escalier au château de Chollet, vers 1685-1690, Sauvigny-les-Bois (Nièvre) ( ? ) (décor disparu)

Giovanni Gherardini est probablement né à Modène en 1638. Il semble s'être installé assez rapidement à Bologne<sup>895</sup> où il se forme à l'art de la *quadratura*. Il est l'élève de Michel-Ange Colonna qui l'initie à ce type de grandes compositions dans lesquelles des figures monumentales s'intègrent au milieu de perspectives feintes. Denis Laval explique que le peintre a surtout été influencé par le plus doué des suiveurs de Colonna, Gioacchino Pizzoli<sup>896</sup>. Comme lui, Gherardini est appelé en France par Philippe-Julien Mancini, le duc de Nevers. Il est possible qu'il ait été recommandé au duc par Pizzoli qui l'avait précédé en France de quelques années. Cependant le duc de Nevers n'a été qu'un intermédiaire. En effet, Giovanni Gherardini n'a pas travaillé directement pour lui ou pour d'autres personnages de la cour mais essentiellement pour les jésuites français<sup>897</sup>. En 1684, il commence à peindre la voûte de la grande chapelle du collège des jésuites de Nevers, aujourd'hui l'église Saint-Pierre. Il travaille à ce vaste ensemble représentant *L'Apothéose de saint François-Xavier, L'Immaculée Conception, L'Ascension, L'Assomption de la Vierge en présence de l'assemblée des saints* et *Les Quatre évangélistes*, avec un collaborateur, Gian Battista Sabadini. La décoration du plafond de la bibliothèque des jésuites de Moulins peut également lui être attribuée sans hésitation<sup>898</sup>. Il y représente *L'Assomption de la Vierge Marie*. Les bâtiments abritent maintenant le palais de justice de la ville. Le restaurateur Jean-Yves Bourgain qui a travaillé sur ces œuvres estime que le plafond de la bibliothèque du collège de Moulins a été réalisé avant le décor de la chapelle de Nevers<sup>899</sup>. Il est aussi l'auteur d'un ensemble de cinq toiles peintes intégrées dans des boiseries au château de Saligny-sur-Roudon<sup>900</sup>. Ainsi, jusqu'en 1692 il réalise différents décors dans la Généralité de Moulins. Il semble qu'il ait aussi travaillé au château de Chollet sur la commune de Sauvigny-les-Bois, non loin de Nevers<sup>901</sup>. La mention d'un tableau aujourd'hui disparu réalisé pour l'église de Parigny-les-Vaux témoigne d'une production de tableaux de chevalet qui a sans doute été importante. En 1693, il est à Paris où il peint les voûtes de la bibliothèque et de l'escalier de la maison professe des jésuites, l'actuel lycée Charlemagne, avant de s'embarquer pour la Chine en 1698. Parti avec plusieurs jésuites, il décore de 1700 à 1704 la voûte de l'église Pei-Tang de Pékin. Il exécute

---

<sup>895</sup> Dans les marchés passés pour la réalisation des fresques du collège des jésuites de Nevers, conservés aux archives départementales de la Nièvre, Gherardini est qualifié de « peintre italien de nation habitant de Boulogne ».

<sup>896</sup> 1987, Denis Laval, p. 197.

<sup>897</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>898</sup> 20013, Jean-Yves Bourgain, pp. 141-145.

<sup>899</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>900</sup> 2009, Annie Regond, Henri Delorme, pp. 50-51.

<sup>901</sup> 2003, Jean-Yves Bourgain, p. 143.

le portrait de l'empereur et fait publier en 1700 le récit de ses premiers mois de voyage<sup>902</sup>. En 1704, il est de retour dans la capitale française et continue de travailler pour les jésuites : il peint le plafond de la chapelle des congrégations du noviciat, il exécute des dessins pour les décors d'une représentation théâtrale au collège Louis-le-Grand en l'honneur de Louis XV. Malade, il décède en 1723<sup>903</sup>.

#### **Bibliographie :**

- Denis Laval, « Les décors peints de Giovanni Gherardini pour la maison professe des jésuites à Paris », *Le Marais, mythe et réalité*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris, 1987, p. 197.

- Jean-Yves Bourgain, « Giovanni Gherardini (1638-1723), peintre italien de Bologne », *Bulletin des Amis de Montluçon*, Société d'Histoire et d'archéologie, n° 54, 2003, pp. 135 à 154.

---

### **Girardeau**

Le peintre Girardeau est mentionné dans les registres paroissiaux de la petite ville de Theneuille le 22 février 1717<sup>904</sup>. Il repeint le tabernacle de l'église réalisé au milieu du XVIIe siècle. Il représente également saint Pierre et saint Nicolas dans l'église et décore le sanctuaire et le chœur. Aucune de ces peintures n'est conservée.

---

### **Godelymiau Pierre**

Pierre Godelymiau est un peintre travaillant à Moulins au XVIe siècle. Il est cité parmi les peintres moulinois dans l'étude de l'abbé Berthoumieu<sup>905</sup>.

---

### **Goupy Jean**

Fils de Pierre Goupy, il est « peintre, bourgeois et marchand de Moulins »<sup>906</sup>. Il a probablement exercé au début de sa carrière avec son père puis a pris sa suite au décès de ce dernier en 1548.

---

### **Goupy Pierre**

Pierre Goupy est peintre et vitrier à Moulins au début du XVIe siècle. En 1519, il loue une maison rue d'Allier avec l'orfèvre Mathieu Pinel<sup>907</sup>. Il décède peu avant le 15 août 1548. Il a trois enfants dont Jean Goupy qui exerce la même profession que lui<sup>908</sup>.

---

<sup>902</sup> Giovanni Gherardini, *Relation du voyage fait en Chine sur le vaisseau l'Amphitrite, en l'année 1698, par le sieur Giovanni Gherardini, peintre italien*, Paris, 1700.

<sup>903</sup> 1987, Denis Laval, p. 197.

<sup>904</sup> Annexe 45.

<sup>905</sup> 1910, Abbé V. Berthoumieu, pp. 180-181.

<sup>906</sup> 1939-1945, Paul Dupieux, p. 296.

<sup>907</sup> Annexe 32.

<sup>908</sup> 1939-1945, Paul Dupieux, pp. 287 à 296.

## Grand ou Legrand

L'artiste Grand ou Legrand est un peintre de miniatures installé à Bourbon à la fin du XVIII ou au début du XIXe siècle que Claude-Henri Dufour qualifie de « mauvais peintre ».

---

## Guillaume Denis

Denis Guillaume est cité parmi les peintres travaillant à Moulins au XVIIIe siècle dans l'étude de l'abbé Berthoumieu sur les anciens habitants de la ville<sup>909</sup>.

---

## Hallé Daniel

*Le Christ au désert servi par les anges*, fin des années 1650, église du Sacré-Cœur, Bressolles (Cat II-27)

*Le Christ et la Vierge apparaissant à saint François agonisant*, 1671, église Notre-Dame, Huriel (Cat II-36)

Né à Rouen en 1614, Daniel Hallé est le fils d'un marchand de toile<sup>910</sup>. La ville de Rouen est alors une des plus importantes du royaume et un centre artistique majeur avec lequel le peintre reste en contact durant toute sa carrière. Sa mère descend d'une lignée d'orfèvres. Il entre en apprentissage chez son oncle par alliance, Raullin Bunel, maître peintre, en 1631, pour une durée de cinq ans. Il se forme dans une atmosphère traditionnelle et très religieuse, ouverte sur les contacts extérieurs mais qui reste archaïque et très attachée au maniérisme<sup>911</sup>. Il devient maître peintre en 1636 et s'installe définitivement à Paris au plus tard en 1646, date à laquelle sa présence est attestée dans la capitale. Il épouse Catherine Coquelet en 1650, avec qui il a quatorze ou quinze enfants dont Claude-Guy qui devient peintre et qui fait une brillante carrière à l'Académie. Il est par ailleurs l'unique héritier de ses parents. Daniel ne fait pas le voyage en Italie et n'intègre pas l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il reçoit des commandes importantes qui témoignent de sa réussite et les archives laissent entrevoir sa relative aisance financière. Il peint essentiellement des tableaux d'église. Une chronologie plus précise peut être établie à partir de 1658. Il travaille à cette date avec Charles Baccot à des décors dans l'hôtel de Macé II Bertrand de La Bazinière, sous les ordres et d'après des modèles de Charles Le Brun. L'œuvre du grand maître va beaucoup influencer Daniel Hallé. Il reçoit des commandes de grands tableaux : *L'Annonciation*, *Le Martyre de saint Jean à la porte latine* qui est le may de Notre-Dame de 1662, *L'Apparition de la Vierge à saint François et saint Antoine*. Il réalise plusieurs toiles pour sa ville natale comme *La Multiplication des pains* en 1664 pour l'abbaye bénédictine de Saint-Ouen de Rouen ou des tableaux pour l'abbaye de Saint-Wandrille. Il peint une *Nativité* pour le maître-autel de l'église Saint-Michel de Rouen. En 1671, il peint le tableau de l'église d'Huriel. Il réalise cette année là trois compositions majeures qui mettent en évidence sa grande notoriété. Beaucoup de ces tableaux sont connus grâce à des estampes. On sait également qu'il donne des dessins pour des gravures de grande taille, il illustre des thèses. Il est chargé avec Charles

---

<sup>909</sup> 1910, Abbé V. Berthoumieu, pp. 180-181.

<sup>910</sup> La vie et l'œuvre de Daniel Hallé, fondateur d'une grande dynastie de peintre, est étudié dans l'ouvrage de Nicole Willk-Brocard, *Une dynastie : les Hallé*, Arthéna, Paris, 1995 (en particulier, pp. 27 à 51).

<sup>911</sup> *Ibidem*, p. 30.



Poerson de peindre, d'après un dessin de Le Brun, une tapisserie feinte décorant l'arc de triomphe éphémère érigé sur la place Dauphine à l'occasion du mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche en 1660.

Influencé par les œuvres de Charles Le Brun ou d'Eustache Le Sueur, Daniel Hallé est un artiste qui a de grands talents de coloriste. Il n'hésite pas à faire des emprunts au maniérisme ou encore aux écoles du Nord. Madame Willk-Brocard explique qu'il est « très proche du maniérisme par l'allongement et la torsion de ses personnages, par son goût du luxe, de l'exotisme, du raffinement »<sup>912</sup>. Ses œuvres sont fraîches, gracieuses, naturelles. Il ajoute des détails pittoresques qui renforcent leur charme. Il meurt en 1675 à l'âge de 61 ans.

Daniel reste le peintre le plus mal connu de la dynastie des Hallé. On ne lui attribue aujourd'hui qu'une douzaine de tableaux, quelques dessins et gravures. Et les œuvres conservées datent des quinze dernières années de sa vie. Pierre Rosenberg explique cette méconnaissance par le fait qu'il est de la génération d'Eustache Le Sueur, Pierre Mignard, Charles Le Brun... illustres contemporains qui l'ont éclipsé du devant de la scène artistique<sup>913</sup>. De plus, à la Révolution, ses deux grands tableaux, le may de Notre-Dame et *Le Martyre de saint Symphorien* réalisé pour l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, qui témoignaient de sa notoriété, ont été envoyés en province (à Clermont-Ferrand et à Saint-Flour) ce qui a contribué à l'oubli du peintre.

**Bibliographie** : Nicole Willk-Brocard, *Une dynastie : les Hallé*, Arthéna, Paris, 1995.

---

## Hanriot J. A.

*Les Quatre saisons*, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, château de Douzon, Etroussat (Cat I-19)

Hanriot est l'auteur des dessus-de-porte du grand salon du château de Douzon à Etroussat sur lesquels il représente les *Quatre saisons* d'après les toiles de Nicolas Lancret peintes en 1738 pour le cabinet du roi du château de la Muette. Il nous semble qu'il s'agit du peintre et graveur Jules-Armand Hanriot né le 11 juin 1853 à Arpajon, élève d'Isidore Pils<sup>914</sup>. Jules-Armand Hanriot expose au Salon de Paris à partir de 1877 puis au Salon des Artistes Français dont il devient sociétaire en 1883<sup>915</sup>. Il grave les illustrations réalisées par Henri Dubouchet pour illustrer les *Contes de Caylus* parus en 1881. Il est cité comme « dessinateur et graveur [de] sujets divers, à l'eau-forte, petit format » dans l'ouvrage sur les graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle d'Henri Beraldi<sup>916</sup>.

---

<sup>912</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>913</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>914</sup> Isidore Pils est peintre d'histoire. Il obtient le prix de Rome en 1838, ouvre un atelier à Paris en 1860 avec Alfred de Dreux. Il est nommé professeur à l'école des Beaux-Arts de Paris en 1863 et entre à l'Académie des Beaux-Arts en 1867.

<sup>915</sup> 1999, Emmanuel Bénézit, tome 6, p. 732.

<sup>916</sup> 1889, Henri Beraldi, tome VIII, p. 58.

## Jean-Baptiste

*Saint Joseph* (tableau disparu)

*Le Mont Calvaire* (tableau disparu, modello conservé au musée de la Visitation de Moulins) (Cat II-6)

*Saint François de Sales*, chapelle de la Visitation, Moulins (Cat II-6)

*Saint Augustin* (tableau disparu)

*Saint Joseph sous les traits du duc de Montmorency*, musée de la Visitation, Moulins (Cat II-6)

Ce peintre, dont nous ne connaissons que le prénom, est cité dans les *Relations de ce qui s'est passé en la solennité de la canonisation de St François de Sales dans l'église de la Visitation Ste-Marie de Moulins par les soins [...] de madame la duchesse de Montmorency*, de 1666. Il est dit que quatre tableaux sont « de la main délicate du Seigneur Jean-Baptiste, fameux peintre italien ». De ces tableaux, seul celui représentant *saint François de Sales* est conservé, ainsi que le modèle pour *Le Mont Calvaire*. Il est également l'auteur d'un saint Joseph représenté sous les traits du duc Henri II de Montmorency<sup>917</sup>. C'est certainement de lui dont il s'agit dans les *Annales* du monastère de la Visitation de l'année 1645, où il est dit que la duchesse retint à Moulins « aussy pendant quatre ans un peintre italien qui garnit l'église de tableaux en miniatures et autres »<sup>918</sup>.

**Bibliographie :** Guennola Thivolle-Bellot, « Le mécénat de la duchesse de Montmorency à la Visitation de Moulins (1634-1666) », *De l'ombre à la Lumière. Art et histoire à la Visitation*, actes du colloque (sous la direction de Gérard Picaud et Jean Foisselon), Paris, 2011, pp. 127 à 135.

---

## Julliard

Les frères Julliard sont mentionnés par l'abbé Berthoumieu parmi les peintres travaillant à Moulins au XVIe siècle<sup>919</sup>.

---

## Ledard

Ledard est signalé par l'abbé Berthoumieu comme étant un peintre d'histoire et de portrait installé à Moulins au XVIIe siècle<sup>920</sup>. Il est également mentionné par Claude-Henri Dufour dans son carnet d'adresses parmi les peintres « De Sève » et « de Loisy » comme « un peintre du Bourbonnais »<sup>921</sup>. Dufour précise qu'il est le « peintre du tableau qui est à Segange », œuvre que nous n'avons pu identifier<sup>922</sup>.

---

<sup>917</sup> Archives du couvent de la Visitation de Nevers, manuscrit appartenant à Louis de Saint-Valèrin, sacristain du monastère de la Visitation de Moulins, 1726.

<sup>918</sup> Archives de la Visitation de Nevers.

<sup>919</sup> 1910, Abbé V. Berthoumieu, pp. 180-181.

<sup>920</sup> *Ibidem*, pp. 180-181.

<sup>921</sup> 1939-1945, Yvonne-Henri Monceau, p. 192.

<sup>922</sup> Arch. dép. de l'Allier : 8J 17, fonds Pérot : carnet d'adresses de Claude-Henri Dufour.

## Lefèbvre Jean-Phillibert

Jean-Phillibert Lefèbvre est né à Montluçon en 1754. Il est le fils de Jean, bourgeois de Paris, et de Marie Philliberte Catherine Leroy. Le 2 septembre 1782, alors qu'il est enseignant à l'Ecole royale militaire d'Effiat, il épouse Anne Jarrier originaire d'Effiat, âgée de 22 ans. Il est chargé avec le baron de Brecou de Ried d'enseigner le dessin et la peinture aux élèves de l'Ecole royale militaire d'Effiat. Il s'occupe plus spécifiquement de la nature morte et des portraits. Il y est présent dès 1777 et semble être resté jusqu'à la fermeture de l'établissement, puisque le 21 février 1792 il achète à Clermont « trois douzaines de pinceaux à l'usage des élèves »<sup>923</sup>. En 1777, il n'est pas en permanence à Effiat, il possède une chambre à Clermont<sup>924</sup>. Il a très certainement collaboré avec le baron Brecou de Ried à la décoration du château d'Effiat et de certaines demeures des environs, à Douzon, Aigueperse, Fontnoble, Saint-Pont ou encore Chantelle.

**Bibliographie** : Olivier Paradis, *L'école royale militaire d'Effiat et des élèves*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Dompnier, université Clermont II-Blaise Pascal, 1998.

---

## Le Noir Jean

Décors muraux au château d'Avrilly à Trévol, Vers 1632 ( ? ) (Cat I-11)

Cité par Aubert de la Faige et Roger de la Boutresse dans *Les Fiefs du Bourbonnais*, Jean Le Noir pourrait être l'auteur de décors peints au château d'Avrilly à Trévol, décors en mauvais état dont il subsiste quelques traces dans une pièce du donjon. Il est nommé comme témoin dans un acte de 1632 passé à Avrilly. Il est indiqué qu'il est originaire de la ville de Langres.

**Bibliographie** : Aubert de la Faige et Roger de la Boutresse, *Les Fiefs du Bourbonnais. Moulins, rive droite de l'Allier*, Corrections et additions par Philippe Tiersonnier, tome 2, Crépin-Leblond Editeur, Moulins, 1936, p. 200.

---

## Méta

Méta est un peintre moulinois signalé par René Civade. Lors de la séance du 29 juin 1791, retranscrite dans le registre des arrêtés et délibérations du district de Moulins, il est indiqué que Méta a été chargé, avec le sculpteur Vinville et d'autres ouvriers, de procéder au démembrement de l'église Saint-Pierre-des-Ménétraux de Moulins. Méta reçoit 30 livres 6 sols pour avoir « abattu et effacé les armoiries et écussons de la ville de Moulins » et pour ses travaux à la cathédrale, aux chartreux, à Saint-Jean, à côté de Saint-Pierre, aux carmes, aux jacobins et à Saint-Gilles<sup>925</sup>. Ils avaient également reçu l'ordre du procureur de Moulins « de

---

<sup>923</sup> Arch. dép. du Puy-de-Dôme : 3D14. Livre de compte de l'économat.

<sup>924</sup> Une lettre adressée au père d'un élève en 1777 nous apprend qu'il possède une chambre à Clermont : « Le dessin de M. Duchassan est dans la chambre du maître de dessin qui est à Clermont », cité par Olivier Paradis, *L'école royale militaire d'Effiat et des élèves*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Dompnier, université Clermont II-Blaise Pascal, 1998, p. 266.

<sup>925</sup> Annexe 46. Arch. dép. de l'Allier, 59 L, registre général des arrêtés et délibérations du district de Moulins, séance du 29 juin 1791.

peindre de trois couleurs les différents objets se trouvant dans les paroisses de la Collégiale Notre-Dame et de Saint-Nicolas »<sup>926</sup>.

---

## Moillon Isaac

Décors au château de Saint-Quintin-sur-Sioule, 1653-1655 (Puy-de-Dôme) (Cat I-14)

Décors de la cheminée du château de Rochefort, vers 1653-1655, Saint-Bonnet-de-Rochefort (Cat I-13)

*L'Annonciation*, 1654, cathédrale Notre-Dame, Moulins (Cat II-26)

*Esther devant Assuérus*, vers 1653-1655, château des Forges, Commentry ( ? ) (Cat I-15)

Né le 8 juillet 1614 à Paris, Isaac est le fils de Nicolas Moillon et de Marie Gilbert<sup>927</sup>. Comme de nombreux peintres du XVIIe siècle, il suit la voie tracée par son père. Il en est de même pour sa sœur, Louise, qui excelle dans les natures mortes. Nicolas Moillon, de confession protestante, est arrivé à Paris en 1605<sup>928</sup>. Peintre originaire de Rocroi, il est surtout un des marchands de tableaux les plus actifs de cette période. Il s'établit dans l'enclos de Saint-Germain-des-Prés avant d'ouvrir une boutique sur le pont Notre-Dame et une loge à la foire de Saint-Germain-des-Prés.

On ne sait rien de la formation d'Isaac Moillon qui n'a que 5 ans au décès de son père. C'est probablement dans le cercle familial, auprès de son beau-père François Garnier, également maître-peintre, mais aussi avec sa sœur Louise, qu'il débute son apprentissage. La première œuvre signalée d'Isaac Moillon, et la seule à Paris, est la décoration aujourd'hui disparue d'une galerie à l'hôtel Bautru, rue des Petits-Champs, aux alentours de 1640. On ne connaît pas son activité dans les quelques années qui suivent, mais en 1645-1646, il est choisi pour décorer la salle des malades à l'hôtel-Dieu de Beaune, en Bourgogne. Probablement aidé d'un atelier, il date et signe le plafond de la salle Saint-Hugues et peint en haut des murs neuf scènes de guérisons miraculeuses ainsi que deux figures de saint Hugues. Il orne également d'un miracle de saint Hugues le retable de l'autel. Il s'agit là du plus grand ensemble conservé de Moillon. Cinq tableaux conservés à Beaune et dans les environs lui sont également attribués. En 1651, on sait qu'il loge rue de Bourbon, à Paris, et qu'il réalise un tableau pour la ville d'Ahun, en Creuse. Il porte le titre de « peintre du roi ». Vient ensuite la période durant laquelle il réalise des décors pour des châteaux auvergnats et bourbonnais. L'ensemble le plus important est celui du château de Saint-Quintin-sur-Sioule<sup>929</sup>, daté de 1653, où il peint des scènes représentant *La Mort de Porcia*, *Apollon tenant sa lyre*, *Bellone*, *Le Sommeil*, *Aurore sur son char*, *La Nuit*, *Esther devant Assuérus*. Il enchaine avec la réalisation de la cheminée du château de Saint-Bonnet-de-Rochefort, dont la toile centrale représente *La Contenance de Scipion*. En 1654, il réalise une *Annonciation*, en deux parties, aujourd'hui conservée à la cathédrale de Moulins. Enfin, en 1655, il travaille au château de Ravel en représentant *Clélie et ses compagnes passant le Tibre* sur une des cheminées. Cette même année, il réalise un tableau représentant *L'Empoisonnement de Camma et de Syronix au*

---

<sup>926</sup> 2004, René Civade, p. 148.

<sup>927</sup> 2005, Nicole de Reyniès, Sylvain Laveissière. Nous renvoyons à cet ouvrage très complet et aux articles cités dans la bibliographie pour une étude approfondie de la vie d'Isaac Moillon et de sa production artistique.

<sup>928</sup> La vie de Nicolas Moillon est assez bien connue. Christine Raimbault l'aborde dans le catalogue consacré à Isaac Moillon publié en 2005, pp. 15 à 18.

<sup>929</sup> Aujourd'hui dans le département du Puy-de-Dôme, la commune de Saint-Quintin-sur-Sioule était intégrée durant cette période à la Généralité de Moulins.

*temple de Diane*, tableau provenant de la région d'Issoire<sup>930</sup>. Un autre tableau, non localisé et représentant *Théagène et Chariclée en prison*, peut également être rapproché de sa production auvergnate<sup>931</sup>. Enfin, il nous faut signaler un tableau, probablement issu d'un décor, conservé au château des Forges à Commentry et représentant *Esther devant Assuérus* qui pourrait avoir été réalisé par Isaac Moillon ou son atelier. Deux anges, peints sur bois, accompagnent cette toile. Durant les dix années qui suivent, on ne lui connaît aucun autre œuvre, pas même son morceau de réception à l'Académie royale qu'il intègre le 14 avril 1663. En 1665, il peint une dernière toile pour l'hospice de Beaune, *La Mort de saint Louis*. Deux tableaux des années 1650-1660, illustrant des épisodes de l'histoire d'Ulysse, pourraient lui revenir et sont en fait des modèles pour des pièces de tapisseries. Moillon aurait en effet fourni un nombre de modèles assez important pour les tapissiers aubussonnais<sup>932</sup>. Il est signalé à Aubusson en 1650, 1655 et 1657, il semble même y avoir résidé. Il avait probablement une double résidence car on le retrouve durant les mêmes périodes à Paris ou sur d'autres sites.

Pour définir son style, Sylvain Laveissière parle « d'un mélange d'ambition savante, nourrie aux modèles de Fontainebleau [...], informée aussi des exemples contemporains [...] et de pratiques que l'on dirait aujourd'hui "décalées" »<sup>933</sup>. Il ajoute que « Moillon possède une personnalité forte », qu'il « crée des types physiques, des scénographies, des accords colorés, qui ne sont qu'à lui, il n'hésite pas à camper des figures aux proportions inédites, gonflées jusqu'à la boursoufflure, à désarticuler les corps pour accentuer leur expression [...], à cultiver l'archaïsme »<sup>934</sup>.

« Pintre ordinaire du roy et de son académie royale », c'est un artiste qui a été essentiellement actif en province. Resté célibataire, Isaac Moillon décède le 26 mai 1673 à Paris.

**Bibliographie** : Nicole de Reyniès, Sylvain Laveissière, *Isaac Moillon, 1614-1673. Un peintre du roi à Aubusson*, musée départemental de la tapisserie d'Aubusson, Somogy, éditions d'art, 2005.

---

## Mouron Jean

Jean Mouron est un peintre originaire de Rethel, dans les Ardennes, installé à Montluçon. Il épouse le 27 avril 1683, la montluçonnaise Catherine Tripier, veuve de Robert Goueret<sup>935</sup>. Cette dernière décède en 1700<sup>936</sup>. Quant à Jean Mouron, il fait rédiger un testament et un inventaire de ses biens le 16 mars 1686<sup>937</sup>. Mais son acte de décès n'a pu être retrouvé et il est possible qu'il meurt bien plus tard. Il est mentionné dans les registres de la confrérie montluçonnaise du Corps de Dieu de Monsieur Saint Jean-Baptiste en 1686. Il

---

<sup>930</sup> Ce tableau a été acquis par la Direction du Patrimoine et est aujourd'hui conservé au château de Villeneuve-Lembron, dans le Puy-de-Dôme.

<sup>931</sup> 2001, Sylvie Béguin, p. 77.

<sup>932</sup> Nicole de Reyniès avance le chiffre de « soixante-dix-sept sujets différents repérés dans les collections publiques ou privées comme sur le marché de l'art. Ils forment dix tentures [...] ou répondent à des pièces isolées », *Isaac Moillon, 1614-1673. Un peintre du roi à Aubusson*, p. 105.

<sup>933</sup> 2005, Nicole de Reyniès, Sylvain Laveissière, p. 41.

<sup>934</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>935</sup> Annexe 53. Acte de mariage de Jean Mouron et Catherine Tripier ; 27 avril 1683 (Arch. municip. de Montluçon, GG5, paroisse Notre-Dame et annexe 61 : contrat de mariage entre Jean Mouron et Catherine Tripier ; 19 avril 1683 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14266, étude de maître Perrot à Montluçon).

<sup>936</sup> Annexe 55. Acte de décès de Catherine Tripier, 29 octobre 1700 (Arch. municip. de Montluçon, GG7, paroisse Notre-Dame).

<sup>937</sup> Annexe 64. Testament et inventaire de Jean Mouron, 16 mars 1686 (Arch. dép. de l'Allier, 3E14268, étude de maître Perrot à Montluçon).

s'engage cette année-là à réaliser gratuitement des écussons pour que sa femme soit admise dans la confrérie<sup>938</sup>. Nous ne connaissons aucune œuvre de Jean Mouron conservée.

---

## Pachobrachy

Pachobrachy est un peintre mentionné par Claude-Henri Dufour comme ayant enseigné la peinture orientale à Moulins à la fin du XVIIIe siècle ou au début du XIXe<sup>939</sup>.

