

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 II – tome 2 Catalogue des tableaux de chevalet



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 KIENZ**, conservateur du patrimoine, musée du Louvre

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

# Volume II

## Tome 2

### Catalogue des tableaux de chevalet

## Sommaire

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

- *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

#### **c- Les capucins de Gannat**

Cat II-3 : Guy François, *L'Adoration des bergers*, 1630, église Sainte-Croix, Gannat

#### **d- Les cordeliers de Montluçon**

Cat II-4 : Guillaume Rome, *L'Adoration des Mages*, 1638, église Notre-Dame, Montluçon

#### **e- Les carmes de Moulins**

Cat II-5 : Frans Franken II ( ?), *La Crucifixion*, église Saint-Pierre, Moulins

#### **f- Les visitandines de Moulins**

Cat II-6 : *La Présentation de Marie au temple*, chapelle de la Visitation, Moulins

*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

Cat II-8 : *La Présentation de Jésus au temple*, 1674, église du Sacré-Cœur, Moulins

Cat II-9 : *Moïse sauvé des eaux*, collection particulière, Souvigny

*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

Cat II-11 : Gilbert Ier Sève (?), *Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge*, cathédrale Notre-Dame, Moulins

- *Des chartreux rassemblés pour l'élection d'un prieur*

Cat II-12 : Bon Boullogne (?), *Judith et Holopherne*, cathédrale Notre-Dame, Moulins

Cat II-13 : *Le Retour de l'enfant prodigue*, cathédrale Notre-Dame, Moulins

Cat II-14 : Pierre Parrocel, *Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus*, Pierre Parrocel, 1694, cathédrale Notre-Dame, Moulins

### **i- Les bénédictines de Saint-Menoux**

Cat II-15 : Bon Boullogne (?), *L'Oracle de Déborah*, cathédrale Notre-Dame, Moulins

Cat II-16 : *Sainte Blandine*, cathédrale Notre-Dame, Moulins

Cat II-17 : Bon Boullogne (?), *Les Pèlerins d'Emmaüs*, église Sainte-Croix, Saint-Pourçain-sur-Sioule

*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

Cat II-19 : Gilbert Ier Sève (?), *Saint Dominique et sainte Catherine recevant le rosaire*, église Saint-Menoux, Saint-Menoux

### **j- Les bénédictines d'Yzeure**

Cat II-20 : *La Remise de la règle à une abbesse*, église Saint-Pierre, Yzeure

### **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

## **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

Cat II-23 : *Le triptyque des Aubéry*, 1603, cathédrale Notre-Dame, Moulins

Cat II-24 : Jean Boucher (?), *Le Couronnement de la Vierge*, église Saint-Maurice, Chamblet

Cat II-25 : Gilbert Ier Sève, *La Vierge à l'Enfant*, 1647, chapelle Sainte-Claire, Moulins

Cat II-26 : Isaac Moillon, *L'Annonciation*, 1654, cathédrale Notre-Dame, Moulins

Cat II-27 : Daniel Hallé, *Le Christ au désert servi par les anges*, fin des années 1650, église du Sacré-Cœur, Bressolles

### **b- Les commandes des confréries**

Cat II-28 : J. Perron, *Saint Jean-Baptiste au désert*, 1621, église Notre-Dame, Montluçon

### **c- Les commandes des chapitres collégiaux et des paroisses**

Cat II-29 : Jean Boucher, *L'Assomption de la Vierge*, 1614, église Notre-Dame, Montluçon

Cat II-30 : Gilbert Ier Sève, *La Crucifixion*, 1663, église Sainte-Catherine, Liernolles

#### *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

### **e- Les commandes liées aux curistes de Bourbon l'Archambault**

Cat II-32 : Claude Vignon, *Saint Pierre repentant*, église Saint-Georges, Bourbon l'Archambault

Cat II-33 : *La Mise au tombeau du Christ*, église Saint-Georges, Bourbon-l'Archambault

#### *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 XVIIe siècle, église Saint-Etienne, Montmarault

## III- Des tableaux signés de provenance indéterminée

Cat II-34 : Pieter van Mol, *L'Annonciation*, église Saint-Pierre, Montluçon

Cat II-35 : R. Poisson, *Noli me tangere*, église Notre-Dame, Montluçon

Cat II-36 : Daniel Hallé, *Le Christ et la Vierge apparaissant à saint François agonisant*, 1671, église Notre-Dame, Huriel

- *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

Cat II-38 : François Finet, *L'Adoration des bergers*, 1759, église Saint-Michel et Saint-Blaise, Saint-Angel

#### *Tableaux conservés de François Finet*

- *La Vierge présentant le scapulaire au religieux Simon Stock*, XVIIIe 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

*Des portraits à signaler*

- *Portrait d'Antoine Coiffier-Ruzé, maréchal d'Effiat*, XVIIe siècle, château, Effiat
- *Portrait de Marie de Fourcy, maréchale d'Effiat*, XVIIe siècle, hospice, Effiat
- *Portrait de Jeanne du Rouvignac*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVIIe siècle, château, Saint-Bonnet-de-Rochefort
- *Portrait présumé d'Antoinette Mizon*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVIIIe siècle, musée des Souterrains, Cusset
- *Portraits des membres de la famille Cadier de Veauce*, XVIIe-XVIIIe siècles, musée Anne-de-Beaujeu, Moulins
- *Portrait du cardinal de Bérulle*, XVIIe siècle, cathédrale Notre-Dame, Moulins
- *Portrait de sainte Jeanne de Chantal*, XVIIe 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

Index des noms de lieux

Index des noms de personnes

Index des thèmes iconographiques

Table des matières

## Avertissement au catalogue des tableaux

Le corpus des œuvres analysées au cours de nos recherches de doctorat a été séparé en deux tomes, le premier (volume II, tome 1) étant consacré aux grands décors peints, le deuxième (volume II, tome 2) aux tableaux de chevalet. L'approche, nécessairement différente, pour étudier un tableau ou un décor, souvent composé de plusieurs scènes distinctes, a dicté notre choix.

Ce catalogue d'œuvres ne constitue pas un inventaire exhaustif des décors peints et des tableaux conservés dans l'ancienne Généralité de Moulins. Un inventaire approfondi a certes été nécessaire pour réaliser cette étude mais nous avons, par la suite, sélectionné les œuvres en rapport avec notre sujet et qui pouvaient contribuer à notre réflexion. Ainsi, ne sont intégrés dans le catalogue que les tableaux et décors dont le commanditaire est connu, l'artiste identifié, les œuvres dont la provenance a pu être établie, ou encore celles pour lesquelles nous pouvons avancer une hypothèse valable sur l'un de ces points. Ce n'est donc pas seulement la qualité artistique des œuvres qui est prise en compte mais l'intérêt qu'elles peuvent avoir dans notre étude sur les mécanismes de la commande picturale dans la Généralité de Moulins entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle.

La plupart des œuvres de ce corpus n'étaient souvent signalées que par une simple mention dans des revues locales. Nos recherches ont permis d'en faire une étude approfondie, mais aussi de découvrir des tableaux particulièrement intéressants et tombés dans l'oubli, tel que *Le Martyre de saint Etienne* de Jean Richier. La découverte de cette toile a conduit à des investigations archivistiques importantes autour de la famille Richier, installée à Moulins, recherches qui se sont élargies à d'autres artistes, permettant ainsi une étude sur les conditions de vie et de travail des peintres locaux (volume I). D'autres noms de peintres sont apparus lors des dépouillements des fonds d'archives, auxquels malheureusement aucune œuvre n'a pu être attribuée. C'est le cas, parmi d'autres, d'Etienne Deloisy, Jean de Cologne, Toussaint de la Val, Antoine Ravageot, François Petitjean, Jean Mouron ou encore Diego Perez Pinero. Tous les éléments biographiques que nous avons pu trouver concernant les peintres étudiés sont regroupés dans un dictionnaire à la fin du volume I. Ce dictionnaire regroupe également tous les artistes retrouvés mentionnés dans la bibliographie existante.

Nous avons pu aussi identifier la provenance de certaines toiles. C'est ainsi qu'un ensemble de tableaux a pu être rattaché au mécénat de l'abbesse Marie-Gabrielle du Boulay-Favier, pour le monastère de Saint-Menoux, et que la provenance de plusieurs œuvres du couvent des chartreux de Moulins a pu être établie ou confirmée. L'inventaire de Claude-Henri Dufour, retrouvé il y a peu de temps par la restauratrice Agnès Moyer, a permis de faire évoluer les connaissances sur le parcours des œuvres. Nos recherches dans les fonds d'archives nous ont également permis d'établir la provenance de deux toiles de grande qualité, *La Vierge et l'Enfant couronnant sainte Catherine*, de l'église de Souvigny, et *La Présentation de Jésus au temple*, de l'église du Sacré-Cœur de Moulins, initialement installées dans la chapelle du collège des jésuites de Moulins.

Dans la continuité des travaux menés dans les années 2009-2011 par Guillaume Kientz, alors Conservateur des Monuments Historiques pour l'Auvergne, des attributions ont pu être proposées, à Bon Boullogne, Jacques Blanchard, Pieter van Mol, certaines d'entre elles ayant été confirmées par la redécouverte de signatures. Nous pensons notamment à *L'Assomption de la Vierge* de l'église Notre-Dame de Montluçon, signée du peintre Jean Boucher. Enfin, l'étude iconographique approfondie que nous avons tenté de réaliser pour chaque œuvre a souvent permis de retrouver les modèles qui ont inspiré les peintres.

Les œuvres sur lesquelles nous avons travaillé sont la propriété aussi bien de l'Etat, de collectivités territoriales que de personnes privées. A trois exceptions près, les tableaux de chevalet sont tous conservés dans des édifices religieux. L'un d'entre eux est conservé au musée municipal de Gannat, les deux autres dans des collections privées. Sauf mention contraire, toutes les œuvres faisant l'objet d'une notice sont conservées dans le département de l'Allier.

Le catalogue des tableaux de chevalet est organisé selon l'origine du commanditaire, les œuvres ayant pratiquement toutes pour thème un sujet religieux. Nous retrouvons de nombreuses commandes émanant des ordres religieux mais aussi de la noblesse ou de la grande bourgeoisie. Nous n'avons retenu que très peu de tableaux ayant un sujet profane, ceux que nous avons retenus étant des portraits. En effet, les œuvres actuellement visibles chez les particuliers ou dans des institutions publiques sont des achats récents qui ne proviennent pas du lieu où ils sont conservés et qui n'ont pas de lien avec les propriétaires ou l'historique du site. Les tableaux anciens ont été dispersés au fil des siècles suite aux successions et aux ventes.

Chaque notice s'organise en trois parties. La première est consacrée à retracer la provenance et le parcours historique de l'œuvre. La seconde s'attache à identifier la personnalité qui est à l'origine de sa commande, ainsi que celle du peintre quand le tableau est signé, que des sources existent ou que des hypothèses peuvent être envisagées. La dernière partie comprend une analyse iconographique et stylistique de la toile ou du panneau peint. Certaines notices comportent un paragraphe distinct dans lequel sont mentionnés des œuvres, conservées ou disparues, en lien avec le peintre ou le commanditaire, ou dont l'iconographie est identique à celle du tableau étudié.

Le volume comporte des index des noms de lieux, de personnes et des thèmes iconographiques, mais également une liste des œuvres conservées citées dans ce catalogue.



## I- Les commandes pour les communautés religieuses

Suite à la Réforme catholique, les ordres réformés s'installent dans les villes tandis que les congrégations plus anciennes se réforment. Ce renouveau ecclésiastique se caractérise par un mécénat artistique de grande ampleur, achats et donations de tableaux se multiplient afin d'orner les édifices religieux. Les sujets sont souvent en lien avec la spiritualité de chaque ordre et sont conformes aux préconisations relatives aux images émises lors du Concile de Trente.

### **a- Les bénédictins de Souvigny**

**Cat II-1 : MOULINS, *Pietà***

III. LV-1

**Jean Deloisy**

*Pietà*, 1613

Toile, H : 158 x l : 220 cm

Signée « Deloisy fecit / 1613 » sur le socle en pierre de la croix, au niveau des pieds de la Vierge. Blason de Jean de Champfeu et de son épouse, Anne du Lyon, en bas, au centre du tableau

Cathédrale Notre-Dame de Moulins (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Classée Monument Historique le 30/09/1911. Bon état.

**Historique :** Provient de la prieurale de Souvigny. Tableau conservé à la chapelle de la Visitation lors des troubles révolutionnaires puis installé à la cathédrale de Moulins.

#### **Bibliographie :**

- J. Clément, *La cathédrale de Moulins. Histoire et description*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1923, pp. 50-51.

- A. Guy, *La cathédrale de Moulins*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1950, p. 84.

- J. Baudoin, *Saints en Bourbonnais*, catalogue de l'exposition du musée de Souvigny, 28 juin-31 octobre 2008, p. 116.

#### **Sources manuscrites :**

- 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

- *Mémoires* de Claude-Henri Dufour

- Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 1404 et 3645

- Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

#### ***Provenance de l'œuvre***

Ce tableau a été offert aux moines du prieuré de Souvigny par Jean de Champfeu et son épouse Anne du Lyon qui ont fait représenter leurs armoiries au bas de la toile. Souvigny est un des cinq prieurés majeurs de l'ordre de Cluny, une des « cinq filles » de l'abbaye bénédictine bourguignonne. Son rayonnement spirituel et sa puissance temporelle sont très

importants. Nécropole des Bourbons, le prieuré et son église regorgent d'œuvres d'art. Le tableau aurait été retiré de l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Souvigny durant la Révolution pour être mis à l'abri par le conservateur des objets d'art du département de l'Allier, Claude-Henri Dufour, dans l'ancienne chapelle du couvent de la Visitation à Moulins. Il est probable que ce soit cette toile dont il est fait mention au numéro 94 de son inventaire : « Descente de croix. Ce tableau est de sept pieds sur cinq »<sup>1</sup>. Jacques Baudoin explique que « la toile, qui fait partie des spoliations révolutionnaires dans l'église prieurale de Souvigny, fut "revendue" (!) à la collégiale Notre-Dame de Moulins par le conservateur des objets d'art Dufour, après le rétablissement du culte »<sup>2</sup>. Nous ne sommes pas certains qu'elle ait été véritablement « revendue », Claude-Henri Dufour mentionne seulement qu'il l'a « cédé à notre-dame »<sup>3</sup>. Elle n'a jamais été réinstallée à Souvigny.

### ***Origine de la commande :***

Commandée au peintre Jean Deloisy et achevée en 1613, l'œuvre est signée et datée. Jean de Champfeu a été Président Trésorier de France au bureau de Moulins et maire de Moulins de 1613 à 1616<sup>4</sup>. Issu d'une famille noble bien implantée dans la région, c'est un personnage important de la ville au début des années 1600. Il épouse vers 1595 Anne du Lyon avec qui il a au moins cinq enfants, dont un lui succède comme Trésorier de France. Le blason accolé des deux familles est bien visible en bas de la toile, sous la représentation de la Vierge et du Christ : « D'azur au sautais d'or cantonné de quatre couronnes à l'antique du même » pour la famille Champfeu ; et « D'or au lion de gueules » pour la famille du Lyon, le tout surmonté d'un casque empanaché.

### ***Analyse de l'œuvre:***

Au pied de la croix, dont on ne distingue que le bas du montant vertical, la Vierge est assise tenant le Christ mort sur ses genoux et dans ses bras. Vêtue de rose et de bleu, sa tête est couverte d'un voile blanc. Elle reste droite, digne, mais son visage est empreint de tristesse. Debout, encadrant la Vierge et son fils, sont représentés sainte Marie-Madeleine,

---

<sup>1</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. Nous remercions vivement madame Agnès Moyer, restauratrice de tableaux à Montluçon, de nous avoir transmis ce document.

<sup>2</sup> 2008, Jacques Baudoin, p. 116.

<sup>3</sup> Arch. dép. de l'Allier, 8J 17, fonds Pérot : carnet d'adresses de Claude-Henri Dufour.

<sup>4</sup> Arch. dép. de l'Allier : fichier De Gozis, n° 1404. Jean de Champfeu préside en la qualité de maire de Moulins aux opérations pour l'élection des députés aux états-généraux en 1614 auxquels il est envoyé lui-même comme député du tiers-état. Maurice de Gozis précise bien qu'il épouse Anne du Lyon aux alentours de 1595, et non Jeanne du Lyon comme il est dit dans toute la bibliographie postérieure.

reconnaissable à son vase à parfums, et saint Jean, jeune homme imberbe. Tous deux lèvent les yeux au ciel dans une attitude de prière, Marie-Madeleine porte une main à son cœur et saint Jean a les bras en croix. Au premier plan, de chaque côté du tableau, sont agenouillés les deux saints abbés de Cluny morts à Souvigny, saint Mayeul<sup>5</sup> et saint Odilon<sup>6</sup>. Ils sont figurés à la façon de donateurs, à genoux, les mains jointes, regardant la Vierge et le Christ mort<sup>7</sup>. Ils portent une chape richement brodée et décorée, et ils ont déposé à leurs pieds leurs crosses et leurs mitres. Saint Mayeul est représenté à gauche de la composition. Il est reconnaissable à la tiare visible derrière lui, référence aux charges pontificales qu'il a refusées. La scène se déroule dans un paysage vallonné.

Cette toile a été réalisée par Jean Deloisy, peintre installé à Moulins dont la famille serait originaire du Doubs<sup>8</sup>. Cet artiste n'est pas dénué de talent. Les visages sont certes assez simples et peu expressifs, les attitudes assez raides, mais certains détails, comme les chapes entièrement dorées et brodées des deux abbés ou encore les crosses, sont représentés avec une grande minutie. Jean Deloisy serait issu d'une famille de « peintres, graveurs et orfèvres »<sup>9</sup>, ce qui peut expliquer cette attention portée au détail et cette minutie dans la représentation des textiles et de l'orfèvrerie. On reconnaît ainsi les différents saints représentés par l'artiste pour orner les orfrois des chapes. Sur celle de saint Odilon, on peut identifier saint Paul, saint Jean et saint André. Sur celle de saint Mayeul, on distingue saint Pierre, saint Jacques et saint Simon. Tous sont représentés devant des éléments architecturaux. La lumière de la toile est homogène, les couleurs sont claires et lumineuses et la composition est très symétrique. La croix, au pied de laquelle se trouvent la Vierge et le Christ, ainsi que le blason des donateurs, forment l'axe de symétrie du tableau. De part et d'autre de cet axe, les différents personnages sont représentés dans la même position, au même niveau.

On retrouve la mention de Jean Deloisy dans les *Mémoires* de Claude-Henri Dufour. Pour le conservateur, le style de ce peintre « était celui de la Renaissance, c'est-à-dire presque gothique. Dans une composition souvent symétrique, on trouve quelques têtes assez bien peintes, des draperies brillantes et vigoureuses, mais à plis raides et pleins de cassures »<sup>10</sup>. A

---

<sup>5</sup> Saint Mayeul est né à Valensole, en Provence, en 910. Abbé de Cluny de 954 à 994, il parcourt la France, l'Allemagne et l'Italie et décède à Souvigny le 11 mai 994. De très nombreux miracles se sont réalisés sur son tombeau, faisant ainsi la gloire de Souvigny.

<sup>6</sup> Saint Odilon, issu de la famille des barons de Mercœur, né au château de Saint-Cirgues, non loin de Lavoûte-Chilhac, a été abbé de Cluny de 994 à 1049, succédant à Mayeul. Comme lui, il a beaucoup voyagé. On lui doit la fête des Morts, le 2 novembre. Il meurt également à Souvigny, le 1<sup>er</sup> janvier 1049.

<sup>7</sup> 2008, Jacques Baudoin, p. 116.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 116 et 1923, Joseph Clément, p. 51.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 116 et 1923, Joseph Clément, p. 51.