---

## Parrocel Pierre

*Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus*, 1694, cathédrale Notre-Dame, Moulins (Cat II-14)

Pierre Parrocel est issu d'une des plus longues dynasties d'artistes connues de l'Ancien Régime. La famille Parrocel a en effet été active du XVIe au XVIIIe siècle. Né en 1670 à Avignon, il est le fils du peintre Louis Parrocel. Le jeune Pierre entre un temps dans l'atelier de son oncle, Joseph Parrocel, avec son frère Jacques-Ignace. Joseph a alors à cette époque un atelier à Paris où il commence une grande carrière au service de la Surintendance des Bâtiments du Roi. Les deux frères y font leur apprentissage entre 1685 et 1688. Pierre Parrocel part ensuite pour Rome où il se forme auprès de Carlo Maratta puis rentre à Avignon et s'y installe en 1692. Alors que Jacques-Ignace se spécialise dans la peinture de bataille, comme son oncle, Pierre s'inspire quant à lui de la peinture de son père, Louis, et réalise essentiellement des tableaux religieux. Il retourne à deux reprises brièvement à Rome, en 1700 et 1717. Nous disposons de peu de renseignements sur sa carrière, si ce n'est qu'il était à la tête d'un des plus prestigieux ateliers avignonnais au début du XVIIIe siècle. Il accueille entre autres dans son atelier son neveu, Etienne Parrocel, le fils de Jacques-Ignace. Il l'emmène à Rome, à l'occasion de son voyage dans la ville éternelle en 1717, ainsi que son propre fils Joseph-François. Il pratique beaucoup la copie et le dessin. Il réalise de grands cycles de peinture religieuse, comme les neuf tableaux sur la *Vie de saint Antoine de Padoue* pour l'église Saint-Pierre d'Avignon ou *L'Histoire de Tobie* pour la galerie de l'hôtel du duc Adrien-Maurice de Noailles à Saint-Germain-en-Laye. Son style est très décoratif, ses couleurs claires et lumineuses. Il a eu une reconnaissance tardive. Il n'est agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture qu'à l'âge de soixante ans et il est portraituré par Nicolas de Largillière à soixante-deux ans. Il décède en 1739 à Avignon.

**Bibliographie :** Emmanuelle Brugerolles (sous la dir.), *Une Dynastie de peintres : les Parrocel*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 22 octobre 2007-14 février 2008 ; musée Calvet, Avignon, 5 avril-7 juillet 2008, Carnets d'étude 9, Beaux-Arts de Paris les éditions, Paris, 2007.

---

## Parroys Jacques

Jacques Parroys ou de Paroy, est un peintre vitrier né à Saint-Pourçain le 8 septembre 1576, ville où sa présence est attestée en 1605, 1611 et 1612, années où il est alors qualifié de

---

<sup>938</sup> 1898, Alexandre Giraud, p. 23.

<sup>939</sup> Arch. dép. de l'Allier, 8J 17, fonds Pérot : carnet d'adresses de Claude-Henri Dufour.

« vitrier » dans les rôles d'impôts<sup>940</sup>. Plusieurs documents établissent que sa famille est implantée à Saint-Pourçain depuis au moins deux générations, son père est mentionné comme peintre dans plusieurs actes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>941</sup>. Sa vie, en grande partie légendaire, est relatée par Haudicquer de Blancourt<sup>942</sup> et reprise par les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle. Après avoir étudié à Rome, à Venise et travaillé à Paris, il s'établit à Moulins, ville où il décède. Il fait baptiser quatre de ses enfants dans l'église Saint-Pierre-des-Ménétraux de Moulins entre 1618 et 1624. Jacques Parroys est encore vivant en 1627. Il est signalé par l'abbé Berthoumieu comme étant un « excellent peintre verrier » et il aurait réalisé de nombreux vitraux d'églises en Bourbonnais<sup>943</sup>. Cependant, rien n'est connu de sa production, on conserve simplement la mention de vitraux qu'il a réalisés dans l'église Sainte-Croix de Gannat<sup>944</sup>.

**Bibliographie :** Françoise Gatouillat, Michel Hérold, Karine Boulanger, Jean-François Luneau, *Les vitraux d'Auvergne et du Limousin, Corpus vitrearum*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 24-55-56 et 101.

---

## Perez Pinero Diego

Diego Perez Pinero est un peintre né à Madrid qui s'établit à Moulins en 1672. Fils de Jean Perez Pinero et d'Hélène de Lespinoze, il épouse le 20 juin 1673 Louise Freboux veuve de François Petitjean qui était également installé comme peintre à Moulins<sup>945</sup>.

---

## Perron (Jean ?)

*Saint Jean-Baptiste au désert*, 1621, église Notre-Dame, Montluçon (Cat II-28)

Le peintre Perron est originaire de Montluçon et actif dans cette ville dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. La signature d'un « Jehan Perron » a été retrouvée à plusieurs reprises aux archives départementales de l'Allier et municipales de Montluçon, entre les années 1618 et 1625<sup>946</sup>. En 1618, Jehan Perron et sa femme, Gabrielle Barlet font baptiser leurs deux enfants : Grégoire et Suzanne. Sa peinture, de qualité, emprunte à la fois au maniérisme et au caravagisme, et laisse envisager un séjour en Italie ou dans une ville comme Lyon. Peut-être a-t-il fréquenté l'atelier de Jean Boucher à Bourges<sup>947</sup> ?

---

<sup>940</sup> 2011, Françoise Gatouillat, Michel Hérold (sous la dir.), p. 56.

<sup>941</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>942</sup> Jean Haudicquer de Blancourt, *L'Art de la verrerie*, Paris, 1697.

<sup>943</sup> 1910, Abbé V. Berthoumieu, pp. 180-181.

<sup>944</sup> 2011, Françoise Gatouillat, Michel Hérold (sous la dir.), p. 101.

<sup>945</sup> Annexe 60. Contrat de mariage entre Diego Perez Pinero et Louise Freboux ; 20 juin 1673 (Arch. dép. de l'Allier : 3E 3020, étude de Me Robert à Moulins).

<sup>946</sup> 2009, Agnès Moyer, pp. 18 à 20. Arch. municip. de Montluçon : GG 30 (baptêmes, 1593-1700) et Arch. dép. de l'Allier : 3E14546, étude de Me Perrine à Montluçon.

<sup>947</sup> 2011, Guillaume Kientz, p. 20.

## Pétignot François

*Saint Nicolas*, 1620 (tableau disparu)

François Pétignot travaille comme peintre à Montluçon. Dans un acte notarié de 1619, il est présenté comme « maître peintre et bourgeois de Montluçon majeur de vingt cinq ans »<sup>948</sup>. Il est donc né en 1594. Il a un frère, Jean, praticien à Montluçon. En 1618, il assiste au baptême de Jean Pétignot qui est peut-être son neveu<sup>949</sup>. Le 31 juillet 1625, il fait baptiser son fils Jean qu'il a eu avec son épouse Marie Alexandre. Agnès Moyer signale qu'en 1620 il est chargé avec Claude Bridier de peindre pour la porte des Cordeliers de la ville de Montluçon et pour le château des écussons aux armes du roi, du prince de Condé et de la ville. Il était l'auteur d'un tableau qui a disparu représentant *Saint Nicolas*. Cette toile, réalisée en 1620, se trouvait très certainement dans l'église Saint-Nicolas de Montluçon.

**Bibliographie :** Agnès Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVIIe siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 60, 2009.

---

## Petitjean François

François Petitjean a exercé la profession de peintre à Moulins au milieu du XVIIe siècle. En 1673, sa veuve Louise Freboux épouse en secondes noces le peintre espagnol Diego Perez Pinero.

---

## Poisson

*Crucifixion*, 1649, église Saint-Pierre, Montluçon (Cat II-31)  
*Noli me tangere*, église Notre-Dame, Montluçon (Cat II-35)

On trouve ce peintre travaillant à Montluçon à la fin des années 1640. Il réalise une *Crucifixion* d'après une toile de Charles Le Brun, pour l'hôtel-Dieu de la ville en 1649. Il reçoit pour cette commande la somme de 30 livres<sup>950</sup>. Il signe également un *Noli me tangere*. Il est probable qu'il appartienne à la famille Poisson qui compte de nombreux peintres exerçant à Gisors puis à Paris<sup>951</sup>.

---

## Ravageot Antoine

Antoine Ravageot est un peintre moulinois témoin de deux actes notariés signés dans la capitale de la Généralité le 4 décembre 1571 et le 26 janvier 1572<sup>952</sup>.

---

<sup>948</sup> Annexe 71. Vente par François Pétignot, peintre, et son frère, d'une vigne et d'un jardin ; 1<sup>er</sup> mars 1619 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 14547, étude de Me Perrine à Montluçon).

<sup>949</sup> Annexe 51. Acte de baptême de Jean Pétignot ; mars 1618 (Arch. municip. de Montluçon, GG1, registre des baptêmes de Saint-Pierre).

<sup>950</sup> 2009, Agnès Moyer, 2009, p. 20 (Arch. dép. de l'Allier : H 971).

<sup>951</sup> 2011, Guillaume Kientz, p. 20.

<sup>952</sup> Annexe 39.



## Renard

Claude-Henri Dufour dans son carnet d'adresses signale un certain Renard, peintre et doreur à Moulins à la fin du XVIIIe siècle ou au début du XIXe<sup>953</sup>.

---

## Richier Etienne

Fils du peintre Jean Richier, il est maître peintre et vitrier à Moulins<sup>954</sup>. Epoux de Gabrielle de la Place, il a trois enfants : un fils, Jean, également peintre et vitrier et deux filles, Anne et Florimonde. Anne est née semble-t-il en 1586 puisque qu'elle est dite « majeure de seize ans » dans une reconnaissance de vente effectuée en 1602 suite au décès de son père, Etienne, cette année-là<sup>955</sup>. Nous ne lui connaissons aucune œuvre conservée.

---

## Richier Jean Ier

Père des peintres vitriers Etienne et Philippe Richier mais aussi de Nicolas, Jean, Marguerite et Marie, tous installés à Moulins, il travaille pour la famille Bourbon en tant que peintre<sup>956</sup>. Mentionné par Paul Dupieux dans *Les artistes à la cour ducale des Bourbons. Les Maîtres de Moulins*, Jean Richier est dit « d'Orléans », non pas à cause de son origine qui semble bien moulinoise mais pour « sa haute célébrité », ce surnom faisant référence explique-t-il aux peintres attachés à la cour du Roi<sup>957</sup>. Il mène une vie itinérante. Il est présent à Bourges en 1506, période où l'on fait appel à des artistes de Tours, de Moulins, de Chantelle à l'occasion des travaux de consolidation de la tour nord de la cathédrale. A Bourges, il peint les poêles du roi et les bannières des trompettes. En 1511, toujours à Bourges, il est témoin au mariage de Marguerite Perréal, fille du peintre Jean Perréal dont Jean Richier devait être un proche collaborateur. En 1515, Jean Richier participe à l'organisation de l'entrée solennelle du Connétable Charles III de Bourbon à Lyon. Il « conduit les "ystoires" avec Jean Yvonnet »<sup>958</sup>.

**Bibliographie :** Paul Dupieux, *Les artistes à la cour ducale des Bourbons : les Maîtres de Moulins*, Moulins, Crépin-Leblond, 1946, p. 46.

---

## Richier Jean II

*Le Martyre de saint Etienne*, 1601-1602, église Saint-Pierre, Moulins (Cat II-22)

Fils d'Etienne Richier et de Gabrielle de la Place, il est comme son père et son oncle maître peintre et vitrier à Moulins<sup>959</sup>. En 1602, à la mort de son père, il rachète son matériel de

---

<sup>953</sup> 1939-1945, Yvonne-Henri Monceau, p. 192.

<sup>954</sup> Annexe 10. Généalogie de la famille Richier.

<sup>955</sup> Annexe 68. Reconnaissance de vente par le peintre Jean Richier ; 29 septembre 1602 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 707, étude de Me Jehan Revangye à Moulins).

<sup>956</sup> Annexe 10. Généalogie de la famille Richier.

<sup>957</sup> 1946, Paul Dupieux, p. 46.

<sup>958</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>959</sup> Annexe 10. Généalogie de la famille Richier.

peinture<sup>960</sup> et réalise un tableau encore conservé aujourd'hui dans l'église Saint-Pierre de Moulins, *Le Martyre de saint Etienne*. La toile ornait la sépulture de son père dans l'église du couvent des clarisses de Moulins. Il a deux sœurs, Anne et Florimonde, et épouse Antoinette Ranatran ou Ranatier. Nous avons retrouvé les actes de baptême de deux de ses filles, Claudine née en 1611<sup>961</sup> et Marguerite née en 1613<sup>962</sup>.

---

## Richier Philippe

Fils de Jean Ier Richier et frère d'Etienne, il est également maître peintre et vitrier à Moulins<sup>963</sup>. Il est cité comme tel dans différents actes notariés et dans un registre de compte faisant le bilan des réparations ayant eu lieu au château de Moulins en 1562. Il est précisé dans ce registre qu'il répare des panneaux des fenêtres regardant les fossés. Nous ne lui connaissons aucune œuvre conservée<sup>964</sup>.

---

## Robert Pierre

Pierre Robert est un peintre installé à Montluçon et mentionné dans les registres de la confrérie montluçonnaise du Corps de Dieu de Monsieur Saint Jean-Baptiste en 1703<sup>965</sup>. Les comptes de la fabrique de l'église Saint-Pierre de Montluçon révèlent qu'en 1729, il est rétribué pour avoir achevé un tableau pour le maître-autel de Sainte-Catherine<sup>966</sup>, tableau dont nous n'avons aucune trace.

---

## Rome Guillaume

*L'Adoration des Mages*, 1638, église Notre-Dame, Montluçon (Cat II-4)

Guillaume Rome est originaire de la ville de Brioude et actif dans la première moitié du XVIIe siècle. D'après la documentation rassemblée par Paul Le Blanc, il pourrait être le fils de Barthélémy Rome et serait né en 1601<sup>967</sup>. Il est probable qu'il ait fait partie un temps de l'atelier de Guy François<sup>968</sup>. En plus des deux *Adorations des Mages*, conservées à Montluçon et à Clermont-Ferrand, on sait qu'il a peint *Le Repos de la Sainte Famille* en 1636, conservé dans la basilique de Brioude<sup>969</sup>. Sa carrière reste très énigmatique. Marie-Félicie

---

<sup>960</sup> Annexe 68. Reconnaissance de vente par le peintre Jean Richier ; 29 septembre 1602 (Arch. dép. de l'Allier, 3 E 707, étude de Me Jehan Revangye à Moulins).

<sup>961</sup> Annexe 49. Acte de baptême de Claudine Richier, fille du peintre Jean Richier, 14 septembre 1611 (Arch. dép. de l'Allier : état civil, commune de Moulins, 2MI EC 196-R11 1608-1619).

<sup>962</sup> Annexe 50. Acte de baptême de Marguerite Richier, fille du peintre Jean Richier, 27 mars 1613 (Arch. dép. de l'Allier : état civil, commune de Moulins, 2MI EC 196-R11 1608-1619).

<sup>963</sup> Annexe 10. Généalogie de la famille Richier.

<sup>964</sup> Annexe 37. Mention du peintre Philippe Richier ; comptes pour des réparations faites au château de Moulins ; 14 mai 1562 (archives privées).

<sup>965</sup> 1898, Alexandre Giraud, p. 23.

<sup>966</sup> Samuel Gibiat, *Bulletin des Amis de Montluçon*, année 2013, p. 148.

<sup>967</sup> Bibliothèque du Patrimoine de Clermont-Ferrand : MS 1079, fol. 356-428, Fonds Paul Le Blanc : documentation relative au peintre Guillaume Rome.

<sup>968</sup> 2001, Bruno Saunier, p. 68.

<sup>969</sup> 1973, Marie-Félicie Pérez, p. 190.

Pérez souligne qu'il « fit un curieux amalgame des exemples de Guy François et de connaissances acquises peut-être par la gravure »<sup>970</sup>.

---

## **Sabadini Gian Battista**

*L'Apothéose de saint François-Xavier, L'Immaculée Conception, L'Ascension, L'Assomption de la Vierge en présence de l'assemblée des saints, Les Quatre évangélistes, 1684-1692, église Saint-Pierre, Nevers (Nièvre) (Cat I-9)*  
Décor au château de Saint-Eloi (décor disparu)

Gian Battista Sabadini ou Sabatini est né à Bologne en 1655. Il a été le collaborateur de Giovanni Gherardini sur le chantier de décoration de l'église Saint-Pierre de Nevers, ancienne chapelle du collège des jésuites de la ville. Compatriote de Gherardini, il vivait déjà depuis plusieurs années à Nevers avant l'arrivée de ce dernier. Il épouse une nivernaise, Françoise Louat avec qui il a plusieurs enfants dont Joseph, né en 1684, qui a pour parrain Joseph Lingre, l'architecte de l'église du collège des jésuites<sup>971</sup>. Un marché signé avec Gherardini est conservé, dans lequel il s'engage à peindre la chapelle Notre-Dame de l'église Saint-Pierre, à l'imitation de celle de Saint François-Xavier, de haut en bas, mis à part les figures qui sont exécutées par Giovanni Gherardini<sup>972</sup>. Il participe donc très activement à la réalisation de ce décor et il est probable qu'il ait assisté Gherardini sur ses autres chantiers dans la Généralité de Moulins dans les années 1680-1690. Ce dernier acceptait de nombreuses commandes qu'il devait honorer en même temps et la présence d'un collaborateur semble indispensable. Sabadini travaille au château de Saint-Eloi<sup>973</sup> et chez différents particuliers à Nevers avant d'être reçu comme peintre de la ville entre 1687 et 1690<sup>974</sup>. Après la mort de sa femme le 4 février 1695, il s'installe à Bourges et se remarie avec Marguerite Rousset, fille d'un peintre berruyer, Yves Rousset. Plusieurs de ses enfants se marient à Nevers et sont à l'origine d'une dynastie de maîtres faïenciers. Gian Battista Sabadini travaille sur plusieurs chantiers à Bourges, il réalise entre autres les peintures du théâtre du collège des pères jésuites. Il décède le 11 novembre 1717 à Bourges<sup>975</sup>.

---

## **Senelle Jean**

*La Mise au tombeau du Christ, vers 1650, église Saint-Georges, Bourbon-l'Archambault ( ? ) (Cat II-33)*

Jean Senelle est né à Meaux en 1605, dans une famille de peintres vitriers. Il reçoit peut-être une première formation dans sa ville natale, auprès de son père, avant d'achever son apprentissage à Paris entre 1627 et 1630, dans l'atelier de Georges Lallemant. A partir de 1633, il est véritablement installé à Paris et porte le titre de « maître peintre ». Il épouse Marguerite de Boullogne, une parente du peintre Valentin de Boullogne. Ses premières

---

<sup>970</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>971</sup> 1990, Alban Duteil, p. 80.

<sup>972</sup> Annexe 18. Arch. dép. du Cher : D2, f° 155 : marché passé entre les peintres Sabadini et Gherardini, 22 mai 1689.

<sup>973</sup> Le château de Saint-Eloi, détruit au XIXe siècle, appartenait aux ducs de Nevers.

<sup>974</sup> 1906, Victor Queneau, p. 33 : Arch. municip. de Nevers, BB. 33, 1687-1690.

<sup>975</sup> *Ibidem*, p. 80.

œuvres sont très imprégnées du style de son maître ou encore de Jacques de Bellange. A partir du milieu des années 1630, son art évolue. Senelle se tourne alors vers la peinture de Jacques Blanchard, de Claude Vignon, de Simon Vouet. Son *Adoration des mages* de 1636 en est le témoignage. Il a par ailleurs des relations importantes et des chantiers en commun avec Vignon et Vouet, tel que le décor de l'archevêché de Chartres en 1640 avec Vignon ou celui de la voûte de la chapelle de l'évêché de Meaux, exécuté au-dessus du tableau de Simon Vouet. En 1640, Senelle prend le titre de « maître peintre et sculpteur ». Peut-être a-t-il été amené à travailler le bois pour certains décors ? Il habite Paris mais continue de recevoir de nombreuses commandes dans sa ville d'origine. Il décore ainsi une grande partie des chapelles de la cathédrale de Meaux mais reçoit également des commandes pour d'autres églises de la ville ou des environs. Il peint un *Saint Jean-Baptiste*, un *Saint-Nicolas*, *La Résurrection de Lazare*, *L'Adoration des mages*... A Orléans, on retrouve *Esculape* ou encore *Saint François remettant le cordon et la règle de son ordre à saint Louis*. La date de sa mort reste incertaine, il est probable qu'il soit décédé aux alentours des années 1660.

**Bibliographie :** Sylvain Kerspern, *Jean Senelle : 1605-avant 1671*, musée Bossuet de Meaux, 13 décembre 1997-9 mars 1998, Somogy, éditions d'art, 1997.

---

## Sève Gilbert

*La Crucifixion*, 1638, église Notre-Dame de l'Assomption et de la Recouvrance, Villeneuve-sur-Allier (Cat II-30)

*L'Assomption*, 1642, église Sainte-Croix, Saint-Pourçain-sur-Sioule (Cat II-21)

*La Vierge à l'Enfant*, 1647, chapelle Sainte-Claire, Moulins (Cat II-25)

*La Crucifixion*, 1663, église Sainte-Catherine, Liernolles (Cat II-30)

*Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge*, cathédrale Notre-Dame, Moulins ( ? ) (Cat II-11)

*La Pentecôte*, église Saint-Georges, Bourbon-l'Archambault ( ? ) (Cat II-30)

*Saint Dominique et sainte Catherine recevant le rosaire*, église Saint-Menoux, Saint Menoux ( ? ) (Cat II-19)

*Saint Menou délivrant un noble breton*, église Saint-Menoux, Saint Menoux ( ? ) (Cat II-18)

*Saint Hyacinthe*, 1665, église Sainte-Trinité, Autry-Issards (tableau disparu) (Cat II-30)

*L'Adoration des mages*, église Saint-Pierre-des-Ménétraux, Moulins (tableau disparu) (Cat II-30)

Gilbert Ier Sève est né vers 1586 à Moulins<sup>976</sup>. Il épouse en 1617 Simone Berlier qui lui donne cinq fils et trois filles. Deux d'entre eux, Gilbert II (1618-1695) et Pierre (1628-1719), partent dans la capitale dès les années 1640, deviennent peintres du roi et intègrent l'Académie royale de peinture et de sculpture<sup>977</sup>. Leur père quant à lui a travaillé durant toute sa carrière dans le Bourbonnais, en particulier à Moulins où il est qualifié de « maître peintre ». Il était semble-t-il bien intégré dans la société moulinoise, ses enfants ayant tous eu

---

<sup>976</sup> Il est inhumé au cimetière des Carmes à Moulins le 20 mars 1674. Il est dit dans cet acte qu'il est âgé de 88 ans. Il serait donc né en 1586. Toutefois, les actes d'inhumation donnent parfois un âge approximatif.

<sup>977</sup> Gilbert II et Pierre Sève arrivent dès les années 1640 à Paris où ils poursuivent leur formation. Ils reçoivent des commandes privées. Gilbert Sève travaille ainsi pour l'hôtel particulier du Grand Condé. Ils acquièrent également une grande renommée de portraitistes. Mais c'est de la part du roi Louis XIV qu'ils vont recevoir leurs commandes les plus importantes. Ils participent aux chantiers de Vincennes, du Louvre, des Tuileries, de Saint-Germain, de Versailles ou encore du Trianon. Gilbert est chargé de réaliser les peintures du plafond de la chambre de la reine à Versailles. Pierre est un des proches collaborateurs de Le Brun à la manufacture des Gobelins. Tous deux intègrent l'Académie royale de peinture et de sculpture. Gilbert y est reçu dès sa création en 1648 et il en devient le recteur en 1689.

pour parrains et marraines des membres de la bourgeoisie locale ou de la noblesse de robe<sup>978</sup>. La famille vivait rue des Marmousets à Moulins, actuelle rue de l'Épargne, en plein cœur de la ville. On conserve plusieurs toiles datées et signées Gilbert Ier Sève : *L'Assomption* dans l'église de Saint-Pourçain-sur-Sioule, une *Vierge à l'Enfant* à Moulins, deux *Crucifixion* à Villeneuve-sur-Allier et Liernolles. On conserve également la mention de deux tableaux disparus : un premier, dont on ignore l'iconographie, devait orner une des chapelles de l'église d'Yzeure, et une *Adoration des Mages* se trouvait dans l'église paroissiale de Moulins Saint-Pierre-des-Ménétraux. Enfin, plusieurs toiles non signées pourraient se rattacher à sa production ou à celle de son atelier. C'est le cas en particulier de la toile représentant *Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge* de la cathédrale de Moulins ou de *La Pentecôte* conservée dans l'église de Bourbon-l'Archambault. Damien Guyot, qui a travaillé sur la famille Sève, explique que « Sève pouvait avoir un atelier ou des élèves, mais son enseignement devait se limiter à des aspects purement techniques, dont ses fils ont pu bénéficier »<sup>979</sup>. Le peintre décède à Moulins en 1674.

#### **Bibliographie :**

- René Civade, « Cinq artistes moulinois du XVIIe siècle : les peintres Sève, les sculpteurs Regnaudin et Vigier », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, t. 72, 3<sup>e</sup> trimestre 2004, pp. 143-163.
- Annie Regond, Henri Delorme, *Bourbonnais baroque ? Aspects du baroque et du classicisme aux XVIIe et XVIIIe siècles dans l'Allier*, catalogue de l'exposition du musée de Souvigny, 20 juin-11 novembre 2009, p. 90.

---

### **Thalat**

Thalat est signalé par Claude-Henri Dufour comme étant un « mauvais peintre » installé à Montluçon à la fin du XVIIIe siècle ou au début du XIXe<sup>980</sup>.

---

### **Triboulet Jean**

Jean Triboulet est mentionné par l'abbé Berthoumieu parmi les peintres travaillant à Moulins au XVIe siècle<sup>981</sup>.

---

### **De la Val Toussaint**

Fils de Gilbert de la Val et de Jeanne Jacquet, il a certainement été l'élève puis le collaborateur du peintre moulinois Jean de Cologne, dit de Rohan, dans la première moitié du XVIe siècle. Ce dernier avait en effet épousé sa mère, devenue veuve. Il a trois enfants, Jean, Péronnelle et Catherine encore mineurs en 1537<sup>982</sup>. Nous ne connaissons aucune œuvre conservée de ces deux artistes.

---

<sup>978</sup> 2004, René Civade, p. 144.

<sup>979</sup> Damien Guyot dans Annie Regond, Henri Delorme, *Bourbonnais baroque ? Aspects du baroque et du classicisme aux XVIIe et XVIIIe siècles dans l'Allier*, catalogue de l'exposition du musée de Souvigny, 20 juin-11 novembre 2009, p. 89.

<sup>980</sup> Arch. dép. de l'Allier, 8J 17, fonds Pérot : carnet d'adresses de Claude-Henri Dufour.

<sup>981</sup> 1910, Abbé V. Berthoumieu, pp. 180-181.

<sup>982</sup> Annexe 34.

## Van Mol Pieter

*L'Annonciation*, années 1630-1640, église Saint-Pierre, Montluçon (Cat II-34)

Pieter van Mol est né à Anvers en 1599, ville où il fait son apprentissage auprès de Seger van den Groeve à partir de 1611. En 1622-1623, il est admis à la maîtrise de la guilde de Saint-Luc à Anvers puis s'installe à Paris en 1631. Il reçoit de nombreuses commandes, devenant un des peintres de la reine Anne d'Autriche. On lui doit en particulier les fresques de la chapelle du Sacré-Cœur de l'église des carmes en 1635. Il épouse en 1640 Anne van der Burght avec qui il a huit enfants dont le peintre et graveur Robert Mol. Il participe à la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il en est un des douze fondateurs. Il décède à Paris en 1650. Pieter van Mol réalise aussi bien des sujets mythologiques, qu'historiques, allégoriques ou religieux. Il a également peint des portraits. Son style se caractérise par une rondeur du modelé, une vivacité des coloris, une lumière forte et des draperies en mouvements, aux plis cassés<sup>983</sup>.