<sup>10</sup> *Mémoires* de Claude-Henri Dufour, et 1939-1945, Yvonne-Henri Monceau, pp. 190 à 197.

travers le terme de « Renaissance », Dufour évoque sans doute le maniérisme. Des rapprochements peuvent en effet être établis avec les œuvres de Georges Lallemant qui dirige alors dans le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle un des plus importants ateliers de la capitale<sup>11</sup>. Ainsi, la composition générale de la toile de la cathédrale de Moulins peut être rapprochée de celle réalisée par Lallemant en 1620 pour l'église Saint-Nicolas-des-Champs de Paris, *Notre-Dame de Pitié*<sup>12</sup>. On retrouve les deux figures du Christ et de la Vierge dans l'axe du tableau qui est marqué là aussi par le pied de la croix. La Vierge est également très hiératique et très statique, en position frontale, ce qui contraste avec le corps tortueux de son fils. Tous les autres personnages sont représentés de manière symétrique de chaque côté de la croix<sup>13</sup>. Les protagonistes sont plus nombreux sur la toile de Georges Lallemant, on retrouve toujours Marie-Madeleine et saint Jean. Ils sont aussi plus expressifs. On ressent véritablement dans la toile du maître parisien la présence du maniérisme hérité de Fontainebleau. Cette influence maniériste est présente dans l'œuvre de Deloisy mais de façon beaucoup plus atténuée et plus modérée. On reconnaît cependant dans l'œuvre du peintre moulinois, comme chez Lallemant, ce mélange d'élégance, héritée du maniérisme, et de construction rigoureuse, de composition très lisible. La position des saints Mayeul et Odilon, et en particulier de leurs mains, présente des ressemblances avec celles des donateurs de la toile de Lallemant conservée au musée Carnavalet *Le Prévôt des marchands et les échevins de la ville de Paris*<sup>14</sup>. Les deux artistes sont contemporains, on peut envisager l'hypothèse d'un apprentissage de Deloisy chez Georges Lallemant ou du moins un passage dans son atelier à la fin des années 1600. Mais seule la redécouverte d'autres toiles de l'artiste permettrait de la confirmer. Aucune autre œuvre de Jean Deloisy n'a été identifiée. Nous avons retrouvé la mention dans les registres

---

<sup>11</sup> Georges Lallemant (vers 1575-1636) est un des principaux peintres de la ville de Paris au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Sa peinture est marquée par le maniérisme tardif mais assagie par la nécessité d'une représentation religieuse compréhensible suite aux préconisations du Concile de Trente. Son œuvre est un trait d'union entre deux esthétiques, le maniérisme et le classicisme.

<sup>12</sup> Georges Lallemant, *Notre-Dame de Pitié*, 1620, vestige du décor de la chapelle axiale de l'église Saint-Nicolas-des-Champs, chapelle élevée entre 1613 et 1615, dédiée à la Vierge et siège de la confrérie Notre-Dame de la Miséricorde.

Nous n'avons pas trouvé d'autres tableaux permettant des comparaisons judicieuses. La base Palissy du Ministère de la Culture et de la Communication recense bien des *Vierges de pitié* mais les notices ne contiennent pas toutes des photographies. Nous pouvons simplement signaler *La Déploration* de l'église Saint-Laurent, sur la commune de Le Vigneaux dans les Hautes-Alpes, sur laquelle on retrouve un paysage vallonné qui peut être rapproché du tableau de Moulins, mais la facture reste différente.

<sup>13</sup> 2012, Guillaume Kazerouni (sous la dir.), pp. 68 à 71.

<sup>14</sup> Georges Lallemant, *Le Prévôt des marchands et les échevins de la ville de Paris*, 1611, musée Carnavalet, Paris.

paroissiaux d'un certain Etienne Deloisy qui nous paraît être son frère et qui exerce également la profession de peintre<sup>15</sup>.

Jean de Champfeu, qui vient d'être élu maire de Moulins en 1613, commande cette toile à un artiste local certainement assez réputé. Il souhaite asseoir son prestige et sa renommée, ainsi que celle de sa famille, et faire œuvre de bonté, de largesses envers l'Eglise et les ordres religieux. Maurice de Gozis précise qu'il achète en 1620 à Paule de Dorne, épouse de Louis de Mareschal, le tiers de la chapelle dite de Dorne, dans l'église Saint-Pierre-des-Ménétraux de Moulins, église aujourd'hui détruite. Il a dû y être enterré, de même que les membres de sa famille, et l'on peut supposer qu'il a passé des commandes de tableaux, mais aussi de sculptures et peut-être de vitraux, pour orner cette chapelle. Par sa fortune, ses origines locales et sa position sociale dans ce qui était alors la capitale de la Généralité, Jean de Champfeu a très probablement été un commanditaire important aux alentours des années 1600 à Moulins et dans sa région.

### ***La Sainte Marie-Madeleine repentante de l'église de Souvigny***

L'église de Souvigny conserve une huile sur toile du XVIIe siècle anonyme représentant *Sainte Madeleine repentante*<sup>16</sup>. La sainte est assise, dans une pose alanguie, à l'entrée de la grotte de la Sainte-Baume. On aperçoit derrière elle un ciel nuageux. Elle appuie sa tête sur sa main droite, proche de l'extase et lève les yeux au ciel. Sa longue chevelure blonde cache à peine sa poitrine dénudée. Sa main gauche est posée sur un crâne<sup>17</sup>. Il s'agit d'une copie fidèle de l'œuvre de Guido Reni, *Sainte Marie-Madeleine*, réalisée en 1633<sup>18</sup>. Le cadrage est en revanche plus resserré. Le haut de la grotte, une partie du ciel, les angelots visibles dans la composition initiale ont disparu, ainsi que la croix sur le côté droit et toute la partie inférieure de la toile. Le tableau de Souvigny est centré sur le personnage de Marie-Madeleine. Il est possible, même si le rapport de restauration ne le précise pas, que la toile ait été découpée ce qui pourrait expliquer ce cadrage beaucoup plus serré.

---

<sup>15</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>16</sup> III. LV-2

<sup>17</sup> 2008, Jacques Baudoin, p. 100. Tableau inscrit au titre des Monuments Historiques le 19/07/1990.

<sup>18</sup> Guido Reni, *Sainte Marie-Madeleine*, 1633, huile sur toile, H : 234 x l : 151 cm, Galeries nationales d'art antique, Rome. III. LV-3.

Là encore, l'œuvre est de qualité. La représentation de la figure féminine ainsi que celle des drapés est maîtrisée et très raffinée. Le prieuré de Souvigny se voit ainsi offrir au XVIIe siècle plusieurs tableaux réalisés par des artistes de talent. Il est un des sites religieux majeurs de la région.

## **b- Les bénédictines de Cusset**

### **Cat II-2 : GANNAT, *La Vierge de pitié***

III. LVI-1 à III. LVI-2

*Vierge de pitié*, 1614

Panneau peint, H : 50 x l : 72 cm

Inscription en bas à gauche « Gabrielle Lelong 1614 » et en bas à droite « Philliberte Lelong »  
Gannat, musée municipal Yves Machelon (canton de Gannat, arrondissement de Vichy)  
Classé au titre des Monuments Historiques le 23/12/1918. Bon état. A subi des restaurations.

**Historique :** Tableau commandé par un membre de la famille Lelong en 1614, peut-être pour l'abbaye de Cusset. Conservé par Claude-Henri Dufour à la chapelle de la Visitation de Moulins suite aux troubles révolutionnaires et à la mise en vente du mobilier de l'abbaye. Installé par la suite dans l'église de Gannat puis rejoint les collections du musée municipal.

#### **Bibliographie :**

Dom Lin Donnat, *La vie bénédictine*, « Le monachisme féminin » et « Moniales bénédictines en Bourbonnais » par Marie-Anne Caradec, catalogue de l'exposition du musée de Souvigny, 26 juin-14 novembre 2010, pp. 126 à 150 et p. 162.

#### **Sources manuscrites :**

- 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
- Arch. dép. de l'Allier, dossier De Gozis, n° 3582

#### ***Provenance de l'œuvre***

Nous ne connaissons pas la provenance de ce tableau qui est aujourd'hui conservé au musée de Gannat, mais il est possible d'envisager l'hypothèse qu'il ait été réalisé pour l'abbaye bénédictine de Cusset. En effet, deux abbesses de cet ordre sont représentées en donatrices aux côtés de la Vierge et de son fils, abbesses issues d'une famille ayant des liens avec l'abbaye de Cusset. La ville de Gannat n'abritait aucun monastère de bénédictines. A la Révolution, le mobilier de l'abbaye de Cusset est vendu et dispersé, les religieuses quittent le monastère qui est acquis en partie par la ville. L'hôtel de ville s'y installe puis le tribunal et le collège<sup>19</sup>. Ce panneau peint du début du XVIIe siècle est sauvé de la dispersion par Claude-Henri Dufour, certainement avant sa mise en vente, et conservé dans l'ancienne chapelle de la Visitation de Moulins, rue de Paris. On retrouve le tableau cité sous le numéro 56 dans

---

<sup>19</sup> 2010, Dom Lin Donnat, p. 145.

En 886, Eumène, évêque de Nevers, fonde une abbaye bénédictine sur le site de Cusset, fondation confirmée par le roi Charles le Gros. A la fin du XIe siècle, les abbesses et religieuses deviennent « seules et vraies dames foncières et justicières de leur abbaye, ville et seigneurie ». Au XIIe siècle, l'abbaye et la ville deviennent royales. L'abbesse assure alors le rôle de seigneur de la ville, elle rend justice et perçoit l'impôt. Les possessions de l'abbaye sont importantes, des chapelles sont construites et on confie aux religieuses des prieurés. De nombreux travaux et reconstructions ont lieu au fil des siècles. En avril 1791, les meubles de l'abbaye sont vendus et au mois d'octobre de l'année suivante, les religieuses sont contraintes de quitter leur monastère. L'abbaye est vendue au titre des Biens nationaux le 24 octobre 1793. La maison et l'enclos sont adjugés 36 000 livres à la ville de Cusset.

l'inventaire des tableaux et objets provenant des maisons ecclésiastiques réalisé par le conservateur en 1795 : « Descente de croix de style gothique dans laquelle se trouvent deux religieuses. Elle est d'un pied et demi de haut sur deux de large »<sup>20</sup>. Suite aux inventaires réalisés par Dufour, les œuvres sont restituées soit à leurs propriétaires et retrouvent leur lieu d'origine, soit sont attribuées à certains édifices dont le mobilier a beaucoup souffert à la Révolution. C'est ainsi que cette Vierge de Pitié est installée dans l'église Sainte-Croix de Gannat avant d'intégrer le musée municipal de la ville.

### ***Origine de la commande***

Ce panneau peint a sans aucun doute été commandé par la famille Lelong dont on retrouve les armes à l'extrême gauche de la composition, « d'azur au chevron d'or, accompagné de trois étoiles d'argent, au lambel de trois pendants d'or brochant sur le tout »<sup>21</sup>. Deux abbesses sont représentées à genoux de chaque côté de la Vierge et du Christ mort descendu de la croix. Leur nom est inscrit sous chacune d'elle : « Philliberte Lelong » est à droite, « Gabrielle Lelong » à gauche. Le nom de Gabrielle Lelong est suivi de la date de réalisation du tableau « 1614 ». Ainsi, cette œuvre a dû être commandée par les deux femmes ou par un membre de leur famille à un artiste dont on ne connaît pas l'identité. Il s'agit probablement d'un peintre local, la facture étant assez simple. D'après Maurice de Gozis, la famille Lelong est « 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>22</sup>. La famille est également citée dans la *Statistique nobiliaire du Bourbonnais* de 1664 : « Le Long, seigneur de Chenillac, est mort laissant des enfants qui ont tous ensemble 4000 livres de rente »<sup>23</sup>. Les deux abbesses doivent être issues non pas de la famille Lelong, seigneur de Chenillat, mais d'une branche cadette au vu du lambel que l'on retrouve sur le blason<sup>24</sup>. Marie-Anne Caradec explique que plusieurs femmes de cette riche famille ont été abbesses

---

<sup>20</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, n° 56.

<sup>21</sup> Arch. dép. de l'Allier, dossier De Gozis, n° 3582 et 1890, Georges de Soultrait, p. 207.

<sup>22</sup> Arch. dép. de l'Allier, dossier De Gozis, n° 3582.

<sup>23</sup> 1889, Roger de Quirielle, p. 350.

<sup>24</sup> A l'origine, le lambel est un meuble généralement placé en chef servant de brisure pour les armes des fils aînés du vivant de leur père, ce dernier étant le seul à avoir le droit de porter les armes pleines de la famille. Par la suite, les familles issues de cadets ont pris l'habitude de porter le lambel sur leur blason. Les abbesses représentées sur ce tableau sont donc issues d'une branche cadette de la famille Lelong.



dont Jacqueline qui fut abbesse au monastère de Cusset de 1586 à 1589. Il est donc très probable que Philiberte et Gabrielle aient également intégré cette abbaye voire même qu'elles aient succédé à Jacqueline<sup>25</sup>. Mais nous n'avons retrouvé aucune mention des deux femmes dans la généalogie de la famille Lelong<sup>26</sup>, nous n'avons aucune information plus précise sur elles. Le tableau ornait peut-être l'église de l'abbaye, pourquoi pas une chapelle privée où les abbesses de la famille Lelong ou d'autres proches pouvaient avoir leurs sépultures.

### *Analyse de l'œuvre*

La Vierge Marie est assise au pied de la croix dont on ne voit que le bas du montant vertical, tenant son fils mort sur ses genoux. De chaque côté, encadrant ce groupe central, sont agenouillées Philiberte et Gabrielle Lelong, les deux abbesses. Leur fonction est rappelée par la crosse abbatiale visible derrière Gabrielle Lelong sur laquelle se trouve le blason de la famille. A l'arrière, on distingue un paysage montagneux verdoyant, les fortifications de la ville de Jérusalem sur la droite de la composition et un ciel aux couleurs jaune-orangé. Les deux religieuses sont vêtues de noir et portent la guimpe blanche des bénédictines. Elles ont les mains jointes et tiennent leur chapelet. La Vierge est vêtue des couleurs mariales. Elle porte une tunique rose et un manteau bleu, de même qu'une guimpe. Une épée est fichée dans son cœur, référence à la sixième des sept douleurs de la Vierge<sup>27</sup> c'est-à-dire le moment où elle prend son fils mort dans ses bras. Elle lui soutient la tête. Le Christ est nu, vêtu seulement du pézizonium. Son bras droit est retenu par la main de sa mère, le bras gauche pend en direction du sol. La composition est symétrique, la croix partageant la composition en deux parties. La Vierge de pitié s'inscrit dans une composition pyramidale, et de part et d'autre les religieuses sont sur un même plan, leurs têtes à la même hauteur. Ce type de composition, de même que l'influence du maniérisme que l'on ressent essentiellement dans la position de la Vierge et du Christ, rappelle la *Pietà* conservée à la cathédrale réalisée par Jean Deloisy pour Jean de Champfeu et Anne du Lyon<sup>28</sup>. On peut donc noter là aussi une influence de Georges Lallemant, moins marquée cependant, et faire un parallèle avec *La Vierge de Pitié* du maître

---

<sup>25</sup> Nous ne disposons malheureusement d'aucune liste des abbesses de l'abbaye.

<sup>26</sup> Arch. dép. de l'Allier, dossier De Gozis, n° 3582.

<sup>27</sup> 2010, Dom Lin Donnat, p. 162.

Les sept douleurs éprouvées par la Vierge sont : la prophétie de Siméon, la fuite en Egypte, la disparition de Jésus pendant trois jours au temple, sa rencontre avec Jésus lors du chemin de croix, la crucifixion, le moment où elle tient son fils mort après que celui-ci ait été descendu de la croix et lorsqu'elle abandonne le corps de son fils lors de la mise au tombeau.

<sup>28</sup> Jean Deloisy, *Pietà*, 1613, huile sur toile, H : 158 x l : 220 cm, cathédrale Notre-Dame, Moulins (Cat II-1).

parisien exécutée en 1620 pour l'église Saint-Nicolas-des-Champs à Paris<sup>29</sup>. Des comparaisons peuvent être menées avec d'autres compositions, le plus souvent anonymes, conservées dans les églises paroissiales des différentes régions. Nous pouvons simplement signaler le panneau peint de l'église de Sospel, dans les Alpes-Maritimes, sur lequel la Vierge et le Christ sont encadrés par Saint Jean et Marie-Madeleine<sup>30</sup>. La facture est certes différente, mais le paysage à l'arrière présente des ressemblances avec le tableau conservé au musée de Gannat, notamment avec la présence d'éléments d'architecture.

Le tableau conservé à Gannat a subi des restaurations et l'on remarque de nombreux repeints. La lumière est homogène et les vêtements noirs des deux abbesses mettent en valeur la luminosité des drapés et des carnations du Christ et de la Vierge.

---

<sup>29</sup> Georges Lallemant, *Notre-Dame de Pitié*, 1620, vestige du décor de la chapelle axiale de l'église Saint-Nicolas-des-Champs.

<sup>30</sup> Base Palissy. H : 135 x l : 180 cm.

## c- Les capucins de Gannat

### Cat II-3 : GANNAT, *L'Adoration des bergers*

III. LVII-1

*L'Adoration des bergers*, Guy François, 1630

Toile, H : 310 x l : 265 cm (avec le cadre)

Signée « Guido Franciscus ANICIENSIS / fecit /1630 »<sup>31</sup> en bas à droite de la toile

Gannat, église Sainte-Croix (canton de Gannat, arrondissement de Vichy)

Classée au titre des Monuments Historiques le 05/11/1948. Bon état.

**Historique :** Tableau qui ornait le maître-autel de la chapelle des capucins de Gannat. Rejoint l'église paroissiale à la Révolution. Commande probable du maréchal d'Effiat.

#### **Bibliographie :**

- A. Allier, *L'Ancien Bourbonnais*, 1837, tome II, p. 355.
- P. Dupieux, Note, Procès-verbaux, *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, 1945, pp. 265-266.
- M-F. 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° 18, 1973, pp. 188-190.
- M-F. 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.
- R. Germain, *Gannat et sa région. Naissance et développement d'une cité*, Société culturelle, Gannat, 1994, pp. 251-253.
- B. Saunier, « Décors civils du XVIIe siècle. Les vestiges d'un art raffiné », *Monuments Historiques*, juillet 1995, n° 197, p. 47.
- P. Moulier, *La peinture religieuse en Haute-Auvergne. XVIIe-XIXe siècles*, Créer, 2007, pp. 17-18-69-533.

#### **Provenance de l'œuvre**

Dans la chapelle Saint-Jean de l'église de Gannat se trouve un tableau du peintre ponot Guy François représentant *L'Adoration des bergers*. La toile est signée et datée « Guido Franciscus ANICIENSIS 1630 fecit »<sup>32</sup>. Le peintre Guy François, qui avait très bien assimilé les principes de la Contre-Réforme catholique, comme le souligne Pascale Moulier, a principalement travaillé pour les ordres religieux en pleine expansion en ce début du XVIIe siècle<sup>33</sup>. Il est même, semble-t-il, « le fournisseur privilégié des ordres religieux de la région »<sup>34</sup>. Cette œuvre lui a été commandée pour le couvent des capucins de Gannat fondé en 1619<sup>35</sup> grâce au maréchal d'Effiat, seigneur engagiste de Gannat, qui fait don aux religieux

---

<sup>31</sup> Guy François a conçu une telle admiration pour le peintre Guido Reni auprès duquel il s'est formé à Rome, qu'il transforme son nom et signe ses toiles « Guido Francesco Aniciensis ».

<sup>32</sup> 1837, Achille Allier, tome II, p. 355.

<sup>33</sup> 2007, Pascale Moulier, p. 17.

<sup>34</sup> 1974, Marie-Félicie Pérez.

<sup>35</sup> Arch. dép. De l'Allier, H 751-H752. Il y avait également à Gannat un couvent des augustins et un prieuré bénédictin adjoint à l'église paroissiale Sainte-Croix depuis la période médiévale. Gannat était alors une paroisse

d'une terre au nord de la ville<sup>36</sup>. L'ordre des capucins est issu du renouveau monastique qui précède le Concile de Trente et de l'effervescence qui survient chez les franciscains après la scission entre les conventuels et les observantins. Une première base juridique est donnée à ce mouvement en 1528 par le pape Clément VII, mais les constitutions du nouvel ordre ne sont codifiées qu'en 1536<sup>37</sup>. L'ordre s'étend dans toute l'Europe exerçant une très grande influence sur la nouvelle spiritualité qui s'épanouit en France au début du XVIIe siècle. Les capucins sont très actifs dans la lutte contre le protestantisme et accordent une large place à la prédication. Ils se consacrent aux malades, aux pestiférés, aux soldats. Ils ont été les premiers à organiser la lutte contre les incendies<sup>38</sup>.

Bruno Saunier explique que ce tableau ornait le maître-autel de la chapelle de leur couvent de Gannat<sup>39</sup>. Un inventaire réalisé au début de la Révolution signale, en effet, que le maître-autel possède un tabernacle doré et qu'il est surmonté d'un tableau représentant la naissance de Jésus<sup>40</sup>. De plus, le thème de l'adoration des bergers est très prisé par les franciscains<sup>41</sup>. Ce tableau devait donc orner le retable du maître-autel de la chapelle des capucins qui venaient de s'installer depuis peu à Gannat<sup>42</sup>. Il a probablement rejoint l'église paroissiale Sainte-Croix à la Révolution, après la dispersion des ordres religieux.