**Bibliographie :** Jean Foucart, Jean Lacambre, *Le Siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, Grand Palais, 17 novembre 1977- 13 mars 1978, éditions des Musées Nationaux, Paris, 1977.

---

## Du Vert Claude

Le peintre Claude du Vert est mentionné à plusieurs reprises dans un état des dépenses réalisées pour les travaux du château d'Effiat en 1628<sup>984</sup>.

---

## Vignon Claude

*Saint Pierre repentant*, vers 1620, église Saint-Georges, Bourbon-l'Archambault (Cat II-32)

Claude Vignon a été un peintre particulièrement prolifique, travaillant avec une rapidité légendaire, mais aussi un des commerçants en œuvres d'art les plus connus de son temps<sup>985</sup>. Il est né en 1593 à Tours dans une famille de la petite noblesse. Ses années d'apprentissage restent mal connues. Il aurait séjourné à Rome à partir de 1609-1610 et jusque vers 1620. Durant toute cette période, il subit une forte influence du Caravage. Il habite la même rue que Simon Vouet avec qui il noue une grande amitié. Il est admis à la Communauté des peintres de Paris en 1616. Il revient définitivement en France au début des années 1620, en faisant certainement un détour par l'Espagne, et se marie à Paris en 1623 avec Charlotte de Leu, fille du graveur Thomas de Leu. C'est probablement à son retour d'Italie qu'il réalise la toile visible dans l'église de Bourbon-l'Archambault. Maître peintre ayant beaucoup voyagé, entretenant des liens familiaux avec la cour, Vignon est à trente ans un peintre considéré qui jouit d'une protection royale, au moins jusqu'à la mort de Louis XIII et de Richelieu. Il a

---

<sup>983</sup> 1977, Jean Foucart, Jean Lacambre, p. 129.

<sup>984</sup> Annexe 42. Mention d'un peintre nommé Claude du Vert dans un état des dépenses réalisées pour les travaux au château d'Effiat ; 1627-1638 (Arch. dép. du Puy-de-Dôme, fonds Champflour, 9F 53).

<sup>985</sup> La vie et l'œuvre de Claude Vignon ont été étudiés de façon extrêmement approfondie par Paola Pacht Bassani qui a publié ses recherches : *Claude Vignon. 1593-1670*, Paris, Arthéna, 1993. L'ouvrage comporte un catalogue raisonné des œuvres du peintre de même qu'une préface de Jacques Thuillier et Antoine Schnapper.

également de nombreux clients dans le milieu religieux et dans certaines confréries. Expert, marchand, son activité est intense et les différents actes le concernant témoignent de son aisance financière. Son activité artistique importante et ses charges familiales, puisqu'il a déjà huit ou neuf enfants en 1633, incitent à penser qu'il a peu voyagé dans les années 1630. Des commandes prestigieuses lui échappent, la concurrence est importante avec Simon Vouet, Philippe de Champaigne, Jacques Blanchard ou encore Laurent de La Hyre, mais il travaille beaucoup pour les milieux religieux dont les commandes ne cessent d'affluer au cours de ces années-là. Il reçoit également des commandes d'ordres religieux, de confréries, de collèges, de couvents installés en province, énorme production dont il ne reste aujourd'hui que quelques toiles éparses. Il a un atelier, qui atteint son apogée sans doute au début des années 1640. Sa femme décède en 1643, la même année que ses protecteurs Richelieu et Louis XIII. Il se remarie dès 1644 avec Geneviève Ballard, avec qui il a encore au moins treize enfants, sa précédente épouse lui en ayant donné au moins onze. La régence d'Anne d'Autriche est une période moins favorable à l'artiste, les effets théâtraux et fantastiques qui se développent de plus en plus dans l'œuvre de Claude Vignon devenant moins à la mode. Avec Stella, La Hyre, Bourdon, Le Sueur, la peinture devient plus sobre et raffinée, les couleurs plus claires et plus retenues. Il n'est pas sollicité pour la réalisation de grands décors dans les nouvelles grandes demeures. Mais, malgré une désaffection plus ou moins sensible des milieux de la cour, son activité continue, en particulier en province où il travaille à la décoration du château de Thorigny. Il continue de recevoir de nombreuses commandes de la part des ordres religieux et d'amateurs privés.

Il ne participe pas à la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Maître peintre de la Communauté parisienne des peintres et sculpteurs, il reste fidèle à sa corporation, avant qu'un accord ne soit trouvé et qu'il intègre l'Académie comme professeur en 1651, institution où il va jouer un rôle important. Il décède en 1670, à l'âge de 77 ans. Il se souciait peu d'imiter la nature ou le canon antique. A travers les œuvres de Claude Vignon, le spectateur ressent le plaisir de peindre de l'artiste. Ces toiles éclatantes, sa verve, la richesse de son imagination, l'impatience de sa main ont suscité des jugements très contradictoires et ont rapidement fait oublier son œuvre que l'on redécouvre progressivement depuis les années 1960<sup>986</sup>.

**Bibliographie** : Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon. 1593-1670*, Paris, Arthéna, 1993.

---

## Vuibert Rémy

Plafond peint du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation, 1652, Moulins (Cat I-7)  
*La Présentation de Marie au temple*, vers 1650-1652, chapelle de la Visitation, Moulins ( ? ) (Cat II-6)  
*Le Mystère de la Visitation* (tableau disparu)  
*L'Annonciation* (tableau disparu)  
*Sainte Rosalie* (tableau disparu)  
*La Vierge protégeant les visitandines* (tableau disparu)

Né vers 1607 à Rethel, dans les Ardennes, Rémy Vuibert reçoit certainement une première formation emprunte du style maniériste. Puis il travaille « sous Simon Vouet ». Simple passage ou formation plus approfondie auprès du maître ? Nous n'en savons pas plus. En 1635, sa présence est attestée à Rome par une série de gravures qu'il réalise d'après des œuvres de Raphaël, du Dominiquin ou de Guido Reni. Il est de retour dès 1638, année où il

---

<sup>986</sup> 1993, Paola Pacht Bassani, pp. 69-71.

offre un tableau représentant *Les Miracles de saint Pierre à Jérusalem* à l'hôtel-Dieu de sa ville natale. Suite à sa rencontre dans la capitale italienne avec Nicolas Poussin, il travaille avec lui à partir de 1640 au décor de la Grande Galerie du Louvre. Il obtient, grâce à ce chantier qui est abandonné dès 1643, le titre de « peintre ordinaire du roi » et un logement au palais des Tuileries. Il se consacre à partir de cette période à la réalisation de grands décors peints : dans la maison de Louis Hesselin sur l'île Saint-Louis, à l'hôtel La Vrillière dans le Marais, au château de Tanlay en Bourgogne, au palais Mazarin, à l'hôtel de Saint-Aignan là aussi dans le Marais, au château de Pont-sur-Seine en Champagne. Enfin, probablement au cours de l'année 1651, il reçoit une commande de la duchesse de Montmorency, retirée au couvent de la Visitation de Moulins. Vuibert réalise pour le chœur des religieuses un plafond peint se composant de dix-sept toiles enchâssées dans une structure en bois. On apprend dans un texte du XVII<sup>e</sup> siècle conservé aux archives de la Visitation de Nevers<sup>987</sup>, que le peintre aurait réalisé d'autres tableaux pour le monastère : *Le Mystère de la Visitation* et une *Annonciation* en deux parties. Un écrit de 1666<sup>988</sup> rapporte que lors des fêtes de canonisation de saint François de Sales ces deux tableaux de « Mr Rémy » servaient à la décoration de la chapelle de même qu'une *Sainte Rosalie* et une *Vierge protégeant les visitandines*, également de la main de Vuibert. Enfin, la touche de Rémy Vuibert est visible dans une *Présentation de Marie au temple*, retable de la chapelle de la Visitation de Moulins. Sans être l'auteur de l'intégralité de l'œuvre, car plusieurs mains apparaissent, Vuibert n'a peut-être qu'achevé ce tableau. L'œuvre a pu également être modifiée après le décès de l'artiste qui survient à Moulins le 18 septembre 1652.

#### **Bibliographie :**

- Jacques Thuillier, « Pour un peintre oublié : Rémy Vuibert », *Paragone*, tome 97, pp. 22 à 41.
- Claude Mignot, « Pour un grand peintre retrouvé ; Rémy Vuibert », *Revue de l'art*, n° 155/2007-1, pp. 21 à 44.
- Guennola Thivolle-Bellot, *Rémy Vuibert, peintre ordinaire du roi (vers 1607-1652)*, mémoire de master II sous la direction de Catherine Cardinal, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II.

---

<sup>987</sup> Nevers, archives de la Visitation, 1652-1662, carton E\*1a

<sup>988</sup> *Relation de ce qui s'est passé en la solennité de la canonisation de saint François de Sales, dans l'église des religieuses de la Visitation Ste Marie de Nevers [...]*, 1666.



## Liste des abréviations

apr. J.C. : après Jésus-Christ  
Arch. dép. : archives départementales  
Arch. municip. : archives municipales  
Arch. nat. : archives nationales  
Bibl. nat. : Bibliothèque nationale  
Cat. : catalogue  
Cat. exp. : catalogue d'exposition  
coll. part. : collection particulière  
éd. : édition  
fol °. : folio  
H. : hauteur  
Ill. : illustration  
Inv. : inventaire  
l. : larger  
Me : maître  
Ms : manuscrit  
n° : numéro  
p. : page  
pp. : pages  
RMN : Réunion des Musées Nationaux  
Sous la dir. : sous la direction  
t. : tome  
vol. : volume

# **Sources et bibliographie**

# Sommaire

## **I- Sources manuscrites**

### A- Archives

- 1- Archives nationales
- 2- Archives départementales
- 3- Archives municipales
- 4- Archives privées
- 5- Archives du monastère de la Visitation
- 6- Musée de la Visitation
- 7- Bibliothèque du Patrimoine

### B- Cartes

### C- Etudes préalables et dossiers de restauration

## **II- Bibliographie**

### A- Etudes historiques

- 1- La France du XVIe au XVIIIe siècle
- 2- Histoire de la Généralité de Moulins

### B- Histoire de l'art

- 1- La peinture française
- 2- Art et architecture en France et en Italie
- 3- La peinture dans la Généralité de Moulins
- 4- Etudes régionales sur la peinture, hors Bourbonnais
- 5- Art et architecture locale
- 6- Monographies locales
- 7- La commande artistique et le marché de l'art
- 8- Travaux universitaires
- 9- Etudes iconographiques

### C- Sites internet

# I- Sources manuscrites

## A-Archives

### 1- Archives nationales

#### Paris

- F/17/1270/A : "Inventaire des tableaux et autres objets provenant des maisons ecclésiastiques" du département de l'Allier, 21 Germinal an III par Claude Henri Dufour.
- 1Q 19 : procès-verbal de l'expertise des bâtiments du prieuré de Souvigny, 1767.

### 2- Archives départementales

#### Yzeure

#### **Archives départementales de l'Allier**

- 1C 1 : Procès verbal de la Généralité de Moulins fait par Monsieur d'Argouges, Intendant de la Généralité, en 1686.
- 1C 63 : Carte de la Généralité de Moulins et des directions régionales des routes qui font partie des grandes communications qui traversent le royaume, XVIIIe siècle.
- H971 : registres des comptes de l'hôtel-Dieu de Montluçon, 27 novembre 1649.
- H116 bis : délibération du chapitre de Souvigny au sujet de l'ancienne église Notre-Dame des Avents et de la nouvelle sacristie, 10 juin 1772.
- 8J 17, fonds Pérot : carnet d'adresses de Claude-Henri Dufour.
- 1J 489 : Etat sommaire des villes, bourgs et paroisses de la Généralité de Moulins, 1722.
- 59 L, registre général des arrêtés et délibérations du district de Moulins, séance du 29 juin 1791.
- 2 MI EC 196 (état civil, commune de Moulins) : acte de baptême de Madeleine Deloisy, 19 mars 1610.
- 2 MI EC 196 (état civil, commune de Moulins) : acte de baptême de Claudine Richier, 14 septembre 1611.
- 2 MI EC 196 (état civil, commune de Moulins) : acte de baptême de Marguerite Richier, 27 mars 1613.
- 2MI 39 : Fonds des Gozis

#### *Minutes notariales*

- 3E147, étude de maître Cantat à Moulins : Procuration d'Antoinette d'Amboise à Jean du Chassin pour retirer un tableau, 2 août 1550.
- 3E153, étude de maître Cantat à Moulins : Contrat de mariage de Claude Trou et Marguerite Barnier, 7 juin 1568.
- 3E706, étude de maître Revangy à Moulins : Transaction entre Etienne Richier et Jean Labrosse, 14 août 1601. Ratification par Marie Richier, 8 juin 1602.

- 3E707, étude de maître Revangy à Moulins : Contrat de mariage de Guillaume Margotin et Louise Desheulmes, 16 septembre 1602.
- 3E707, étude de maître Revangy à Moulins : Reconnaissance de vente par Jean Richier, 29 septembre 1602.
- 3E14248, étude de maître Parenton à Montluçon: Commande d'un étendard à Claude Bridier, 27 juillet 1609. Quittance de fin de paiement, 29 mai 1610.
- 3E14547, étude de maître Perrine à Montluçon : Vente d'une vigne et d'un jardin par Jean et François Pétignot, 1<sup>er</sup> mars 1619.
- 3E14597, étude de maître Robinet à Montluçon : Vente de six journaux de vigne par Claude Bridier aux confrères du Corps de Dieu, 30 mars 1617. Rachat des journaux de vigne par Claude Bridier, 17 mai 1640.
- 3E14584, étude de maître Robinet à Montluçon : Contrat de mariage de Jean Bridier et Françoise Auclert, 19 février 1643.
- 3E14588, étude de maître Robinet à Montluçon : Partage de la succession de Françoise Auclert, épouse de Jean Bridier, le 24 mars 1650.
- 3E14588, étude de maître Robinet à Montluçon : Bail par Marie Auclert à Jean Urban, 29 mars 1650.
- 3E14774, étude de maître André à Montluçon : Testament de Gervaise Bridier, 27 avril 1652.
- 3E14774, étude de maître André à Montluçon : Achat de douze œuvres de vigne par Jean Bridier, 1<sup>er</sup> mai 1652. Prise de possession réelle et corporelle par Jean Bridier, 2 mai 1652.
- 3E14774, étude de maître André à Montluçon : Rachat d'une rente sur douze journaux de vigne par Jean Bridier et son épouse, 31 mai 1652.
- 3E3193, étude de maître Duret à Moulins : testament de Rémy Vuibert, 18 septembre 1652.
- 3E14774, étude de maître André à Montluçon : Accord entre Jean Bridier et Marie Auclerc au sujet de la succession de Claude Bridier, 31 décembre 1652.
- 3E14774, étude de maître André à Montluçon : testament de Gervaise Bridier, 27 avril 1652.
- 3E14775, étude de maître André à Montluçon : Vente d'une maison par Claude Bridier, Antoine Gaignière et Pierre Vigniaire, 4 décembre 1653. Quittance de rachat de l'hypothèque, 15 juillet 1655.
- 3E14787, étude de maître André à Montluçon : Contrat de mariage de François Charrus et Antoinette Bridier, 30 juin 1663.
- 3E14255, étude de maître Perrot à Montluçon : Contrat de mariage de Gilbert Brignat et de Gilberte Bridier, 5 janvier 1668.
- 3E14255, étude de maître Perrot à Montluçon : Prix-fait par Jean Cosson à Jean Bridier, 22 juillet 1668.
- 3E14255, étude de maître Perrot à Montluçon : Prix-fait par Antoine Chabrat à Jean Bridier, 22 juillet 1668.
- 3E3020, étude de maître Robert à Moulins : Contrat de mariage de Diego Perez et Louise Freboux, 20 juin 1673.
- 3E14266, étude de maître Perrot à Montluçon : Contrat de mariage de Jean Mouron et Catherine Tripier, 19 avril 1683.
- 3E14268, étude de maître Perrot à Montluçon : Testament et inventaire des biens de Jean Mouron, 16 mars 1686.
- 3E14628, étude de maître Agnès à Montluçon : Partage entre Antoine et Gilberte Bridier, 25 mai 1700.

### **- 1908, Flament**

Pierre Flament, *Inventaire sommaire des archives hospitalières antérieures à 1790 de l'hospice de Gayette*, Moulins, 1908.

#### Nevers

#### **Archives départementales de la Nièvre**

- D2, f° 173 : contrat entre l'architecte Lingre et le peintre Gherardini, 12 mars 1685.
- D2 fol° 170 : marché pour la réalisation des peintures de la chapelle Notre-Dame de l'église du collège des jésuites de Nevers, 5 novembre 1686 et 7 novembre 1686.
- D2, f° 177 : état des dépenses pour la chapelle Saint-François-Xavier établi par Giovanni Gherardini, février 1687.
- D2 fol° 161 : plaintes et réclamations des jésuites envers Giovanni Gherardini, sans date.
- D2 fol° 162 : plaintes et réclamations des jésuites envers Giovanni Gherardini, sans date.
- D2, f° 155 : marché passé entre les peintres Sabadini et Gherardini, 22 mai 1689.
- D2, f° 145 à 2D, fol° 204 : 51 quittances concernant la réalisation du décor de l'église Saint-Pierre de Nevers.
- 3E /1/1184, étude de maître Robert Sionest : marché pour un tableau de l'église de Parigny-les-Vaux, 26 février 1689.
- Registres paroissiaux de Parigny-les-Vaux, 4 avril 1689.

#### Clermont-Ferrand

#### **Archives départementales du Puy-de-Dôme**

9F52, fonds Champflour, Etats des dépenses pour les peintres, 1627-1628.

### **3- Archives municipales**

#### Moulins

- Registre paroissial 435 : acte de décès de Rémy Vuibert.
- Fonds du collège des jésuites de Moulins :  
AMM 68 : Inventaire des biens du collège des jésuites de Moulins, 25 août 1762.  
AMM 102 : Inventaire des biens du collège de Moulins, 2 octobre 1780.

#### Montluçon

- GG1 : registres des baptêmes de Notre-Dame et Saint-Pierre de Montluçon.
- GG5 : Acte de mariage de Jean Mouron et Catherine Tripier, 27 avril 1683 (paroisse Notre-Dame).
- GG7 : Acte de décès de Catherine Tripier, femme de Jean Mouron, 29 octobre 1700 (paroisse Notre-Dame).

## Nevers

BB. 33, 1687-1690 : réception de Jean-Baptiste Sabadini comme peintre de la ville.

### **4- Archives privées**

- Délibération du chapitre de Souvigny concernant la démolition de l'église Notre-Dame des Avents pour construire la nouvelle sacristie, 22 décembre 1772.
- Marché passé avec le menuisier François Pousset pour les sculptures de la sacristie de Souvigny, 19 mars 1777.

- Fonds d'archives conservé à la maison de retraite de Gayette à Montoldre :

E 29 : inventaire du 19 mai 1699

E 30 : inventaire du 30 mai 1702

E 31 : inventaire du 20 mai 1753

E 32 : inventaire du 30 avril 1765

E 33 : inventaire du 30 mars 1771

E 34 : inventaire du 5 mai 1774

E 28, fol. 9 : *Etat des despenses faites pour le nouveau bâtiment de Gayette exactement tirées des registres depuis le mois de février 1761 jusqu'au premier septembre 1768*

E 28, fol. 10 : Estimation des prix pour les ouvrages en plâtre dans la chapelle

### **5- Archives du monastère de la Visitation**

#### Nevers

- Manuscrit appartenant à Louis de Saint-Valérin, sacristain du monastère de la Visitation de Moulins, 1726.
- Carton E1a, 1652-1662 : description des peintures du chœur des religieuses de Moulins.

### **6- Musée de la Visitation de Moulins**

Opuscule anonyme, 1666 : *Relation / de ce qui s'est passé / en la Solennité de la Canonisation de St FRAN-/COIS DE SALES, dans l'église des reli-/ gieuses de la Visitation Ste Marie de MOULINS, par les soins / & la sage conduite de Très Auguste et Pieuse Princesse / Très digne Religieuse & Mère / MADAME LA DUCHESSE DE MONTMORENCY / ... A Moulins (imprimé par) Jacques VERNOY.*

### **7- Bibliothèque du Patrimoine de Clermont-Ferrand**

MS 1079, fol. 356-428, Fonds Paul Le Blanc : documentation relative au peintre Guillaume Rome.

## B-Cartes

### - 1569, Nicolay

*Description géographique du païs et duché de Bourbonnois [...] en 1569*, dans Nicolas de Nicolay, *Générale description du Bourbonnois*, A. Vayssière, Moulins, 1889.

### - 1668, sn

*Duché du Bourbonnois*, dans Annie Regond, Henri Delorme (sous la dir.), *Bourbonnais baroque ? Aspects du baroque et du classicisme aux XVIIe et XVIIIe siècles dans l'Allier*, musée de Souvigny, 20 juin-11 novembre 2009, p. 16.

### - XVIIe siècle, Blaeuw

Guiljelmum et Joannem Blaeum, *Carte du duché du Bourbonnais*, collection Amis du vieux Cusset.

### - XVIIIe siècle, Cassini

Cartes de Cassini, sur [geoportail.gouv.fr](http://geoportail.gouv.fr)

### - XVIIIe siècle

*Carte de la Généralité de Moulins et des directions générales des routes qui font parties des grandes communications qui traversent le Royaume* conservée aux Archives départementales de l'Allier (1C63).

### - 1782, Jaillot

H. Jaillot, *La Généralité de Moulins où se trouvent les élections de Moulins, Nevers, Château-Chinon, Gannat, Montluçon, Evaux, Guéret, et pays limitrophes, suivant les nouvelles observations par H. Jaillot, géographe ordinaire du Roy, gravé par Coulubrier*, carte conservée aux Archives départementales de l'Allier.

### - 1977, Aubertn Baudrillart, Meyer, Van Cauwenbergh

*La France ecclésiastique en 1789* dans Roger Aubert, Alfred Baudrillart, Albert de Meyer, Etienne Van Cauwenbergh, *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, Paris, Letouzey et Ané, tome XVIII, 1977, fig.164.

### - 1985, Leguai

*La Généralité de Moulins et ses sept élections vers 1700* dans André Leguai (sous la dir.), *Nouvelle histoire du Bourbonnais*, Le Coteau, Horvath, 1985, tome I, p. 262.

### - 1998, Mattéoni

Carte du duché du Bourbonnais dans Olivier Mattéoni, *Servir le Prince. Les officiers des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Âge (1356-1523)*, Paris, 1998, p. 71.



## C- Etudes préalables et dossiers de restauration

### **- 1993, Thévenet**

Michel Thévenet, *Etude historique préalable aux travaux de mise en valeur de la chapelle de la maison de retraite de Gayette (Montoldre-Allier)*, 1993.

### **- 1993, Voinchet**

François Voinchet, *Etude préalable à la restauration intérieure de la chapelle de l'hospice de Gayette, Montoldre, Allier*, Moulins, 1993.

### **- 2001, Auvity**

Atelier de restauration Auvity, *Dossier de restauration du tableau Judith et Holopherne, cathédrale de Moulins*, Août 2001.

### **- 2003, Auvity**

Atelier de restauration Auvity, *Dossier de restauration du triptyque dit des Aubéry, cathédrale de Moulins*, Avril 2003.

### **- 2003, Auvity**

Atelier de restauration Auvity, *Dossier de restauration du tableau La Sainte Famille, cathédrale de Moulins*, Mai 2003.

### **- 2003, Auvity**

Atelier de restauration Auvity, *Dossier de restauration du tableau Saint Jérôme au désert, cathédrale de Moulins*, Mai 2003.

### **- 2003, Auvity**

Atelier de restauration Auvity, *Dossier de restauration du tableau L'Oracle de Déborah, cathédrale de Moulins*, Juillet 2003.

### **- 2008, Barrat**

Marie Paule Barrat (atelier), *dossier de restauration du tableau la Présentation de Marie au Temple entourée des membres de la famille Orsini, XVIIe siècle, chapelle des visitandines du lycée Théodore de Banville, Moulins, Allier*, novembre 2008.

### **- 2010, Duclos Damour**

Béatrice Duclos Damour (atelier), *dossier d'examen et de traitement du triptyque dit de Bethleem. Maître anversois du XVIe siècle. Cathédrale de Moulins (03)*, 2010.

### **- 2011, LP3 restauration**

*Inventaire des peintures de chevalet de la cathédrale de Moulins* par l'atelier LP3 restauration, octobre 2011.

- Documentation de la Conservation Régionale des Monuments Historiques d'Auvergne, de la Conservation des Antiquités et Objets d'Art de l'Allier, de l'Inventaire Régional d'Auvergne.

## II- Bibliographie

### A- Etudes historiques

#### 1- La France du XVIe au XVIIIe siècle

##### *Dictionnaires et ouvrages généraux*

**- 1738-1768, Hozier**

Louis-Pierre d'Hozier et Antoine-Marie d'Hozier de Sérigny, *Armorial général ou registres de la noblesse de France*, éd. du Palais Royal, Paris, 1738-1768.

**- 1941, Coornaert**

Emile Coornaert, *Les corporations en France avant 1789*, Paris, Gallimard, 1941.

**- 1950, Buisson**

Albert Buisson, *Michel de l'Hospital*, Paris, Hachette, 1950.

**- 1976, Chaussinand-Nogaret**

Guy Chaussinand-Nogaret, *La Noblesse au XVIIIe siècle. De la Féodalité aux Lumières*, Evreux, Hachette, 1976.

**- 1977, Aubert, Baudrillart, De Meyer, Van Cauwenbergh**

Roger Aubert, Alfred Baudrillart, Albert de Meyer, Etienne Van Cauwenbergh, *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, Paris, Letouzey et Ané, tome XVIII, 1977.

**- 1979, Bouscayrol**

René Bouscayrol, *Les Lettres de Miette Tailhand-Romme, 1787-1797*, Aubière, 1979.

**- 1983, Huppert**

George Huppert, *Bourgeois et gentilshommes. La réussite sociale en France au XVIe siècle*, Paris, Flammarion, 1983.

**- 1982, Chaunu**

Pierre Chaunu, *La civilisation de l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, 1982.

**- 1984, Chaunu**

Pierre Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, Paris, Editions Arthaud, 1984.

**- 1988, Le Goff, Rémond**

Jacques Le Goff et René Rémond (sous la dir.), *Histoire de la France religieuse. Du christianisme flamboyant à l'aube des Lumières (XIVe-XVIIIe siècle)*, Paris, Ed. du Seuil, 1988.

**- 1989, Mandrou**

Robert Mandrou, *Introduction à la France moderne, 1500-1640. Essai de psychologie historique*, Paris, Albin Michel, 1989 (1<sup>ère</sup> édition de 1961).

**- 1993, Chaussinand-Nogaret**

Guy Chaussinand-Nogaret, *Gens de finance au XVIIIe siècle*, Bruxelles, Editions Complexe, 1993, (réédition de 1972).

**- 1993, Duchet-Suchaux**

Gaston Duchet-Suchaux et Monique Duchet-Suchaux, *Les Ordres religieux. Guide historique*, Paris, Flammarion, 1993.

**- 1995, Giard**

Luce Giard (sous la dir.), *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, Bibliothèque d'Histoire des Sciences, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

**- 1996, Milliot**

Vincent Milliot, *Cultures, sensibilités et société dans la France d'Ancien Régime*, Nathan Université, Paris, 1996.

**- 1997, Mandrou**

Robert Mandrou, *La France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, PUF, 1997.

**- 2001, Muchembled**

Robert Muchembled, *Société, cultures et mentalités dans la France moderne. XVe-XVIIIe siècles*, collection *Cursus-Histoire*, Paris, Armand Colin, 2001, 3<sup>e</sup> édition.

**- 2002, Muchembled**

Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XVe-XVIIIe siècle)*, Paris, Flammarion, 2002 (1<sup>ère</sup> édition de 1978).

*Articles*

**- 1952, Egret**

Jean Egret, « L'Aristocratie parlementaire française à la fin de l'Ancien Régime », *Revue Historique*, tome 2, 1952, pp. 1 à 14.

**- 1992, Brancourt**

Jean-Pierre Brancourt, « L'évolution du critère de l'élite au XVIIIe siècle », *L'Information Historique*, n°54, Paris, Armand Colin, pp. 60 à 64.

**- 1995**

« Grandeur et décadence de la noblesse française », *L'Histoire*, dossier, n° 194, décembre 1995, pp. 22 à 45.

**- 1999**

« Les Noblesses à l'époque moderne », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, tome 46-1, janvier-mars 1999.

**- 2002, Pontet, Figeac, Boisson**

Textes réunis par Josette Pontet, Michel Figeac, Marie Boisson, *La Noblesse de la fin du XVIe siècle au début du XXe siècle, un modèle social ?*, Centre aquitain de recherches en histoire contemporaine, colloque tenu à Bordeaux en 2001, Anglet, Atlantica, 2002.

**- 2014, Teyssède-Jullian**

Emily Teyssède-Jullian, « Les confréries et l'enrichissement des chapelles en Rouergue (XVIIe-XVIIIe siècles), *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XVe-XVIIIe siècle)*, Bozouls, Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, 2014, pp. 137 à 154.

## **2- Histoire de la Généralité de Moulins**

### *Dictionnaires*

**- 1846-1853, Bouillet**

Jean-Baptiste Bouillet, *Nobiliaire d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, Pérol, 1846-1853.

**- 1857, Bouillet**

Jean-Baptiste Bouillet, *Dictionnaire héraldique de l'Auvergne [...]*, Clermont-Ferrand, Paul Hubler, 1857.

**- 1878, Tardieu**

Ambroise Tardieu, *Dictionnaire historique du Puy-de-Dôme*, Moulins, 1878.

**- 1941, Remacle**

Albert de Remacle, *Dictionnaire des fiefs de la Basse-Auvergne*, Maringues, 2000 (réimpression de l'édition de 1941).

**- 2009, Sarazin**

Maurice Sarazin, *Les Bourbonnais célèbres et remarquables des origines à la fin du XXe siècle, tome II, arrondissement de Moulins*, Charroux-en-Bourbonnais, Editions des Cahiers Bourbonnais, 2009.

### *Ouvrages généraux*

**- 1684, Cotelendi**

Charles Cotelendi, *La vie de madame la duchesse de Montmorency, supérieure de la Visitation de Sainte-Marie de Moulins*, Paris, 1684.

**- 1769, Garreau**

Abbé Garreau, *La vie de madame la duchesse de Montmorency, supérieure de la Visitation Sainte-Marie de Moulins*, tirée des manuscrits conservés dans ce monastère, Clermont-Ferrand, 1769.

**- 1770, sn**

*Généralité de Moulins composée de sept élections: Moulins, Gannat, Montluçon, Nevers, Chateau-Chinon, Guéret, Combrailles*, vers 1770.

**- 1794, sn**

*La Généralité de Moulins. Etat général alphabétique des paroisses de la Généralité de Moulins divisées par subdélégations*, Moulins, Cercle généalogique et héraldique du Bourbonnais, 1794.

**- 1838, Allier**

Achille Allier, *L'Ancien Bourbonnais (Histoire, monuments, mœurs, statistique)*, d'après les dessins et documents de Claude-Henri Dufour, Moulins, Desrosiers, 1838.

**- 1867, Bouchard**

Ernest Bouchard, *Les guerres de Religion et les troubles de la Fronde en Bourbonnais*, Moulins, C. Desrosiers, 1867.

**- 1876, Fliche**

Paul Fliche, *Mémoire sur la vie de la duchesse des Ursins Montmorency*, Paris, 1876.

**- 1889, Nicolay**

Nicolas de Nicolay, *Générale description du Bourbonnais (1569)*, Moulins, A. Vayssière, 1889.

**- 1896, Faige, Boutresse**

Aubert de la Faige et Roger de la Boutresse, *Les Fiefs du Bourbonnais. La Palisse*, tome 1, Paris, Ed. Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1896.

**- 1898, Giraud**

Alexandre Giraud, *Les Confrères du Corps de Dieu et de Monsieur Saint Jean-Baptiste. Etude sur une confrérie montluçonnaise du XVIe siècle*, Montluçon, 1898.

**- 1900, Faure**

Henri Faure, *Histoire de Moulins*, Moulins, Crépin-Leblond, 1900.

**- 1904, Peynot**

Michel Peynot, *Saint-Yorre à travers les siècles : généalogie des sires des Chaussins*, Moulins, 1904.

**- 1906, Queneau**

Victor Queneau, « Recherches sur les écoles et collèges de Nevers », Extraits des *Mémoires de la Société Académique du Nivernais*, Nevers, 1906.

**-1907, Moret**

Abbé J.J Moret, *Histoire de Saint-Menoux*, Monographie des villes et villages de France, Paris, Le Livre d'Histoire, 2007 (reprise de l'édition de 1907).

**- 1912, Moret**

Jean-Jules Moret, *Notes pour servir à l'histoire des paroisses bourbonnaises. Du XVIe siècle à la Révolution : paroisses qui dépendaient des évêchés d'Autun et Nevers*, Moulins, Crépin-Leblond, 1912, tome II.

**- 1932, Clément**

Joseph Clément, *Montluçon et ses richesses d'art*, Montluçon, 1932.

**- 1933, Grellet-Dumazeau**

Albert Grellet-Dumazeau, *Le Château et les seigneurs de Montaigu-le-Blin*, Moulins, 1933.

**- 1936, Faige, Boutresse**

Aubert de la Faige et Roger de la Boutresse, *Les Fiefs du Bourbonnais. Moulins, rive droite de l'Allier*, Corrections et additions par Philippe Tiersonnier, tome 2, Moulins, Crépin-Leblond Editeur, 1936.

**- 1961, Litaudon**

Marie Litaudon, *La Ville de Moulins en 1660*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1961.

**- 1963, Bartillat**

Christian de Bartillat, *La famille Jehannot de Bartillat, 1300-1963*.

**- 1974, Leguai**

André Leguai, *Histoire du Bourbonnais*, collection « Que sais-je ? », Paris, n° 863, Presses Universitaires de France, 1974.

**- 1980, Rougeron**

Georges Rougeron, *Les Intendants en Bourbonnois, en la Généralité de Moulins: Origines à 1790*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1980.

**- 1984, Rougeron, Regond, Corrocher, Dufour**

Georges Rougeron, Annie Regond, Jacques Corrocher, Henriette Dufour, *Bourbonnais: cadre naturel, histoire, art, littérature, langue, économie, traditions populaires*, Le Puy, Christiane Bonneton, 1984 ; en particulier Annie Regond, *Art*, pp. 78 à 105.

**- 1985, Leguai**

André Leguai (sous la direction), *Nouvelle histoire du Bourbonnais*, Horvath, Le Coteau, 1985, tome I et tome II, en particulier Jacques Lelong, *La société bourbonnaise d'Ancien régime* (XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles), pp. 251 à 324, et du même auteur *Les rythmes de l'évènement* (1527-1789), pp. 325 à 387, tome I.

**- 1990, Garmy**

Edouard Garmy, *Commentry et ses environs*, Paris, Editions Res Universis, 1990.

**- 1990, Grégoire**

Camille Grégoire, *Chantelle et ses environs*, Paris, Editions Res Universis, 1990 (réédition de l'ouvrage paru en 1910 sous le titre *Le Canton de Chantelle*).

**- 1991, Déret**

Yves Déret, *Dompierre-sur-Besbre, des origines à 1900*, Charroux-en-Bourbonnais, Editions des Cahiers du Bourbonnais, 1991.

**- 1991, Frémont**

Henri de Frémont, *Généalogies de familles bourbonnaises*, Cour bevoie, 1991.

**- 1993, Bourgougnon**

G. Bourgougnon, *Huriel et ses environs*, Monographies des villes et villages de France, Paris, Res Universis, 1993 (Réimpression de l'édition de 1895).

**- 1994, Germain**

René Germain, *Gannat et sa région. Naissance et développement d'une cité*, société culturelle, Gannat, 1994.

**- 1997, Sarazin**

Maurice Sarazin, *Blaise de Vigenère bourbonnais : introduction à la vie et à l'œuvre d'un écrivain de la Renaissance*, Charroux-en-Bourbonnais, Ed. des Cahiers du Bourbonnais, 1997.

**- 1998, Mattéoni**

Olivier Mattéoni, *Servir le Prince. Les officiers des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Âge (1356-1523)*, Paris, publication de la Sorbonne, 1998.

**- 2006, Gibiat, Michard**

Samuel Gibiat et Isabelle Michard, *Montluçon, les hôtels nobles. XVe-XVIIIe siècles*, Montluçon, Editions Les Amis de Montluçon, Société d'histoire et d'archéologie, 2006.

**- 2007, Manivière**

Guy Manivière, *Saint-Etienne de Vicq. Ses sites et son histoire*, Saint-Félix, 2007.

*Articles*

**- 1882-1885, Grassoreille**

Georges Grassoreille, « Remarques sur la Généralité de Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du département de l'Allier*, Moulins, 1882-1885, tome 17, pp. 235 à 241.

**- 1889, Quirielle**

Roger de Quirielle, « Une statistique nobiliaire du Bourbonnais dressée en 1664 », *Annales Bourbonnaises*, 1889, pp. 312 à 325, pp. 347 à 353 et pp. 367 à 378.

**- 1898, Claudon**

F. Claudon, « Echos. Histoire et Antiquités locales », *La Quinzaine bourbonnaise*, tome XVII, Moulins, 1898, p. 168.

**- 1901, Du Broc de Segange**

Louis du Broc de Segange, « La famille et les deux seigneuries de Dorne », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 9, 1901, pp. 233 à 245.

**- 1904, du Broc de Segange**

Gaston du Broc de Segange, « La baronnie et la paroisse de Bressolles », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, 1904, tome 12, pp. 57-59.

**- 1904, Flament**

Pierre Flament, « Documents sur la Généralité de Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, 1904, tome 12, pp. 365 à 368.

**- 1906, Quirielle**

Roger de Quirielle, « Notes historiques sur Châtel-Perron », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 14, 1906, pp. 334 à 337.

**- 1910, Berthoumieu**

Abbé V. Berthoumieu, « Les anciens habitants de Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 18, 1910.

**- 1912, Bideau**

Léon Bideau, « Bellenaves. Les traces du passé », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 20, 1912, pp. 133-134.

**- 1913, Berthoumieu**

Abbé V. Berthoumieu, « Le personnel administratif en Bourbonnais sous l'Ancien Régime », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 21, 1913, pp. 137-143, 187-196, 229-244, 358-364, 422-433.

**- 1920-1922, Pradel**

Georges Pradel, « Madame de Sévigné en Bourbonnais », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 11, n° 12, 1920; n° 17, n° 18, 1922.

**- 1928, Everat**

Edouard Everat, « Géraud de Champflour et les d'Effiat d'après les archives inédites de la famille de Champflour », *Mémoire de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Clermont-Ferrand*, fascicule 28, tome 1, 1928, pp. 33 à 56.

**- 1934-1935, Bardet**

Gaspard Bardet, « Essai de monographie d'une commune : Saligny-sur-Roudon », *Notre Bourbonnais*, n° 46-47-48-49, 1934-1935.

**- 1952, Guy**

André Guy, « Le passé de Chateaufort », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, novembre 1952, 4<sup>e</sup> trimestre, pp. 286 à 287.

**- 1952, Monceau**

Yvonne-Henri Monceau, « Le cœur de madame de Chantal à Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome XLVII, 1<sup>er</sup> trimestre 1952, pp. 226 à 227.

**- 1980, Duteil**

Alban Duteil, « Seigneurs et familles seigneuriales d'Huriel », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 31, 1980, pp. 25 à 54.



**- 1980, Lelong**

Jacques Lelong, « Origine géographique de la population moulinoise à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Notre Bourbonnais*, Bulletin trimestriel de la Société Bourbonnaise des études locales, Moulins, n° 213, 4<sup>e</sup> trimestre 1980, pp. 345 à 355.

**- 1983, Mattéoni**

Olivier Mattéoni, « Structure de la société montluçonnaise à la fin du XV<sup>e</sup> siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 34, 1983, pp. 42 à 58.

**- 1987, Bordes**

Hélène Bordes, « L'Ancienne Visitation de Moulins à travers ses archives », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 63, 3<sup>e</sup> trimestre 1987, pp. 463 à 504.

**- 1987, Bordes**

Hélène Bordes, « Lettres de quelques pères jésuites à la duchesse de Montmorency », Actes du colloque *Les Jésuites parmi les hommes aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Clermont-Ferrand, 1987, pp. 265 à 282.

**- 1995, Lelong**

Jacques Lelong, « Du seigneurial au rentier: l'exemple de la seigneurie de Pouzeux (Yzeure) 1555-1792 », *Etudes Bourbonnaises, Bulletin de la société bourbonnaise des études locales*, n° 273, décembre 1995, pp. 287 à 303.

**- 1997, Guy**

André Guy, « Nicolas Jehannot de Bartillat 1574 ou 76-1655 », *Bulletin des Amis de Montluçon*, Société d'histoire et d'Archéologie, n° 48, 1997, pp. 73 à 81.

**- 1997, Mauzaize**

Jean Mauzaize, « Etude sur les familles seigneuriales d'Ainay-le-Vieil », *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, n° 90, septembre 1997, pp. 5 à 22.

**- 2000, Sarazin**

Maurice Sarazin, « Le représentant du peuple. Joseph Fouché en mission à Moulins, du 27 septembre au 1<sup>er</sup> octobre 1793 », *Les Cahiers du Bourbonnais*, n° 171, printemps 2000, pp. 57 à 59.

**- 2000-2001, Sarazin**

Maurice Sarazin, « Un quadricentenaire. Madame de Montmorency (1600-1666) : d'un château du Latium au monastère de la Visitation de Moulins », *Les Cahiers du Bourbonnais*, n° 174, pp. 73 à 79, n° 175, pp. 49 à 53, 2000-2001.

**- 2001, Maquet**

Arlette Maquet, « Réseau et pèlerinage à Souvigny autour des saints abbés Mayeul et Odilon », *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, n° 748, t. CII, 2001.

**- 2003, Lelong**

Jacques Lelong, « Jean de Coligny-Saligny (1617-1686) », *Etudes Bourbonnaises*, n° 296-2, 2003, pp. 91 à 99.

**- 2005, Leguai**

André Leguai, « Un paradoxe : la situation religieuse de Moulins au Moyen Âge et à l'époque moderne », *Les Ducs de Bourbon, le Bourbonnais et le royaume de France à la fin du Moyen Âge*, préface d'Olivier Mattéoni, Yzeure, Société Bourbonnaise des Etudes Locales, 2005, pp. 183 à 191.

**- 2007, Michard**

Georges Michard, « Des Montluçonnais du XVIIe siècle, les confrères du Saint-Esprit », *Bulletin des Amis de Montluçon*, Société d'Histoire et d'Archéologie, n° 58, 2007, pp. 9 à 27.

**- 2008, Vilatte**

Sylvie Vilatte, « Réalité et légende à propos de la mort de madame de Montespan à Bourbon l'Archambault », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 74, 1<sup>er</sup> trimestre 2008, pp. 49 à 82.

**- 2009, Corrocher**

Jacques Corrocher, « Le médecin Charles Delorme (1584-1678). Une personnalité hors du commun », *Etudes bourbonnaises*, n° 317, mars 2009, pp. 1 à 14.

**- 2011, Lamboley**

Claude Lamboley, « Jean Aubery, médecin moulinois du XVIe siècle », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 75, 1<sup>er</sup> trimestre 2011, pp. 316 à 346.

## B- Histoire de l'art

### **1- La peinture française**

#### *Dictionnaires*

**- 1889, Beraldi**

Henri Beraldi, *Les graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, 1889.

**- 1999, Bénézit**

Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et tous les pays*, Paris, Gründ, 1999 (4<sup>e</sup> édition).

**- 2003, Laclotte, Cuzin**

Michel Laclotte, Jean-Pierre Cuzin (sous la dir.), *Dictionnaire de la peinture*, Larousse, Paris, 2003.

*Ouvrages généraux*

**- 1676, Félibien**

André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent avec un dictionnaire des termes propres à chacun des arts*, Paris, J.B. Coignard, 1676.

**- 1700, Gherardini**

Giovanni Gherardini, *Relation du voyage fait en Chine sur le vaisseau l'Amphitrite, en l'année 1698, par le sieur Giovanni Gherardini, peintre italien*, Paris, 1700.

**- 1847, Chennevières**

Philippe de Chennevières-Pointel, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Genève, Minkoff Reprint, 1847-1882, édition de 1973.

**- 1905-1906, Marcel**

Pierre Marcel, *La peinture française de la mort de Lebrun à la mort de Watteau (1690-1721)*, Paris, Quantin, 1905-1906.

**- 1912, Locquin**

Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785 : étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris, H. Laurens, 1912.

**- 1925, Dimier**

Louis Dimier, *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet (1300 à 1627)*, Paris, G. Van Oest, 1925.

**- 1925-1926, Réau**

Louis Réau, *Histoire de la peinture française au XVIIIe siècle*, Paris, G. Van Oest, 1925-1926.

**- 1927, Dimier**

Louis Dimier, *Histoire de la peinture française du retour de Vouet à la mort de Lebrun (1627-1690)*, Paris, G. Van Oest, 1926-1927.

**- 1928-1930, Dimier**

Louis Dimier, *Les peintres français du XVIIIe siècle : histoire des vies et catalogue des œuvres*, Paris, éditions G. Van Oest, 1928-1930.

**- 1939, Vloberg**

Maurice Vloberg, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, Grenoble, B. Arthaud, 1939.

**- 1942, Dorival**

Bernard Dorival, *La peinture française*, Paris, Larousse, 1942.

**- 1963, Thuillier, Châtelet**

Jacques Thuillier, Albert Châtelet, *La Peinture française : de Fouquet à Poussin*, Genève, Skira, 1963.

**-1964, Thuillier, Châtelet**

Jacques Thuillier, Albert Châtelet, *La Peinture française : de Le Nain à Fragonard*, Genève, Skira, 1964.

**- 1965, Janneau**

Guillaume Janneau, *La peinture française au XVIIe siècle*, Genève, Pierre Cailler, 1965.

**- 1969, Fleury, Constans**

Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, *Documents du minutier central des notaires de Paris concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs du XVIIe siècle (1600-1650)*, Paris, SEVPEN, 1969.

**- 1974, Faré**

Michel Faré, *Le Grand Siècle de la nature morte en France. Le XVIIe siècle*, Paris, Société française du livre, 1974.

**- 1976, Faré**

Michel et Fabrice Faré, *La vie silencieuse en France. La nature morte au XVIIIe siècle*, Paris, Société française du Livre, 1976.

**- 1991, Chatelus**

Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1991.

**- 1991, Haskell**

Francis Haskell, *Peintres et mécènes. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991.

**- 1994, Mérot**

Alain Mérot, *La peinture française au XVIIe siècle*, Paris, Gallimard-Electa, 1994.

**- 1994, Schnapper**

Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

**- 1994, Thuillier**

Jacques Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris, Flammarion, 1994.

**- 1997, Tapié**

Alain Tapié, *Le sens caché des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture du XVIIe siècle*, Paris, Ed. Adam Biro, 1997.

**- 1998, Bajou, Babelon**

Thierry Bajou, Jean-Pierre Babelon, *La peinture à Versailles au XVIIe siècle*, Paris, RMN, 1998.

**- 1998, Jarrassé**

Dominique Jarrassé, *La peinture française au XVIIIe siècle*, Paris, Terrail, 1998.

**- 1998, Rochefort**

Isabelle Rochefort, *Peindre à Paris au XVIIe siècle*, Paris, Imago, 1998.

**- 2000, Cousinié**

Frédéric Cousinié, *Le peintre chrétien. Théorie de l'image religieuse dans la France du XVIIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

**- 2001, Rosenberg**

Pierre Rosenberg (sous la dir.), *La Peinture française*, Paris, Mengès, 2001 (tome 1).

**- 2002, Chézaud**

Patrick Chézaud, *Peindre les idées. De la Grande-Bretagne à l'Europe au XVIIIe siècle*, Paris, Edition Gérard Monfort, 2002.

**- 2002, De Vecchi**

Pierluigi De Vecchi, *Raphaël*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2002.

**- 2003, Schneider**

Norbert Schneider, *Les Natures Mortes. Réalité et symbolique des choses. La peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes*, Taschen, Paris, 2003.

**- 2004, Schnapper**

Antoine Schnapper, *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, Editions Gallimard, 2004.

**- 2010, Fleury, Constans**

Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, *Documents du Minutier central des notaires de Paris. Peintres, sculpteurs et graveurs au XVIIe siècle (1600-1650)*, t. II, Paris, 2010.

**- 2010, Gady**

Bénédicte Gady, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Editions de la maison des sciences de l'homme, 2010.

*Articles*

**- 1951, Wildenstein**

Georges Wildenstein, « Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne entre 1550 et 1610 », *Gazette des Beaux-Arts*, tome 38 bis, 1951.

**- 1956, Wildenstein**

Georges Wildenstein, « Le goût pour la peinture dans le cercle de la bourgeoisie parisienne autour de 1700 », *Gazette des Beaux-Arts*, tome 48, 1956.

**- 1958, Thuillier**

Jacques Thuillier, « Pour un peintre oublié : Rémy Vuibert », *Paragone*, tome 97, 1958, pp. 22 à 41.

**- 1958, Vanuxem**

Jacques Vanuxem, « Les Jésuites et la peinture du XVIIe siècle à Paris », *Revue des arts, musées de France*, mars-avril 1958, pp. 85 à 91.

**- 1959, Wildenstein**

Georges Wildenstein, « Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII, d'après des inventaires après décès et des contrats de mariage conservés au minutier central des notaires aux archives nationales », *Gazette des Beaux-Arts*, 1959.

**- 1965, Wildenstein**

Wildenstein, « Les œuvres de Charles Le Brun d'après les gravures de son temps », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1965, pp. 1 à 58.

**- 1973, Pérez**

Marie-Félicie Pérez, « Recherches sur la peinture du XVIIe siècle dans le centre de la France (Guy François et son temps), *L'Information d'histoire de l'art*, n° 4, 1973, Paris, pp. 188 à 190.

**- 1974, Enaud**

François Enaud, « Panorama sur les peintures murales. Travaux et découvertes récentes », *Les Monuments historiques de la France*, n° 3, 1974, pp. 88 à 97.

**- 1978, Schnapper**

Antoine Schnapper, « Plaidoyer pour un absent : Bon Boullogne (1649-1717) », *Revue de l'art*, n° 40-41, 1978, pp. 121 à 141.

**- 1981, Mérot**

Alain Mérot, « La place des sujets mythologiques et leur signification dans le décor peint, à Paris, dans la première moitié du XVIIe siècle », *La Mythologie au XVIIe siècle*, actes du XIe colloque du CMR 17, janvier 1981, pp. 219-224.

**- 1983, Jestaz**

Bertrand Jestaz, « Project for painted decoration for the galerie of the château de Tanlay », *Record of the Art museum of Princeton university*, 1983, vol. XLII, n° 1.

**- 1985, Gloton**

Jean-Jacques Gloton, « Voûtes et plafonds décorés dans les escaliers français à volées droites », *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque de Tours, 22-26 mai 1979, Paris, Picard, 1985, pp. 99 à 105.

**- 1987, Laval**

Denis Laval, « Plafonds et grands décors peints dans les hôtels du Marais du XVIIe siècle », *Le Marais, mythe et réalité*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1987, pp. 179 à 196.

**- 1987, Laval**

Denis Laval, « Les décors peints de Giovanni Gherardini pour la maison professe des Jésuites à Paris », *Le Marais, mythe et réalité*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1987, pp. 197 à 200.

**- 1989, Colette**

Bernard Collette, « La peinture de propreté du XVIe au XIXe siècle à travers quelques exemples de Fontainebleau et autres lieux », *Architecture et décors peints*, actes des colloques de la Direction du Patrimoine, Amiens, octobre 1989, pp. 114 à 117.

**- 1989, Laval**

Denis Laval, « Etude et conservation des décors de quadratura aux voûtes des édifices français du XVIIe siècle », *Architecture et décors peints*, actes des colloques de la Direction du Patrimoine, Ministère de la Culture et de la Communication, Amiens, octobre 1989, pp. 119 à 124.

**- 1994, Bergeon, Martin**

Ségolène Bergeon et Elisabeth Martin, « La technique de la peinture française des XVIIe et XVIIIe siècles », *Technè. La science au service de l'art et des civilisations*, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, n° 1, 1994, pp. 65 à 79.

**- 1998, Babelon**

Jean-Pierre Babelon, « De la structure apparente à l'illusion lyrique : un siècle de plafonds parisiens », « Plafonds parisiens du XVIIe siècle », *La Revue de l'art*, n° 122, 1998-4, pp. 5 à 8.

**- 1998, Laveissière**

Sylvain Laveissière, « Nouvelles œuvres d'Isaac Moillon », *Curiosité. Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Flammarion, 1998, pp. 63 à 73.

**- 1998, Gady**

Alexandre Gady, « Poutres et solives peintes. Le plafond "à la française" », « Plafonds parisiens du XVIIe siècle », *La Revue de l'art*, n° 122, 1998-4, pp. 9 à 20.

**- 1998, Mérot**

Alain Mérot, « L'art de la voussure », « Plafonds parisiens du XVIIe siècle », *La Revue de l'art*, n° 122, 1998-4, pp. 27 à 37.

**- 1998, Sainte Fare Garnot**

Nicolas Sainte Fare Garnot, « Le plafonds à compartiments : innovation ou commodité ? », « Plafonds parisiens du XVIIe siècle », *La Revue de l'art*, n° 122, 1998-4, pp. 21 à 26.

**- 2001, Béguin**

Sylvie Béguin, « Pour Isaac Moillon », *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVIIe-XVIIIe siècles*, Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 72 à 81.

**- 2005, Dacos**

Nicole Dacos, « *Leviores et extemporaneae picturae.... Quas grotteschas vulgo vocant.* Du profane chez Domenico Fiorentino », *Heilige und profane Bilder. Kunsthistorische Beiträge aus Anlass des 65. Geburtstags von Herwarth Röttgen*, sous la direction de Sabine Poeschel, Reinhard Steiner et Reinhard Wegner, Weimar, 2001, pp. 79 à 96.

**- 2001, Saunier**

Bruno Saunier, « Guy François et l'art de la réalité », *Les Dossiers de l'art*, n° 75, 2001, pp. 66 à 73.

**- 2001, Schnapper**

Antoine Schnapper, « Bordures, toiles et couleurs : une révolution dans le marché de la peinture vers 1675 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 2001, pp. 85-104.

**- 2001, Schnapper**

Antoine Schnapper, « La population des peintres à Paris au XVIIe siècle », *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, RMN, 2001, pp. 422 à 426.

**- 2007, Mignot**

Claude Mignot, « Pour un grand peintre retrouvé ; Rémy Vuibert », *Revue de l'art*, n° 155/2007-1, pp. 21 à 44.

**- 2012, Kazerouni**

Guillaume Kazerouni, « Peintures française du XVIIIe siècle des églises de Paris », *Dossier de l'Art*, n° 170, 2012.

**- 2013, Gouzi**

Christine Gouzi, « Fortune critique de la peinture religieuse du XVIIIe siècle en France : des méthodiques à l'école des annales », *Regards sur la peinture religieuse. XVIIe-XIXe siècle*, sous la direction d'Aude Maisonneuve, Isabelle Darnas et Agnès Barrauol, actes du colloque de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Caen, 27 et 28 septembre 2012, Actes Sud, 2013, pp. 83 à 95.

**- 2013, Pottier**

Gaëlle Pottier, « La circulation des modèles en Ile-de-France aux XVIIe et XVIIIe siècles : l'exemple des copies du Val-d'Oise », *Regards sur la peinture religieuse. XVIIe-XIXe siècle*, sous la direction d'Aude Maisonneuve, Isabelle Darnas et Agnès Barrauol, actes du colloque de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Caen, 27 et 28 septembre 2012, Actes Sud, 2013, pp. 172 à 181.

**- 2014, Rosenberg**

Pierre Rosenberg, « La peinture française du Grand Siècle et sa redécouverte aux XIXe et XXe siècles », *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XVe-XVIIIe siècle)*, Bozouls, Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, 2014, pp. 19 à 26.

**- 2014, Saunier**

Bruno Saunier, « Le peintre Guy François (vers 1578-1650), entre le Puy-en-Velay et Toulouse », *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XVe-XVIIIe siècle)*, Bozouls, Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, 2014, pp. 199 à 209.