### ***Origine de la commande :***

Le peintre Guy François a-t-il pu être appelé dans cette partie frontalière de la Généralité par Antoine Coiffier, maréchal d'Effiat, qui fait construire dans les années 1620-1630 un grand château<sup>43</sup> et qui est à l'origine de l'implantation des capucins à Gannat ? Cela est probable. Il faut noter qu'une *Adoration des Mages* est visible dans l'église paroissiale

---

du diocèse de Clermont. La décision de construire un couvent pour les capucins est prise le 3 novembre 1619. Mais la construction et l'aménagement de ce couvent vont se poursuivre pendant plusieurs années.

<sup>36</sup> 1994, René Germain, p. 251.

<sup>37</sup> 1993, Gaston Duchet-Suchaux, Monique Duchet-Suchaux, pp. 70-71. A l'origine de ce nouveau rameau franciscain, on place traditionnellement Matthieu de Basci. En 1525, il obtient la permission d'endosser le froc de couleur grise, à l'imitation de saint François, et un capuce long et pointu à l'origine du surnom de « capucin ». Il est autorisé à observer strictement la règle franciscaine.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 70-71.

<sup>39</sup> 1995, Bruno Saunier, p. 47.

<sup>40</sup> 1994, René Germain, p. 253. Cet inventaire signale également quatre tableaux représentant les évangélistes dans le chœur de l'église, sept tableaux encadrés, trois autres suspendus à la voûte de l'église et un tableau d'autel représentant *La Résurrection de Lazare*.

<sup>41</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, p. 256.

<sup>42</sup> La maison de retraite de Gannat a été construite à l'emplacement des bâtiments conventuels. Intégré dans une maison particulière, le chœur de la chapelle subsiste.

<sup>43</sup> Les nombreux décors de ce château et la personnalité du maréchal d'Effiat sont également étudiés dans ce catalogue (Cat I-12 et Cat I-18).

d'Effiat, tableau qui peut être attribué, comme le confirme Bruno Saunier, à Guy François<sup>44</sup>. Le maréchal aurait-il passé commande au peintre de plusieurs toiles dont les deux recensées ici ? L'hypothèse est tout à fait envisageable, l'atelier de Guy François jouissant d'une grande réputation bien au-delà du Puy-en-Velay.

### ***Analyse de l'œuvre:***

La composition de ce tableau de grand format est très équilibrée, presque symétrique, comme très souvent chez Guy François<sup>45</sup>, et centrée sur l'enfant Jésus allongé dans la mangeoire. Les linges blancs qui le protègent de la paille forment une grande tache au centre de la scène. Ces empâtements de blancs accrochent la lumière et éclairent les personnages serrés tout autour. Les groupements compacts de personnages autour du centre d'intérêt de la toile sont une des caractéristiques du style de cet artiste. Le peintre, fortement marqué par les œuvres du Caravage lors de son séjour en Italie, est un des premiers caravagesques français et utilise le principe du clair-obscur. La Vierge Marie regarde son fils et se penche vers lui tandis que Joseph est représenté assis à gauche, au premier plan, la jambe droite allongée, une besace à ses pieds. Deux bergers se tiennent debout à l'arrière-plan, le premier tenant son bâton et l'autre un chevreau. Un troisième ferme la composition à droite, retenant son bœuf par les cornes. Derrière lui, une femme tenant un panier sur la tête dans lequel on aperçoit des poules, et un jeune homme, assistent également à la scène. Enfin, deux enfants aux cheveux bouclés encadrent la Vierge, regardant ou l'enfant ou sa mère. Ils ont la bouche entrouverte et semblent demander, comme le remarque Pascale Moulrier, « Puis-je le prendre dans mes bras ? »<sup>46</sup>. Dans la partie supérieure, trois angelots ailés font une farandole et regardent le nouveau-né. Tous les personnages sont souriants, sereins, la scène est très calme, très posée. Seule une impression de tristesse se dégage du visage de la Vierge qui pressent les souffrances à venir de son fils. Elle est vêtue d'une robe et d'un manteau aux couleurs traditionnelles rouge et bleue, mais tous les autres protagonistes sont habillés comme des paysans du XVIIIe siècle. C'est le cas dans tous les tableaux sur le thème de la Nativité peints par Guy François<sup>47</sup>. Les couleurs utilisées sont essentiellement le gris, le brun, le rouge

---

<sup>44</sup> 1995, Bruno Saunier, p. 47. *L'Adoration des Mages*, H : 75 x l : 100 cm, classée au titre des Monuments Historiques le 05/12/1908. III. LVII-2.

Bruno Saunier avance également l'hypothèse qu'il puisse être l'auteur de la toile ornant la cheminée du salon du château d'Effiat représentant *La Déesse Thétis demandant au dieu Vulcain de forger les armes d'Achille*. Comme nous le détaillons dans notre étude sur le site d'Effiat, cette attribution ne nous paraît pas justifiée (Cat I-12).

<sup>45</sup> 1973, Marie-Félicie Pérez, p. 189.

<sup>46</sup> 2007, Pascale Moulrier, p. 69.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 69.

sombre, des coloris plutôt terreux et discrets, caractéristiques du mouvement caravagesque français.

L'adoration de l'Enfant par la Vierge et les bergers, auxquels s'ajoutent parfois des saints et des donateurs, est un thème prédominant à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Au XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque les retables monumentaux se multiplient, entre autres dans les églises et les chapelles des ordres religieux, cette scène de l'adoration de Jésus venant de naître est très souvent privilégiée. La naissance du futur Louis XIV, en 1638, déclenche également une vague de commandes de *Nativité* ou d'*Adoration*<sup>48</sup>. Nous pouvons signaler la toile de Pierre Parrocel qui ornait le maître-autel du monastère des Chartreux à Moulins<sup>49</sup> ou encore la toile, malheureusement disparue, du peintre moulinois Gilbert Sève, représentant *L'Adoration des Mages* qui décorait le maître-autel d'une des chapelles de l'église Saint-Pierre-des-Ménétraux de Moulins<sup>50</sup>. Henri Faure signale également une *Adoration des Mages* au couvent des capucins de Moulins<sup>51</sup>. C'est un thème iconographique très répandu à cette période<sup>52</sup> et un des sujets privilégiés de Guy François. Une des toiles de l'artiste la plus proche stylistiquement est *L'Adoration des bergers* de l'église Saint-André de Massiac, dans le Cantal, datée de 1633<sup>53</sup>. La plupart de ces tableaux ont été peints dans les années 1630 et on peut penser qu'ils ont été réalisés « à la chaîne », la composition et les personnages étant presque toujours identiques d'un tableau à l'autre<sup>54</sup>. Marie-Félicie Pérez rappelle que ces « *Adorations des bergers* si nombreuses montrent un grand respect du réel dans les types paysans et un goût pour le rendu des objets de la vie quotidienne, chapeau de feutre, corbeilles et coiffes de toile qui sont réellement observés sur place »<sup>55</sup>. On ressent dans la toile de l'église de Gannat une certaine immobilité qui donne à cette scène un caractère sacré, mêlée à une impression de familiarité et à un aspect rustique par la représentation de véritables

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>49</sup> Pierre Parrocel, *Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus*, 1694, cathédrale Notre-Dame de Moulins (Cat II-14).

<sup>50</sup> 1999, René Civade, p. 10 ; et 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, n° 192.

<sup>51</sup> 1900, Henri Faure, p. 491. Les capucins se sont établis en 1601 à Moulins. Dans l'église se trouvaient deux tableaux : *La Résurrection* et *L'Adoration des Mages*.

<sup>52</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 255-256. Il est issu de l'Évangile de saint Luc (2, 1-20) qui est le seul à donner un récit complet des circonstances qui ont entouré la naissance de Jésus. C'est un épisode qui dès le IV<sup>e</sup> siècle a été illustré à de très nombreuses reprises.

<sup>53</sup> 2007, Pascale Moullet, p. 69. On attribue également à Guy François une *Adoration des bergers* dans l'église de Salers, dans le Cantal. On retrouve sur celle-ci les mêmes personnages, dans quasiment les mêmes attitudes que sur les toiles de Gannat et de Massiac. Une autre *Adoration des bergers* dans l'église de Cheylade (Cantal) est aussi attribuée à Guy François.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>55</sup> 1973, Marie-Félicie Pérez, p. 189.

paysans de la région et par le naturel des personnages et des animaux. Selon Marie-Félicie Pérez, il s'agit de la plus achevée des *Adorations des bergers* de Guy François<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> 1974, Marie-Félicie Pérez.

## d- Les cordeliers de Montluçon

### Cat II-4 : Montluçon, *L'Adoration des Mages*

Ill. LVIII-1 à Ill. LVIII-2

#### Guillaume Rome

*L'Adoration des Mages*, 1638

Toile, H : 425 x l : 317 cm

Signée « Guillelm<sup>9</sup> . Rome Pictor / Brivatensis Facie . at / Anno DNI . MDCXXXVIII » en bas à droite, sur la marche

Montluçon, église Notre-Dame (canton de Montluçon, arrondissement de Montluçon)

Classée au titre des Monuments Historiques le 19/06/1967. Bon état. Œuvre restaurée en 1973 et en 2004.

**Historique :** Ancien retable du maître-autel de l'église du couvent des cordeliers de Montluçon. Toile installée dans l'église Notre-Dame de la ville suite à la dispersion du mobilier des ordres religieux à l'époque révolutionnaire.

#### Bibliographie :

- J. Clément, *Montluçon et ses richesses d'art*, 1932, pp. 366-367.
- A. Guy, « Nicolas Jehannot de Bartillat. 1574 ou 76 – 1655 », *Bulletin des Amis de Montluçon*, Société d'Histoire et d'Archéologie, n° 48, 1997, p. 74.
- A. Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVIIe siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 60, 2009, pp. 7 à 24.
- G. Kientz, « Œuvres inédites d'Isaac Moillon, François Perrier, Georges Lallemand, 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.

#### Sources manuscrites :

- MS 1079, fol. 356-428, Fonds Paul Le Blanc : documentation relative au peintre Guillaume Rome (Bibliothèque du Patrimoine de Clermont-Ferrand)
- Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

#### *Provenance de l'œuvre*

Ce tableau de grand format ornait le maître-autel du couvent des cordeliers de Montluçon<sup>57</sup>. Les cordeliers étaient installés sur un grand terrain en dehors de la ville depuis 1445, leur église est consacrée en 1453<sup>58</sup>. Ils jouissaient d'une grande réputation et nombre de personnalités montluçonnaises ont fait édifier et décorer des chapelles dans l'église pour y être inhumées. A la Révolution, les œuvres des couvents de Montluçon sont dispersées. C'est le cas pour celui des cordeliers dont les bâtiments vont abriter l'hôpital. La sacristie est entièrement détruite. Les tableaux sont sans doute récupérés par Claude-Henri Dufour et

<sup>57</sup> 1997, André Guy, p. 74 ; 2009, Agnès Moyer, p. 12 ; et Bibliothèque du Patrimoine de Clermont-Ferrand, Fonds Paul Le Blanc (MS 1079, fol. 356-428), lettre datée de 1865.

<sup>58</sup> 1932, Joseph Clément, pp.161-164. Les cordeliers s'installent sur un terrain le long de la route de Moulins qui leur avait été offert par Odin Fabe, chanoine du chapitre Saint-Nicolas.



conservés dans l'ancienne chapelle de la Visitation à Moulins, du moins une partie d'entre eux. Nous n'avons pu les identifier clairement sur l'inventaire du conservateur qui ne précise pas la provenance des œuvres<sup>59</sup>. *L'Adoration des Mages* est installée après la période révolutionnaire dans l'église Notre-Dame.

### ***Origine de la commande :***

La toile a été commandée en 1638 au peintre Guillaume Rome, originaire de Brioude, qui signe et date son œuvre en bas à droite de la composition « Guillelm<sup>9</sup> . Rome Pictor / Brivatensis Facie . at / Anno DNI . MDCXXXVIII ». Guillaume Rome s'inspire de *L'Adoration des Mages* peinte par Véronèse en 1573<sup>60</sup>. Il avait déjà réalisé l'année précédente une *Adoration des Mages* pour le maître-autel de l'église des cordeliers à Clermont-Ferrand<sup>61</sup>. La composition des deux tableaux est la même, le peintre a seulement ajouté trois dromadaires sur le tableau réalisé pour les cordeliers de Clermont. Ces œuvres montrent une fois encore la place centrale des ordres religieux en pleine expansion dans les commandes passées aux artistes dans la première moitié du XVIIe siècle.

### ***Analyse de l'œuvre:***

La scène se déroule dans une architecture à l'antique grandiose, devant une arche ornée de caissons qui ouvre sur le ciel et une ville antique. Devant cet élément architectural se tiennent les trois Rois Mages richement vêtus et couronnés de turban ou de couronne. Balthazar, à la peau noire, est habillé à l'orientale. Il ferme la composition sur la gauche. Il tient dans sa main droite la myrrhe qu'il veut offrir à l'Enfant. Il converse avec Gaspard qui est couronné, au centre du tableau, et qui offre l'encens contenu dans un ciboire. Enfin, Melchior est agenouillé devant la Vierge et son fils. Il a déposé à leurs pieds, sur une marche, une cassette remplie d'or. La Sainte Famille est représentée dans la partie gauche du tableau sous une architecture en bois qui évoque l'étable. L'arrière-plan est fermé par une énorme base de colonne. La Vierge est assise et tient Jésus sur ses genoux tandis que Joseph est

---

<sup>59</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.

<sup>60</sup> Paul Véronèse, *L'Adoration des Mages*, 1573, huile sur toile, H : 355 x l : 320 cm, National Gallery, Londres. III. LVIII-3.

<sup>61</sup> *L'Adoration des Mages*, tableau daté et signé « Guillelmus Rome Pictor Beivaten faicebat anno MDCXXXVII », huile sur toile, H : 450 x l : 300 cm, Clermont-Ferrand. Toile aujourd'hui conservée dans l'église Saint-Pierre-des-Minimes dont le chœur a été agrandi au XIXe siècle pour pouvoir accueillir ce tableau et son retable, classés au titre des Monuments Historiques le 05/12/1908. Guillaume Rome est également l'auteur du *Repos de la Sainte Famille* de la basilique Saint-Julien de Brioude, daté de 1636 (huile sur toile, H : 210 x l : 160 cm).

debout à l'arrière avec le bœuf et l'âne, dominant légèrement la scène. D'autres personnages s'ajoutent à cette composition riche et complexe : trois bergers, dont un accompagné de son bélier, deux soldats que l'on aperçoit au fond et un moine franciscain, les mains croisées sur le cœur derrière Melchior et la Sainte Famille. La présence de ce dernier personnage, que l'on ne trouve pas sur la toile de Véronèse, corrobore la présence de ce tableau au couvent des cordeliers. De plus, ce thème de la Nativité a été très prisé par les franciscains, leur fondateur, saint François d'Assise, ayant célébré la Nativité dans une grotte à Gubbio en 1223 avec des personnes réelles. Les scènes de l'Adoration des Mages ou des bergers sont très présentes sur les grands retables du XVIIe auxquels elles s'adaptent parfaitement. Et, comme nous l'avons vu pour la toile de Guy François, nous sommes en 1638, année de naissance du futur Louis XIV, évènement qui déclenche une vague de commandes de *Nativité* et d'*Adoration*<sup>62</sup>.

Guillaume Rome ne fait pas une copie conforme de la toile de Véronèse mais s'en inspire très fortement en reprenant 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. Les couleurs sont très vives et une atmosphère presque maniériste se dégage de cette toile qui présente de grandes qualités picturales. Il faut noter également une influence locale, celle de l'artiste Guy François, installé au Puy. Cela est particulièrement visible dans la représentation des animaux. Le bélier en bas à droite de la toile rappelle, de façon étonnante, celui de Guy François dans *L'Adoration des bergers* conservée à Gannat<sup>63</sup>. Les personnages ont également un côté plus réel, plus familier que ceux de Véronèse, et sont plus proches de ceux du peintre ponot. Guillaume Rome était visiblement un artiste de talent, qui a probablement séjourné en Italie où il copie les œuvres des grands maîtres. Ainsi, comme le souligne Marie-Félicie Pérez, son art fait la fusion entre la tradition locale et la culture qu'il a pu acquérir en Italie et par l'étude des gravures qui circulent alors<sup>64</sup>. Il avait certainement une renommée importante, bien au-delà de sa ville de Brioude<sup>65</sup>. Comme son contemporain Jean Boucher, il travaille beaucoup pour les ordres religieux.

---

<sup>62</sup> 2007, Pascale Moulier, p. 68.

<sup>63</sup> Guy François, *L'Adoration des bergers*, 1630, église Sainte-Croix, Gannat (Cat II-3).

<sup>64</sup> 1974, Marie-Félicie Pérez, pp. 136-137.

<sup>65</sup> Une toile représentant *Le Rosaire*, datée de 1640 et signée Guillaume Rome, est conservée à Douarnenez. Il ne s'agit cependant pas du même artiste. Une famille de peintres portant le nom de Rome était en effet installée à cette période à Quimperlé et a travaillé dans les alentours (information fournie par le Conservateur des Antiquités et Objets d'Art du Morbihan).

## e- Les carmes de Moulins

### Cat II-5 : Moulins, *La Crucifixion*

III. LIX

#### Frans Franken II ( ?)

*La Crucifixion*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle

Toile, H : 80 x l : 112 cm

Moulins, église Saint-Pierre (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Classée Monument Historique le 07/04/1902. Bon état.

**Historique :** Tableau provenant certainement de l'ancien couvent des carmes de Moulins.

#### Sources manuscrites :

- 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
- Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

#### *Provenance de l'œuvre*

Il nous paraît très probable que cette toile provienne de l'ancien couvent des carmes de la ville qui contient encore aujourd'hui des objets mobiliers de grande qualité<sup>66</sup>. Elle est conservée dans l'église Saint-Pierre, seul bâtiment conservé de cet ancien monastère fondé en 1352 à Moulins. Elle ornait peut-être l'ancien retable du maître-autel. En effet, nous pouvons dater ce tableau, dont le style se rapproche de celui du peintre Frans Franken II, du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Le chœur de l'église est achevé à cette période de même que la nef dont la construction se termine en 1581. Le retable est ensuite modifié dans les années 1670<sup>67</sup> et la toile change probablement de place dans l'édifice, le nouveau retable classique en pierre ne semblant pas conçu pour la recevoir. Le tableau se trouverait donc dans son lieu d'origine. Il semble cependant qu'il ait été sauvé de la destruction par le conservateur Claude-Henri Dufour et déposé à la chapelle de la Visitation de Moulins durant les troubles révolutionnaires. On retrouve dans son inventaire, au numéro 42, la mention d'un « Jésus Christ en croix. Ce tableau est de trois pieds six pouces sur deux pieds dix »<sup>68</sup>. Les dimensions correspondent à celles de la toile.

---

<sup>66</sup> L'église Saint-Pierre de Moulins conserve notamment une *Pietà* en bois du XVI<sup>e</sup> siècle, un calice et sa patène en argent du XVII<sup>e</sup> siècle ainsi qu'une *Vierge à l'enfant* en pierre de la même période ou encore une très belle *Mise au tombeau* en pierre polychrome.

<sup>67</sup> 1929, Philippe Tiersonnier, pp. 398-399. Les archives révèlent qu'un des tailleurs de pierre qui travaillait à ce retable décède en 1671 : « Ce jourd'huy, 29<sup>e</sup> du mois de mars (1671) fut inhumé en notre église Louis Mutinio, m<sup>e</sup> tailleur de pierre, garçon passant de Dijon, lequel travaillant au retable de n<sup>re</sup> m<sup>re</sup> autel, décéda ; il est enterré dans le cloistre vif à vif de la peinture de l'Enfer » (Arch. municip. de Moulins, registre n° 497).

<sup>68</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.

### *Origine de la commande*

Nous ne connaissons pas le commanditaire de cette œuvre. Il s'agit certainement d'un don d'un bienfaiteur du monastère. Henri Faure rappelle que ces derniers furent nombreux dès la fondation et certains très illustres<sup>69</sup>. Ce tableau pouvant être attribué à Frans Franken II ou d'un membre de son entourage<sup>70</sup>, il s'agit certainement d'une personnalité en lien avec les milieux artistiques parisiens, bien au fait des peintres et des sujets à la mode. Frans Franken II a en effet eu une production très importante de sujets de ce type qu'il réalisait essentiellement pour les églises. Sa peinture remporte un vif succès dans la première moitié du XVIIe siècle, aussi bien en Flandres qu'à l'étranger<sup>71</sup>. On remarque dans la composition plusieurs personnages qui regardent le spectateur et qui pourraient être les portraits des commanditaires et de membres de leurs familles.