*Catalogues d'exposition*

**- 1974, Le Puy-en-Velay, Saint-Etienne**

Marie-Félicie Pérez, *Guy François (Le Puy, 1578 ?- 1650)*, musée Crozatier du Puy-en-Velay, 22 juin-1<sup>er</sup> septembre 1974 ; musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, 20 septembre-31 octobre 1974, Saint-Etienne, 1974.

**- 1977, Paris**

Jean Foucart, Jean Lacambre, *Le Siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, Grand Palais, 17 novembre 1977- 13 mars 1978, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1977.

**- 1978, Paris**

Jacques Thuillier, *Les Frères Le Nain*, Grand Palais, 3 octobre 1978-8 janvier 1979, Paris, RMN, 1978.

**- 1988, Bourges**

Jacques Thuillier, *Jean Boucher de Bourges, ca 1575-ca 1633*, Bourges, musée du Berry, Angers, musée des Beaux-Arts, 1988.

**- 1989, Meaux**

Jean-Pierre Changeux, Blanche Grinbaum, *De Nicolo Dell'Abate à Nicolas Poussin : aux sources du classicisme, 1550-1650*, musée Bossuet, Meaux, 1989.

**- 1990, Paris**

Jacques Thuillier, Barbara Brejon de Lavergné, Denis Lavalley, *Vouet*, Paris, RMN, Galeries nationales du Grand Palais, 6 novembre 1990-11 février 1991.

**- 1993, Montréal, Rennes, Montpellier**

Michel Hilaire, Patrick Ramade, *Grand Siècle : peinture française du XVIIe siècle dans les collections publiques françaises*, musée des Beaux-Arts de Montréal, musée des Beaux-Arts de Rennes, musée Fabre de Montpellier, Paris, RMN, 1993.

**- 1994, Paris**

Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin. 1594-1665*, Galeries Nationales du Grand-Palais, 27 septembre 1994-2 janvier 1995, Paris, RMN, 1994.

**- 1997, Meaux**

Sylvain Kerspern, *Jean Senelle : 1605-avant 1671*, musée Bossuet de Meaux, 13 décembre 1997-9 mars 1998, Somogy, Editions d'art, 1997.

**- 1997, Nantes, Toulouse**

Emmanuel Coquery, *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV. 1660-1715*, musée des Beaux-Arts, Nantes, 20 juin-15 septembre 1997 ; musée des Augustins, Toulouse, 8 octobre 1997-5 janvier 1998, Somogy, Editions d'art, 1997.

**- 1998, Rennes**

Jacques Thuillier, *Jacques Blanchard. 1600-1638*, musée des Beaux-Arts de Rennes, 6 mars-8 juin 1998, Rennes, 1998.

**- 1998, Dijon, Le Mans**

*Eloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin. 1640-1660*, musée Magnin, Dijon, Le Mans, musée de Tessé, Paris, RMN, 1998.

**- 2000, Grenoble**

Barbara Brejon de Lavergnée, Alain Mérot, Serge Lemoine, Laurent Salomé, *Eustache Le Sueur*, musée de Grenoble, 19 mars-2 juillet 2000, Paris, RMN, 2000.

**- 2000, Montpellier, Strasbourg**

Jacques Thuillier, *Sébastien Bourdon. 1616-1671*, musée Fabre de Montpellier, 7 juillet-15 octobre 2000 ; Musées de Strasbourg, 25 novembre 2000-4 février 2001, Paris, RMN, 2000.

**- 2005, Aubusson**

Nicole de Reyniès, Sylvain Laveissière, *Isaac Moillon, 1614-1673. Un peintre du roi à Aubusson*, Musée départemental de la tapisserie, Aubusson, 11 juin-12 septembre 2005, Somogy, Editions d'art, 2005.

**- 2007, Paris, Avignon**

Emmanuelle Brugerolles (sous la dir.), *Une Dynastie de peintres : les Parrocel*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 22 octobre 2007-14 février 2008 ; Musée Calvet, Avignon, 5 avril-7 juillet 2008, Carnets d'étude 9, Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2007.

**- 2012, Paris**

Guillaume Kazerouni (sous la dir.), *Les Couleurs du ciel. Peintures des églises de Paris au XVIIe siècle*, musée Carnavalet, 4 octobre 2012-24 février 2013.

**- 2014, Dijon**

François Marandet, *Bon Boullogne (1649-1717). Un chef d'école au Grand Siècle*, musée Magnin, Dijon, 5 décembre 2014-5 mars 2015, RMN, 2014.

*Catalogues de collections de musées*

**- 2011, Gétreau**

Florence Gétreau, *Musée Jacquemart-André, peintures et dessins de l'Ecole française. Catalogue raisonné*, Paris, Institut de France, édition Michel de Maule, 2011.

## 2- Art et architecture en France et en Italie

### *Dictionnaires et ouvrages*

#### **- 1702, Furetière**

Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, 1702.

#### **- 1886, Guiffrey**

Jules Guiffrey, *Scellés et inventaires d'artistes français des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1884-1886, 3 vol.

#### **- 1953, Schmidt**

Albert-Marie Schmidt, *Poètes du XVIe siècle*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Ed. Gallimard, 1953.

#### **- 1954, Crozet**

René Crozet, *La vie artistique en France au XVIIe siècle (1598-1661), les artistes et la société*, Paris, PUF, 1954.

#### **- 1964, Rambaud**

Mireille Rambaud, *Documents du Minutier Central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, Paris, SEVTEN, 2 volumes, 1964.

#### **- 1969, Summerson**

John Summerson, *L'Architecture du XVIIIe siècle*, L'Univers de l'Art, Paris, Thames & Hudson, édition de 1993.

#### **- 1983, Blunt**

Anthony Blunt, *Art et architecture en France (1500-1700)*, Paris, Macula, 1983.

#### **- 1988, Gombrich**

Ernst Gombrich, *Les Moyens et les fins*, Paris, Editions Rivages, 1988.

#### **- 1988, Picon**

Antoine Picon, *Architectes et Ingénieurs au Siècle des Lumières*, Marseille, Editions Parenthèses.

#### **- 1989, Chastel**

André Chastel, *Culture et demeures en France au XVIe siècle*, Paris, Julliard, 1989.

#### **- 1989, Roche**

Daniel Roche, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux (1680-1789)*, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1989.

#### **- 1991, Boublil**

Alain Boublil, *Le pouvoir de l'art*, Paris, Belfond, 1991.

**- 1994, Blunt**

Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Paris, G. Monfort, 1994.

**- 1994, Guillaume**

Jean Guillaume, *Architecture et vie sociale : l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Picard, 1994.

**- 1995, Chastel**

André Chastel, *L'art français*, Paris, Flammarion, 1995 (4 volumes).

**- 1995, Gallet**

Michel Gallet, *Les Architectes parisiens du XVIIIe siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Turin, Mengès, 1995.

**- 1995, Pérouse de Montclos**

Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris, éditions Mangès / éditions du Patrimoine, 1995.

**- 1998, Gady**

Alexandre Gady, *Les hôtels particuliers de Paris : du Moyen Âge à la belle époque*, Paris, Parigramme, 2008.

**- 2002, Zerner**

Henri Zerner, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, collection Tout l'Art, Paris, Flammarion, 2002.

**- 2005, Gady**

Alexandre Gady, *Jacques Lemercier. Architecte et ingénieur du Roi*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'Homme, 2005.

**- 2005, Mignot, Rabreau**

Claude Mignot, Daniel Rabreau (sous la dir.), *Temps modernes. XVe-XVIIIe siècles*, Histoire de l'Art, Paris, Flammarion, 2005.

**- 2005, Tapié**

Victor-L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Hachette Littératures, 2005.

**- 2005, Wittkover**

Rudolf Wittkover, *Le Bernin*, Phaidon, Paris, 2005.

**- 2006, Figeac**

Michel Figeac, *Châteaux et vie quotidienne de la noblesse. De la Renaissance à la douceur des Lumières*, Paris, Armand Colin, 2006.

**- 2007, Margolin**

Jean-Claude Margolin, *Anthologie des humanistes européens de la Renaissance*, folio classique, Saint-Amand, Ed. Gallimard, 2007.

**- 2008, Gady**

Alexandre Gady, *Les Hôtels particuliers de Paris du Moyen Âge à la Belle époque*, Paris, Editions Parigramme, 2008.

**- 2008, Rabreau**

Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*, collection *Temps et Espace des Arts*, Editions du patrimoine, CMN, 2008.

**- 2011, Maral, Babelon, Manaï**

Alexandre Maral, Jean-Pierre Babelon, Jean-Marc Manaï, *La chapelle royale de Versailles : de dernier grand chantier de Louis XIV*, Paris, Arthéna, 2011.

**- 2013, Salmon**

Xavier Salmon, *Fontainebleau, le temps des italiens*, Gand-Cour trai, Snoeck, 2013.

*Articles et actes de colloque*

**- 1978, Babelon**

Jean-Pierre Babelon, « Du "Grand Ferrare" à Carnavalet. Naissance de l'Hôtel classique », *Revue de l'art*, n° 40-41, 1978, pp. 83 à 108.

**- 1985, Chastel**

André Chastel, « Un membre privilégié de l'architecture », *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque de Tours, 22-26 mai 1979, Paris, Picard, 1985, pp. 7-8.

**- 1985, Guillaume**

Jean Guillaume, « Genèse de l'escalier moderne », *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque de Tours, 22-26 mai 1979, Paris, Picard, 1985, pp. 9 à 14.

**- 1985, Mignot**

Claude Mignot, « L'escalier dans l'architecture française : 1550-1640 », *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque de Tours, 22-26 mai 1979, Paris, Picard, 1985, pp. 49 à 65.

**- 1998, Regond**

Annie Regond, « Gault de Saint-Germain à Clermont pendant le Directoire », *La République directoriale* (sous la dir. de Philippe Bourdin et Bernard Gainot), Bibliothèque d'histoire révolutionnaire, 1998, tome I, pp. 531 à 560.

**- 1988, Regond**

Annie Regond, « "Vandalisme révolutionnaire" et protection du patrimoine pendant la Révolution française : pour une enquête nationale », actes du colloque *Vandalisme révolutionnaire et Révolution française*, Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques de l'université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, décembre 1988, pp. 131 à 141.

**- 1993, Guillaume**

Jean Guillaume, « La galerie dans le château français : place et fonction », *Revue de l'Art*, n° 102, 1993, pp. 32 à 42.

**- 1994, Guillaume**

Jean Guillaume (sous la dir.), *Architecture et vie sociale à la Renaissance. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, actes du colloque, Tours, du 6 au 10 juin 1988, Paris, Picard, 1994.

**- 2001, Regond**

Annie Regond, « La commande artistique de l'ordre de la Visitation en France au XVIIe siècle », *Visitation et Visitandines aux XVIIe et XVIIIe siècles*, actes du colloque d'Annecy, 3-5 juin 1999, université de Saint-Etienne, 2001, pp. 381 à 401.

**- 2003, Laget**

Pierre-Louis Laget, « L'histoire des établissements hospitaliers du Moyen Âge à nos jours : développement architectural, évolution institutionnelle et révolution sanitaire », *Regards sur le patrimoine hospitalier*, actes des journées d'études de l'Association des Conservateurs des Antiquités et Objets d'Art de France, Actes Sud, 2003, pp. 19 à 47.

**- 2006, Lecomte**

Laurent Lecomte, « Regards croisés sur deux figures de commanditaires de l'ordre de la Visitation: Noël Brulard de Sillery et Marie-Félicie des Ursins », *Architecture et Commanditaires. Cas particuliers du XVIe au XXe siècle*, Paris, Editions L'Harmattan, 2006, pp. 34 à 47.

**- 2011, Picaud, Foisselon**

Gérard Picaud, Jean Foisselon (sous la dir.), *De l'ombre à la lumière. Art et histoire à la Visitation, 1610-2010*, actes du colloque, Paris, Somogy Editions d'Art, 2011.

*Catalogues d'exposition*

**- 2007, Versailles**

Catherine Arminjon (sous la dir.), *Quand Versailles était meublé d'argent*, château de Versailles, 19 novembre 2007-9 mars 2008, Paris, RMN, 2007.

**- 2008, Moulins**

Gérard Picaud, Jean-Charles Foisselon, *Faste et exubérance pour les saints de la Visitation*, musée de la Visitation, Moulins, 10 mai – 15 novembre 2008, Paris, Somogy.

**- 2009, Moulins**

Gérard Picaud, Jean-Charles Foisselon, *Au cœur de la Visitation. Trésors de la vie monastique en Europe*, musée de la Visitation, 7 mai – 24 décembre 2010, Paris, Somogy.

**- 2010, Paris**

Geneviève Bresc-Bautier, Thierry Crépin-Leblond, Elisabeth Taburet-Delahaye, Martha Wolff, *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, Galeries nationales du Grand Palais, 6 octobre 2010-10 janvier 2011, Paris, RMN.

### 3- La peinture dans la Généralité de Moulins

#### *Dictionnaires et ouvrages généraux*

**- 1907, Claudon**

Ferdinand Claudon, *Le Vieux carnet*, Moulins, 1907.

**- 1946, Dupieux**

Paul Dupieux, *Les artistes à la cour ducale des Bourbons : les Maîtres de Moulins*, Moulins, Crépin-Leblond, 1946.

**- 1979, Regond**

Annie Regond, *Les peintures murales de la Renaissance au château de Busset (Allier)*, Bibliothèque de l'Humanisme et de la Renaissance, t. XLI, 1979, pp. 246 à 253.

**- 1983, Courtille**

Anne Courtille, *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen Âge*, Brioude, Edition Watel, 1983.

**- 1989, Association pour l'Etude et la Mise en Valeur du Patrimoine Auvergnat**

Association pour l'Etude et la Mise en Valeur du Patrimoine Auvergnat, *Peintures murales du XIIe au XVIIIe siècle, principaux sites, Auvergne*, préface de Bruno Saunier, Inspecteur des Monuments Historiques, 1989.

**- 2002, Bardin**

Maurice Bardin, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs et graveurs nivernais*, Nevers, 2002.

#### *Articles*

**- 1893, Melin**

Chanoine Melin, « Le tableau des Aubery », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 1, 1893, pp. 64-67.

**- 1893**

« Lettre écrite par M. Dufour, professeur de dessin et conservateurs des objets d'art, à M. le Maire de Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 1, 1893, pp. 236 à 259.

**- 1897, Grégoire**

Camille Grégoire, note, *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 5, 1897, p. 324.

**- 1897, Pérot**

Francis Pérot, note, *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 5, 1897, pp. 190-191.

**- 1897, Pérot**

Francis Pérot, « Notice sur un tableau du musée départemental », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 5, 1897, pp. 284 à 287.

**- 1901, Clément**

Joseph Clément, « Les peintures murales de l'ancienne église de Molinet », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 9, 1901, pp. 4 à 8.

**- 1902, Berthoumieu**

Abbé V. Berthoumieu, « Une ancienne peinture murale de l'église de Broût-Vernet », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 10, 1902, pp. 154 à 161.

**- 1902, Pérot**

Francis Pérot, « Les peintures murales de l'ancienne église de Molinet », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 10, 1902, pp. 277 à 279.

**- 1902, Soyer**

Jacques Soyer, « Documents inédits sur Jean Boucher, peintre berruyer », *Mémoire de la Société des antiquaires du Centre*, vol. XXV, 1902.

**- 1904, Bouchard**

Ernest Bouchard, « Gilbert Sève – Pierre Sève. Filiation et alliance des Sève », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 12, 1904, pp. 9 à 16.

**- 1904, Tiersonnier**

Philippe Tiersonnier, « Un tableau portant le nom de Sève dans l'église de Liernolles », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 12, 1904, pp. 331 à 333.

**- 1905, Bertrand**

Bertrand, « Compte-rendu de la septième excursion », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 13, 1905, p. 247 et p. 277.

**- 1907, sn**

« Compte-rendu de la neuvième excursion archéologique de la Société d'Emulation du Bourbonnais dans la région ouest de Saint-Pourçain-sur-Sioule », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 15, 1907, pp. 281 à 517.

**- 1909, Clément**

Joseph Clément, « Le tableau votif des Cordeliers de Champaigue », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 17, 1909, pp. 559 à 561.

**- 1909, Tiersonnier**

Philippe Tiersonnier, « Mort à Moulins de Rémy Vuiber, peintre ordinaire du roi », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 17, 1909, pp. 109-110.

**- 1920, Clément**

Joseph Clément, « Les peintures murales de l'oratoire du château de Busset », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 23, 1920, pp. 177 à 198.



**- 1929, Tiersonnier**

Philippe Tiersonnier, notes, *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, n° 32, 1929, pp. 398-399.

**- 1939, du Colombier**

Pierre du Colombier, « La Forge de Vulcain au château d'Effiat », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1939, pp. 30 à 38.

**- 1939-1945, Dupieux**

Paul Dupieux, « Peintres verriers du XVI<sup>e</sup> siècle à Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, 1939-1945, pp. 287 à 296.

**- 1941, Monceau**

Yvonne-Henri Monceau, « Procès-verbaux », Note sur un manuscrit du peintre Dufour, *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, 1939-1945, pp. 190 à 197.

**- 1944, Mitton**

François Mitton, « Quelques artistes bourbonnais du XVe et du XVI<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, 1939-1945, pp. 194 à 198.

**- 1945, Dupieux**

Paul Dupieux, « Procès-verbaux », Note sur une toile de Guy François à Gannat, *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, 1939-1945, pp. 265-266.

**- 1952, Fournier**

P.F. Fournier, « Œuvres d'art du château d'Effiat », *Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Vichy et des environs*, avril-juin 1952, n° 48, pp. 347-356.

**- 1961, Thibout**

Marc Thibout, « Le Château de Chareil en Bourbonnais et son décor de peintures », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1961, pp. 18 à 28.

**- 1967, Minard**

Louis Minard, « Le tableau de l'Assomption et du Couronnement de la Vierge de la cathédrale de Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 54, 1967, pp. 512 à 517.

**- 1977, Fournoux**

Bernard de Fournoux, « Henri Baude et les fresques du château de Busset », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 58, 2<sup>e</sup> trimestre 1977, pp. 287 à 295.

**- 1977, Fournoux**

Bernard de Fournoux, « LXVIII excursion de la Société d'Emulation. Hauterive », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 58, 2<sup>e</sup> trimestre 1977, pp. 381 à 384.

**- 1979, Regond**

Annie Regond, *Les peintures murales de la Renaissance au château de Busset (Allier)*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, t. XLI, Genève, 1979, pp. 246 à 253.

**- 1982, Baticle et Wilhelm**

Jeanne Baticle et Jacques Wilhelm, « Les peintures d'Isaac Moillon dans les châteaux d'Auvergne et du Bourbonnais », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, janvier 1982, pp. 93 à 100.

**- 1987, Bourgain**

Jean-Yves Bourgain, « Le plafond du collège des jésuites de Moulins (Allier) », Actes du colloque *Les Jésuites parmi les hommes aux XVIe-XVIIe siècles*, Clermont-Ferrand, 1987, pp. 527 à 542.

**- 1989, Regond**

Annie Regond, « Une Résurrection : le tableau de l'église d'Huriel », *Nos églises bourbonnaises*, n° 2, 1989, pp. 25-26.

**- 1990, Duteil**

Alban Duteil, « Gherardini a-t-il peint un ou deux tableaux pour l'église de Parigny-les-Vaux », *Bulletin de la Société Nivernaise des Lettres, Sciences et Arts*, 38<sup>e</sup> volume, Nevers, 1990, pp. 78 à 81.

**- 1991, Bourgain**

Jean-Yves Bourgain, « Giovanni Gherardini, 1638-1723, "peintre italien de Bologne" », *Bulletin de la Société Nivernaise des Lettres, Sciences et Arts*, Nevers, 39<sup>e</sup> volume, 1991, pp. 11 à 25.

**- 1991, Duplaix**

Bernard Duplaix, « Le Guerchin est-il l'auteur du tableau de l'église d'Huriel ? », *Les Cahiers Bourbonnais*, n° 137, automne 1991, pp. 60 à 62.

**- 1991, Duteil**

Alban Duteil, « Le jardin de Gherardini », *Bulletin de la Société Nivernaise des Lettres, Sciences et Arts*, Nevers, 39<sup>e</sup> volume, 1991, pp. 27 à 31.

**- 1994, Carriat**

Amédée Carriat, « Un chef-d'œuvre de la Hyre au musée municipal de Montluçon », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 45, 1994, pp. 39 à 45.

**- 1995, Saunier**

Bruno Saunier, « Les vestiges d'un art raffiné. Décors civils du XVIIe siècle », *Monuments Historiques*, n° 197, juillet 1995, pp. 44 à 50.

**- 1996, Moulinet**

Daniel Moulinet, « Restauration d'un tableau à Nérès-les-Bains », *Nos églises bourbonnaises*, n° 9, 1996, p. 12.

**- 1997, Auvity**

Denise Auvity, « Le tableau de Neuilly-le-Réal : *Saint Sébastien et saint Roch* », *Nos églises bourbonnaises*, n° 10, 1997, pp. 32 à 35.

**- 1999, Auvity ; Regond**

Denise Auvity et Annie Regond, « La copie du tableau de Rubens de l'église de Meillard », *Nos églises bourbonnaises*, n° 12, 1999, pp. 76-77.

**- 2000, Sion**

Pierre Sion, « *L'Adoration des bergers*. Un tableau de l'église d'Aude », *Nos églises bourbonnaises*, n° 13, 2000, pp. 34 à 37.

**- 2001, Regond**

Annie Regond, « Du nouveau sur le château de Chareil », *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, Académie des sciences, belles-lettres et arts de Clermont-Ferrand, tome CII, janvier-mars 2001, pp. 37 à 49.

**- 2002, Riou**

Charlotte Riou, « Une famille de peintres-cartonniers aubussonnais du XVIIe siècle aux années 1760 : les Finets », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 87 à 98.

**- 2003, Bourgain**

Jean-Yves Bourgain, « Giovanni Gherardini (1638-1723), peintre italien de Bologne », *Bulletin des Amis de Montluçon*, Société d'Histoire et d'archéologie, n° 54, 2003, pp. 135 à 154.

**- 2004, Auvity**

Denise Auvity, « Restauration d'un tableau de l'église du Sacré-Cœur de Bressolles : *le Christ au désert servi par les anges* », *Nos églises bourbonnaises*, n° 17, 2004, pp. 85 à 90.

**- 2004, Civade**

René Civade, « Cinq artistes moulinois du XVIIe siècle: les peintres Sève, les sculpteurs Regnaudin et Vigier », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 72, 3<sup>e</sup> trimestre 2004, pp. 143 à 163.

**- 2004, Pic**

Gaston Pic, « Recherche sur un tableau disparu de Gilbert Sève dans l'église Saint-Pierre d'Yzeure », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 72, 3<sup>e</sup> trimestre 2004, pp. 164 à 179.

**- 2004, Regond**

Annie Regond, « Décor à Chareil », *Vieilles Maisons Françaises. Patrimoine Historique*, N°201, février-mars 2004, pp. 32 à 35.

**- 2006, Bourgain**

Jean-Yves Bourgain, « Les peintures murales de l'oratoire du château d'Ainay-le-Vieil », *Bulletin des Amis de la forêt de Tronçais*, n° 51, 2006, pp. 56 à 65.

**- 2008, Corrocher**

Jacques Corrocher, « Litres funéraires en Bourbonnais », *Etudes Bourbonnaises*, n° 314, juin 2008, pp. 376 à 393.

**- 2009, Moyer**

Agnès Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVIIe siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, Société d'Histoire et d'Archéologie, n° 60, 2009, pp. 7 à 24.

**- 2009, Regond**

Annie Regond, « La peinture religieuse au XVIIe siècle dans l'Allier et le Cantal : un essai d'approche comparé », *Revue de la Haute-Auvergne*, tome 71, octobre-décembre 2009, pp. 410-416.

**- 2011, Kientz**

Guillaume Kientz, « Œuvres inédites d'Isaac Moillon, François Perrier, Georges Lallemant, J. Perron, Jean Boucher, R. Poisson, Jacques Blanchard, Jacques de Létin et Pieter van Mol. Peintures du XVIIe siècle en Auvergne », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n° 9, 2011, pp. 15 à 23.

**- 2013, Thivolle**

Guennola Thivolle, « Du commanditaire à l'artiste, les pratiques de la commande de tableaux religieux dans le département de l'Allier aux XVIIe et XVIIIe siècles », *Regards sur la peinture religieuse. XVIIe-XIXe siècle*, sous la direction d'Aude Maisonneuve, Isabelle Darnas et Agnès Barruol, actes du colloque de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Caen, 27 et 28 septembre 2012, Actes Sud, 2013, pp. 69 à 79.

**- 2015, Thivolle**

Guennola Thivolle, « Les pratiques de la commande picturale dans la Généralité de Moulins de 1531 à 1790 », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, tome 77, 4<sup>e</sup> trimestre 2014, pp. 237 à 258.

#### **4- Etudes régionales sur la peinture, hors Bourbonnais**

##### *Ouvrages*

**- 1993, Arnal, Chevalier**

Francine Arnal, Alain Chevalier (sous la dir.), *Tableaux religieux du XVIIe siècle à Montpellier*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Association pour la connaissance du patrimoine en Languedoc-Roussillon, Montpellier, 1993.

**- 2002, Lethuillier**

Jean-Pierre Lethuillier (sous la dir.), *La peinture en province. De la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, collection Art et Société, Laval, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

**- 2006, Cousinié**

Frédéric Cousinié, *Le Saint des saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVIIe siècle*, Aix-en-Provence, 2006.

**- 2007, Moulier**

Pascale Moulier, *La peinture religieuse en Haute-Auvergne. XVIIe-XIXe siècles*, Créer, 2007.  
*Actes de colloque et articles*

**- 1949, Mesplé**

Paul Mesplé, « Une école de peinture provinciale française au XVIIe siècle : l'école de Toulouse », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1949, pp. 187 à 212.

**- 1975, Ternois**

Daniel Ternois, « Les tableaux des églises et des couvents de Lyon », *L'art baroque à Lyon*, actes du colloque, 27-29 octobre 1972, Lyon, Institut d'histoire de l'art, 1975, pp. 201 à 288.

**- 1984, Duflot, Cattin**

Michèle Duflot et Paul Cattin, *La peinture religieuse en Bresse au XVIIe siècle*, musée de Brou, 14 septembre-4 novembre 1984, Bourg-en-Bresse, 1984.

**- 1985, Astro, Thévenon**

Charles Astro, Luc Thévenon, *La peinture au XVIIe siècle dans les Alpes-Maritimes*, Nice, éd. Serre, 1985.

**- 1986, Bonfait**

Olivier Bonfait, « Les collections des parlementaires parisiens du XVIIIe siècle », *Revue de l'Art*, n° 73, 1986, pp. 28 à 42.

**- 1996, Palonka-Lavenant**

Anetta Palonka-Lavenant, « La peinture dans le Maine au XVIIe siècle », 303, *Arts, recherches et création. La revue des pays de Loire*, 4<sup>e</sup> trimestre 1996, tome LI, pp. 24-39.

**- 2001, Papin-Drastik**

Ivonne Papin-Drastik, « Un patrimoine communal insoupçonné : la peinture de chevalet dans la Manche », *Cahier Léopold Delisle*, Paris, société parisienne d'histoire et d'archéologie normande, tome 50, 2001.

**- 2002, Aubert**

Gauthier Aubert, « A la recherche des petits collectionneurs de peintures en Bretagne au Siècle des lumières », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 57 à 67.

**- 2002, Auclair**

Isabelle Auclair, « Le décor civil peint en Poitou-Charentes du XVIe au début du XIXe siècle », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 191 à 196.

**- 2002, Boucherat**

Véronique Boucherat, « La peinture troyenne du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle. Expression du goût éclectique de ses commanditaires et des qualités d'adaptation de ses auteurs », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 129 à 141.

**- 2002, Cassagne-Brouquet**

Sophie Cassagne-Brouquet, « La peinture en province et les sources médiévales. L'exemple de la Bourgogne des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 19 à 29.

**- 2002, Chédeau**

Catherine Chédeau, « Sur quelques aspects de la production picturale en Bourgogne, Champagne et Provence au XVI<sup>e</sup> siècle », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 205 à 219.

**- 2002, Hamoury**

Maud Hamoury, « Le métier de peintre aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans le diocèse de Tréguier », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 79 à 86.

**- 2002, Le Pas de Sécheval**

Anne Le Pas de Sécheval, « Peintres parisiens et commandes provinciales au XVII<sup>e</sup> siècle. Quelques réflexions », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 235 à 219.

**- 2002, Nassiet**

Michel Nassiet, « La réception de la peinture dans les élites de l'Ouest du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 143 à 151.

**- 2002, Olivier-Valengin**

Elyne Olivier-Valengin, « La peinture dans les hôtels particuliers de Lille. Un décor en constante évolution », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 163 à 177.

**- 2002, Voreaux**

Gérard Voreaux, « La peinture dans les inventaires après décès du baillage de Nancy au XVIIIe siècle », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 69 à 74.

**- 2013, Escard-Bugat**

Myriam Escard-Bugat, « La peinture religieuse toulousaine au Siècle des lumières : artistes et copies », *Regards sur la peinture religieuse. XVIIe-XIXe siècle*, sous la direction d'Aude Maisonneuve, Isabelle Darnas et Agnès Barruol, actes du colloque de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Caen, 27 et 28 septembre 2012, Actes Sud, 2013, pp. 97 à 106.

**- 2013, Moureau**

Emmanuel Moureau, « Les peintres en Tarn-et-Garonne au XVIIe siècle », *Regards sur la peinture religieuse. XVIIe-XIXe siècle*, sous la direction d'Aude Maisonneuve, Isabelle Darnas et Agnès Barruol, actes du colloque de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Caen, 27 et 28 septembre 2012, Actes Sud, 2013, pp. 37 à 45.

**- 2014, Chaplain**

Caroline Chaplain, « Du Velay au Rouergue : les déplacements des frères Louis et Jacques Baudoin, peintre et architecte au XVIIe siècle », *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XVe-XVIIIe siècle)*, Bozouls, Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, 2014, pp. 123 à 135.

**- 2014, Gaubert**

Laetitia Gaubert, « Les commanditaires en Rouergue et leur représentation en donateur (XVe-XVIIIe siècle) », *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XVe-XVIIIe siècle)*, Bozouls, Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, 2014, pp. 29 à 47.

**- 2014, Lançon**

Pierre Lançon, « Au gré de la commande artistique, peintres rouergats et peintres en Rouergue au XVIIe siècle », *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XVe-XVIIIe siècle)*, Bozouls, Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, 2014, pp. 167 à 186.

**- 2014, Lévy**

Rachel Lévy, « Peintres et sculpteurs à Cahors au XVIIe siècle », *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XVe-XVIIIe siècle)*, Bozouls, Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, 2014, pp. 231 à 244.

**- 2014, Lourgant**

Julie Lourgant, « Les demeures de la campagne ruthénoise. Les paramètres de la commande (vers 1475-1640) », *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XVe-XVIIIe siècle)*, Bozouls, Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, 2014, pp. 99 à 122.

**- 2014, Moureau**

Emmanuel Moureau, « Etre peintre en Tarn-et-Garonne aux XVIIe et XVIIIe siècles : artistes et commandes », *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XVe-XVIIIe siècle)*, Bozouls, Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, 2014, pp. 221 à 230.

*Catalogues d'exposition*

**- 1946, Toulouse**

Robert Mesuret, *L'âge d'or de la peinture toulousaine*, musée des Augustins, novembre 1946-janvier 1947, ville de Toulouse, 1946.

**- 1949, Lyon**

*La peinture lyonnaise du XVIe au XIXe siècle*, musée des Beaux-Arts de Lyon, 1949.

**- 1958, Paris**

Michel Laclotte (sous la dir.), *Le XVIIe siècle français. Chefs-d'œuvre des musées de province*, mars-15 mai 1958, Paris, Petit-Palais, 1958.

**- 1978, Marseille**

Henry Wytenhove (sous la dir.), *La peinture en Provence au XVIIe siècle*, musée des Beaux-Arts, palais Longchamps, juillet-octobre 1978, Marseille, J. Laffitte, 1978.

**- 1984, Rouen**

*La peinture d'inspiration religieuse à Rouen au temps de Pierre Corneille (1606-1684)*, église Saint-Ouen, 16 juin-7 octobre 1984, Rouen, musée des Beaux-Arts, 1984.

**- 2000, Caen**

Catherine Boulot, *La peinture religieuse à Caen, 1580-1780*, musée des Beaux-Arts de Caen, 22 juillet-23 octobre 2000, Caen, 2000.

**- 2000, Lille**

*Lille au XVIIe siècle. Des Pays-Bas espagnols au Roi Soleil*, musée de l'hospice Comtesse, 15 septembre-27 décembre 2000, palais des Beaux-Arts de Lille, Paris, RMN, 2000.

## **5- Art et architecture locale**

*Ouvrages*

**- 1974, Ligny**

Françoise de Ligny, *Châteaux vivants du Bourbonnais*, Clermont-Ferrand, éditions G. de Bussac, 1974.

**- 1983, Colas**

Raymond Colas, *Châteaux en Bourbonnais*, Moulins, éditions Ipomée, 1983.



**- 1984, Maistre**

M.C de Maistre, *Châteaux du Duché d'Auvergne*, Instant Durable, 1984.

**- 1984, Caradec**

Marie-Anne Caradec, *Le Bourbonnais vu du ciel : richesses naturelles et historiques*, Paris, Editions Barberousse, 1984.

**- s.d., Regond**

Annie Regond, *La sculpture décorative au château de Chareil (Allier)*.

**- 2004, Piboule , Germain, Regond, Laurent**

Maurice Piboule , René Germain, Annie Regond, Dominique Laurent, *Châteaux, fiefs, mottes, maisons fortes et manoirs en Bourbonnais*, Romagnat, Editions de Borée, 2004.

*Articles*

**- 1886, Quirielle**

Roger de Quirielle, « Le Château de Saint-Géran de Vaux », *Revue Bourbonnaise historique, artistique, archéologique*, n° 1, janvier 1886, pp. 1 à 8.

**- 1887, Vayssière**

Augustin Vayssière, « Le Château de Busset », *Annales bourbonnaises*, 1887, pp. 212 à 216.

**- 1889, Pérathon**

Cyprien Pérathon, « Notes sur quelques artistes aubussonnais », *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1889, tome 2, pp. 733 à 748.

**- 1894, Pérot**

Francis Pérot, « La chapelle de l'ancien collège de Moulins », *La Quinzaine bourbonnaise*, Moulins, 1894, pp. 154-158.

**- 1891, Quirielle**

Roger de Quirielle, « Inventaire du mobilier au château de Saligny dressé en 1663 », *Archives historiques du Bourbonnais*, tome II, 1891, pp. 75 à 80.

**- 1894, Bletterie**

Auguste Bletterie, « Les Châteaux et seigneuries du Chaussin et de Montperroux », *Archives historiques du Bourbonnais*, tome III, 1894, pp. 80 à 83.

**- 1907, Grégoire**

Camille Grégoire, « Le château de Chareil », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, 1907, Moulins, tome 15, pp. 317 à 344.

**- 1906, Tiersonnier**

Philippe Tiersonnier, « Chambonnet (Dompierre-sur-Besbre) », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 14, 1906, pp. 441 à 462.

**- 1908, Grégoire**

Camille Grégoire, « Le château du Housset », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 16, 1908, pp. 70 à 75.

**- 1909, Clément**

Joseph Clément, « L'église d'Autry-Issard, canton de Souvigny », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 17, 1909, pp. 378 à 393.

**- 1909, Moret**

Jules-Jacques Moret, « Les Cordeliers de Champaigue », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 17, 1909, pp. 525 à 558.

**- 1912, Flament**

Pierre Flament, « XIVE excursion : Avrilly », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 20, 1912, pp. 232 à 254.

**- 1921, Crépin-Leblond**

Marcellin Crépin-Leblond, « Recherches sur les débuts de l'imprimerie à Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 24, 1921, pp. 330-334.

**- 1921, Viple**

Joseph Viple, « Le château du Chaussin et ses possesseurs », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 24, 1921, pp. 191 à 222.

**- 1924, Clément**

Joseph Clément, « Cathédrale », *La Semaine religieuse du diocèse de Moulins*, 31<sup>e</sup> année, tome XXXI, pp. 104-106.

**- 1927, Viple**

Joseph Viple, « Le Château de Douzon et ses possesseurs », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, n° 11-12, novembre-décembre 1927, pp. 357 à 360.

**- 1932, Tiersonnier**

Philippe Tiersonnier, « Verseilles », XXXe excursion, *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, n° 32, 1932, pp. 259 à 339.

**- 1941, de Rubelles**

G. de Rubelles, « Quelques dires sur la terre et le château d'Effiat », *Bulletin de la Société historique et archéologique de Vichy et des environs*, juillet-décembre 1941.

**- 1944, Bernard**

Augustin Bernard, « Les Thermes de Bourbon l'Archambault et leur histoire », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, 1940-1944.

**- 1968, Fanaud**

Lucien Fanaud, « Lettres de noblesse de l'imprimerie moulinoise. Moulins possède-t-elle la doyenne des imprimeries françaises ? », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, tome 54, 1968, pp. 63-77 et pp. 132-151.

**- 1976, Lougnon**

Jacques Lougnon, « Propriété de Fontaines, à Cindré », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 58, 1976, pp. 19-20.

**- 1978, Beaufrère**

Céline Beaufrère, « L'architecture du château d'Effiat », *Revue d'Auvergne*, n° 472, tome 92, 1978, pp. 126 à 138.

**- 1985, Chabannes**

H.de Chabannes, « Château d'Avrilly », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 62, 3<sup>e</sup> trimestre 1985, pp. 394 à 398.

**- 1986, Regond**

Annie Regond, « La Renaissance tardive en Bourbonnais : le château du Parc à Saint-Gérand-de-Vaux », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 63, 2<sup>e</sup> trimestre 1986, pp. 106-116.

**- 1987, Regond**

Annie Regond, « Le collège des Jésuites de Moulins (Allier), histoire et architecture », Actes du colloque *Les Jésuites parmi les hommes aux XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Clermont-Ferrand, 1987, pp. 519 à 525.

**- 1990, Regond**

Annie Regond, « La question artistique pendant la Révolution dans l'Allier », *Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, tome 65, 1<sup>er</sup> trimestre 1990, pp. 29 à 40.

**- 1991, Bruand**

Yves Bruand, « Le château de La Palice à Lapalisse », *Congrès Archéologique de France*, 146<sup>e</sup> session, 1988, Bourbonnais, Paris, Société Française d'Archéologie, 1991, pp. 297 à 310.

**- 1991, Legros**

Catherine Legros, « La cathédrale Notre-Dame de Moulins », *Congrès Archéologique de France*, 146<sup>e</sup> session, 1988, Bourbonnais, Paris, Société Française d'Archéologie, 1991, pp. 9 à 19.

**- 1991, Prache**

Anne Prache, « L'église Sainte-Croix de Saint-Pourçain-sur-Sioule », *Congrès Archéologique de France*, 146<sup>e</sup> session, 1988, Bourbonnais, Société Française d'Archéologie, Paris, 1991, pp. 367 à 378.

**- 1991, Regond**

Annie Regond, « Busset, château de Busset », *Congrès Archéologique de France*, 146<sup>e</sup> session, 1988, Bourbonnais, Société Française d'Archéologie, Paris, 1991, pp. 111 à 119.

**- 1991, Regond**

Annie Regond, « La château de Chareil-Cintrat, Chareil-Cintrat », *Congrès Archéologique de France*, 146<sup>e</sup> session, 1988, Bourbonnais, Société Française d'Archéologie, Paris, 1991, pp. 121 à 132.

**- 1991, Regond**

Annie Regond, « Saligny-sur-Roudon, château de Saligny », *Congrès Archéologique de France*, 146<sup>e</sup> session, 1988, Bourbonnais, Société Française d'Archéologie, Paris, 1991, pp. 379 à 388.

**- 1991, Vergnolle**

Eliane Vergnolle, « L'ancienne priorale Saint-Pierre de Souvigny », *Congrès Archéologique de France*, 146<sup>e</sup> session, 1988, Bourbonnais, Société Française d'Archéologie, Paris, 1991, pp. 399-431.

**- 1992, Civade**

René Civade, « Monuments religieux à Moulins depuis le Xe siècle », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 66, 2<sup>e</sup> trimestre 1992, pp. 100 à 111.

**- 1992, Regond**

Annie Regond, « La chapelle de la Visitation à Moulins », *Etudes Bourbonnaises*, n° 261, 1992, pp. 201 à 206.

**- 1997, Paradis**

Olivier Paradis, « Le grand projet urbanistique d'Effiat », *Sparsae*, n° 39, Association culturelle d'Aigueperse et ses environs, Aigueperse, 1<sup>er</sup> semestre 1997, pp. 17 à 34.

**- 1997, Paradis**

Olivier Paradis, « L'Oratoire et le quartier de l'église à Effiat », *Sparsae*, n° 39, Association culturelle d'Aigueperse et ses environs, Aigueperse, 1<sup>er</sup> semestre 1997, pp. 35 à 55.

**- 1997, Sarazin**

Maurice Sarazin, *Blaise de Vigenère bourbonnais : introduction à la vie et à l'œuvre d'un écrivain de la Renaissance*, Charroux-en-Bourbonnais, Ed. des Cahiers du Bourbonnais, 1997.

**- 2000-2001, Cajat**

Claude Cajat, « L'Astrée à Moulins », *Les Cahiers Bourbonnais*, n° 173-174, 2000-2001, pp. 73 à 78 et pp. 56 à 61.

**- 2001, Maquet, Chevalier, Paillet**

Arlette Maquet, Pascale Chevalier, Antoine Paillet, « La découverte à Souvigny du tombeau des saints abbés Mayeul et Odilon de Cluny », *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, n° 748, t. CII, 2001, pp. 129 à 150.

**- 2001, Maquet, Patin**

Arlette Maquet et Roland Patin, « L'église Saint-Pierre de Souvigny au XI<sup>e</sup> siècle. Sanctuaire des saints Mayeul et Odilon », *Revue d'Auvergne*, Société des Amis des Universités de Clermont-Ferrand, n° 4, t. 114, 2001, pp. 95 à 111.

**- 2001, Paillet**

Antoine Paillet, « Le tombeau des saints Mayeul et Odilon à Souvigny », *Nos Eglises bourbonnaises*, Les Amis du Patrimoine religieux en Bourbonnais, n° 14, décembre 2001, pp. 31 à 35.

**- 2003, Favreau, Prevost-Marcilhacy**

Marc Favreau et Pauline Prevost-Marcilhacy, *Collections et collectionneurs en Auvergne. Peintures, sculptures et objets d'art du Moyen-Age à nos jours*, *Revue d'Auvergne*, n° 567, 2003, pp. 9 à 24.

**- 2003, Paradis**

Olivier Paradis, « Effiat ou la magnificence du Grand Siècle en terre auvergnate », *Congrès archéologique de France. Basse-Auvergne, Grande Limagne*, 158<sup>e</sup> session, 2000, Paris, Société française d'archéologie, 2003, pp. 185-193.

**- 2003, Regond**

Annie Regond, « Quelques fragments de la collection du cardinal d'Armagnac, conservés dans une collection privée du département de l'Allier », *Collections et collectionneurs en Auvergne. Peintures, sculptures et objets d'art du Moyen Âge à nos jours*, *Revue d'Auvergne*, n° 567, 2003, pp. 73 à 84.

**- 2004, Maquet, Chevalier**

Arlette Maquet, Pascal Chevalier, « Notre-Dame des Avents, la seconde église du prieuré de Souvigny », *Nos Eglises Bourbonnaises*, n° 17, 2004, pp. 51 à 65.

**- 2004, Thévenet**

Michel Thévenet, « Terre des Bourbons », *Vieilles Maisons Françaises. Patrimoine Historique*, N°201, février-mars 2004, pp. 36 à 41.

**- 2005, Gibiat**

Samuel Gibiat, « Les demeures de la noblesse à Montluçon – XVe-XVIIIe siècles », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 56, 2005, pp. 131 à 178.

**- 2008, Joly**

Sébastien Joly, « Le Château de la Cour -en-Chapeau, commune de Chapeau », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 74, 3<sup>e</sup> trimestre 2008, pp. 200 à 202.

**- 2008, Joly**

Sébastien Joly, « Le château de Pomay, commune de Lusigny », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, Moulins, tome 74, 3<sup>e</sup> trimestre 2008, pp. 202 à 205.

**- 2008, Méténier**

Laëtitia Méténier, « Récentes découvertes de fragments de sculptures des Saintes Chapelles de Bourbon-l'Archambault », *Recherche en histoire de l'art*, n°7, 2008, pp. 81 à 101.

**- 2010, Paradis**

Olivier Paradis, « Effiat : un château d'Auvergne dans l'histoire de France », *Sparsae*, hors-série n° 2, Association culturelle d'Aigueperse et ses environs, Aigueperse, 2010.

**- 2011, Courtille**

Anne Courtille, « L'ancienne prieurale Saint-Pierre et Saint-Paul », *Souvigny, des sires de Bourbon à l'animation du patrimoine*, *Revue d'Auvergne*, Société des Amis des Universités de Clermont-Ferrand, Aurillac, 2011, pp. 111 à 137.

**- 2011, Fray**

Jean-Luc Fray, « Souvigny dans l'histoire du Bourbonnais, aspects historiques et historiographiques », *Souvigny, des sires de Bourbon à l'animation du patrimoine, Revue d'Auvergne*, Société des Amis des Universités de Clermont-Ferrand, Aurillac, 2011, pp. 9 à 18.

**- 2011, Gauthier**

Vanessa Gauthier, « Les transformations architecturales du prieuré de Souvigny au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Souvigny, des sires de Bourbon à l'animation du patrimoine, Revue d'Auvergne*, Société des Amis des Universités de Clermont-Ferrand, Aurillac, 2011, pp. 215 à 227.

**- 2011, Thivolle-Bellot**

Guennola Thivolle-Bellot, « Le mécénat de la duchesse de Montmorency à la Visitation de Moulins (1634-1666) », *De l'ombre à la lumière. Art et histoire à la Visitation, 1610-2010*, actes du colloque, sous la direction de Gérard Picaud et Jean Foisselon, Paris, Somogy Editions d'Art, 2011 pp. 127 à 135.

**- 2012, Thivolle**

Guennola Thivolle, « Regards sur le patrimoine d'une communauté religieuse dans l'Allier : la chapelle de la Visitation de Moulins », *Regards sur le patrimoine des congrégations religieuses*, sous la direction de Christine Labeille, Guennola Thivolle, Isabelle Darnas et Agnès Barruol, actes du colloque de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Moulins, 29 septembre-1<sup>er</sup> octobre 2011, Actes Sud, 2012, pp. 223 à 232.

**- 2012, Corrocher, Muller**

Jacques Corrocher et Andréas Muller, « La seigneurie et le château de Gléné à Servilly près Lapalisse », *Etudes bourbonnaises*, Société bourbonnaise des études locales, n° 332, décembre 2012, pp. 121-145.

**- 2014, Gibiat**

Samuel Gibiat, « Le marché du bâtiment à Montluçon aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : pratique juridique, déterminants socioéconomiques, commanditaires et acteurs », *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, n° 199/200, 1<sup>er</sup> trimestre 2014, pp. 89-97.

*Catalogues d'exposition*

**- 1997, Moulins**

Carole Gragez (sous la dir.), *Les Saints combattant les Démons*, Conseil Général de l'Allier, Moulins, Les Amis du patrimoine religieux en Bourbonnais, 1997.

**- 2008, Souvigny**

Jacques Baudoin, *Saints en Bourbonnais*, catalogue de l'exposition du Musée de Souvigny, 28 juin-31 octobre 2008, Clermont-Ferrand.

**- 2009, Souvigny**

Annie Regond, Henri Delorme, *Bourbonnais Baroque ? Aspects du baroque et du classicisme aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans l'Allier*, musée de Souvigny, 20 juin-11 novembre 2009.

## 6- Monographies régionales

### - 1872, Bouchard

Ernest Bouchard, *Histoire du collège de Moulins*, Moulins, C. Desrosiers, 1872.

### - 1876, du Broc de Segange

Louis du Broc de Segange, *Notre-Dame de Moulins. Guide historique, archéologique et iconographique*, Moulins, C. Desrosiers, 1876.

### - 1923, Clément

Joseph Clément, *La cathédrale de Moulins. Histoire et description*, Moulins, Editions « Entre nous ... Les Jeunes », 1923.

### - 1950, Guy

André Guy, *La Cathédrale de Moulins*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1950.

### - 1984, Chaudagne

Pierre Chaudagne, *La Sacristie de Souvigny*, 1984.

### - 1991, Regond

Annie Regond, *Le Château de Chareil à Chareil-Cintrat (Allier)*, Chamalières, Editions Canopé, 1991.

### - 1999, Civade

René Civade, *L'ancienne église Saint-Pierre-des-Ménétraux de Moulins*, Moulins, Société d'Emulation du Bourbonnais, 1999.

### - 2001, de Peyronnet

Xavier de Peyronnet, *Le Château d'Ainay-le-Vieil*, Rennes, Editions Ouest-France, 2001.

### - 2006, Bruel, Liégard, Fourvel, Bruel

Jean-Thomas Bruel, Sophie Liégard, Alain Fourvel, Marie-Elisabeth Bruel, *L'abbaye de Saint-Menoux. Art, Histoire, Archéologie*, Yzeure, Société Bourbonnaise des Etudes locales, 2006.

### - 2009, Desforges

Jacques Desforges, *Le Château des Gouttes. Une perle bourbonnaise dans la vallée de la Besbre*, Charroux-en-Bourbonnais, Editions des Cahiers du Bourbonnais, 2009.

### - 2010, Camus, Carré

Hervé Camus et Philippe Carré, *L'église Saint-Mazeran de Broût-Vernet. Le prieuré et la paroisse de Broût des origines à la Révolution*, tome I, 2010.

### - 2012, Phalip, Chevalier, Maquet

Bruno Phalip, Pascale Chevalier, Arlette Maquet (sous la dir.), *Souvigny, la priorale et le prieuré : Auvergne*, Service régionale de l'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Cahiers du patrimoine, L'Inventaire, Paris, Somogy, 2012.

## **7- La commande artistique et le marché de l'art**

### **- 1816, Gault de Saint-Germain**

Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, *Guide des amateurs de peinture dans les collections générales et particulières, les magasins et les ventes, utile aux artistes, aux commissionnaires de l'Europe*, Paris, 1816.

### **- 1877, Ris**

Clément de Ris, *Les Amateurs d'autrefois*, Paris, 1877.

### **- 1996, Montias**

John M. Montias, *Le Marché de l'art aux Pays-Bas, XVe-XVIIe siècles*, Paris, Flammarion, 1996.

### **- 2000, Crow**

Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, 2000.

### **- 2001, Joubert**

Fabienne Joubert (sous la direction), *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècle)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

### **- 2002, Glorieux**

Guillaume Glorieux, *A l'Enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)*, Champ Vallon, 2002.

### **- 2002, Schnapper**

Antoine Schnapper, « Peintres et marché à Troyes », *La peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, actes du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, sous la direction de Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 263 à 268.

### **- 2005, Preti-Hamard, Sénéchal**

Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (sous la dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, collection *Art et Société*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

### **- 2007, Michel**

Patrick Michel, *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

### **- 2008, Guichard**

Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Lonrai, Champ-Vallon, 2008.



## 8- Travaux universitaires

### - 1976, Casselle

Pierre Casselle, *Le commerce de l'estampe à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, thèse de l'école des Chartes.

### - 1979, Perez

Marie-Félicie Perez (sous le dir.), « Les décors peints à Lyon et dans la campagne lyonnaise du XVIe au XVIIIe siècle », *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, Lyon, cahier n°5, 1979.

### - 1979, Sylvestre

Michel Sylvestre, *Recherches sur les peintres et la peinture en Lorraine à l'époque de Georges de La Tour*, thèse de doctorat sous la direction de Françoise Charpentier, université de Nancy II, 1979.

### - 1983, Regond

Annie Regond, *La Peinture murale du XVIe siècle dans la région Auvergne*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université de Clermont-Ferrand II, Clermont-Ferrand, publication de l'Institut d'Etudes du Massif Central, fascicule XXIII, 1983.

### - 1986, Le Bitouzé

Corinne Le Bitouzé, *Le commerce de l'estampe à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle*, thèse de l'école des Chartes.

### - 1990, Kerspern

Sylvain Kerspern, *La peinture en Brie au XVIIe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Ternois, Université Paris I, 1990.

### - 1990, Voreaux

Gérard Voreaux, *Recherches sur les peintres et les amateurs d'art en Lorraine au XVIIIe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de François Pupil, université de Nancy II, 1990.

### - 1993, Pacht Bassani

Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon. 1593-1670*, Paris, Arthéna, 1993.

### - 1995, Willk-Brocard

Nicole Willk-Brocard, *Une dynastie : les Hallé. Daniel (1614-1675), Claude-Guy (1652-1736), Noël (1711-1781)*, Paris, Arthéna, 1995.

### - 1998, Paradis

Olivier Paradis, *L'école royale militaire d'Effiat et ses élèves*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Dompnier, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, 1998.

### - 2002, Jarry

Aurore Jarry, *Les Tableaux du « Roland Furieux » conservés au musée d'art Roger Quilliot (1625-1632)*, mémoire de maîtrise sous la direction de J.P. Bouillon, université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II, 2002.

**- 2004, Gauthier**

Vanessa Gauthier, *Joseph Evezard (1711-1783) et la distribution de l'eau à Moulins dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-Paul Bouillon, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, 2004.

**- 2004-2005, Constantin-Martin**

Jacqueline Constantin-Martin, *Assomption et iconographie mariale : le décor peint de Rémy Vuibert (ca 1600-1652) au couvent de la Visitation de Moulins (03)*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, sous la direction de J.P. Bouillon, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, 2004-2005.

**- 2004-2006, Jahan de Gentil Baichis**

Marguerite Jahan de Gentil Baichis, *Les maisons des champs des notables moulinois aux XVIe et XVIIe siècles entre Yzeure, Chevagnes et Neuilly-Le-Réal*, mémoire de master sous la direction de Catherine Cardinal, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, 2004-2006.

**- 2006, Delaplanche**

Jérôme Delaplanche, *Joseph Parrocel, 1646-1704 : la nostalgie de l'héroïsme*, Paris, Arthéna, 2006.

**- 2006, Hamoury**

Maud Hamoury, *La peinture religieuse en Bretagne aux XVIIe et XVIIIe siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Marianne Grivel, université de Haute-Bretagne, Rennes, 2006.

**- 2009, Bellot**

Guennola Bellot, *Rémy Vuibert, peintre ordinaire du roi (vers 1607-1652)*, mémoire de master II sous la direction de madame Catherine Cardinal, 2009, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, 2008-2009.

**- 2011, Gatouillat, Hérold, Boulanger, Luneau**

Françoise Gatouillat, Michel Hérold, Karine Boulanger, Jean-François Luneau, *Les Vitraux d'Auvergne et du Limousin, Corpus vitrearum*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

**- 2014, Palonka-Cohin**

Anetta Palonka-Cohin, *La peinture religieuse dans la Haut-Maine au XVIIe siècle*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Mérot, Paris IV-Sorbonne, 2014.

## **9- Etudes iconographiques**

**- 1644, Ripa**

Cesare Ripa, *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures Hiéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts, des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes, & des Passions humaine*, Paris, 1644, réédition aux Amateurs de Livres, Paris, 1989.

**- 1890, Soutraît**

Georges de Soutraît, *Armorial du Bourbonnais*, Moulins-Paris, 1890.

**- 1932, Mâle**

Emile Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932.

**- 1967, Voragine**

Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Paris, Garnier-Flammarion, édition de 1967.

**- 1972, Christ**

Jean-Frédéric Christ, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogryphes, rébus, etc....*, Genève, Minkoff Reprint, 1972, réédition de l'impression de 1750.

**- 1979, Vovelle, Lancien**

Michel Vovelle, Daniel Lancien (sous dir.), *Iconographie et histoire des mentalités*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Edition du CNRS, 1979.