### *Analyse de l'œuvre*

Le tableau représente la crucifixion du Christ et des deux larrons sur le Mont Golgotha. Jésus Christ, sur la croix, est au centre de la composition, une foule de personnages assiste à la scène. On reconnaît sa mère, la Vierge Marie, saint Jean, debout à sa droite, et Marie Madeleine pleurante, à genoux aux pieds de la croix. Le Christ est encadré des deux larrons avec à sa droite le bon larron qui le regarde et semble apaisé. Le mauvais larron est à sa gauche et semble beaucoup plus agité. C'est d'ailleurs aux pieds de la croix de celui-ci que trois hommes se partagent les habits des crucifiés en les tirants au sort. Deux hommes proposent au Christ « du vin mêlé de fiel » que ce dernier refuse<sup>72</sup>. On retrouve parmi la foule de nombreux soldats. Les costumes des personnages mêlent à la fois la mode du début du XVIIe siècle et un certain exotisme, toujours présent dans l'œuvre de Frans Franken II. Les hommes sont coiffés de turbans à l'oriental, parfois garnis de plumes. Les vêtements sont riches, fastueux, colorés. Parmi cette foule compacte, plusieurs protagonistes ne semblent pas participer à la scène mais regardent le spectateur. Il s'agit de deux hommes, montés sur des

---

<sup>69</sup> 1900, Henri Faure, p. 494. Il cite parmi les nombreux bienfaiteurs du monastère les rois Charles VIII et François Ier mais également les seigneurs de Bressolles, le prieur de Souvigny ou encore madame de Montmorency.

De nombreuses confréries avaient un autel dans l'église du monastère. Nous écartons cependant l'hypothèse que ce tableau ait pu être commandé par des confrères au vu des autres exemples que nous avons rencontrés au cours de nos recherches et étudiés dans ce catalogue. Il nous semble que les confréries auraient plutôt fait appel à un peintre local et non à un peintre flamand alors très à la mode dont le prix des toiles devait être beaucoup plus conséquent.

<sup>70</sup> Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne.

<sup>71</sup> 1977, Jean Foucart, Jean Lacambre, pp. 88 à 92.

<sup>72</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 108 à 110. La scène de la crucifixion du Christ est rapportée par les quatre évangélistes.

chevaux, le premier à gauche de la composition, devant la croix du bon larron, le deuxième derrière le mauvais larron, sur la droite. C'est également le cas de deux femmes. L'une d'entre elles est assise aux pieds de la croix du Christ et elle est accompagnée de deux enfants dont un qu'elle tient sur ses genoux. L'autre femme est à droite de la composition, debout, vêtue d'une tunique jaune ocre. Il pourrait s'agir des portraits des donateurs qui se sont fait représenter dans la scène comme cela devient l'habitude à partir du XVI<sup>e</sup> siècle.

La composition très chargée de cette scène où se lisent de nombreuses arabesques, l'exotisme et le faste très présents à travers les costumes des personnages, la facture minutieuse, les couleurs chaudes et éclatantes où dominent le rouge, le marron, le rose pâle, permettent de rattacher cette toile à l'œuvre de Frans Franken II, artiste anversois de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> siècle qui a remporté un vif succès parmi ses contemporains. Jean Foucart et Jean Lacambre analysent le style de l'artiste et rappellent que « 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>73</sup>, ce qui est véritablement le cas pour le tableau conservé à Moulins. Dans cette toile, encore fortement influencée par le maniérisme, on retrouve comme l'expliquent Jean Foucart et Jean Lacambre « les personnages barbus et enturbannés [sortis] tout droit de ses festins de Salomon, [...] cet orientalisme de théâtre qui lui plaît tant [...] Même pour les costumes "modernes", le pittoresque ne perd pas ses droits »<sup>74</sup>. L'œuvre n'étant pas signée, cette attribution ne reste qu'hypothétique mais semble toutefois justifiée. Le tableau peut être mis en relation avec l'*Adoration des mages* de l'artiste conservée à Soissons<sup>75</sup>, et pourrait ainsi avoir été réalisé dans les années 1620. Les auteurs du catalogue *Le Siècle de Rubens dans les collections publiques françaises* rappellent que Franken II a fréquemment représenté des sujets de la vie du Christ<sup>76</sup>. Frans Franken II a collaboré tout au long de sa carrière avec son frère, Ambrosius II, et ses fils Frans III et Jérôme III<sup>77</sup>. Il est donc possible que ce tableau puisse également être de la main d'un membre de son entourage.

---

<sup>73</sup> F.C. Legrand, cité par 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, p. 89.

<sup>74</sup> 1977, Jean Foucart, Jean Lacambre, p. 89.

<sup>75</sup> Frans Franken II, *L'Adoration des mages*, vers 1620, panneau peint, H : 54 x l : 77 cm, musée municipal, Soissons (1977, Jean Foucart, Jean Lacambre, p. 89).

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 88.

## f- Les visitandines de Moulins

### Cat II-6 : MOULINS, *La Présentation de Marie au temple*

III. LX-1

*La Présentation de Marie au temple*, milieu du XVIIe siècle

Toile, H : 348 x l : 244 cm

Moulins, ancienne chapelle du couvent de la Visitation Sainte-Marie (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Classée Monument Historique le 10/03/1909. Tableau en cours de restauration. Il a déjà subi plusieurs restaurations assez importantes.

**Historique :** Tableau servant de retable au maître-autel de la chapelle Saint-Joseph du couvent de la Visitation de Moulins. Ancienne attribution à Pierre de Cortone.

#### **Bibliographie :**

- *Relation 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*, Moulins, 1666, p. 9.

- Ch. Cotelendi, *La Vie de Madame la Duchesse de Montmorency supérieure de la Visitation de Sainte-Marie de Moulins*, Paris, 1684, p. 211 et pp. 261-263.

- G. 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, 2009.

- G. 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.

- Rapport avant restauration, atelier Marie-Paule Barrat, 2003-2005-2008.

#### **Sources manuscrites**

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

#### **Provenance de l'œuvre**

Ce tableau, toujours conservé in situ, orne le maître-autel de la chapelle Saint-Joseph de l'ancien couvent de la Visitation Sainte-Marie de la ville de Moulins. Le monastère ouvre en 1616, dans quelques maisons du faubourg de Paris, avant d'être reconstruit dès la fin des années 1640, grâce au mécénat de Marie-Félicie des Ursins, duchesse de Montmorency. La chapelle est aujourd'hui le seul vestige de cet ensemble. La toile a été envoyée à la duchesse de Montmorency par son frère, Paolo Giordano II Orsini, duc de Bracciano, qui lui fait parvenir d'Italie quantité de cadeaux et d'œuvres d'art<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> 1684, Charles Colotendi, p. 263. Madame Annie Regond a retrouvé les mentions d'un grand nombre de ces envois dans les archives de la famille Ursins à Rome. Celle de l'envoi de cette toile n'a pas été encore trouvée.

### ***Origine de la commande :***

Exilée à Moulins après la condamnation de son mari en 1632, la duchesse de Montmorency, Maria-Felice Orsini, entre dès 1641 au couvent de la Visitation auquel elle consacre une grande partie de sa fortune<sup>79</sup>. Elle fait réhabiliter les bâtiments du couvent dont la chapelle dans laquelle elle fait ériger un mausolée à la gloire de son époux, Henri II de Montmorency. Elle commande également au peintre Rémy Vuibert un plafond peint pour le chœur des religieuses<sup>80</sup>. Outre ces grandes réalisations, elle commande de nombreuses œuvres d'art pour orner la chapelle, parmi lesquelles des tableaux. En 1665 a lieu la canonisation de saint François de Sales, fondateur de l'ordre. Grâce aux *Relations de ce qui s'est passé en la solennité de la canonisation de saint François de Sales*<sup>81</sup>, rédigées par tous les couvents de l'ordre l'année suivante, nous pouvons connaître le décor de la chapelle à cette occasion. Celui-ci, entièrement financé par la duchesse qui venait d'être élue supérieure, était extrêmement riche et fastueux. Des tapisseries couvraient les murs et des tableaux cachaient les fenêtres. Douze tableaux sont répertoriés dans les *Relations* pour cette occasion, et il est dit qu'ils sont « magnifiques » et « réalisés par les mains les plus délicates du siècle ». Au-dessus de l'autel se trouvait le grand retable représentant *La Présentation de Marie au temple*.

### ***Analyse de l'œuvre:***

Marie est agenouillée sur les marches du temple aux pieds du grand prêtre Zacharie<sup>82</sup>. Ce dernier est entouré de six personnages dont une femme qui désigne Marie. Aux pieds des marches et sur l'escalier, de nombreux personnages regardent le grand prêtre, la Vierge Marie ou encore le spectateur. La Vierge et le grand prêtre sont particulièrement mis en valeur, à la fois par la composition pyramidale et la lumière. La spécificité de cette scène réside dans le fait que des portraits de plusieurs membres de la famille de la duchesse ont été intégrés et ont

---

<sup>79</sup> Henri II, duc de Montmorency, est déclaré coupable en 1632 de crime de lèse-majesté après son opposition au pouvoir royal et à Richelieu. Après son exécution, son épouse est contrainte à l'exil. Elle choisit Moulins et s'installe dès 1634 à côté du couvent de la Visitation. En 1641, elle décide de devenir religieuse et se retire du monde. Elle est élue supérieure du monastère en 1665 et décède l'année suivante.

<sup>80</sup> Ce plafond est également étudié dans le cadre de ces recherches (Cat I-7). Voir 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, 2009.

<sup>81</sup> *Relation 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*, 1666, p. 9.

<sup>82</sup> L'enfance de la Vierge est issue du Protévangile de Jacques, récit apocryphe. Lorsque Marie eut trois ans, ses parents, Anne et Joachim, l'amènent au Temple afin de la consacrer à Dieu. Elle est reçue et bénie par le grand prêtre Zacharie et elle va vivre douze ans dans le Saint des Saints avec le grand prêtre pour tuteur. Jacques de Voragine dans *La Légende dorée* enrichie la scène et précise qu'il fallait monter quinze degrés pour accéder à l'autel, marches que Marie, à trois ans seulement, franchit sans l'aide de personne.

pu être identifiés par comparaison avec d'autres représentations<sup>83</sup>. Ainsi, les portraits du duc et de la duchesse elle-même ont été intégrés de chaque côté de la composition. Tous deux regardent le spectateur. Henri II est représenté comme un homme jeune. Il n'avait que 37 ans lors de sa mort. Ce portrait est très proche de celui peint par Daniel Dumonstier et conservé au musée Carnavalet<sup>84</sup>, d'un autre conservé au Louvre<sup>85</sup> ou encore d'un portrait du duc peint sous les traits de saint Joseph conservé au musée de la Visitation de Moulins. Ce dernier tableau aurait été réalisé « par la main délicate du Seigneur Jean Baptiste, fameux peintre italien » et n'aurait pas été commandé par la duchesse elle-même mais par la supérieure des ursulines de Loudun, Jeanne des Anges<sup>86</sup>. La duchesse en revanche, est représentée plus âgée. Ce portrait est très proche d'une autre représentation que nous avons pu examiner, peinte à la gouache et conservée dans une collection particulière<sup>87</sup>. Les visages des deux époux ont probablement été insérés plus tardivement. Ils ne semblent pas faire partie de la composition originelle qui se comprend très bien sans eux. Le grand prêtre a, quant à lui, les traits de l'oncle de Marie-Félicie des Ursins, le pape Sixte Quint. Là aussi, on peut rapprocher ce portrait des autres représentations de ce pape, comme celle de Filippo Bellini à la fin du XVIe siècle<sup>88</sup>. On retrouve également le portrait de son frère, qui lui a envoyé le tableau, Paolo Giordano II Orsini, duc de Bracciano, et celui de son épouse, Maria Isabella Appiano d'Aragon, princesse de Piombino. La princesse de Piombino est représentée à gauche, vêtue d'une grande draperie jaune-ocre et la tête couverte d'un voile blanc. Elle regarde le grand prêtre tandis que le duc regarde le spectateur. Son portrait a là encore été très visiblement rajouté par la suite. La facture est différente et surtout la position de son visage n'est pas vraisemblable, il tourne la tête de façon improbable. Le personnage peint à l'origine devait regarder le grand prêtre. Le duc de Bracciano a peut-être fait rajouter son visage à cet emplacement avant d'envoyer le tableau en France. Ce portrait peut être rapproché du buste

---

<sup>83</sup> Ces recherches ont été effectuées par madame Annie Regond que nous remercions vivement pour nous avoir fait part de ses découvertes.

<sup>84</sup> Attribué à Daniel Dumonstier, *Henri II, duc de Montmorency*, musée Carnavalet, Paris. Ill. LX-2.

<sup>85</sup> *Henri II, duc de Montmorency*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVIIe siècle, musée du Louvre, Paris, n° INV : MI 833. LX-3.

<sup>86</sup> Archives du couvent de la Visitation de Nevers. Manuscrit appartenant à Louis de Saint-Valérin, sacristain du monastère de la Visitation de Moulins, 1726. Voir 2011, Guennola Thivolle-Bellot, p. 133. Ill. LX-4. Saint Joseph a les cheveux bruns clairs avec des boucles souples retombant sur une chemise au col Louis XIII. Il a une courte barbe et des moustaches à la mode du début du XVIIe siècle. Il tient la fleur de lys, attribut de Joseph, mais il est affligé de strabisme comme l'était le duc de Montmorency.

<sup>87</sup> Ill. LX-5. Portrait publié dans 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*, p. 128.

<sup>88</sup> Filippo Bellini, *Portrait de Sixte Quint*, fin du XVIe siècle, huile sur toile, 84 x110 cm, musée national du château, Pau



du duc réalisé par le Bernin en 1624<sup>89</sup>, de celui réalisé par Johann Jakob Kornmann entre 1625 et 1635<sup>90</sup> ou encore d'une effigie de Paolo Giordano II gravée sur une médaille en bronze du XVIIe siècle. Enfin, le portrait du neveu de la duchesse, le cardinal Virginio Orsini, a pu être identifié. Il est représenté en haut des marches, à côté du grand prêtre, tenant le Livre Saint. Son portrait peut-être rapproché de celui conservé dans une collection particulière qui le représente jeune<sup>91</sup>. D'autres personnages sont aussi assurément des portraits que nous n'avons pu identifier de façon précise. Il est précisé dans *Les Relations* que sont représentés les « princes Ursin et de Sanctigemini »<sup>92</sup>. Il est également bien signalé que cette toile de grandes dimensions a été envoyée à la duchesse par le duc de Bracciano, son frère, et qu'elle a été peinte par Pierre de Cortone<sup>93</sup>. C'est également ce qu'indique Claude-Henri Dufour dans son inventaire de 1795<sup>94</sup>. Aujourd'hui, cette attribution à Pierre de Cortone est rejetée. Il semble que plusieurs mains aient travaillé à ce tableau. Ainsi, certains portraits ont probablement été rajoutés dans une composition originale et on trouve en particulier certains éléments qui peuvent se rapporter au style de Rémy Vuibert, peintre à qui la duchesse a fait appel pour réaliser le plafond du chœur des religieuses mais également pour d'autres tableaux peints sur toile. La femme avec son enfant en bas des marches ou encore le mendiant, sont très proches de personnages qu'a pu peindre Vuibert. Nous avançons l'hypothèse que ce tableau ait, tout ou en partie, été réalisé, en Italie puis envoyé à Moulins par le duc de Bracciano. Il aurait ensuite été achevé ou modifié par Rémy Vuibert et ses collaborateurs à la demande de la duchesse de Montmorency.

---

<sup>89</sup> Le Bernin, *Paolo Giordano II Orsini, duc de Bracciano*, 1624, château des Orsini, Bracciano. Une reproduction du buste du duc ainsi que de celui de son épouse, est visible dans l'ouvrage de Rudolf Wittkover, *Le Bernin*, Phaidon, Paris, 2005, p. 235, ainsi que p. 112.

<sup>90</sup> Johann Jakob Kornmann, *Paolo Giordano II Orsini, duc de Bracciano*, vers 1625-1635, bronze, Metropolitan Museum of Art, New York. Ill. LX-6.

<sup>91</sup> *Portrait de Virginio Orsini*, 1639, carnet de pastels avec des portraits de la duchesse enfant et de membres de sa famille, collection particulière. Ill. LX-7.

<sup>92</sup> *Relation 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*, 1666, p. 9.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>94</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. Ce tableau est répertorié sous le numéro 171 et intitulé *La Purification*. Dufour indique qu'il s'agit du « tableau du maître autel des Cidevant Ste Marie. On le dit de Cortone. Il est environ de dix pieds sur sept ».

### *Le mécénat de la duchesse de Montmorency*

Dans les *Relations* rédigées suite à la canonisation de saint François de Sales, d'autres tableaux sont cités. Ainsi, on apprend qu'au dessus de la grille du chœur, face au mausolée, se trouvait un tableau de *Saint François de Sales*, et au dessus du mausolée un autre représentait *Sainte Madeleine*<sup>95</sup>. Tous deux étaient entourés d'un cadre d'ébène. Dans la nef, était installée une *Annonciation* en deux parties réalisées « par la main délicate de l'un des plus experts peintres qui fut dedans Paris nommé Mr Rémy »<sup>96</sup>. On retrouve Rémy Vuibert, le peintre des toiles du plafond du chœur des religieuses, qui est probablement l'auteur des trois autres tableaux cités ensuite : face à l'*Annonciation*, *Marie recevant les aimables Epouses de son Augustes Fils*, scène où l'on peut voir la Vierge abritant sous son manteau les religieuses de la Visitation, *Sainte Rosalie*, et au fond de l'église surmontant la porte d'entrée *Le Mystère de la Visitation*, tableau dont il est bien précisé qu'il est de la main de Vuibert<sup>97</sup>. Les bordures de ces cinq tableaux sont ornées de grisaille. Les tableaux représentant *L'Annonciation* et *Le Mystère de la Visitation* sont également cités dans une description du chœur des religieuses datant des années 1652-1662<sup>98</sup>. Ces toiles ont malheureusement disparu ce qui empêche toute attribution certaine. Jacques Thuillier avance l'hypothèse que ces tableaux aient pu servir de pièces d'essai avant la réalisation du plafond, ce qui pourrait en effet être le cas<sup>99</sup>. Ces œuvres sont citées dans la description de 1666 mais elles ont été réalisées plusieurs années avant, Rémy Vuibert décédant en 1652.

Enfin, dans les quatre œils-de-bœuf de la chapelle étaient enchâssés des tableaux encadrés d'une bordure dorée : *Saint Joseph*, à qui la chapelle est dédiée, *Le Mont Calvaire* avec saint François de Sales et les religieuses de la Visitation parmi lesquelles la Mère de Chantal, *Saint François de Sales* et *Saint Augustin*. Il est dit que ces quatre tableaux, de mêmes dimensions, sont de la main d'un artiste italien appelé Jean-Baptiste, peintre sur lequel

---

<sup>95</sup> *Relation 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*, 1666, pp. 4 et 5.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>98</sup> Archives du couvent de la Visitation de Nevers, 1652-1662, carton\*1a : « [...] Au ras du plafond et au dessus du siège de la supérieure est un grand tableau de douze pied de large sur dix de haut qui représente le mistere de la Visitation les figures plus grandes que nature et aux deux côtés de la grille sont aussy placés deux tableaux représentant celui de l'annonciation ». Document retrouvé par Jacqueline Constantin-Martin dans le cadre de son mémoire de maîtrise *Assomption et iconographie mariale : le décor peint de Rémy Vuibert au couvent de la Visitation de Moulins*, sous la direction de J.P. Bouillon, université Blaise Pascal, 2004-2005, Clermont-Ferrand II.

<sup>99</sup> 1958, Jacques Thuillier, p. 29.

nous n'avons aucun renseignement<sup>100</sup>, si ce n'est qu'il a également réalisé un tableau représentant saint Joseph sous les traits du duc de Montmorency, toile que nous avons citée précédemment<sup>101</sup>. Ce tableau est conservé au musée de la Visitation de Moulins, de même que celui représentant *Saint François de Sales* avec les rayons du Saint-Esprit tombant sur sa tête et entouré d'anges appuyés sur des ouvrages ouverts<sup>102</sup>, et le modello du *Mont Calvaire*, thème de la fondation spirituelle<sup>103</sup>. Les autres ont disparu. La tradition veut que Marie-Félicie des Ursins ait fait venir des artistes d'Italie pour qu'ils apprennent aux religieuses la broderie et l'art de la miniature. On retrouve dans les *Annales* de la Visitation, pour l'année 1645, la mention d'un brodeur venu travailler trois ans à Moulins et il est dit qu'« elle retint aussy pendant quatre ans un peintre italien qui garnit l'église de tableaux en miniatures et autres »<sup>104</sup>. Ce peintre, resté quatre ans à Moulins, doit être ce Jean-Baptiste, « fameux peintre italien ».

Ainsi, nous voyons que le peintre Rémy Vuibert n'a pas seulement peint le plafond du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation de Moulins mais qu'il a également réalisé pour la duchesse de Montmorency des tableaux de chevalet. Il est donc tout à fait possible qu'il ait participé à la réalisation du grand retable de la chapelle, sur lequel le travail de plusieurs artistes se distingue nettement. La restauration de cette toile, qui est en cours, apportera peut-être plus de renseignements sur cette œuvre dont la commande est à replacer dans le très important mécénat mené par la duchesse de Montmorency pour le couvent de la Visitation de Moulins où elle a été religieuse pendant vingt-cinq ans.

---

<sup>100</sup> *Relation 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*, Moulins, 1666, p. 5. Il est dit que ces tableaux sont « de la main délicate du Seigneur Jean-Baptiste, fameux peintre italien ».

<sup>101</sup> Archives du couvent de la Visitation de Nevers, manuscrit appartenant à Louis de Saint-Valérin, sacristain du monastère de la Visitation de Moulins, 1726. Ce tableau ne nous semble pas être le même que celui représentant saint Joseph cité dans les *Relations*. Les descriptions des œuvres dans les *Relations* sont assez précises et il aurait sans doute été noté que la toile, offerte par Jeanne des Anges et non par Marie-Félicie des Ursins, représentait le duc de Montmorency sous les traits de saint Joseph.

<sup>102</sup> III. LX-8.

<sup>103</sup> III. LX-9.

<sup>104</sup> 1952, Yvonne-Henri Monceau, pp. 226-227.

## **g- Les jésuites de Moulins**

### **Cat II-7 : Souvigny, *Vierge et l'Enfant couronnant sainte Catherine***

Ill. LXI-1 à Ill. LXI-3

#### **Jacques Blanchard ou entourage de Jacques Blanchard ( ?)**

*Vierge et l'Enfant couronnant sainte Catherine*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle

Toile, H : 280 x l : 180 cm

Armoiries de la ville de Moulins représentées à deux reprises en bas de la toile.

Souvigny, église Saint-Pierre-Saint-Paul (canton de Souvigny, arrondissement de Moulins)

Classée au titre des Monuments Historiques le 04/03/2010. Mauvais état.

**Historique :** Tableau offert par la ville de Moulins aux jésuites. Il ornait le maître-autel de l'église du collège, rue de Paris. Retiré à la Révolution et conservé dans l'ancienne chapelle du couvent de la Visitation, il est ensuite installé dans la priurale de Souvigny.

#### **Bibliographie :**

G. 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 XVII<sup>e</sup> siècle en Auvergne », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n° 9, 2011, pp. 15 à 23.

#### **Sources manuscrites :**

- Arch. municip. de Moulins ; AMM 68 : Inventaire des biens du collège des jésuites de Moulins, 25 août 1762
- Arch. municip. de Moulins ; AMM 102 : Inventaire des biens du collège de Moulins, 2 octobre 1780

#### ***Provenance de l'œuvre***

Ce tableau qui présente de grandes qualités picturales est malheureusement en mauvais état, ce qui rend difficile sa lecture. On distingue cependant nettement la Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. Il couronne une sainte et ce groupe central est entouré de saint Pierre et de saint Paul. Cette toile provient de l'ancien collège des jésuites de Moulins<sup>105</sup>, il s'agissait du retable de l'autel de l'église. Nous avons pu en effet retrouver la mention de ce tableau dans le fonds de documents relatifs au collège des jésuites conservé aux archives municipales de Moulins. Dans un inventaire daté du 25 août 1762, année où un arrêt du parlement ordonne la saisie des biens des jésuites avant que ces derniers ne soient finalement expulsés de France, il est mentionné qu'il y a dans l'église « un grand tableau représentant la Ste Vierge, lequel remplit le fond au dessus de l'autel »<sup>106</sup>. Un inventaire réalisé le 2 octobre

---

<sup>105</sup> Suite à un brevet du roi Henri IV autorisant l'implantation d'un collège des jésuites à Moulins en 1604, le père Etienne Martellange réalise les plans des bâtiments qui ouvrent leurs portes aux élèves en 1606. Conséquence des nombreuses attaques dont ils sont victimes, les jésuites sont chassés de France en 1763-1764 et leurs collèges sont fermés. A Moulins, les jésuites sont remplacés dès 1763 par des prêtres séculiers avant que les Pères de la Doctrine Chrétienne n'arrivent en 1780. Fermé à la Révolution, le collège est transformé en Ecole Centrale en 1796. Celle-ci est rapidement transférée dans les locaux tout proches de l'ancien couvent de la Visitation. L'ancien collège est alors occupé par le tribunal.

<sup>106</sup> Arch. municip. de Moulins ; AMM 68 : Inventaire des biens du collège des jésuites de Moulins, 25 août 1762.

1780 à l'occasion de la prise de possession du collège par les Pères de la Doctrine Chrétienne donne une description plus précise de cette toile, toujours installée dans l'église : « 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 »<sup>107</sup>. Ce n'est pas saint Louis cependant qui est représenté mais bien sainte Catherine d'Alexandrie. Cette dernière, par ses origines nobles<sup>108</sup>, est très souvent associée à la famille royale et elle porte, en effet, sur ce tableau le manteau fleurdelisé. On la représente couramment avec les attributs royaux. Les experts décrivant cette toile ont pu confondre saint Louis et sainte Catherine, le tableau n'était peut-être déjà pas en très bon état à cette période, mais ces deux personnages ont aussi pu être associés.

### ***Origine de la commande :***

On remarque deux blasons identiques, difficilement lisibles en bas de la toile, qui correspondent bien toutefois à celui de la ville de Moulins : « d'argent, à trois croix ancrées de sable, au chef d'azur, chargé de trois fleurs de lys d'or »<sup>109</sup>. On distingue bien les trois croix ancrées mais pas les fleurs de lys<sup>110</sup>. La présence de ces armoiries confirme la provenance de cette toile, la description du retable de l'église du collège des jésuites datant de 1780 précisant bien que l'on retrouve « deux écussons aux armes de la ville en bas dudit tableau ». Cette œuvre aurait été ainsi offerte par la ville de Moulins aux jésuites. Il faut savoir que la municipalité a participé à la construction du collège et a fait un certain nombre de dons<sup>111</sup>. Elle accorde en particulier aux jésuites les revenus de l'hôpital Saint-Julien et s'engage à leur verser 4000 livres tous les ans<sup>112</sup>. La ville de Moulins a offert un certain nombre d'œuvres dont ce tableau.

Dans ce même inventaire du 2 octobre 1780 on retrouve la mention d'un autre tableau dans l'église, dont l'iconographie n'est pas précisée, qui a également été offert par la municipalité de Moulins : « Plus deux grands tableaux sans cadre chaque côté de la porte

---

<sup>107</sup> Arch. municip. de Moulins ; AMM 102 : Inventaire des biens du collège de Moulins, 2 octobre 1780.

<sup>108</sup> Sainte Catherine est issue d'une famille noble d'Alexandrie. On la retrouve représentée sur le vitrail des ducs de la cathédrale Notre-Dame de Moulins, associée aux membres de la famille de Bourbon.

<sup>109</sup> 1890, Georges de Soultrait, p. 50.

<sup>110</sup> 2011, Guillaume Kientz, p. 20.

<sup>111</sup> La municipalité s'était engagée à financer la construction du collège. Mais les relations entre la ville et les jésuites n'ont pas été toujours très faciles. La municipalité ne tenant pas toujours ses promesses, les religieux ont dû s'adresser tantôt à la sénéchaussée de Moulins tantôt au roi pour obtenir l'aide qu'ils attendaient.

<sup>112</sup> Arch. municip. de Moulins, fonds du collège des jésuites et 1987, Annie Regond, pp. 519 à 525.

d'entrée, dont l'un est aux armoiries de la ville »<sup>113</sup>. Le sujet peut cependant être quelque peu précisé grâce à l'inventaire réalisé en 1762 qui cite « dans le fond de l'église au dessus de la porte deux tableaux sans cadre dont l'un représente Notre Seigneur dans le temple et l'autre devant les docteurs »<sup>114</sup>. Le tableau représentant « Notre Seigneur dans le temple » pourrait correspondre à la toile aujourd'hui conservée dans l'église du Sacré-Cœur de Moulins et illustrant *La Présentation de Jésus au temple*. Cette toile, également étudiée dans ce catalogue, est datée de 1674 mais nous n'avons pas retrouvé sur celle-ci les armoiries de la ville de Moulins. Le second tableau offert par la municipalité aurait donc été celui qui représentait *Jésus parmi les docteurs*, œuvre aujourd'hui disparue.

A la Révolution, lorsque le collège ferme ses portes, la toile est peut-être conservée par Claude-Henri Dufour dans l'ancienne chapelle du couvent de la Visitation mais nous ne l'avons pas retrouvée mentionnée dans son inventaire de 1795. A la fin de la période révolutionnaire, les toiles sont réparties dans différentes églises du département. Celle-ci est alors installée dans l'église prieurale de Souvigny. Le collège ayant fermé ses portes, elle ne pouvait retrouver son lieu d'origine.

Ce tableau pourrait avoir été réalisé par un grand nom de la peinture française du XVIIe siècle. Le style se rapproche très fortement de celui de Jacques Blanchard.

### ***Analyse de l'œuvre:***

Comme le souligne Guillaume Kientz, cette œuvre pourrait être de la main de Jacques Blanchard<sup>115</sup>. Les figures centrales de la Vierge et de l'Enfant sont extrêmement proches de celles de *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, conservée au musée de Caen<sup>116</sup>. La position de la Vierge est quasiment identique, les couleurs sont les mêmes, les visages et la représentation de l'Enfant Jésus très semblables. La chevelure blonde de la sainte retenue en chignon et ornée de perles est identique à celle de la déesse du tableau de Rennes *Vénus à sa toilette*<sup>117</sup>. Le raffinement des drapés brodés, que l'on distingue en particulier au niveau des vêtements de la sainte, les coloris chauds associés à des tons de bleu assez froids, le charme des visages féminins aux carnations laiteuses ou encore l'absence ou du moins le

---

<sup>113</sup> Arch. municip. de Moulins ; AMM 102 : Inventaire des biens du collège de Moulins, 2 octobre 1780.

<sup>114</sup> Arch. municip. de Moulins ; AMM 68 : Inventaire des biens du collège des jésuites de Moulins, 25 août 1762.

<sup>115</sup> 2011, Guillaume Kientz, p. 20. Cette hypothèse a été confirmée par Mathieu Gilles, Guillaume Kazerouni ou encore Sylvain Kerspern.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 20. Jacques Blanchard, *Vierge à l'Enfant à qui sainte Anne offre une pomme*, première moitié du XVIIe siècle, musée des Beaux-Arts, Caen.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 20. Jacques Blanchard, *Vénus à sa toilette* ou *Armide*, vers 1632, musée des Beaux-Arts, Rennes.

dépouillement de l'arrière plan, sont autant d'éléments qui peuvent rattacher cette œuvre à l'art de Jacques Blanchard. Et si l'auteur n'est pas Blanchard lui-même, il est très probable que ce soit un peintre de son entourage.

La Vierge Marie, au centre de la composition, tient l'Enfant Jésus sur ses genoux. Il pose une couronne de fleurs sur la tête d'une sainte agenouillée devant lui. Il s'agit de Catherine d'Alexandrie. Elle est souvent représentée lors de son mariage mystique avec le Christ enfant dans les bras de Marie. Mais ici, le Christ enfant ne lui passe pas un anneau au doigt, il pose une couronne de fleurs sur sa tête. On retrouve cette même iconographie dans une toile de Pierre-Paul Rubens réalisée vers 1631-1633, *Le Couronnement de sainte Catherine*<sup>118</sup>. La sainte est la patronne des jeunes filles qui coiffaient sa statue, le jour de sa fête, d'une couronne de fleurs<sup>119</sup>. A la droite de ce groupe central, on reconnaît saint Pierre, tenant ses clefs, vêtu d'une tunique bleue et d'une draperie orangée. Face à lui, fermant la composition sur la gauche, se trouve saint Paul, le bras droit appuyé sur le pommeau de son épée. Les deux saints sont représentés âgés et barbus, autre caractéristique du style de Jacques Blanchard, et tendent un bras en direction de la Vierge. Nous avons presque l'impression qu'ils posent une main sur ses épaules. Plusieurs anges, dans les nuées, sont représentés dans la partie supérieure. Ils sont à rapprocher des anges accompagnant la Vierge dans *L'Assomption* de Jacques Blanchard peinte pour l'église Saint-Léger de Cognac en 1629<sup>120</sup>. La composition, comme l'iconographie, est très proche du *Couronnement de sainte Catherine* de Rubens. On retrouve les mêmes personnages dans des attitudes très similaires. Chez Rubens, sainte Catherine tient la palme des martyrs et elle est à genoux au pied de la Vierge et de Jésus enfant qui dépose sur sa tête une couronne de lauriers. On retrouve à la place des saints Pierre et Paul, sainte Apolline portant une palme et les tenailles, symbole de son martyre. Face à elle, sainte Marguerite est accompagnée du dragon. Là aussi des angelots survolent la composition. L'auteur du tableau de Souvigny a-t-il vu le tableau de Rubens ou en a-t-il eu connaissance par une gravure ? Cela est très probable. Il aurait ensuite adapté l'iconographie à la demande du commanditaire. Les jésuites ont joué un rôle très important

---

<sup>118</sup> Pierre-Paul Rubens, *Le Couronnement de sainte Catherine*, vers 1631-1633, huile sur toile, H : 265,8 x l : 214,3 cm, The Toledo Museum of Art, Toledo, n° INV : 50.272 (Voir P.C Sutton, *Le Siècle de Rubens*, A. Michel, Paris, 1994, cat. 22).

<sup>119</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 77-78. Issue d'une famille noble d'Alexandrie, elle refuse d'épouser l'Empereur en raison de son « mariage mystique » avec le Christ. Elle soutient victorieusement une dispute contre cinquante philosophes chargés de lui démontrer l'inanité de la foi chrétienne. L'Empereur, après avoir fait brûler vifs les philosophes, lui fait subir le supplice de la roue mais celle-ci se brise miraculeusement. Elle meurt finalement décapitée. Elle est souvent associée aux vierges Barbe et Marguerite.

<sup>120</sup> Jacques Blanchard, *L'Assomption*, 1629, H : 250 x l : 180 cm, église Saint-Léger, Cognac (Charente). Cette église est l'ancienne prieurale d'un monastère bénédictin.

lors de la Contre-Réforme catholique<sup>121</sup> et celle-ci préconise en particulier de mettre en avant à la fois le culte des saints et de la Vierge contesté par la religion réformée. Il n'est donc pas étonnant de retrouver représentés sur cette toile deux des principaux saints de l'église catholique, saint Pierre et saint Paul. La Vierge à l'enfant couronnant sainte Catherine qui est associée aux rois de France peut être une allusion au vœu de Louis XIII qui consacre la France à Marie en 1638<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> 1993, Gaston Duchet-Suchaux, Monique Duchet-Suchaux, pp. 178-183. Au XVI<sup>e</sup> siècle, la mission la plus importante confiée par le pape aux jésuites est de défendre la réforme catholique au Concile de Trente et à y envoyer des théologiens de qualité. La Compagnie de Jésus inscrit son action dans le cadre de la Contre-Réforme.

<sup>122</sup> Suite à la grossesse de son épouse, Anne d'Autriche, après vingt-trois années de mariage, Louis XIII décide de remercier la Vierge en lui donnant le patronage de la France le 10 février 1638.



## **Cat II-8 : Moulins, *La Présentation de Jésus au temple***

Ill. LXII-1 à Ill. LXII-2

*La Présentation de Jésus au temple*, 1674

Toile, H : 230 x l : 300 cm

Datée « 1674 » en bas à droite

Moulins, église du Sacré-Cœur (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Classée au titre des Monuments Historiques le 30/12/1991. Bon état.

**Historique :** Toile offerte aux jésuites en 1674, probablement par la famille d'un élève du collège. Elle se trouvait dans le fond de l'église du collège des jésuites. Retirée à la Révolution et installée dans la deuxième moitié du XIXe siècle dans la nouvelle église du Sacré-Cœur de la ville.

### **Bibliographie :**

G. Kientz, « Œuvres inédites d'Isaac Moillon, François Perrier, Georges Lallemand, 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.

### **Sources manuscrites :**

- Arch. municip. de Moulins ; AMM 68 : Inventaire des biens du collège des jésuites de Moulins, 25 août 1762
- Arch. municip. de Moulins ; AMM 102 : Inventaire des biens du collège de Moulins, 2 octobre 1780
- 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

### **Provenance de l'œuvre**

Il est très probable selon nous que cette toile provienne de l'ancien collège des jésuites de la ville de Moulins. Aujourd'hui conservée dans l'église du Sacré-Cœur de Moulins, elle n'a pas été peinte pour orner cet édifice qui n'est construit qu'à partir du milieu du XIXe siècle à l'emplacement d'un ancien couvent de dominicains en mauvais état et très insalubre<sup>123</sup>. Un inventaire des biens des jésuites en date du 25 août 1762 cite la présence au collège de Moulins « dans le fond de l'église au dessus de la porte deux tableaux sans cadre dont l'un représente notre Seigneur dans le temple et l'autre devant les docteurs »<sup>124</sup>. Ces deux tableaux sont de nouveau cités dans l'inventaire réalisé le 2 octobre 1780 à l'occasion de l'arrivée des Pères Doctrinaires : « plus deux grands tableaux sans cadre [dans l'église] chaque côté de la porte d'entrée, dont l'un est aux armoiries de la ville »<sup>125</sup>. La scène représentant « notre seigneur dans le temple » doit être une *Présentation de Jésus au temple*.

---

<sup>123</sup> L'église du Sacré-Cœur, qui marque l'entrée dans le quartier des mariniers de la ville de Moulins, a été réalisée par l'architecte Jean-Baptiste Lassus. Les travaux débutent en 1844 et s'achèvent en 1881. Cette église, en grès de Coulandon, a été construite à l'emplacement de l'ancien hôpital Saint-Nicolas fondé par le duc Louis II pour loger ses anciens serviteurs, hôpital devenu couvent des dominicains au début du XVIe siècle suite à un vœu du connétable Charles III de Bourbon.

<sup>124</sup> Arch. municip. de Moulins, AMM 68 : Inventaire des biens du collège des jésuites de Moulins, 25 août 1762.

<sup>125</sup> Arch. municip. de Moulins, AMM 102 : Inventaire des biens du collège de Moulins, 2 octobre 1780.

Elle pourrait bien-sûr également illustrer l'épisode de Jésus chassant les marchands du temple<sup>126</sup> mais c'est un sujet qui est plus rarement représenté que la Présentation de Jésus au temple. C'est aussi un thème iconographique qui nous paraît moins adapté comme pendant au tableau montrant Jésus parmi les docteurs, qui comme la Présentation au temple, est un épisode de la vie du Christ enfant.

### ***Origine de la commande***

Un des deux tableaux qui ornaient le fond de l'église du collège des jésuites a donc été offert par la ville de Moulins, l'inventaire de 1780 précisant que « l'un est aux armoiries de la ville ». Cette toile offerte par la municipalité ne doit pas être *La Présentation de Jésus au temple*, visible dans l'église du Sacré-Cœur de Moulins. Nous n'avons pas retrouvé de traces laissant supposer la présence d'armoiries. La ville de Moulins a donc dû offrir aux jésuites le tableau qui faisait pendant et qui représentait *Jésus parmi les docteurs*<sup>127</sup>. *La Présentation de Jésus au temple*, datée de 1674, a probablement été offerte par une famille dont le fils était élève au collège. Les élèves étaient issus de la grande bourgeoisie ou de la noblesse. Ces familles riches ont parfois été des mécènes importants<sup>128</sup> et les jésuites qui dispensaient un enseignement gratuit demandaient à des protecteurs et des bienfaiteurs locaux de pourvoir à l'entretien des collèges<sup>129</sup>. Ainsi, à la fin du XVIIe siècle, le fils légitime de madame de Montespan, Louis-Antoine, futur marquis d'Antin, fait ses études au collège de Moulins. Né en 1665, il devait se trouver à Moulins à l'époque où ce tableau a été offert aux jésuites<sup>130</sup>. Le premier séjour de sa mère dans la ville thermale de Bourbon-l'Archambault date par ailleurs de 1676. Des personnalités comme madame de Montespan peuvent être à l'origine de la présence de cette toile à Moulins. Malheureusement nous ne pouvons pas en dire plus.

---

<sup>126</sup> Cet épisode est rapporté par les quatre évangélistes. Jésus entre dans le temple de Jérusalem, se fait un fouet avec des cordes et chasse tous les marchands ainsi que les animaux, libère les colombes destinées aux sacrifices, disperse la monnaie des changeurs et renverse leurs tables en leur disant « Cessez de faire de la Maison de mon Père une maison de commerce ». C'est un thème qui connaît un certain succès aux XVIIe et XVIIIe siècles. Il est mis en rapport avec la Passion et la Résurrection du Christ. Rembrandt ou encore Jacob Jordaens ont illustré cette scène au XVIIe siècle.

<sup>127</sup> On retrouve cette scène dans l'évangile de saint Luc (2, 40-50). Comme tous les ans, Marie et Joseph allaient à Jérusalem pour la fête de Pâques. Lorsque Jésus eut douze ans, il resta à Jérusalem à l'insu de ses parents qui se mirent à sa recherche. Au bout de trois jours, ils le retrouvèrent dans le temple, assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant.

<sup>128</sup> Dès le début de l'existence du collège, les jésuites ont bénéficié de dons de particuliers. En 1605, Honoré d'Urfé, gouverneur du Bourbonnais et auteur de *L'Astrée*, et son épouse Diane de Châteaumorand, font une donation de 24 000 livres à condition que le collège porte le nom de Châteaumorand et que les armes de la famille figurent au portail, volontés qui ne seront pas respectées.

<sup>129</sup> 1995, Luce Giard (sous la dir.), p. LIX.

<sup>130</sup> Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin (1665-1736), premier duc d'Antin. Il arrive à la cour de Louis XIV en 1683.

Là encore, le tableau a été retiré de l'église du collège à la Révolution et probablement conservé par Claude-Henri Dufour avant d'être installé dans la nouvelle église du Sacré-Cœur dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Il ne figure pas dans son inventaire de 1795.

### *Analyse de l'œuvre*

La scène se déroule devant une architecture à l'antique faisant référence au temple de Jérusalem. Les personnages sont disposés devant des pilastres ioniques, comme sur un bas-relief, avec très peu de profondeur. On distingue seulement une ouverture vers un paysage sur la gauche de la composition. Joseph, Marie et l'enfant Jésus sont face au vieillard Siméon et à la prophétesse Anne. La Vierge Marie, vêtue d'une robe rose pâle et d'une draperie bleue, est agenouillée tenant dans ses bras son fils qu'elle élève en direction du Saint Esprit figuré sous la forme d'une colombe descendant vers lui, et de Dieu le Père représenté dans la partie haute de la toile sous les traits d'un vieil homme barbu. La tête et le bras droit de Dieu émergent des nuées et une grande draperie rouge vole autour de lui. Il est entouré de deux angelots, un globe terrestre est représenté à ses côtés. Joseph est debout derrière son épouse, fermant la composition sur la gauche. Il porte une robe bleue et une draperie jaune-orangé. Il regarde en direction de Dieu le Père et du Saint-Esprit et leur désigne de sa main droite son fils. Face à eux, Siméon désigne également l'enfant Jésus de ses deux mains ouvertes et regarde vers le ciel. Il est représenté au moment où il s'adresse à Dieu, lui disant « Maintenant Maître, c'est en paix [...] que tu renvoies ton serviteur. Car mes yeux ont vu ton salut [...] lumière pour la révélation aux païens »<sup>131</sup>. Vêtu de rouge et de bleu, il est représenté tel un grand prêtre comme très souvent dans la scène de la présentation de Jésus au temple. A ses côtés, la prophétesse Anne est agenouillée et comme tous les autres protagonistes elle regarde en direction de la colombe du Saint-Esprit et de Dieu le Père émergeant des nuées. Elle porte une robe rose et une draperie jaune. Fermant la composition sur la droite, un enfant de chœur tient un flambeau allumé. Il s'agit du seul personnage qui ne lève pas les yeux. Il regarde la Sainte Famille. Nous avons deux groupes de trois personnages qui se font face, le vieillard Siméon formant un axe vertical au centre de la composition qui n'est donc pas tout à fait symétrique mais très équilibrée. La figure de Dieu le Père domine toute la scène, elle est au centre de la

---

<sup>131</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 288-289. Cet épisode est rapporté dans l'évangile de saint Luc (2, 22-40). Joseph et Marie se rendent à Jérusalem pour présenter leur fils au Seigneur et offrir un sacrifice de deux tourterelles, selon ce qui est prescrit par la loi de Moïse. Simon, un Juste, se trouve au temple où il était venu poussé par l'Esprit. Voyant Jésus, il le prend dans ses bras et s'écrie « Maintenant Maître, c'est en paix [...] que tu renvoies ton serviteur. Car mes yeux ont vu ton salut [...] lumière pour la révélation aux païens ». Il annonce également à Marie qu'un glaive transpercera le cœur de son fils. Il y avait également dans le temple la prophétesse Anne qui se mit à « parler de l'enfant à tous ceux qui attendaient la libération de Jérusalem ».

composition, entre les deux groupes de personnages, dans la partie haute de la toile. La gestuelle et les regards font le lien entre les deux registres, terrestre et céleste, et mettent en évidence les éléments centraux de la scène : Dieu le Père et le Saint-Esprit descendant vers l'enfant Jésus. Tous les regards convergent vers lui, mis à part celui de l'enfant de chœur, et tous les personnages désignent le Christ enfant. Nous retrouvons ici une représentation de la Trinité, du Dieu uni en trois personnes : Jésus le Fils, Dieu le Père et l'Esprit Saint<sup>132</sup>, trois figures représentées dans cette scène sur une même diagonale.

Par cette diagonale rassemblant le Père, le Fils et le Saint-Esprit, par les envolées de draperies, la gestuelle expressive des personnages, les couleurs lumineuses, cette scène est très vivante. La toile peut être rapprochée de certaines compositions de Noël Coypel, comme *Trajan rendant la justice*<sup>133</sup>, ou de Jean Jouvenet, avec *La Présentation au temple*<sup>134</sup>. Elle annonce déjà la peinture du début du XVIIIe siècle, en particulier les œuvres de Jean Restout. La gestuelle, les envolées de draperies, les couleurs, la lumière, qui met en valeur le Christ mais qui reste malgré tout très homogène, donnent un aspect mouvementé et théâtral à la composition. Ce tableau n'est pas signé mais il présente de grandes qualités picturales. L'artiste maîtrise très bien la représentation des personnages, les couleurs sont très raffinées et la composition de la toile est travaillée, maîtrisée. En raison du manque de production locale en ce dernier tiers du XVIIe siècle, on peut supposer que le tableau a été acheté ou commandé dans la capitale, à un peintre au fait de la peinture contemporaine et des évolutions qui s'opèrent à la fin du siècle, période où les artistes commencent à délaisser quelque peu les modèles de Raphaël ou de Poussin pour se tourner vers les œuvres du Corrège, de Titien, de Rubens<sup>135</sup>. La toile aurait par la suite été offerte aux jésuites de Moulins par un des mécènes du collège, probablement la famille d'un élève, mécène issu de la noblesse, de la grande bourgeoisie, séjournant régulièrement à Paris.

---

<sup>132</sup> *Ibidem*, pp. 327-328.

<sup>133</sup> Noël Coypel, *Trajan rendant la justice*, 1672, salle des gardes, Grand appartement de la Reine, Versailles.

<sup>134</sup> Jean Jouvenet, *La Présentation au temple*, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIIe siècle, musée des Beaux-Arts, Reims.

<sup>135</sup> 2012, Guillaume Kazerouni, p. 12.

## **Cat II-9 : Souvigny, *Moïse sauvé des eaux***

Ill. LXIII-1 à Ill. LXIII-3

*Moïse sauvé des eaux*, première moitié du XVIIe siècle

Toile, H : 133 x l : 190 cm

Souvigny, collection particulière (canton de Souvigny, arrondissement de Moulins)

Inscrite au titre des Monuments Historiques le 20/11/2002. Bon état, restaurée en 2013.

**Historique :** Tableau probablement offert aux jésuites et installé dans leur propriété de Pouzeux à Yzeure. Vendu en salle des ventes au milieu des années 1960. Actuellement dans une collection particulière.

### **Bibliographie :**

A. Regond, H. 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. 140.

### **Provenance de l'œuvre**

Cette toile provient du château des Pouzeux à Yzeure qui appartenait aux XVIIe et XVIIIe siècles aux frères de la Compagnie de Jésus alors responsables du collège de Moulins. La seigneurie avait été achetée à Pierre de Lingendes en 1579 par la famille de Châteaumorand. Diane de Châteaumorand et son époux Honoré d'Urfé, gouverneur du Bourbonnais et auteur de *L'Astrée*, en font don au collège des jésuites qui est en cours d'installation à Moulins<sup>136</sup>. Cette donation comprend également une somme de 24 000 livres qui doit aider à la construction des bâtiments du collège, et les terres de Lallau et de Mibonnet<sup>137</sup>. Le château sert de maison de campagne aux pères jésuites jusqu'à leur expulsion de France en 1763. Il est ensuite transféré avec le collège aux Pères de la Doctrine Chrétienne, et la perception des droits seigneuriaux se fait jusqu'en 1792<sup>138</sup>. A la fin du XVIIIe siècle, le domaine de Pouzeux est partagé.

Le tableau représentant *Moïse sauvé des eaux* a été vendu à la salle des ventes de Moulins et acheté par les propriétaires actuels au milieu des années 1960 lorsque le château a été entièrement vidé et mis en vente. Cette toile se trouvait semble-t-il dans les greniers où elle avait été remise, peut-être depuis la Révolution. Nous n'avons pu obtenir plus

---

<sup>136</sup> Acte de donation du 14 octobre 1604. En contrepartie de cette donation, le nom de Châteaumorand devait être gravé au portail et au frontispice du collège, ainsi que sur le vitrail principal de l'église où les donateurs pouvaient se faire construire leur sépulture. Ils se gardent également le droit de faire peindre une litre funéraire à leurs armes et de faire élever au collège deux enfants de leur choix. Le collège devait être élevé dans un délai de dix ans.

<sup>137</sup> 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, pp. 148-150 ; et Arch. municip. de Moulins, fonds du collège des jésuites. Plusieurs procès vont avoir lieu entre les donateurs et les jésuites qui ne veulent pas des terres de Mibonnet et de Lallau. Honoré d'Urfé et Diane de Châteaumorand récupèrent donc finalement les Pouzeux en 1621. La seigneurie est rachetée par les pères jésuites en 1634.

<sup>138</sup> 1995, Jacques Lelong, pp. 287 à 303.

d'informations au sujet de cette œuvre, ni auprès des propriétaires ni auprès du commissaire-priseur.

### ***Origine de la commande***

Il est probable que le tableau ait été offert aux jésuites là encore par une des familles nobles ou bourgeoises dont le fils était élève au collège et qu'il ait été installé au château de Pouzeux assez rapidement. Cette toile n'est pas mentionnée dans les inventaires du collège du XVIIIe siècle conservés aux archives municipales de Moulins. Il est vrai cependant que l'iconographie de toutes les œuvres n'est pas précisée.

### ***Analyse de l'œuvre***

La scène est représentée de façon classique et s'inspire de compositions de Nicolas Poussin<sup>139</sup> ou Sébastien Bourdon<sup>140</sup>. L'influence de Sébastien Bourdon se ressent particulièrement dans l'attitude de la fille du pharaon. Abandonné par sa mère sur les eaux du Nil pour le sauver d'une mort certaine, le Pharaon ayant ordonné de tuer tous les nouveau-nés mâles hébreux, Moïse est trouvé par la fille du Pharaon qui se baignait avec ses compagnes. Celle-ci décide de l'adopter et de l'élever comme son fils<sup>141</sup>. C'est un thème iconographique fréquemment représenté au XVIIe siècle. Il a ainsi été traité à plusieurs reprises par Nicolas Poussin. Sur cette toile, la fille du Pharaon, accompagnée de cinq jeunes femmes, est au centre de la composition. Elle désigne de sa main droite l'enfant dans son couffin que deux de ses compagnes retirent des eaux du Nil. Le fleuve est personnifié par un dieu fluvial en bas à droite du tableau. C'est un homme âgé, barbu, vêtu d'une draperie rouge, appuyé sur une urne. Une des jeunes femmes désigne la ville à l'arrière-plan et ce qui doit être la demeure du Pharaon, indiquant où il faut amener le petit Moïse. Les deux dernières suivantes se tiennent derrière la fille du Pharaon. La scène se déroule dans un paysage à l'italienne. Tous les personnages se trouvent sur une bande de terre, le long du fleuve bordé de grands arbres et de rochers. A l'arrière, on distingue une ville avec des architectures à l'antique. On peut se

---

<sup>139</sup> Nicolas Poussin, *Moïse sauvé des eaux*, 1638, huile sur toile, H : 121 x l : 94 cm, musée du Louvre, Paris. On retrouve, sur le tableau conservé à Souvigny, la figure allégorique du Nil. Cependant, la composition générale rappelle plus celle du tableau représentant *Eliézer et Rebecca* de Nicolas Poussin, réalisé en 1648 (musée du Louvre, Paris).

<sup>140</sup> Sébastien Bourdon, *Moïse sauvé des eaux*, vers 1650, huile sur toile, National Gallery of art, Washington.

<sup>141</sup> Exode 2, 5-6.

demander si le rocher imposant représenté au centre de la composition, à l'arrière-plan, ne serait pas une allusion au rocher de l'Horeb ou à la montagne du Sinaï<sup>142</sup>.

La composition, en plusieurs plans distincts, dominée par des verticales et des horizontales, est très sereine, très équilibrée. Les couleurs sont lumineuses, on note le bleu éclatant du manteau de la fille du Pharaon, et la lumière homogène. Les figures sont élégantes, inspirées de la statuaire antique. Ce tableau s'inscrit véritablement dans le courant de l'atticisme parisien qui se développe en particulier à Paris entre 1640 et 1660. On retrouve une inspiration antique, une influence des œuvres de Raphaël et du Dominiquin, une simplicité, une sobriété, une grande clarté associées à un idéal de beauté, de pureté. L'auteur de cette toile a sans doute séjourné en Italie et étudié les œuvres de Michel-Ange, ou a eu en main des reproductions des compositions du grand maître. En effet, sur la toile *Moïse sauvé des eaux*, l'attitude et la morphologie du personnage féminin représenté de dos face à la fille de pharaon et désignant de son bras droit la ville à l'arrière-plan, n'est pas sans rappeler un dessin préparatoire réalisé par Michel-Ange vers 1504-1506 pour *La Bataille de Cascina* qui devait orner la salle du Conseil du Palazzo Vecchio à Florence<sup>143</sup>. Il nous paraît judicieux d'avancer ici le nom du peintre Rémy Vuibert, un des représentants de l'atticisme, qui dans les années 1650 travaille à Moulins pour la duchesse de Montmorency retirée au couvent de la Visitation. Visitandines et jésuites, qui logeaient quasiment face à face rue de Paris à Moulins, ont toujours entretenu d'importantes relations. Marie-Félicie des Ursins a pu servir d'intermédiaire entre le peintre et le commanditaire de cette toile. La représentation des personnages, leurs musculatures parfois assez développées, leurs profils avec un nez légèrement en pointe, les visages ronds, les couleurs, se rattachent au style de Rémy Vuibert qui lors de son séjour à Moulins aurait ainsi pu accepter d'autres commandes en parallèle des tableaux et du plafond peint du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation qu'il réalise à la demande de la duchesse de Montmorency<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, p. 250. En frappant le rocher de l'Horeb, sur les conseils du Seigneur, Moïse fait sortir de l'eau afin de faire boire le peuple hébreu qui avait soif. Dieu se manifeste également à Moïse au sommet du mont Sinaï où il lui remet les Tables de la Loi.

<sup>143</sup> Le carton de *La Bataille de Cascina* de Michel-Ange a été détruit mais il est connu grâce à une reproduction réalisée par Aristotèle da Sangallo. Le dessin de nu masculin dont semble s'inspirer l'auteur de la toile *Moïse sauvé des eaux* est conservé à Haarlem, au musée Teylers : *Nu masculin*, 1504-1506, pierre noire, légers rehauts de blanc, H : 40,5 x l : 22,6 cm.

<sup>144</sup> 2009, Guennola Bellot. Cat. I-7.

### ***Les tableaux mentionnés dans les inventaires de l'ancien collège des jésuites de Moulins***

D'autres toiles sont citées dans les inventaires des biens du collège des jésuites, mais le sujet n'est souvent pas précisé. Dans le réfectoire on pouvait voir en 1762 « un grand tableau représentant un Christ [au dessus d'une petite table de bois], quatre petits tableaux »<sup>145</sup>. En 1780, le réfectoire abritait « huit grands tableaux dont sept sont à cadres dorés et un en cadre noir estimés vingt quatre livres »<sup>146</sup>. 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 ». 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 ». Nous n'avons pas pu identifier ces différents tableaux. Cela permet toutefois de noter la quantité importante d'œuvres d'art, de tableaux bien-sûr mais aussi de sculptures, de pièces d'orfèvrerie, d'ornements liturgiques que possédaient les jésuites. Leur bibliothèque était également très riche. Elle abritait, en 1762, 5976 volumes ou brochures<sup>147</sup>. Les jésuites ont toujours accordé à l'art sous toutes ses formes une place centrale, en particulier dans leur système éducatif<sup>148</sup>. Ils ont su créer un nouveau type d'établissement scolaire, le collège, « placé à mi-chemin entre les petites écoles et l'université [...], ébranlant l'édifice de l'université médiévale tout en intégrant dans son enseignement les résultats de l'humanisme. [...] Les collèges donnent d'abord aux élèves une excellente maîtrise des langues anciennes (latin et grec) »<sup>149</sup>.

---

<sup>145</sup> Arch. municip. de Moulins ; AMM 68 : Inventaire des biens du collège des jésuites de Moulins, 25 août 1762.

<sup>146</sup> Arch. municip. de Moulins ; AMM 102 : Inventaire des biens du collège de Moulins, 2 octobre 1780. Un autre inventaire, daté du 21 août 1762 précise qu'il y a dans la chapelle « trois anciens tableaux » (AMM 67).

<sup>147</sup> Arch. municip. de Moulins ; AMM 68 : Inventaire des biens du collège des jésuites de Moulins, 25 août 1762.

<sup>148</sup> 1995, Luce Giard (sous la dir.), p. XXIII. Luce Giard rappelle qu'en moins d'un siècle la Compagnie de Jésus parvient à implanter dans toute l'Europe un réseau de collèges et d'universités, qu'elle crée des observatoires astronomiques, des cabinets de curiosité, des bibliothèques, des lieux d'impression et d'édition. Les jésuites ont été des éducateurs, des conseillers spirituels, des politiques, des confesseurs, des architectes très présents et très actifs dans les cours princières et auprès des grands monarques.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. LVII.



## **h- Les chartreux de Moulins**

### **Cat II-10 : MOULINS, *L'Assomption et le Couronnement de la Vierge***

III. LIX-1

*L'Assomption et le Couronnement de la Vierge*, deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle

Toile, H : 390 x l : 265 cm

Moulins, cathédrale Notre-Dame (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Classée Monument Historique le 30/09/1911. Bon état. Restaurée en 1992-1993.

**Historique :** Provient de l'ancien monastère des chartreux de Moulins.

#### **Bibliographie :**

- J. Clément, *La cathédrale de Moulins. Histoire et description*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1923, p. 52.

- A. Guy, *La cathédrale de Moulins*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1950, p. 28.

- L. Minard, « Le tableau de l'Assomption de la Vierge et du Couronnement de la Vierge de la cathédrale de Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, tome 54, 1967, pp. 512-517.

#### **Sources manuscrites :**

- 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

- Archives municipales de Moulins, Notice historique de Monseigneur Morel sur la chartreuse de Moulins, 1892

- Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

#### **Provenance de l'œuvre**

Cette toile de grand format provient très vraisemblablement de l'église du monastère des chartreux de Moulins. Citée dans l'inventaire de Claude-Henri Dufour sous le numéro 128<sup>150</sup>, le tableau est resté longtemps au Grand Séminaire de Moulins, installé à l'emplacement des anciens bâtiments du monastère, avec d'autres toiles également conservées aujourd'hui dans la cathédrale<sup>151</sup>.

#### **Origine de la commande :**

Les chartreux s'installent à Moulins en 1622 grâce à l'influence du prince de Condé, avant de déménager dans de nouveaux bâtiments dans les années 1660<sup>152</sup>. Nous ne

---

<sup>150</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. N° 128 : « L'Assomption. Douze pieds sur huit [*sic*]».

<sup>151</sup> 1967, Louis Minard, pp. 516-517. D'autres toiles telles *L'Enfant prodigue* ou *La Mort d'Holopherne*, aujourd'hui conservées à la cathédrale, ont longtemps étaient conservées au Grand Séminaire de Moulins (Cat II-13 et Cat II-12).

<sup>152</sup> Le couvent des chartreux est construit à partir de 1625 sur un terrain du faubourg de Paris, au lieu-dit Chauveau, site cédé aux religieux par Henri II, Prince de Condé, fondateur honoraire du monastère. Il s'agit en fait d'une translation de la chartreuse de Bonnefoy en Vivaray. A cause de son insalubrité et de son exposition aux attaques des protestants, les religieux souhaitent déménager et décident de s'implanter à Moulins. Dans les années 1660, les chartreux s'installent dans de nouveaux bâtiments, rue de Paris. Ils sont chassés à la Révolution.

connaissions pas la date exacte de ce déménagement, mais en 1705 la construction de l'église est achevée<sup>153</sup>. Nous pensons qu'à cette période les prieurs commandent des tableaux et que des personnalités commencent à leur offrir des œuvres d'art pour orner le monastère et en particulier la chapelle. Dans une *Notice Historique sur la chartreuse de Moulins*, rédigée par Monseigneur Morel en 1892, il est rapporté que « cette nouvelle habitation l'emportait de beaucoup tant que pour sa grandeur que pour sa somptuosité »<sup>154</sup>. L'auteur rapporte cette description qui laisse imaginer l'étendue de ce monastère et l'importance en particulier de l'église et de sa décoration : « Cette chartreuse forme un bel aspect en arrivant à la ville du côté de Paris. On voit de loin l'église qui est très élevée, et les cellules couvertes en ardoise. Les murs de la clôture qu'on côtoie sont assez longs, il n'y a guère de chartreuse aussi agréablement située que celle-là [...] L'église mérite d'être admirée, le vaisseau est grand et bien proportionné ; on doit aussi considérer le tableau qui est "au Grand Autel" ». Il ajoute un peu plus loin qu'« une allée tracée au milieu conduisait directement à la chapelle dans laquelle on pénétrait par plusieurs marches d'escaliers. La façade était ornée de deux ordres doriques romains superposés et couronnés d'un fronton. Elle s'élevait à une grande hauteur ; le clocher placé sur le milieu de la chapelle la dominait encore de beaucoup. L'intérieur était [...] bien disposé et richement orné. On admirait surtout le tableau du maître-autel représentant la nativité, c'était l'ouvrage de Parrocel ». Dans son ouvrage sur Moulins, Henri Faure signale « *La Nativité*, peinte par Parrocel »<sup>155</sup> qui ornait l'église, mais cela devait également être le cas des *Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge*, de *La Mort d'Holopherne* ou encore de *L'Enfant Prodigue*<sup>156</sup>. On sait, grâce à cette notice, qu'il y avait

---

Suite aux diverses activités qui se déroulèrent sur les lieux, de nombreux bâtiments furent détruits avant que le Grand Séminaire n'occupent les locaux restants. Aujourd'hui, il n'en reste plus rien.

<sup>153</sup> Archives municipales de Moulins, *Notice historique de Monseigneur Morel sur la chartreuse de Moulins*, 1892. Dans une lettre datée de 1705, l'évêque d'Autun donne son autorisation pour bénir la chapelle.

<sup>154</sup> *Ibidem*. L'auteur donne une description intéressante de ce monastère aujourd'hui entièrement détruit et pour lequel nous n'avons aucun plan précis. La façade principale donnait sur la rue de Paris, le cours de Bercy et l'Allier. Les murs de clôture, en briques de différentes couleurs formant des motifs, qui bordaient la route mesuraient, semble-t-il, de 400 à 500 mètres de long. Le portail, « quoique assez beau n'offrait rien d'extraordinaire ». Il était surmonté d'une croix. En entrant, on trouvait à droite le logement du frère portier et à gauche une petite chapelle dédiée à saint Bruno qui allait jusqu'au puits. Puis il y avait une cour d'entrée et une allée qui conduisait à la chapelle. Au nord de l'église se trouvait le cimetière et au sud une petite cour puis le cloître et d'autres bâtiments. Derrière l'église se trouvaient les cellules des religieux, six de chaque côté d'un carré, qui communiquaient chacune avec un petit jardin.

<sup>155</sup> 1900, Henri Faure, tome II, p. 496.

<sup>156</sup> Dans la documentation des Monuments Historiques d'Auvergne (consultable sur la base Palissy du Ministère de la Culture et de la Communication), il est signalé que la toile représentant *La Décollation d'un martyr*, datée de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et conservée à la cathédrale de Moulins (H : 192 x l : 217 cm, classée au titre des Monuments Historiques le 24/09/1975) provient également du grand séminaire de Champfeu à Avermes. Peut-être se trouvait-elle également au couvent des chartreux. Cependant, nous n'en avons pas retrouvé de traces dans les archives et aucun auteur ne la mentionne parmi les toiles du monastère. Elle a été réalisée antérieurement aux autres toiles et ne semble donc pas correspondre à l'ensemble des œuvres commandées ou offertes aux chartreux

également à l'entrée de l'enclos des chartreux une petite chapelle dédiée à saint Bruno, fondateur de l'ordre, qui devait aussi être ornée de tableaux.

### *Analyse de l'œuvre:*

Construit sur une composition verticale en deux parties, le tableau représente dans sa partie inférieure le tombeau vide de la Vierge, entouré des douze apôtres, et dans sa partie supérieure le couronnement de la Vierge Marie. Cet épisode n'est fondé sur aucun texte des Écritures. Il est issu d'un récit apocryphe attribué à Meliton, évêque de Sardes, repris par Grégoire de Tours et largement diffusé au XIIIe siècle par *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Dès l'époque médiévale, on situe le couronnement juste après l'Assomption, d'où l'intitulé de ce tableau, même si l'on ne voit que le tombeau dans la partie inférieure et non l'Assomption en elle-même. Ce thème du couronnement se développe en France dès le XIIe siècle à partir des théories de l'abbé Suger<sup>157</sup>. La toile conservée à la cathédrale de Moulins s'inspire très fortement de *La Transfiguration* de Raphaël visible à la Pinacothèque du Vatican<sup>158</sup>. La plupart des apôtres entourant le tombeau vide ont en effet été directement copiés sur cette œuvre. Les personnages sont extrêmement ressemblants par rapport aux originaux, on retrouve les mêmes habits avec les mêmes couleurs, les mêmes visages et surtout les mêmes attitudes, sauf pour le personnage au premier plan à gauche du tombeau qui représente saint Jean. Dans *La Transfiguration* de Raphaël, c'est un personnage qui retient le jeune garçon possédé. Sur le tableau de Moulins, ce personnage est devenu Jean et il est en appui sur le tombeau, tenant le linceul de la Vierge. La représentation du tombeau est différente. Dans l'original, le tombeau vide d'où sortent des fleurs est en oblique formant une diagonale dans la composition et donnant une certaine profondeur. A Moulins, le tombeau est de face divisant la scène en deux parties, six apôtres se trouvent de chaque côté et les fleurs sont remplacées par un linceul<sup>159</sup>. On retrouve dans l'œuvre de Raphaël la composition verticale en deux registres, terrestre et céleste, comme dans son tableau du *Couronnement de*

---

à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle pour orner les nouveaux bâtiments dans lesquels ils viennent d'aménager.

<sup>157</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 104-105. Nous n'avons pas ici le thème de la Mort de Marie, de La Dormition. Nous ne voyons pas la Vierge étendue sur son lit de mort.

<sup>158</sup> Raphaël, *La Transfiguration*, 1518-1520, huile sur bois, H : 405 x l : 218 cm, Vatican, Pinacothèque, Rome. Tableau commandé par le cardinal de Médicis pour la cathédrale de Narbonne dont il était évêque. Mais le peintre décède avant d'avoir livré l'œuvre qui est restée à Rome. La guérison du possédé est représentée dans la partie inférieure de la toile. Ill. LXIV-2.

<sup>159</sup> Douze personnages sont bien représentés autour du tombeau de la Vierge, comme dans l'œuvre de Raphaël. Les artistes ont également représenté Judas.

*la Vierge*<sup>160</sup> également conservé au Vatican et dont le peintre qui a réalisé le tableau pour les chartreux s'est aussi inspiré, cette fois-ci pour la partie supérieure. Sur la toile de la cathédrale de Moulins, le tombeau est vide et entouré des apôtres dans la partie inférieure, tandis que dans la partie supérieure la Vierge, dans les nuées et entourée d'anges, est couronnée par son fils Jésus Christ. La partie supérieure du tableau de Moulins s'inspire de l'œuvre de Raphaël dans la composition mais l'artiste n'en fait pas une copie fidèle. A Moulins, le Christ aurolé, barbu et aux cheveux longs, couronne sa mère, à genoux à sa droite, de la main gauche et tient un sceptre dans l'autre main<sup>161</sup>. Au dessus d'eux, est représentée la colombe du Saint Esprit et la figure de Dieu émerge des nuages encadrée par deux anges. Des angelots ou des têtes d'angelots viennent compléter la composition, plus simple que celle de Raphaël dans laquelle le Christ et sa mère sont entourés d'anges musiciens. La lumière est homogène et les coloris clairs et très raffinés, assez similaires à ceux de *L'Assomption* de Simon Vouet du musée des Beaux-Arts de Reims<sup>162</sup>. Les jaunes, les bleus, les verts et les tons rosés dominent largement. Il faut rappeler que dans ces mêmes années, le peintre italien Giovanni Gherardini réalise une *Assomption de la Vierge* sur le plafond de la bibliothèque du collège des jésuites de la ville. Cette iconographie est alors en vogue mais le traitement entre les deux œuvres est très différent. Autant la fresque de Gherardini laisse percevoir l'influence du baroque italien, autant la composition très structurée et très stable de la toile de la cathédrale se rattache au classicisme de la première moitié du XVIIe siècle, dans la lignée de Nicolas Poussin.

Cette toile, de grande qualité à la fois dans le traitement des personnages, de la composition mais aussi des couleurs ou des draperies, n'est ni signée ni datée. Aucun élément ne permet d'avancer le nom de l'artiste<sup>163</sup> qui s'est inspiré des œuvres de Raphaël pour réaliser un tableau d'une grande unité s'inscrivant très bien dans le courant de l'art religieux du XVIIe siècle, époque à laquelle se développe une dévotion très importante envers la Vierge Marie. Ce tableau devait, selon nous, surmonter un autel consacré à la Vierge dans l'église du

---

<sup>160</sup> Raphaël, *Le Couronnement de la Vierge*, 1502-1503, huile sur toile transférée sur panneau, H : 267 x l : 163 cm, Vatican, Pinacothèque, Rome. III. LXIV-3.

<sup>161</sup> Insigne de la royauté. On voit ensuite dans certaines représentations qu'il donne ce sceptre à sa mère.

<sup>162</sup> Simon Vouet, *L'Assomption*, vers 1644, musée des Beaux-Arts, Reims.

<sup>163</sup> Louis Minard, dans un article de la *Société d'Emulation du Bourbonnais* de 1967 avance le nom du peintre Georges Duplessis de Latour, élève de Le Nain. Pour lui, Georges Duplessis de Latour serait venu en Bourbonnais avec Le Nain qui travaillait alors au château d'Effiat, et aurait exécuté la partie inférieure de cette œuvre, la partie supérieure datant pour lui du siècle suivant. Nous rejetons ces hypothèses. La toile dans son intégralité nous semble bien dater du XVIIe siècle, vraisemblablement de la fin du XVIIe siècle, et avoir été réalisée par un même artiste. Quand à savoir le nom de ce dernier, aucun élément ne nous semble permettre d'avancer celui de Georges Duplessis de Latour ou d'un autre, la présence de Le Nain à Effiat n'étant pas non plus, selon nous, une hypothèse valable (voir Cat. I-12).

monastère des chartreux de Moulins, réputé pour sa richesse artistique, et pouvait faire pendant à *Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus* du peintre Parrocel. Les dimensions importantes de ces tableaux viennent confirmer l'importance de l'église, ses vastes dimensions et la richesse de sa décoration.

**Cat II-11 : MOULINS, *Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge***  
III. LXV

**Gilbert Ier Sève ( ?)**

*Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge*, XVIIe siècle

Toile, H : 228 x l : 196 cm (avec le cadre)

Signature en bas à gauche illisible

Moulins, cathédrale Notre-Dame de Moulins (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Classée Monument Historique le 30/08/1924. Bon état.

**Historique :** Provient de l'ancien monastère des chartreux de Moulins.

**Bibliographie :**

- J. Clément, *La cathédrale de Moulins. Histoire et description*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1923, p. 54.

- A. Guy, *La cathédrale de Moulins*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1950, p. 28.

- L. Minard, « Le tableau de l'Assomption de la Vierge et du Couronnement de la Vierge de la cathédrale de Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, tome 54, 1967, p. 517.

**Sources manuscrites :**

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

***Provenance de l'œuvre***

Cette toile, comme la précédente, provient de l'ancien monastère des chartreux de Moulins. A partir de la Révolution, lorsque le couvent a fermé, elle a été conservée au Grand Séminaire de Moulins jusqu'à la fermeture de ce dernier. Elle est maintenant présentée dans la cathédrale. Le tableau est cité dans l'inventaire de Claude-Henri Dufour, sous le numéro 130 : « Relligieux à genoux devant la Vierge. Quatre pieds six de haut sur trois pieds six de large [*sic*] ».

***Origine de la commande :***

On ne connaît pas le commanditaire de ce tableau. Est-ce les religieux eux-mêmes qui commandent la toile pour orner leur église ou est-ce un don d'une personnalité locale ? Les deux abbés non identifiés représentés sur la toile sont-ils à l'origine de cette commande ? Nous n'avons pas plus d'informations. Cependant, il semblerait qu'elle ait été réalisée par le peintre moulinois Gilbert Ier Sève. C'est une hypothèse qui a été avancée par plusieurs auteurs et qui nous paraît tout à fait vraisemblable<sup>164</sup>. Composition, personnages, draperies, décors, se rattachent en effet à l'art de Gilbert Sève qui a réalisé un grand nombre de compositions religieuses au XVIIe siècle dans la région moulinoise<sup>165</sup>.

<sup>164</sup> 2004, René Civade, p. 144 et 2009, Damien Guyot, dans d'Annie Regond et Henri Delorme, p. 89.

<sup>165</sup> Voir Cat II-21 ; Cat II-25 et Cat II-30.

### *Analyse de l'œuvre:*

Deux moines auréolés, vêtus de l'habit blanc des chartreux<sup>166</sup>, sont à genoux devant la Vierge. Ils sont représentés dans la position de donateurs, en prière. A leurs pieds, deux crosses et deux mitres ont été déposées, symboles de leur statut d'abbé. La Vierge est assise au milieu des nuées, entourée d'anges tenant une fleur à la main. Le soleil lui fait une grande auréole et elle tient son fils sur ses genoux. Ce dernier prend des fleurs dans un bouquet que lui tend un angelot. Il retire ce qui pourrait-être une renoncule et un œillet, ce qui symbolise ainsi à la fois l'amour universel de la Vierge Marie et la Passion du Christ, l'annonce de ses souffrances à venir<sup>167</sup>. La composition est pyramidale, les deux chartreux étant disposés de façon symétrique par rapport à la Vierge qui marque le sommet de la pyramide dans laquelle s'inscrivent l'enfant Jésus et l'angelot. La composition de cette toile présente de grandes similitudes à la fois avec celle de *La Vierge à l'Enfant* du peintre Gilbert Ier Sève conservée dans la chapelle Sainte-Claire de Moulins, ancienne église du couvent des clarisses, et avec *L'Assomption* réalisée par le même artiste, tableau visible dans l'église de Saint-Pourçain-sur-Sioule<sup>168</sup>. Comme dans *L'Assomption*, on retrouve une composition en deux registres avec la Vierge dans les nuées entourée d'anges. Dans ces deux tableaux, les angelots et les têtes d'angelots forment un cercle autour de Marie. Cette composition circulaire vient clore l'auréole de lumière et mettre en valeur le personnage central. L'attitude des deux religieux à genoux aux pieds de la Vierge est très semblable à celle des saints patrons des commanditaires dans la toile représentant *La Vierge à l'Enfant* et la représentation de Jésus est quasiment identique sur les deux tableaux, même si la position est différente. Dans ces scènes, les fleurs tiennent également une grande place. Sur le tableau de la cathédrale de Moulins, chaque angelot tient une fleur à la main. La plupart portent des œillets mais on distingue aussi des renoncules, des pensées et ce qui pourrait être des myosotis. Comme l'œillet, la pensée fait référence à la Passion du Christ. Le myosotis quant à lui est la fleur du Paradis<sup>169</sup>. Les personnages aux visages ronds, aux joues lourdes, avec des petits yeux, sont caractéristiques du style de Gilbert Ier Sève. Les visages sont peu expressifs, les draperies sont simples. Ce tableau possède un côté naïf, en particulier au niveau de l'anatomie des personnages, mais il garde un caractère très décoratif, dominé par des teintes assez douces, entre autres le blanc des robes des chartreux. Il répond aux fonctions qui lui étaient dévolues à

---

<sup>166</sup> Ils sont vêtus de la tunique et du scapulaire à capuchon, le tout de couleur blanche. Ils ont la tête rasée.

<sup>167</sup> 1997, Alain Tapié, pp. 147-148.

<sup>168</sup> Gilbert Ier Sève, *La Vierge à l'Enfant*, 1647, chapelle Sainte-Claire, Moulins et Gilbert Ier Sève, *L'Assomption*, 1642, église Sainte-Croix, Saint-Pourçain-sur-Sioule (Cat II-25 et Cat II-21).

<sup>169</sup> 1997, Alain Tapié, pp. 147-148.

savoir orner l'église du couvent, rendre hommage à la Vierge dont le culte est fortement réaffirmé par les catholiques à cette période, et mettre en valeur les chartreux et peut-être en particulier les deux abbés représentés dont nous ignorons l'identité.

### **Des chartreux rassemblés pour l'élection d'un prieur**

Claude-Henri Dufour signale dans son inventaire un tableau représentant « des chartreux rassemblés pour l'élection d'un prieur. Cinq pieds de haut sur trois pieds et demi de large »<sup>170</sup>. Cette œuvre, aujourd'hui disparue, provenait très certainement du monastère des chartreux. En plus de la mention de ce tableau, cinq toiles provenant de cet établissement religieux sont donc conservées aujourd'hui à la cathédrale de Moulins et étudiées dans ce catalogue<sup>171</sup>. Elles ont été réalisées au XVIIe siècle à l'occasion de l'installation des moines dans leur nouveau monastère, parfois par des artistes locaux, pour orner l'église du couvent et les différents bâtiments, en particulier les chapelles<sup>172</sup>.

---

<sup>170</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, n° 182.

<sup>171</sup> Cat II-10 à Cat II-14.

<sup>172</sup> Dans les monastères des chartreux, en plus de l'église conventuelle qui était le centre du monastère, il y avait des chapelles : chapelles intérieures, chapelle extérieure, chapelle des reliques, en général très ornées.



## Cat II-12 : MOULINS, *Judith et Holopherne*

III. LXVI

### **Bon Boullogne ( ?)**

*Judith et Holopherne*, fin du XVIIe siècle

Toile, H : 216 x l : 148 cm

Moulins, cathédrale Notre-Dame (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Classée Monument Historique le 30/08/1924. Bon état. Restaurée en 2000-2001.

**Historique :** Provient de l'ancien couvent des chartreux de Moulins.

### **Bibliographie :**

- J. Clément, *La cathédrale de Moulins. Histoire et description*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1923, p. 52.

- A. Guy, *La cathédrale de Moulins*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1950, p. 28.

- L. Minard, « Le tableau de l'Assomption de la Vierge et du Couronnement de la Vierge de la cathédrale de Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, tome 54, 1967, p. 517.

- F. Marandet, *Bon Boullogne (1649-1717). Un chef d'école au Grand Siècle*, musée Magnin, Dijon, 5 décembre 2014-5 mars 2015, RMN, 2014.

### **Sources manuscrites :**

- 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

- Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

### **Provenance de l'œuvre**

Ce tableau, conservé à la cathédrale après un long séjour au Grand Séminaire, a été lui aussi réalisé pour l'ancien monastère des chartreux. Il aurait pu faire pendant, comme le souligne Louis Minard, à la toile représentant *Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge*<sup>173</sup>. Les dimensions sont en effet assez proches. Il est cité dans l'inventaire de Claude-Henri Dufour sous le numéro 97 : « Judith tranchant la tête à Holopherne. Ce tableau est de six pieds huit sur quatre pieds six ».

### **Origine de la commande :**

L'auteur de cette toile, dont la composition comme les figures sont très bien maîtrisées, n'est pas connu. Les restaurations ont permis de montrer que le tableau avait été découpé sur les bords. Peut-être y avait-il une signature ? Il nous paraît évident cependant que nous avons affaire à un artiste bien formé, qui a peut-être voyagé en Italie ou du moins qui a été au contact d'œuvres d'artistes italiens. Comme pour le tableau de *L'Oracle de Déborah*, conservé à la cathédrale et celui des *Pèlerins d'Emmaüs* de l'église de Saint-Pourçain-sur-

---

<sup>173</sup> 1967, L. Minard, p. 517.

Sioule, il nous semble envisageable d'avancer le nom de Bon Boullogne ou d'un artiste de son entourage<sup>174</sup>.

En bas à gauche de la toile, on peut voir le dessin d'une crosse se terminant en flèche et retenant un ruban. Il doit s'agir d'une crosse d'abbé. Nous pouvons donc avancer l'hypothèse que ce tableau a été commandé par un abbé du couvent des chartreux, peut-être là aussi à l'occasion de leur déménagement dans les nouveaux bâtiments<sup>175</sup>.

### ***Analyse de l'œuvre:***

Devant un rideau rouge sombre qui ferme la composition, Judith brandit un sabre de sa main droite, prête à trancher la tête d'Holopherne endormi à côté sur un lit. Elle a déjà posé sa main droite sur les cheveux du général et sa servante se tient à l'arrière avec un sac pour récupérer la tête de la victime. Judith est vêtue de draperies et parée de bijoux. Une atmosphère orientale se dégage de cette scène. Le lit sur lequel dort Holopherne est disposé en oblique donnant une certaine profondeur à la composition plutôt fermée. Femme forte de l'Ancien Testament, Judith, parée de ses plus beaux atours, gagne le camp ennemi, celui d'Holopherne, général de Nabuchodonosor qui assiège Béthulie, petite ville de Palestine dans laquelle vit la jeune femme, veuve de Manassé. Elle séduit Holopherne et profite de son ivresse après un banquet pour lui trancher la tête et ainsi sauver sa ville. Il s'agit là d'un thème très couramment représenté en art, de Donatello à Gustav Klimt, et particulièrement au XVIIe siècle<sup>176</sup>. Le rideau rouge, les drapés jaune, rose et vert clair de la jeune femme qui ressortent sur les couleurs plus terreuses du reste de la composition, mettent en évidence Judith triomphante. La servante est dans l'ombre. C'est ici une jeune fille, contrairement au tableau du Caravage où cette dernière est toujours représentée sous les traits d'une vieille femme<sup>177</sup>. C'est l'instant avant le geste fatal qui est illustré sur la toile de la cathédrale de Moulins. Judith, comme Esther, est un symbole de l'héroïsme féminin et montre la victoire de la

---

<sup>174</sup> Cat II-15 et Cat. II-17. .

<sup>175</sup> C'est l'hypothèse que nous retiendrons ici. Cependant cette toile a également pu être envoyée d'un autre monastère, voire même de la Grande-Chartreuse. La crosse a pu aussi être rajoutée postérieurement, peut-être à la demande d'un évêque. Ces derniers, lors des visites épiscopales, préconisaient beaucoup de restaurations de tableaux. Ainsi, elle a pu être peinte suite à une restauration demandée par un évêque. Beaucoup passaient aussi des commandes, parfois à des artistes prestigieux, et ils ont participé à l'embellissement des églises de leur diocèse. L'évêque d'Autun, dont dépendait le couvent, a pu offrir cette toile aux religieux.

<sup>176</sup> Tous les épisodes de cette histoire du Livre de Judith datant sans doute de la fin du IIe siècle avant J-C ont été illustrés, de l'arrivée de Judith dans la tente d'Holopherne jusqu'à l'exhibition de la tête du général par Judith, en passant par le moment où elle brandit son épée, comme ici, où elle le tue ou encore quand elle remet la tête à sa servante qui la met dans un sac.

<sup>177</sup> Le Caravage réalise vers 1598 une toile représentant *Judith décapitant Holopherne* (H : 145 x l : 195 cm), aujourd'hui conservée à Rome à la Galerie Nationale d'Art Antique. Ce thème a été très souvent traité par les peintres du caravagisme, à l'exemple de Valentin de Boulogne, vers 1626.

prétendue faiblesse féminine face à la violence et l'agressivité masculines. Par son intelligence et son habileté, Judith arrive à vaincre Holopherne. D'autres ont parfois vu dans ce thème la dangerosité de la femme qui se sert de son charme, et ainsi un avertissement envers la gente féminine.

Nous proposons d'attribuer cette toile au peintre Bon Boullogne, fils de Louis de Boullogne, ou à un de ses nombreux élèves<sup>178</sup>. Le style de ce tableau nous paraît en effet très proche de celui de cet artiste, en particulier des toiles représentant *Le Christ chez Marthe et Marie*<sup>179</sup>, on remarque la ressemblance entre les visages du Christ et de Judith, ou *Tobie soignant son père*<sup>180</sup>. On retrouve dans ces différentes œuvres des types de personnages assez similaires, avec des gestuelles, des jeux de mains et des regards semblables. Les figures féminines, aux visages ovales, sont également bien reconnaissables. Comme dans *Le Christ chez Marthe et Marie*, il y a peu d'éléments d'architecture, un rideau vient clore la composition. En 1696, Bon Boullogne peint pour les chartreux de Paris *La Résurrection de Lazare*, tableau conservé au Louvre<sup>181</sup>. Il est possible qu'à cette occasion il ait réalisé d'autres toiles pour cet ordre religieux grand commanditaire d'œuvres d'art, et qu'une d'entre elles ait été envoyée à la chartreuse de Moulins alors en plein réaménagement. Il faut cependant noter qu'il reste difficile d'attribuer des œuvres à Bon de Boullogne. C'est un artiste qui a non seulement très bien imité les autres peintres de son temps, au point parfois de tromper des experts qui lui étaient contemporains, mais son style est également très proche de celui de son père ou de son frère cadet Louis. Antoine Schnapper explique que la confusion entre les trois Boullogne est fréquente dès le XVIIIe siècle, et qu'un même tableau a pu passer successivement en vente sous le nom d'un frère ou bien de l'autre<sup>182</sup>.

Ainsi, nous avançons cette proposition d'attribution à Bon Boullogne ou à un membre de son entourage, élèves ou famille, et proposons de dater cette toile de l'extrême fin du XVIIe siècle, des années 1690-1700.

---

<sup>178</sup> Bon Boullogne a été professeur à l'Académie et a formé toute une génération de peintres parmi lesquels Cazès, Bertin, Le Clerc, Silvestre, Tournières, Raoux...

<sup>179</sup> Bon Boullogne, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1705, collection particulière, Paris.

<sup>180</sup> Bon Boullogne, *Tobie soignant son père avec le fiel du poisson*, 1<sup>er</sup> quart du XVIIIe siècle, musée des Beaux-Arts, Lille, n° INV : P 1876.

<sup>181</sup> 1978, Antoine Schnapper, p. 127 et 2014, François Marandet, p. 157.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 125.

## **Cat II-13 : MOULINS, *Le Retour de l'enfant prodigue***

III. LXVII

*Le Retour de l'enfant prodigue*, début du XVIIIe siècle

Toile, H : 152 x l : 113 cm

Moulins, cathédrale Notre-Dame (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Mauvais état.

**Historique :** Provient de l'ancien monastère des chartreux de Moulins.

**Bibliographie :**

- J. Clément, *La cathédrale de Moulins. Histoire et description*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1923, p. 55.

- L. Minard, « Le tableau de l'Assomption de la Vierge et du Couronnement de la Vierge de la cathédrale de Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, tome 54, 1967, p. 516.

**Sources manuscrites :**

Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

### ***Provenance de l'œuvre***

Il s'agit là encore d'une toile provenant de l'ancien monastère des chartreux de la ville de Moulins, conservée à la cathédrale suite à la Révolution et à la fermeture du Grand Séminaire où avaient été regroupées les œuvres d'art provenant de l'ancien couvent. Nous ne l'avons pas retrouvée citée dans l'inventaire de Claude-Henri Dufour, elle fait certainement partie d'un des tableaux dont il est précisé que le sujet n'a pas été identifié. Mais le chanoine Clément précise bien que « dans le couloir des sacristies, on a placé une vaste toile qui provient des Chartreux et représente l'Enfant prodigue aux pieds de son père »<sup>183</sup>.

### ***Origine de la commande :***

Nous ne pouvons pas préciser l'origine de la commande. La toile a-t-elle été commandée par les chartreux, par un de leurs prieurs, ou bien leur a-t-elle été offerte à l'occasion de leur emménagement dans de nouveaux bâtiments ? Cette dernière hypothèse est tout à fait envisageable, les dates correspondent, mais nous ne pouvons en dire plus.

### ***Analyse de l'œuvre :***

Symbolisant la repentance et le retour de la brebis égarée, ce thème a été fréquemment représenté par les artistes de Rembrandt à Rubens, Bassano, Le Guerchin, Spada ou encore Murillo. On reconnaît dans cette scène le jeune homme, parti de la maison avec sa part d'héritage, à genoux aux pieds de son père lui demandant pardon d'avoir dilapidé tout son

---

<sup>183</sup> 1923, J. Clément, p. 55.

bien. Son père, aux cheveux et à la barbe blanche, se penche au dessus de lui. Il lui donne son pardon et se réjouit que son fils « que voici était mort, et il est revenu à la vie ; il était perdu ; mais il est retrouvé »<sup>184</sup>. Des domestiques de la maison de son père lui apportent chaussures et vêtements et on aperçoit à l'arrière plan l'un d'entre eux en train de tuer le veau gras à la demande du maître de maison qui veut fêter le retour de son fils. A la manière d'un bas-relief, la scène est close par une architecture à l'antique, il y a seulement une petite percée vers le ciel et un paysage dans la partie gauche où prend place le domestique tuant le veau.

C'est une toile de qualité ; les personnages, les draperies, sont bien maîtrisés. Malgré l'encrassement de la couche picturale, les couleurs semblent vives. On remarque en particulier l'intensité du rouge et du bleu du vêtement du père. Les visages sont peu expressifs, tout est dit à travers l'attitude des différents protagonistes et leur jeu de mains. Ce tableau nous paraît se rattacher aux œuvres réalisées dans les années 1700, période de transition entre la grande manière du XVII<sup>e</sup> siècle et le style plus aimable du règne de Louis XV<sup>185</sup>. Des rapprochements peuvent être effectués avec les toiles de Nicolas Bertin<sup>186</sup>, comme *Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine Candace*<sup>187</sup>, ou encore de Sébastien II Leclerc<sup>188</sup> avec *La Mort de Saphire*<sup>189</sup>. Comme dans l'œuvre de ces deux élèves de Bon de Boullogne, on retrouve sur la toile de Moulins une maîtrise du dessin, la préciosité des couleurs acidulées et une expression des passions<sup>190</sup> qui s'exprime essentiellement par la gestuelle.

---

<sup>184</sup> Il s'agit d'une représentation de la parabole de l'enfant prodigue, tirée de l'évangile de saint Luc, 5, 11-32. Un père partage sa fortune entre ses deux fils. Le plus jeune quitte la maison quelques jours plus tard et dilapide sa part en menant une vie de débauche. La famine touche le pays où il est installé et il n'a plus de quoi manger. Il décide de rentrer voir son père, de lui demander pardon et de devenir l'un de ses domestiques car il « ne méritait plus d'être appelé [son fils] ». Mais son père, le voyant, demande à ce qu'on lui apporte la plus belle robe et qu'on lui mette un anneau au doigt et des chaussures aux pieds. Et il réclame à ce que l'on fête le retour de son fils. Le fils aîné, qui n'avait pas quitté son père et qui travaillait aux champs, apprenant cela à son retour, se met en colère. Son père lui explique alors que comme lui était resté, tout ce qu'il avait lui appartenait, mais qu'il fallait se réjouir du retour de son frère « revenu à la vie », « il était perdu et il est retrouvé ».

<sup>185</sup> 2012, Guillaume Kazerouni, p. 12.

<sup>186</sup> Nicolas Bertin (1668-1736). Il a été l'élève de Jean Jouvenet et de Louis de Boullogne. Il reçoit le prix de Rome en 1685 et est admis à l'Académie en 1703.

<sup>187</sup> Nicolas Bertin, *Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine Candace*, 1718, huile sur toile, H : 428 x l : 315 cm, église de Saint-Germain-des-Prés.

<sup>188</sup> Sébastien II Leclerc (1676-1763).

<sup>189</sup> Sébastien II Leclerc, *La Mort de Saphire*, 1718, huile sur toile, H : 430 x l : 315 cm, église de Saint-Germain-des-Prés.

<sup>190</sup> *Op. cit.* à la note 182, p. 14.

## Cat II-14 : MOULINS, *Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus*

III. LXVIII

### **Pierre Parrocel**

*Saint Joseph adorant l'enfant Jésus*, 1694

Toile, H : 320 x l : 200 cm

Signée en bas à gauche : « P.PARROCELIN.PIN.VEN.1694 AETATIUS 22 »

Moulins, cathédrale Notre-Dame (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Classée Monument Historique le 30/09/1911. Bon état. Restaurée en 1996.

**Historique :** Provient de l'ancien monastère des chartreux de Moulins.

### **Bibliographie :**

- L. du Broc de Segange, *Notre-Dame de Moulins. Guide historique, archéologique et iconographique*, Moulins, 1876, p. 173 et pp. 253 à 255.
- H. Faure, *Histoire de Moulins*, Moulins, Crépin-Leblond, 1900, tome II, p. 496.
- J. Clément, *La cathédrale de Moulins. Histoire et description*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1923, p. 51.
- A. Guy, *La cathédrale de Moulins*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1950, p. 28.
- L. Minard, « Le tableau de l'Assomption de la Vierge et du Couronnement de la Vierge de la cathédrale de Moulins », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, tome 54, 1967, p. 517.

### **Sources manuscrites :**

- 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
- *Mémoires* de Claude-Henri Dufour
- Archives municipales de Moulins, Notice historique de Monseigneur Morel sur la chartreuse de Moulins, 1892
- Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

### **Provenance de l'œuvre**

Comme les toiles précédentes, ce tableau conservé à la cathédrale de Moulins provient de l'ancien monastère des chartreux. Il est cité dans l'inventaire de 1795 de Claude-Henri Dufour sous le numéro 129, qui confirme cette provenance : « La Naissance de Jésus Christ par Parrocel. Dix pieds huit sur sept. C'est le tableau du maître autel des cidevant chartreux »<sup>191</sup>. Il en parle également à deux reprises dans ses *Mémoires*. Cette toile faisait partie des quatre tableaux volés en 1795 à la chapelle de l'ancien couvent de la Visitation de Moulins où ils étaient stockés, par des personnes souhaitant leur retour dans les églises<sup>192</sup>. Elle est également le sujet d'une lettre qu'il adresse au Préfet en 1819 dans laquelle il déplore la restauration de ce tableau qui était « avant la Révolution [...] placé au maître autel des Chartreux », restauration dont il n'a pas été averti et qui est pour lui « la détérioration la plus

---

<sup>191</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.

<sup>192</sup> *Mémoires* de Claude-Henri Dufour.

complète d'un tableau de prix, du plus bel ouvrage que nous possédions dans le département »<sup>193</sup>. Henri Faure, dans son *Histoire de Moulins*, parle également du tableau lorsqu'il aborde les ordres religieux : « D'après Dulaure, dans l'ancienne église d' "une belle proportion ", on voyait "sur le maître-autel une *Nativité*, peinte par Parrocel, et l'un des plus beaux tableaux de ce maître" »<sup>194</sup>. On retrouve encore une mention de ce tableau dans la *Notice historique de Monseigneur Morel sur la chartreuse de Moulins* de 1892 : « L'église [du monastère des chartreux] mérite d'être admirée, le vaisseau est grand et bien proportionné ; on doit aussi considérer le tableau qui est "au Grand Autel" [...] L'intérieur était [...] bien disposé et richement orné. On admirait surtout le tableau du maître-autel représentant la nativité, c'était l'ouvrage de Parrocel »<sup>195</sup>. Ainsi, nous ne possédons pas d'archives concernant cette œuvre mais des témoignages de personnes l'ayant vu dans son lieu d'origine.

### ***Origine de la commande :***

Il nous apparaît clairement que cette toile a été réalisée à l'occasion du déménagement des chartreux dans leurs nouveaux bâtiments à la fin du XVIIe siècle. Les dates correspondent tout à fait, la chapelle étant bénite en 1705<sup>196</sup>. Commandée par le prieur de l'époque, dont nous n'avons pas retrouvé le nom, ou une personnalité importante en lien avec la sphère artistique parisienne, il ornait l'autel de la grande église du monastère. Les dimensions importantes de l'œuvre et son caractère très décoratif laissent entrevoir non seulement la grandeur et la beauté de l'église des chartreux, mais également les dons importants qui leur ont été faits. Cela met également en évidence les moyens financiers et la position sociale des commanditaires qui ont offert des œuvres aux religieux, dont l'arrivée et la présence étaient très attendues à la fois par toute la population mais également par les consuls de la ville et les représentants du pouvoir royal<sup>197</sup>.

### ***Analyse de l'œuvre:***

La scène représente saint Joseph, vêtu d'une tunique bleue et d'une grande draperie jaune, agenouillé devant son fils et lui embrassant le pied. L'enfant, dans sa mangeoire,

---

<sup>193</sup> *Mémoires* de Claude-Henri Dufour, lettre adressée au Préfet de l'Allier le 6 décembre 1819.

<sup>194</sup> 1900, Henri Faure, tome II, p. 496. Henri Faure cite l'archéologue et historien Jacques-Antoine Dulaure (1755-1835). Cette toile est bien-sûr également mentionnée dans les ouvrages sur la cathédrale de Moulins de Louis du Broc de Segange, du chanoine Clément ou encore d'André Guy.

<sup>195</sup> Archives municipales de Moulins, *Notice historique de Monseigneur Morel sur la chartreuse de Moulins*, 1892.

<sup>196</sup> *Ibidem*

<sup>197</sup> *Ibidem*

étendu sur des linges et un petit oreiller, le regarde avec bienveillance. Derrière la mangeoire se tient la Vierge Marie, vêtue de rouge et de bleu, portant une main à son cœur et de l'autre tenant le linge pour dévoiler son fils. On retrouve au premier plan des lys, attribut de saint Joseph, et à l'arrière plan un jeune garçon et une jeune fille vêtus à la mode du XVIIe siècle, entrant dans la pièce et s'émerveillant devant le nouveau-né. Anges et angelots dans des nuées viennent surmonter cette scène raffinée, empreinte d'une grande douceur. Le peintre fait se dérouler cet épisode dans un lieu à l'antique, les personnages sont surélevés par un emmarchement et l'arrière-plan est clos par un mur orné de colonnes cannelées. La figure de l'enfant Jésus marque le centre de la composition. La scène illustre bien l'adoration de l'enfant Jésus par saint Joseph, mais elle mêle à la fois le thème de la Nativité en elle-même, avec l'enfant dans sa mangeoire, la Vierge qui soulève le pan de tissu pour nous le faire découvrir, et l'adoration des bergers avec l'arrivée des deux jeunes gens<sup>198</sup>.

Le peintre a apposé sa signature en bas, à gauche, sur une marche de ce temple à l'antique. On peut lire l'inscription « P.PARROCELIN.PIN.VEN.1694 AETATIUS 22 », c'est-à-dire « P. Parrocel l'a peint en 1694 à l'âge de 22 ans »<sup>199</sup>. Issu d'une grande dynastie de peintres originaires du sud de la France<sup>200</sup>, Pierre Parrocel est moins connu que son oncle Joseph Parrocel ou encore que son cousin Charles<sup>201</sup>. Il a essentiellement réalisé des tableaux d'églises en particulier à Avignon, sa ville natale, et dans le sud de la France<sup>202</sup>. C'est une œuvre de jeunesse que nous avons à la cathédrale de Moulins, au caractère très décoratif, aux coloris clairs et lumineux qui rappellent ceux de Noël-Nicolas Coypel ou de Charles Errard. On remarque un grand raffinement dans les bleus, les rouges, les jaunes, les roses, qui dominent la scène et une grande maîtrise dans la représentation des personnages ou des draperies. La composition rappelle par ailleurs celle de *L'Adoration des bergers* de Nicolas

---

<sup>198</sup> Saint Luc est le seul évangéliste à donner un récit complet des circonstances de la naissance de Jésus. C'est un thème qui a donné lieu à d'innombrables représentations dès le IVe siècle. Dans ces premières représentations, Joseph est absent, il apparaît vers le Ve siècle et quitte son attitude passive pour être plus impliqué dans la scène à partir du XIVe siècle.

<sup>199</sup> 1876, Louis du Broc de Segange, p. 173 et p. 254. Nous n'avons pu définir ce que signifie l'abréviation « VEN », le terme de « vénérable » ne semblant pas adapté pour un jeune homme de 22 ans. Louis du Broc de Segange le traduit par « Venise » ce qui n'est pas exact ni au niveau de la traduction ni dans la chronologie de Parrocel. Pierre Parrocel voyage en Italie avant 1692, date à laquelle il s'installe à Avignon, et retourne à Rome brièvement en 1700 puis en 1717 (2007, Emmanuelle Brugerolles (sous la dir.), p. 17).

<sup>200</sup> Cinq générations de