**- 1988, Réau**

Louis Réau, *Iconographie de l'Art chrétien*, Millwood, Kraus Reprint, 1988.

**- 1993, Velut**

Christine Velut, *La Rose et l'Orchidée. Les usages sociaux et symboliques des fleurs à Paris au XVIIIe siècle*, Découvrir, Paris, Larousse, 1993.

**- 1994, Pastoureau**

Michel Pastoureau (sous la dir.), *Les armoiries : lecture et identification*, Paris, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Association Etudes, Loisirs et Patrimoine, 1994.

**- 1994, Rager**

Catherine Rager, *Dictionnaire des sujets mythologiques, bibliques, hagiographiques et historiques dans l'art*, Brepols, 1994.

**- 1997, Hamilton**

Edith Hamilton, *La Mythologie. Ses dieux, ses héros, ses légendes*, Marabout, Alleur, 1997.

**- 1998, Rager**

Catherine Rager, *Dictionnaire iconographique de peinture*, Brepols, 1998.

**- 1999, Bar, Brême**

Virginie Bar, Dominique Brême, *Dictionnaire iconologique. Allégories et symboles. De Cesare Ripa et Jean Baudoin*, Paris, Faton, 1999.

**- 2003, Barrat I Altet**

Xavier Barrat I Altet (sous la dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, collection Art et Société, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

**- 2003, Zuffi, Férault**

Stefano Zuffi, Dominique Férault, *Le Nouveau Testament*, Guide des Arts, Paris, Hazan, 2003.

**- 2004, Pellegrino, Poletti, Férault**

Francesca Pellegrino, Federico Poletti, Dominique Férault, *Personnages et scènes de la littérature*, Guide des Arts, Paris, Hazan, 2004.

**- 2006, Duchet-Suchaux, Pastoureau**

Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Bible et les saints*, Tout l'Art, Paris, Flammarion, 2006.

**- 2008, Aghion, Barbillon, Lissarrague**

Irène Aghion, Claire Barbillon, François Lissarrague, *Héros et dieux de l'Antiquité*, Tout l'Art, Paris, Flammarion, 2008.

## C- Sites internet

**- 2003, Kerspern**

Sylvain Kerspern, « Attribution à Rémy Vuibert : *la Pentecôte et la Présentation de la Vierge au temple*, Lagny », article sur le site [dhistoire@d'@rt](http://dhistoire@rt.com).

**- 2004, Kerspern**

Sylvain Kerspern, « Retour sur l'exposition *Bossuet*, suite: du nouveau pour Prévost et Licherie », article sur le site <http://www.latribunedelart.com>, 4 octobre 2004.

**- 2008, Kerspern**

Sylvain Kerspern, « A propos de Nicolas Prévost et de Jacques Stella: l'apport de la *Mort de Cléopâtre* », article sur le site [dhistoire@d'@rt](http://dhistoire@rt.com).

**- 2010, Gibiat**

Samuel Gibiat, « Nouveaux regards sur l'hôtel-Dieu et la Maison de la Charité de Montluçon (XVIe-XVIIIe siècle), *La Lettre des Amis de Montluçon*, Société d'histoire et d'archéologie, n° 146, avril 2010 (<http://www.amis-de-montlucon.com/lettres/146-avril-2010.pdf>).

**- 2012, Benoît-Cattin**

Renaud Benoît-Cattin, « Quelques aspects de l'œuvre du peintre Isaac Moillon (1614-1673) », *In Situ* (revue en ligne) ; <http://insitu.revues.org/1222>.

- <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/onelook.htm> (Analyse et traitement informatique de la langue française)

- <http://atilf.atilf.fr/tlfv3.htm> (Trésor de la Langue Française informatisé)

- <http://people.ucalgary.ca/~dcwalker/Dictionary/dict.html> (Lexique d'ancien français)

- [www.dhistoire-et-dart.com/Fortunecritique.html#BourbonnaisBaroque](http://www.dhistoire-et-dart.com/Fortunecritique.html#BourbonnaisBaroque)

- [www.wga.hu](http://www.wga.hu) (Web Gallery of Art)

*Bibliothèques :*

- <http://bcu.univ-bpclermont.fr>
- <http://www.sudoc.abes.fr>
- <http://cataloguebnf.fr>  
Catalogue Bn-Opale Plus
- <http://gallica.bnf.fr>
- <http://inha.fr>

*Sites officiels des ministères*

- <http://www.culture.gouv.fr> :  
Base Mémoire  
Base Joconde  
Base Palissy  
Base Arcade
- [geoportail.gouv.fr](http://geoportail.gouv.fr)

*Archives et musées*

- <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr>  
Base ETANOT  
Base MINUTE
- <http://www.arts-graphiques.louvre.fr>
- <http://www.musee-moyenage.fr/documents/Mois2004-04.pdf>. (musée de Cluny, musée national du Moyen Âge)
- Sites des différents musées

## Index des noms de lieux

### *A*

Abrest .....	217
Aigueperse.....	2, 41, 81, 83, 240, 243, 268, 282, 339, 340
Ainay-le-Château.....	29, 34, 153
Ainay-le-Vieil.....	61, 93, 110, 178, 179, 187, 188, 194, 201, 205, 221, 227, 266, 273, 312, 330, 342
Aubusson.....	8, 76, 82, 100, 120, 121, 123, 126, 136, 147, 240, 259, 274, 284, 321

### *B*

Barberier.....	90, 208, 218
Bellenaves .....	70, 81, 83, 84, 202, 204, 219, 240, 311
Bessay.....	69, 77, 223
Biozat .....	70, 81, 83, 202, 219, 233, 240, 268
Bourbon-l'Archambault .....	12, 31, 36, 40, 49, 76, 86, 99, 112, 125, 188, 193, 212, 237, 249, 268, 290, 291, 292, 293
Bressolles .....	63, 73, 100, 185, 213, 228, 254, 279, 311, 330
Broût-Vernet.....	90, 327, 342
Busset .....	33, 65, 77, 102, 198, 217, 244, 326, 327, 328, 336, 338
Bussière-Nouvelle .....	274

### *C*

Chamblet .....	12, 190, 209, 248, 266
Chantelle.....	34, 36, 39, 60, 83, 240, 282, 288, 309
Chapeau.....	61, 194, 228, 340
Chareil-Cintrat.....	65, 77, 195, 202, 208, 244, 338, 342
Cindré .....	338
Clermont-Ferrand.....	10, 11, 66, 86, 100, 246, 264, 268, 280, 289, 295, 301, 302, 307, 311, 312, 324, 329, 330, 335, 338, 339, 340, 341, 344, 345
Cognat-Lyonne.....	207, 221
Commentry.....	67, 80, 82, 176, 250, 283, 284, 309
Cusset .....	30, 35, 38, 44, 239, 245, 259, 303

### *D*

Dompierre-sur-Besbre.....	66, 196, 310, 336
Dornes .....	68, 228
Doyet .....	223

### *E*

Effiat.....	29, 35, 49, 57, 60, 66, 68, 70, 75, 76, 77, 81, 83, 84, 85, 102, 104, 115, 117, 127, 129, 134, 137, 143, 144, 178, 197, 199, 200, 202, 203, 207, 208, 217, 221, 224, 225, 226, 239, 255, 268, 269, 275, 282, 293, 311, 328, 337, 338, 339, 340, 344
Etroussat.....	69, 81, 83, 202, 219, 220, 225, 226, 240, 268, 280

### *G*

Gannat .....	13, 29, 30, 34, 47, 49, 50, 57, 58, 81, 85, 104, 153, 166, 179, 182, 236, 239, 243, 244, 245, 251, 259, 275, 303, 308, 310, 328
--------------	---

Guéret.....29, 30, 53, 213, 229, 243, 274, 303, 308

## **H**

Hérisson..... 34, 36, 47, 154

Huriel.....47, 100, 193, 212, 239, 279, 310, 311, 329

## **L**

Lavault-Sainte-Anne ..... 46, 253, 269, 271

Liernolles.....46, 78, 181, 182, 253, 291, 327

Lille .....8, 84, 102, 214, 226, 333, 335

## **M**

Marigny ..... 212, 228

Mazerier ..... 69, 223

Montluçon ... 2, 10, 11, 13, 15, 29, 30, 35, 36, 39, 44, 47, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 75, 82, 86, 93, 97, 101, 104, 106, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 153, 154, 156, 159, 161, 163, 166, 167, 181, 182, 184, 187, 188, 190, 193, 197, 202, 212, 213, 228, 229, 230, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 248, 251, 256, 259, 264, 266, 269, 270, 271, 274, 278, 282, 284, 286, 287, 289, 292, 293, 299, 300, 301, 303, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 329, 330, 331, 340, 341, 347

Montmarault ..... 36, 47, 212, 245, 247

Montoldre ..... 53, 244, 302, 304

Moulins..... 1, 2, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 58, 59, 61, 63, 64, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 111, 114, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 160, 163, 165, 166, 167, 170, 171, 176, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 200, 201, 202, 205, 209, 211, 212, 213, 218, 221, 222, 225, 226, 228, 229, 230, 232, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 264, 267, 268, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 345

## **N**

Neuilly-le-Réal ..... 329

Nevers..... 11, 29, 30, 36, 38, 42, 46, 50, 63, 87, 90, 105, 108, 115, 133, 135, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 165, 168, 183, 185, 189, 190, 193, 194, 201, 205, 222, 229, 236, 241, 242, 243, 244, 251, 256, 258, 259, 277, 281, 290, 295, 301, 302, 303, 308, 309, 326, 329

## **P**

Paris...6, 7, 8, 9, 10, 16, 22, 23, 25, 26, 28, 30, 33, 37, 39, 43, 44, 52, 63, 69, 75, 77, 84, 87, 88, 90, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 135, 139, 142, 143, 148, 149, 153, 155, 170, 176, 177, 191, 199, 206, 207, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 225, 227, 232, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 256, 264, 265, 266, 267, 268, 272, 274, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 290, 291, 293, 294, 299, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 332, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347

## **S**

Saint-Amand-Montrond .....	35, 36, 62, 93, 110, 153, 158, 202, 205, 240, 241, 259, 266, 273
Saint-Angel.....	136, 240, 274, 275
Saint-Bonnet-de-Rochefort .....	67, 68, 76, 77, 80, 82, 100, 200, 226, 283
Saint-Chabrais .....	274, 275
Saint-Etienne-de-Vicq.....	62, 184, 209, 219, 223
Saint-Gérard-de-Vaux.....	69, 204, 218, 223, 338
Saint-Menoux .....	34, 37, 78, 86, 88, 101, 177, 184, 192, 193, 212, 213, 237, 255, 291, 308, 342
Saint-Pardoux-le-Neuf.....	274, 275
Saint-Pont .....	69, 70, 81, 83, 202, 240, 250, 268, 282
Saint-Pourçain-sur-Sioule .....	34, 86, 101, 184, 213, 237, 267, 291, 327, 338
Saint-Quintin-sur-Sioule .....	67, 68, 76, 77, 80, 82, 100, 110, 176, 196, 200, 201, 233, 244, 283
Saligny-sur-Roudon.....	12, 62, 89, 184, 185, 200, 219, 235, 277, 311, 339
Servilly .....	70, 83, 202, 219, 222, 240, 268, 341
Souvigny.....	12, 31, 36, 37, 39, 44, 47, 49, 50, 51, 58, 60, 92, 115, 160, 176, 182, 192, 193, 194, 201, 211, 212, 229, 230, 237, 238, 243, 249, 265, 272, 273, 292, 299, 302, 303, 312, 337, 339, 340, 341, 342

## **T**

Thionne.....	66, 201, 219, 221, 234
Trévol .....	69, 77, 84, 89, 223, 237, 238, 244, 282

## **V**

Villeneuve-sur-Allier.....	181, 182, 291
----------------------------	---------------

## **Y**

Yzeure .....	34, 37, 56, 141, 176, 292, 299, 312, 313, 330, 342, 345
--------------	---



## Index des noms de personnes

### A

ABRAHAM Michel .....	199, 262, 264
AIGUILLON duchesse d' .....	76, 99
AUBERY Geoffroy .....	58, 59, 60, 166, 167, 178, 181, 182, 183, 228, 238, 304
AUBERY Hugues .....	58, 59, 60, 166, 167, 178, 181, 182, 183, 228, 238, 304
AUCONTURIER .....	262, 264
AUDEFROY Charles .....	262, 264
AUDRY Adam .....	109, 262, 264, 268

### B

BAUDE Henri .....	41, 65, 198, 199, 328
BEGON de la ROUZIÈRE François .....	70, 81, 83
BERULLE cardinal de .....	43, 45, 213
BICHON Pierre .....	262, 264
BIGNY Claude de .....	61, 93
BIGNY Gilbert de .....	61, 93
BLANCHARD Jacques .....	12, 49, 64, 99, 101, 103, 109, 111, 114, 253, 256, 262, 265, 266, 290, 294, 320, 331
BORGIA Louise .....	33, 65, 77, 102, 198, 217
BOUCHER Jean .....	10, 12, 58, 61, 76, 85, 86, 93, 103, 104, 105, 110, 113, 116, 123, 124, 136, 137, 144, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 190, 203, 228, 239, 241, 248, 253, 256, 262, 266, 271, 273, 286, 320, 327, 331
BOULAY-FAVIER Marie-Gabrielle du .....	78, 86, 101, 160, 237
BOULLOGNE Bon .....	86, 101, 103, 109, 111, 114, 115, 253, 256, 259, 262, 267, 268, 290, 317, 321
BOURBON de... ..	12, 16, 17, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 49, 60, 65, 73, 76, 77, 86, 92, 95, 99, 102, 111, 112, 125, 183, 188, 193, 198, 212, 217, 237, 249, 255, 268, 272, 273, 279, 283, 288, 290, 291, 292, 293, 303, 310, 313, 337, 340, 341
BOURBON-BUSSET de .....	77, 102, 198, 217
BOUTRY Philibert .....	109, 262, 264, 268
BRECOU de RIED .....	70, 81, 83, 115, 127, 129, 134, 144, 240, 262, 268, 282
BRIDIER Claude .....	262, 269
BRIDIER Gilbert Ier .....	262, 270
BRIDIER Jean .....	262, 270
BRIDIER Pierre .....	262, 271
BUYSSON Claude-Antoine du .....	70, 175, 226, 273
BUYSSON Eléonore du .....	70, 175, 226, 273
BUYSSON Pierre du .....	70, 175, 226, 273

### C

CADIER Catherine .....	80, 226
CADIER de VEAUCE .....	226
CHAMPFEU Jean de .....	58, 59, 60, 76, 153, 238, 272
CHARRIER Jean .....	262, 271
CHARRY Jacques de .....	66, 68

CHAUSSIN du .....	217, 336, 337
CLEMENT .....	11, 46, 47, 55, 56, 81, 84, 88, 133, 219, 270, 271, 309, 327, 337, 342, 343
COIFFIER Antoine .....	57, 75, 84, 102, 104, 143, 197, 199, 240
COLIGNY-SALIGNY Gaspard de .....	35, 62, 89, 235, 312
COLIGNY-SALIGNY Marie-Isabeau de .....	35, 62, 89, 235, 312
COLOGNE Jean de .....	120, 262, 272, 292
COMPAING Jean.....	241, 262, 272

## **D**

DELOISY Etienne.....	50, 58, 76, 120, 129, 182, 237, 238, 256, 262, 272, 299, 372
DELOISY Jean.....	50, 58, 76, 120, 129, 182, 237, 238, 256, 262, 272, 299, 372
DELORME Charles .....	12, 42, 43, 44, 76, 91, 92, 99, 120, 122, 148, 244, 277, 292, 303, 313, 341
DESBRUYERE C. ....	110, 262, 273
DESFRICHEs .....	262, 273
DUFOUR Claude-Henri.....	2, 10, 28, 244, 247, 248, 249, 264, 268, 273, 276, 279, 281, 285, 287, 292, 299, 308, 309, 326, 328
DUPUIS G.....	204, 262, 273
DURAND Janot .....	78
DUTOUR de SALVERT François-Etienne .....	70, 81, 83, 84

## **E**

EVEZARD François.....	345
EVEZARD Joseph .....	345

## **F**

FEYDEAU Antoine .....	58, 59, 60, 76, 153, 154, 209, 228, 238
FINET François.....	51, 53, 120, 123, 126, 136, 147, 163, 178, 210, 213, 229, 240, 262, 274, 275
FOURCY Marie de, maréchale d'Effiat.....	197, 199
FRANCOIS Guy ...	7, 8, 12, 22, 23, 25, 28, 32, 40, 42, 47, 49, 50, 51, 53, 57, 65, 69, 70, 76, 81, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 93, 100, 101, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 120, 123, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 145, 147, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 168, 177, 178, 179, 193, 201, 203, 204, 207, 210, 212, 213, 216, 229, 234, 238, 239, 240, 253, 256, 262, 263, 267, 268, 269, 274, 275, 276, 277, 279, 281, 283, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 295, 300, 301, 302, 304, 317, 319, 320, 321, 328, 331, 343, 344, 345, 347
FRANKEN Frans .....	58, 102, 103, 181, 262, 276

## **G**

GALETTI .....	262, 276
GARNIER François .....	69, 84, 89, 100, 103, 110, 114, 203, 238, 283, 346
GHERARDINI Giovanni .....	11, 46, 50, 62, 87, 89, 90, 105, 108, 109, 115, 135, 144, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 165, 168, 171, 205, 214, 222, 234, 235, 237, 241, 256, 258, 262, 277, 278, 290, 301, 314, 317, 329, 330
GIRARD du ROZET Charles-Louis-Antoine .....	70, 83
GIRARDEAU .....	136, 262, 278
GIRAUD Gabriel ...	47, 55, 56, 63, 77, 100, 111, 113, 119, 128, 144, 228, 238, 254, 269, 285, 289, 308
GODELYMIAU Pierre .....	262, 278
GOUPY Jean.....	120, 129, 135, 139, 140, 142, 238, 256, 262, 278

GOUPY Pierre.....120, 129, 135, 139, 140, 142, 238, 256, 262, 278  
GUICHE Jean-François de la ..... 69

## **H**

HALLE Daniel ..47, 63, 77, 100, 103, 111, 113, 115, 116, 144, 193, 213, 228, 239, 253, 254, 256, 262,  
279, 280, 344, 374  
HANRIOT J.A..... 262, 280

## **J**

Jean-Baptiste .....55, 56, 83, 119, 126, 128, 130, 145, 155, 161, 182, 185, 193, 203, 204, 229, 257, 262,  
267, 269, 270, 271, 277, 281, 284, 286, 289, 291, 302, 307, 308  
JEHANNOT de BARTILLAT Nicolas .....58, 59, 76, 104, 124, 190, 228, 239, 248, 271, 309, 312  
JOLLET Georges ..... 46, 78  
JULLIARD..... 262, 281, 322

## **L**

Le GROING Antoine ..... 70, 81  
Le NOIR Jean..... 263, 282  
LEDART ..... 204  
LELONG Gabrielle .....58, 59, 60, 153, 182, 309, 312  
LELONG Philliberte .....58, 59, 60, 153, 182, 309, 312  
LEMERCIER Jacques..... 323  
LIGONDES Jean du.....67, 68, 76, 80, 82, 93, 100, 200  
LORFEVRE Charlotte ..... 61

## **M**

MARCELLANGES René de..... 66  
MEGRET Catherine ..... 58, 59, 76  
MENUDEL Jean ..... 90  
META..... 247, 263, 282  
MIZON Antoinette ..... 375  
MOILLON Isaac .....8, 12, 58, 67, 68, 76, 80, 82, 93, 100, 103, 110, 188, 203, 207, 233, 240, 256, 263,  
283, 284, 318, 321, 329, 331, 347  
MONESTAY Gabrielle de ..... 80, 82  
MONTANIER Anne-Louise-Françoise ..... 81, 83  
MONTESPAN de..... 101, 212, 237, 313  
MONTMORENCY de ....1, 17, 35, 44, 49, 50, 60, 75, 76, 81, 84, 89, 99, 114, 149, 150, 187, 230, 255,  
272, 281, 295, 307, 308, 312, 341  
MONTMORENCY-LUXEMBOURG Charles-Frédéric de ..... 81, 84  
MORIN Claude ..... 65, 77, 90, 102  
MOURON Jean.....56, 125, 126, 128, 129, 132, 146, 163, 256, 263, 284, 300, 301

## **P**

PACHOBRACHY ..... 263, 285  
PALATIN de DYON Noël-Eléonore..... 62, 89  
PARROCEL Pierre..... 11, 48, 104, 105, 111, 178, 231, 256, 259, 263, 285, 321, 345  
PARROYS Jacques ..... 135, 263, 285  
PEREZ PINERO Diego.....125, 129, 133, 146, 263, 286, 287

PERRON J.....12, 55, 239, 256, 263, 286, 311, 331  
 PETITJEAN François..... 129, 263, 286, 287  
 POISSON ..... 12, 53, 142, 143, 149, 156, 181, 184, 198, 213, 229, 239, 256, 263, 287, 331

**R**

RAQUIN Claudine ..... 66  
 RAQUIN Lionnet..... 66  
 RAVAGEOT Antoine ..... 263, 287  
 REHEZ François, comte de Sampigny d'Issoncourt..... 70  
 REHEZ Louis-Ignace, comte de Sampigny-d'Issoncourt ..... 70  
 RENARD ..... 263, 287  
 RICHER Etienne..... 263, 288  
 RICHER Jean Ier ..... 263, 288  
 RICHER Jean II ..... 263, 288  
 RICHER Philippe..... 263, 289  
 ROLLET-d'AVAUX Jacques-Amable ..... 70, 83  
 ROUVIGNAC Jeanne de ..... 67, 68, 76, 80, 82, 375

**S**

SABADINI Gian-Battista 46, 87, 90, 108, 115, 133, 152, 155, 156, 161, 241, 263, 277, 290, 301, 302  
 SENELLE Jean..... 263, 290, 291, 320

**T**

THALAT ..... 263, 292  
 TRIBOULET Jean..... 263, 292

**V**

VAL Toussaint de la.....28, 114, 120, 263, 272, 292, 319  
 VAN MOL Pieter ..... 102, 214, 263, 293  
 VERT Claude du ..... 137, 143, 293  
 VIGNON Claude..... 49, 76, 85, 93, 99, 103, 109, 111, 112, 115, 127, 170, 177, 237, 253, 255, 256,  
 263, 276, 290, 293, 294, 344  
 VUIBERT Rémy..... 1, 11, 50, 76, 84, 88, 93, 99, 103, 108, 109, 114, 127, 133, 142, 149, 152, 160,  
 166, 180, 188, 222, 237, 253, 256, 263, 264, 268, 294, 295, 300, 301, 316, 319, 345, 347

# Table des matières

## Volume I

Avant-propos	p. 1
Remerciements	p. 2
Sommaire	p. 3

Introduction	p. 5
--------------	------

### Première partie : Les commanditaires

Introduction	p. 21
--------------	-------

#### I- Un contexte favorable pour la commande artistique

##### C- Le renouveau général des commandes

<b>1- Les recommandations du Concile de Trente dans le domaine pictural</b>	p. 22
<i>1-1 : La remise en question de l'Eglise</i>	p. 22
<i>1-2 : L'art religieux de la Réforme catholique</i>	p. 23
<b>2- La reconstruction du pays</b>	p. 25
<i>2-1 : Quarante années de conflits religieux</i>	p. 25
<i>2-2 : Reconquête spirituelle et redressement économique du royaume</i>	p. 26

##### D- Le Bourbonnais durant l'Ancien Régime

<b>1- La Généralité de Moulins</b>	p. 27
<i>1-1 : Une organisation territoriale et politique complexe</i>	p. 28
<i>1-2 : Un passé prestigieux</i>	p. 31
<i>1-3 : La situation religieuse</i>	p. 36
<b>2- La vie culturelle après les Bourbons</b>	p. 38
<i>2-1 : La fin du mécénat des ducs de Bourbon</i>	p. 38
<i>2-2 : L'émergence de nouveaux commanditaires</i>	p. 41

## II- Les classes de commanditaires

### C- Les commanditaires religieux

<b>1- Le rôle joué par les institutions religieuses</b>	p. 45
<i>1-1 : Le clergé séculier</i>	p. 45
<i>1-2 : Les ordres religieux</i>	p. 48
<b>2- Les organismes charitables</b>	p. 52
<i>2-1 : Les hôpitaux</i>	p. 52
<i>2-2 : Les confréries</i>	p. 54

### D- Les commanditaires laïcs

<b>1- La noblesse et la bourgeoisie</b>	p. 57
<i>1-1 : La démonstration d'une ferveur religieuse</i>	p. 57
<i>1-2 : Une affirmation du statut social</i>	p. 64
<b>2- Des élites culturelles très diverses</b>	p. 71
<i>2-1 : Une distinction trouble entre noblesse et bourgeoisie</i>	p. 71
<i>2-2 : L'influence de l'origine sociale et de la formation intellectuelle sur la commande picturale</i>	p. 75

## III- Les réseaux de sociabilité

### C- L'importance des contacts et des recommandations

<b>1- Les relations personnelles entre les commanditaires</b>	p. 80
<i>1-1 : Les liens familiaux</i>	p. 80
<i>1-2 : Les relations mondaines</i>	p. 82
<b>2- Le réseau des ordres religieux</b>	p. 85
<b>3- Les réseaux d'artistes</b>	p. 87

### D- Les mises en rapport des commanditaires et des peintres

<b>1- Les intermédiaires</b>	p. 89
<i>1-1 : Les membres de l'entourage familial ou amical</i>	p. 89
<i>1-2 : L'humaniste</i>	p. 90
<b>2- Le choix de l'artiste par le commanditaire</b>	p. 92
Conclusion	p. 95

## Deuxième partie : Les peintres

Introduction p. 97

### I- Les commandes faites aux peintres reconnus

#### C- Des artistes de renom

<b>1- Les peintres issus du milieu artistique de la capitale</b>	p. 98
<i>1-1 : Des commandes pour des personnalités influentes</i>	p. 98
<i>1-2 : Des artistes de grand talent</i>	p. 102
<b>2- Les artistes réputés sur une grande partie du territoire</b>	p. 103
<i>2-1 : L'importance des commandes pour les ordres religieux</i>	p. 103
<i>2-2 : Une production souvent sérielle</i>	p. 105

#### D- Les conditions de réalisation des œuvres

<b>1- Un travail d'atelier</b>	p. 106
<i>1-1 : Elèves et collaborateurs</i>	p. 106
<i>1-2 : Des œuvres réalisées en dehors de la Généralité de Moulins</i>	p. 111
<b>2- Une activité rentable</b>	p. 112
<i>2-1 : Le prix des œuvres</i>	p. 112
<i>2-2 : Des peintres à « temps plein »</i>	p. 115

### II- Les commandes passées aux peintres locaux

#### C- L'environnement social et culturel

<b>1- Culture et formation</b>	p. 118
<i>1-1 : Des dynasties de peintres</i>	p. 119
<i>1-2 : Une formation au sein du cercle familial</i>	p. 121
<i>1-3 : Le niveau culturel des peintres locaux</i>	p. 124
<b>2- Des artistes intégrés dans la société locale</b>	p. 127
<i>2-1 : Des professionnels reconnus</i>	p. 127
<i>2-2 : Les relations familiales et amicales</i>	p. 128

#### D- Les conditions de travail

<b>1- Des artistes polyvalents</b>	p. 134
<i>1-1 : Des peintres aux activités multiples</i>	p. 134
<i>1-2 : Les peintres marchands</i>	p. 138

<b>2- Cadre de vie et salaires</b>	p. 140
<i>2-1 : Le logement et l'environnement des peintres</i>	p. 140
<i>2-2 : Salaires et fortune des peintres</i>	p. 142
<b>3- La fuite des talents</b>	p. 148

### **III- Les étapes du chantier**

#### **C- Les modalités d'exécution**

<b>1- Les relations avec le commanditaire</b>	p. 150
<i>1-1 : Les choix iconographiques</i>	p. 150
<i>1-2 : Le paiement des œuvres</i>	p. 154
<i>1-3 : Des rapports parfois tendus</i>	p. 156
<b>2- Les obligations respectives des partis</b>	p. 157
<i>2-1 : Le logement et la nourriture</i>	p. 157
<i>2-2 : Les fournitures et les délais d'exécution</i>	p. 158

#### **D- Les aspects techniques**

<b>1- Les décors peints</b>	p. 162
<i>1-1 : Le matériel des peintres</i>	p. 162
<i>1-2 : La peinture des poutres et des solives</i>	p. 163
<i>1-3 : Les supports muraux</i>	p. 164
<b>2- Les tableaux de chevalet</b>	p. 165
<i>2-1 : Les supports et la préparation</i>	p. 166
<i>2-2 : Les couleurs et les vernis</i>	p. 168
<b>Conclusion</b>	p. 170



## Troisième partie : Les œuvres

Introduction p. 173

### I- Des thèmes iconographiques récurrents

#### C- Les principaux sujets d'inspiration

<b>1- Les épisodes religieux</b>	p. 175
<i>1-1 : Les scènes de l'Ancien Testament</i>	p. 176
<i>1-2 : Les scènes de la vie du Christ enfant</i>	p. 177
<i>1-3 : Les scènes de la Passion du Christ</i>	p. 181
<i>1-4 : Les scènes de la vie de la Vierge</i>	p. 186
<i>1-5 : Mort et Assomption de la Vierge</i>	p. 189
<i>1-6 : Le culte des saints</i>	p. 192
<b>2- Les thèmes mythologiques et littéraires</b>	p. 195
<i>2-1 : Les sujets ovidiens</i>	p. 195
<i>2-2 : Les décors astrologiques</i>	p. 197
<i>2-3 : La littérature et l'histoire ancienne</i>	p. 198
<i>2-4 : Les représentations allégoriques</i>	p. 201

#### D- Les évolutions des thèmes iconographiques au XVIIIe siècle et les copies

<b>1- La peinture décorative</b>	p. 202
<i>1-1 : Les pastorales et les marines</i>	p. 202
<i>1-2 : Les natures mortes</i>	p. 203
<i>1-3 : Les motifs décoratifs</i>	p. 205
<b>2- L'importance de la copie</b>	p. 209
<i>2-1 : La diffusion des œuvres par la gravure</i>	p. 210
<i>2-2 : Copies fidèles et interprétations</i>	p. 211

### II- Des œuvres adaptées à leur emplacement dans l'édifice

#### C- Les pièces de réception

<b>1- Les lieux de représentation</b>	p. 215
<i>1-1 : La galerie et l'escalier</i>	p. 216
<i>1-2 : La salle à manger et le salon</i>	p. 219
<b>2- L'évolution des décors suite aux transformations architecturales</b>	p. 220
<i>2-1 : Les décors plafonnant</i>	p. 221
<i>2-2 : Les décors muraux</i>	p. 223

## D- Les lieux de méditation

<b>1- Les églises et les chapelles</b>	p. 227
<i>1-1 : Des espaces de recueillement</i>	p. 227
<i>1-2 : Le retable</i>	p. 230
<b>2- Des pièces réservées à l'usage personnel</b>	p. 232
<i>2-1 : La chambre</i>	p. 232
<i>2-2 : Le cabinet et la bibliothèque</i>	p. 234

## **III- La localisation des œuvres**

### C- Les foyers de production

<b>1- Les principales villes de la Généralité</b>	p. 236
<i>1-1 : La capitale Moulins</i>	p. 237
<i>1-2 : Les autres villes</i>	p. 239
<b>2- L'importance des axes de communication</b>	p. 242
<i>2-1 : Les axes routiers</i>	p. 242
<i>2-2 : Les voies fluviales</i>	p. 243

### D- La dispersion et la destruction des œuvres

<b>1- La période révolutionnaire</b>	p. 244
<i>1-1 : La Révolution dans la province du Bourbonnais</i>	p. 245
<i>1-2 : Le travail de Claude-Henri Dufour</i>	p. 247
<b>2- Ventes, changements de mode et aléas du temps</b>	p. 249

Conclusion	p. 251
------------	--------

Conclusion	p. 252
------------	--------

<b>Dictionnaire biographique des peintres</b>	p. 261
---	--------

Liste des abréviations	p. 296
------------------------	--------

Sources et bibliographie	p. 297
--------------------------	--------

Index des noms de lieux	p. 349
Index des noms de personnes	p. 352

Table des matières	p. 356
--------------------	--------

# Volume II

## Tome 1

### Catalogue des décors peints

Avertissement au catalogue des décors peints

#### I- Au XVIe siècle : l'érudition au cœur de la demeure

##### **a- Des décors savants**

**Cat I-1** : Le château de Busset, Busset, années 1530 p. 6

##### *Sites en rapport*

- Château du Chaussin, Abrest, avant 1573
- Château de la Roche-Othon, Hérisson, XVIe siècle
- Le Fé, Louchy-Montfand, fin du XVIe siècle

**Cat I-2** : Le château de Chareil, Chareil-Cintrat, vers 1560-1570 p. 20

##### *Sites en rapport*

- Chambonnet, Dompierre-sur-Besbre, dernier tiers du XVIe siècle
- Bompré, Barberier, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIe siècle

##### **b- Les peintures religieuses**

**Cat I-3** : Le château de la Cour-en-Chapeau, Chapeau, vers 1585-1590 p. 39

##### *Sites en rapport*

- Eglise Saint-Mazeran, Broût-Vernet, début du XVIe siècle
- Eglise Saint-Pierre-aux-liens, Molinet, vers 1520
- Eglise Saint-Etienne, Ainay-le-Château, début du XVIe siècle
- Couvent des cordeliers de Champaigue, Souvigny, fin du XVIe-début du XVIIe siècle

#### II- Au XVIIe siècle : entre piété et apparat

##### **a- Les décors religieux dans les demeures privées**

**Cat I-4** : Le château de Verseilles, Saint-Etienne-de-Vicq, première moitié du XVIIe siècle p. 46

##### *Sites en rapport*

- Château d'Effiat, Effiat, XVIIe siècle
- Château du Vousset, Verneuil-en-Bourbonnais, XVIIe siècle
- Château des Forges, Commentry, XVIIe siècle

**Cat I-5** : Le château d'Ainay-le-Vieil, C. Desbruyère, Jean Boucher ( ?), Ainay-le-Vieil, 1526 / 2<sup>e</sup> tiers du XVI<sup>e</sup> siècle / 1609 / 1650-1660 p. 54

**Cat I-6** : Le château de Saligny, Giovanni Gherardini, Gian Battista Sabadini, Saligny-sur-Roudon, vers 1680-1690 p. 63

### **b- Les décors peints des couvents et des monastères**

**Cat I-7** : La chapelle de la Visitation, Rémy Vuibert, Philibert Boutry, Adam Audry, Moulins, 1651-1652 p. 73

**Cat I-8** : Le palais de justice, Giovanni Gherardini, Moulins, vers 1680-1685

**Cat I-9** : L'église Saint-Pierre, Giovanni Gherardini, Gian Battista Sabadini, Nevers, 1684-1692 p. 87

### **c- Des décors de prestige**

**Cat I-10** : Le château des Gouttes, Thionne, fin du XV<sup>e</sup> siècle-début du XVII<sup>e</sup> siècle p. 102

#### *Sites en rapport*

- Château du Rilhat, Cognat-Lyonne, fin du XVI<sup>e</sup>-début du XVII<sup>e</sup> siècle
- Château de Denone, Effiat, fin du XVI<sup>e</sup>-début du XVII<sup>e</sup> siècle
- Château de Dornes, Dornes, début du XVII<sup>e</sup> siècle
- Château du Vousset, Verneuil-en-Bourbonnais, début du XVII<sup>e</sup> siècle
- Château du Fresne, Neuilly-le-Réal, fin du XVII<sup>e</sup>-début du XVIII<sup>e</sup> siècle
- Fontaine, Cindré, fin du XVI<sup>e</sup> siècle
- Château de Bompré, Barberier, fin du XVI<sup>e</sup>-début du XVII<sup>e</sup> siècle
- Château de Pomay, Lusigny, fin du XVII<sup>e</sup> siècle
- Château de Jaligny, Jaligny, fin du XVI<sup>e</sup>-début du XVII<sup>e</sup> siècle
- Château des Bordes, Couzon, fin du XVI<sup>e</sup>-début du XVII<sup>e</sup> siècle
- Château de Paray-le-Frésil, Paray-le-Frésil, fin du XVI<sup>e</sup>-début du XVII<sup>e</sup> siècle
- 

**Cat I-11** : Le château d'Avrilly, Jean Lenoir ( ?), Trévol, première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle p. 115

#### *Sites en rapport*

- Château de la Motte, Mazerier, fin du XVI<sup>e</sup>-début du XVII<sup>e</sup> siècle
- Château de Paray, Bessay-sur-Allier, 1<sup>ère</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle
- Château du Parc, Saint-Gérand-de-Vaux, fin du XVI<sup>e</sup>-début du XVII<sup>e</sup> siècle
- Château de Dornes, Dornes, XVII<sup>e</sup> siècle
- Donjon de la Souche, Doyet, 1<sup>ère</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle
- Château de Lurcy-Lévis, Lurcy-Lévis, XVII<sup>e</sup> siècle
- Château de Bisseret, Lavaux-Sainte-Anne, XVII<sup>e</sup> siècle

**Cat I-12** : Le château d'Effiat, Effiat, 1625-1632 p. 128

**Cat I-13** : Le château de Saint-Quintin, Isaac Moillon, Saint-Quintin-sur-Sioule, vers 1653-1655

**Cat I-14** : Le château de Rochefort, Isaac Moillon, Saint-Bonnet-de-Rochefort, vers 1653-1655 p. 141

- Château de Dornes, Dornes, XVII<sup>e</sup> siècle

**Cat I-15** : Le château des Forges, Isaac Moillon ( ?), Commentry, milieu du XVII<sup>e</sup> siècle p. 159

### III- Au XVIIIe siècle : raffinement et reflet de la sociabilité des Lumières

#### **a- Les peintures murales religieuses**

**Cat I-16** : La chapelle de l'hospice de Gayette, Montoldre, vers 1765-1770 p. 163

- Château du Creux, Vallon-en-Sully, XVIIe siècle

**Cat I-17** : La sacristie de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Souvigny, vers 1777-1778 p. 174

#### *Sites en rapport*

- Les Vieux-Melays, Neuvy, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIIIe siècle
- Eglise Saint-Etienne, Ainay-le-Château, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIIIe siècle
- Eglise Saint-Nicolas, Droiturier, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIIIe siècle
- Eglise Saint-Pierre, Châtelperon, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIIIe siècle
- Château de Saint-Georges-de-Poizieux, Saint-Georges-de-Poizieux, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIIIe siècle

#### **b- Des décors en lien avec les évolutions architecturales**

**Cat I-18** : Le château d'Effiat, Brecoü de Ried (?), Effiat, vers 1780-1790 p. 185

**Cat I-19** : Le château de Douzon, Brecoü de Ried (?), Jean-Phillibert Lefèbvre (?), Etroussat, deuxième moitié du XVIIIe siècle p. 195

#### *Sites en rapport*

- Château de Saint-Pont, Saint-Pont, vers 1769
- Château de Fontnoble, Biozat, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIIIe siècle
- Château de Bellenaves, Bellenaves, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIIIe siècle
- Château du Gléné, Servilly, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIIIe siècle
- Maison, Deneuille-lès-Chantelle, vers 1780
- Château de Jenzat, Jenzat, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIIIe siècle
- Château d'Hauterive, Saint-Gérand-de-Vaux, 2<sup>nd</sup> moitié du 18<sup>e</sup> siècle
- Hôtels particuliers, Moulins, Montluçon, Gannat, Saint-Amand-Montrond, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIIIe siècle

Liste des œuvres conservées citées dans le catalogue des décors peints p. 209

Index des noms de lieux p. 218

Index des noms de personnes p. 220

Index des thèmes iconographiques p. 222

Table des matières p. 225

# Volume II

## Tome 2

### Catalogue des tableaux de chevalet

Avertissement au catalogue des tableaux

#### I- Les commandes pour les communautés religieuses

##### **a- Les bénédictins de Souvigny**

Cat II-1 : Jean Deloisy, *Pietà*, 1613, cathédrale Notre-Dame, Moulins p. 8  
- *La Sainte Marie-Madeleine repentante de l'église de Souvigny, XVIIe siècle*

##### **b- Les bénédictines de Cusset**

Cat II-2 : *La Vierge de Pitié*, 1614, musée municipal, Gannat p. 14

##### **c- Les capucins de Gannat**

Cat II-3 : Guy François, *L'Adoration des bergers*, 1630, église Sainte-Croix, Gannat p. 18

##### **d- Les cordeliers de Montluçon**

Cat II-4 : Guillaume Rome, *L'Adoration des Mages*, 1638, église Notre-Dame, Montluçon p. 23

##### **e- Les carmes de Moulins**

Cat II-5 : Frans Franken II (?), *La Crucifixion*, église Saint-Pierre, Moulins p. 26

##### **f- Les visitandines de Moulins**

Cat II-6 : *La Présentation de Marie au temple*, chapelle de la Visitation, Moulins p. 29

##### *Le mécénat de la duchesse de Montmorency*

- *Saint François de Sales*, XVIIe siècle
- *Sainte Madeleine*, XVIIe siècle
- Rémy Vuibert, *Annonciation*, vers 1650
- Rémy Vuibert, *Marie recevant les aimables Epouses de son Augustes fils*, vers 1650
- Rémy Vuibert, *Sainte Rosalie*, vers 1650
- Rémy Vuibert, *Les Mystères de la Visitation*, vers 1650
- Jean-Baptiste, *Saint Joseph*, vers 1640-1650
- Jean-Baptiste, *Le Mont Calvaire*, vers 1640-1650
- Jean-Baptiste, *Saint François de Sales*, vers 1640-1650
- Jean-Baptiste, *Saint Augustin*, vers 1640-1650
- Jean-Baptiste, *Saint Joseph sous les traits du duc de Montmorency*, vers 1640-1650, musée de la Visitation, Moulins

### **g- Les jésuites de Moulins**

- Cat II-7 : Jacques Blanchard ( ?), *La Vierge et l'Enfant couronnant sainte Catherine*, église Saint-Pierre-Saint-Paul, Souvigny p. 35  
Cat II-8 : *La Présentation de Jésus au temple*, 1674, église du Sacré-Cœur, Moulins p. 40  
Cat II-9 : *Moïse sauvé des eaux*, collection particulière, Souvigny p. 44  
*Les tableaux mentionnés dans les inventaires de l'ancien collège des jésuites de Moulins*

### **h- Les chartreux de Moulins**

- Cat II-10 : *L'Assomption et le Couronnement de la Vierge*, cathédrale Notre-Dame, Moulins p. 48  
Cat II-11 : Gilbert Ier Sève ( ?), *Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge*, cathédrale Notre-Dame, Moulins p. 53  
- *Des chartreux rassemblés pour l'élection d'un prieur*  
Cat II-12 : Bon Boullogne ( ?), *Judith et Holopherne*, cathédrale Notre-Dame, Moulins p. 56  
Cat II-13 : *Le Retour de l'enfant prodigue*, cathédrale Notre-Dame, Moulins p. 59  
Cat II-14 : Pierre Parrocel, *Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus*, Pierre Parrocel, 1694, cathédrale Notre-Dame, Moulins p. 61

### **i- Les bénédictines de Saint-Menoux**

- Cat II-15 : Bon Boullogne ( ?), *L'Oracle de Déborah*, cathédrale Notre-Dame, Moulins p. 65  
Cat II-16 : *Sainte Blandine*, cathédrale Notre-Dame, Moulins p. 70  
Cat II-17 : Bon Boullogne ( ?), *Les Pèlerins d'Emmaüs*, église Sainte-Croix, Saint-Pourçain-sur-Sioule p. 72

*Plusieurs copies d'une toile de Pierre de Cortone*

- *L'Ange gardien*, fin du XVIIe siècle, église Sainte-Croix, Saint-Pourçain-sur-Sioule
- *L'Ange gardien*, XVIIe siècle, cathédrale Notre-Dame, Moulins

- Cat II-18 : Gilbert Ier Sève ( ?), *Saint Menou délivrant un noble breton*, église Saint-Menoux, Saint-Menoux p. 76  
Cat II-19 : Gilbert Ier Sève ( ?), *Saint Dominique et sainte Catherine recevant le rosaire*, église Saint-Menoux, Saint-Menoux p. 79

### **j- Les bénédictines d'Yzeure**

- Cat II-20 : *La Remise de la règle à une abbesse*, église Saint-Pierre, Yzeure p. 82

### **k- Les bénédictins de Saint-Pourçain-sur-Sioule**

- Cat II-21 : Gilbert Ier Sève, *L'Assomption de la Vierge*, 1642, église Sainte-Croix, Saint-Pourçain-sur-Sioule p. 85

## **II- Les témoins d'une dévotion personnelle et collective**

### **a- Les commandes de la noblesse et de la bourgeoisie**

- Cat II-22 : Jean Richier, *Le Martyre de saint Etienne*, 1601-1602, église Saint-Pierre, Moulins p. 88  
Cat II-23 : *Le triptyque des Aubéry*, 1603, cathédrale Notre-Dame, Moulins p. 92

Cat II-24 : Jean Boucher ( ?), *Le Couronnement de la Vierge*, église Saint-Maurice, Chamblet p. 101

Cat II-25 : Gilbert Ier Sève, *La Vierge à l'Enfant*, 1647, chapelle Sainte-Claire, Moulins p. 105

Cat II-26 : Isaac Moillon, *L'Annonciation*, 1654, cathédrale Notre-Dame, Moulins p. 109

Cat II-27 : Daniel Hallé, *Le Christ au désert servi par les anges*, fin des années 1650, église du Sacré-Cœur, Bressolles p. 113

#### **b- Les commandes des confréries**

Cat II-28 : J. Perron, *Saint Jean-Baptiste au désert*, 1621, église Notre-Dame, Montluçon p. 117

#### **c- Les commandes des chapitres collégiaux et des paroisses**

Cat II-29 : Jean Boucher, *L'Assomption de la Vierge*, 1614, église Notre-Dame, Montluçon p. 121

Cat II-30 : Gilbert Ier Sève, *La Crucifixion*, 1663, église Sainte-Catherine, Liernolles p. 124

#### *Œuvres de Gilbert Ier Sève*

- Gilbert Ier Sève, *La Crucifixion*, 1638, église Notre-Dame de l'Assomption et de la Recouvrance, Villeneuve-sur-Allier
- Gilbert Ier Sève ( ?), *La Pentecôte*, XVIIe siècle, église Saint-Georges, Bourbon-l'Archambault
- Gilbert Ier Sève, *L'Adoration des mages*, XVIIe siècle, église Saint-Pierre-des-Ménétraux, Moulins
- Gilbert Ier Sève, *Saint Hyacinthe*, XVIIe siècle, église de la Sainte-Trinité, Autry-Issards
- Gilbert Ier Sève, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste, saint Pierre et saint Paul* ( ?), église Saint-Pierre, Yzeure

#### **d- Les commandes des hôpitaux**

Cat II-31 : R. Poisson, *La Crucifixion*, 1649, église Saint-Pierre, Montluçon p. 131

#### **e- Les commandes liées aux curistes de Bourbon l'Archambault**

Cat II-32 : Claude Vignon, *Saint Pierre repentant*, église Saint-Georges, Bourbon l'Archambault p. 134

Cat II-33 : *La Mise au tombeau du Christ*, église Saint-Georges, Bourbon-l'Archambault p. 139

#### *Deux copies anciennes de tableaux de Raphaël*

- *La Grande Sainte Famille*, début du XVIIIe siècle, chapelle du château de Charnes, Marigny
- *Saint Michel terrassant le dragon*, début du XVIIIe siècle, église Saint-Etienne, Montmarault

### **III- Des tableaux signés de provenance indéterminée**

Cat II-34 : Pieter van Mol, *L'Annonciation*, église Saint-Pierre, Montluçon p. 144

Cat II-35 : R. Poisson, *Noli me tangere*, église Notre-Dame, Montluçon p. 147

Cat II-36 : Daniel Hallé, *Le Christ et la Vierge apparaissant à saint François agonisant*, 1671, église Notre-Dame, Huriel p. 149

- *La Remise des clefs à saint Pierre*, XVIIe siècle, église Notre-Dame, Huriel



Cat II-37 : François Finet, *Sainte Thérèse recevant l'inspiration du Saint-Esprit*, 1752, église Saint-Pierre, Montluçon p. 152

Cat II-38 : François Finet, *L'Adoration des bergers*, 1759, église Saint-Michel et Saint-Blaise, Saint-Angel p. 155

#### *Tableaux conservés de François Finet*

- *La Vierge présentant le scapulaire au religieux Simon Stock*, XVIII<sup>e</sup> siècle, église Sainte-Croix, Aubusson
- *Marie-Madeleine pénitente*, 1751, église Sainte-Marie-Madeleine, Bussière-Nouvelle
- *Le Christ guérissant le paralytique*, 1756, musée d'Art et d'Archéologie, Guéret
- *La Guérison de la fille de Jaïre*, 1766, musée d'Art et d'Archéologie, Guéret
- *L'Assomption de la Vierge*, 1757, église, Moutier-Roseille
- *L'Ascension*, 1757, église Saint-Caprais, Saint-Pardoux-le-Neuf
- *L'Adoration des bergers*, 1764, église Saint-Caprais, Saint-Chabrais
- *Saint Caprais*, église Saint-Caprais, Saint-Chabrais

#### *Tableaux disparus de François Finet*

- *Saint Pierre*, église, Fransèches
- *Saint Denis*, église, Fransèches
- *Sainte Madeleine*, chapelle Sainte-Madeleine, Alleyrat
- *Christ en croix entre la Vierge et saint Jean* (?), mairie, Felletin
- Panneaux décoratifs : *Pêche* (?), *Chasse au sanglier* (?), maison De Lavaud, Aubusson

## IV- Les portraits de commanditaires

Cat II-39 : G. Dupuis, *La Famille du Buysson devant le château des Aix*, 1773, collection privée, Saint-Amand-Montrond p. 159

#### *Des portraits à signaler*

- *Portrait d'Antoine Coiffier-Ruzé, maréchal d'Effiat*, XVII<sup>e</sup> siècle, château, Effiat
- *Portrait de Marie de Fourcy, maréchale d'Effiat*, XVII<sup>e</sup> siècle, hospice, Effiat
- *Portrait de Jeanne du Rouvignac*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, château, Saint-Bonnet-de-Rochefort
- *Portrait présumé d'Antoinette Mizon*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, musée des Souterrains, Cusset
- *Portraits des membres de la famille Cadier de Veauce*, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, musée Anne-de-Beaujeu, Moulins
- *Portrait du cardinal de Bérulle*, XVII<sup>e</sup> siècle, cathédrale Notre-Dame, Moulins
- *Portrait de sainte Jeanne de Chantal*, XVII<sup>e</sup> siècle, chapelle de la Visitation, Moulins
- *Portrait de saint François de Sales*, chapelle de la Visitation, Moulins

Liste des œuvres conservées citées dans le catalogue des décors peints p. 164

Index des noms de lieux p. 167

Index des noms de personnes p. 170

Index des thèmes iconographiques p. 171

Table des matières p. 173

## Volume III

### Illustrations et annexes

Sommaire  
Avertissements

### Illustrations

Table des illustrations	p. 5
Partie I : <u>Les décors peints</u>	p. 10
Partie II : <u>Les tableaux de chevalet</u>	p. 171

### Annexes

Table des annexes	p. 224
<b>I- Cartes</b>	
<b>A- L'évolution du territoire</b>	
1- Le duché du Bourbonnais et ses possessions au début du XVIe siècle	p. 230
2- La province du Bourbonnais et ses 17 châtellenies en 1569	p. 231
3- La Généralité de Moulins et ses sept élections en 1700	p. 232
4- Le département de l'Allier	p. 233
5- Carte superposant les différentes entités administratives qui se sont succédées	p. 234
<b>B- Autres cartes</b>	
6- Carte des routes de la Généralité de Moulins	p. 235
7- la Généralité de Moulins et ses diocèses au XVIIIe siècle	p. 236
8- Localisation des sites avec des décors attribués au chevalier de Ried	p. 237
9- Localisation des œuvres peintes étudiées	p. 238
<b>II- Généalogies</b>	
10- Généalogie de la famille Richier	p. 240
11- Généalogie de la famille Bridier	p. 241

### III- Documents d'archives

#### **A- Documents liés à l'exercice du métier de peintre**

1- Marchés	p. 242
2- Quittances	p. 250
3- Etat des dépenses	p. 251
4- Documents faisant état des relations des peintres avec les commanditaires	p. 253
5- Documents faisant mention de tableaux	p. 255
6- Documents faisant mention de peintres	p. 259

#### **B- Documents liés à la vie privée des peintres**

1- Actes de baptême	p. 267
2- Actes de mariage	p. 268
3- Acte de décès	p. 268
4- Contrats de mariage	p. 269
5- Testaments	p. 290
6- Partages	p. 299
7- Achats / Ventes	p. 306
8- Bail de location	p. 322
9- Prix fait	p. 325

### IV- Sources manuscrites

Décors et tableaux de la chapelle de la Visitation de Moulins	p. 329
Peintres mentionnés dans l'ouvrage de l'abbé Berthoumieu	p. 331

La peinture médiévale en Bourbonnais a fait l'objet de nombreuses études. Il restait à redécouvrir les productions picturales de la période moderne, négligées par les érudits et les chercheurs qui se sont essentiellement concentrés sur la période faste durant laquelle cette entité géographique correspondait au duché des ducs de Bourbon. Cette thèse propose d'analyser les mécanismes de la commande de tableaux de chevalet et de décors peints dans la Généralité de Moulins, de 1531, date de la chute du duché du Bourbonnais, jusqu'à la création des départements en 1790. Dans un contexte de reconstruction du pays après les guerres de Religion, du redressement économique du royaume et d'un renouveau de l'église catholique impulsé par la papauté dans le cadre de la Contre-Réforme, les commanditaires d'œuvres peintes se multiplient : ordres religieux, paroisses, confréries, hôpitaux et bien-sûr membres de la noblesse ou de la bourgeoisie. Tous investissent l'œuvre d'une fonction bien particulière. La deuxième partie de ce travail est consacrée aux peintres qui ont réalisé ces tableaux et décors, grands maîtres parfois renommés dans tout le royaume ou artistes locaux assimilés à des artisans. Le déroulé du chantier est abordé, avec les obligations respectives des partis et les relations qu'artistes et commanditaires ont pu entretenir, ainsi que quelques aspects techniques sur la réalisation des œuvres. Enfin, un dernier volet permet d'analyser les œuvres en elles-mêmes, leur iconographie, leur emplacement à l'intérieur de la demeure ou de l'édifice religieux, élément signifiant de la fonction qui leur est attribuée, et leur localisation géographique actuelle. Le volume I contient un dictionnaire biographique des peintres étudiés. Deux catalogues d'œuvres font l'objet de volumes à part.

Medieval painting in the Bourbonnais region has been the object of numerous studies. Yet to be rediscovered are the pictorial productions of the modern period, all but ignored by the learned and researches who have concentrated for the most part on the period's heyday, during which it corresponded to the duchy of the dukes of Bourbon.

This thesis proposes to analyse the mechanisms by which paintings and painted decorations were commissioned in the Generality of Moulins from 1531, the date of the fall of Duchy of Bourbonnais, up to the creation of departments in 1790. Within the context of reconstruction following the Wars of Religion, the economic rebound of the realm, and a resurgence of the power of the Catholic church spurred by the Papacy's efforts at counter-reform, buyers of painted works of art multiplied: religious orders, parishes, guilds, hospitals, and, of course,

members of nobility or the bourgeoisie. Each invested the work of art with a particular function.

The second part of this thesis is dedicated to the painters who realized these works of art, great masters who were often famous throughout the kingdom or local artists who were on a par with artisans and craftsmen. The organization of the worksite is covered, the obligations of the respective parties, and the relationship which would have existed between patron and artist, as well as certain technical aspects of the realization of a work of art.

The third and final part of this thesis allows us to analyse the works themselves, their iconography, their placement and position within the dwelling or religious edifice which are a significant element of the function attributed to them, and their current geographic location. Volume I includes a biographical dictionary of the painters studied. Two catalogs of artworks are included as separate volume.

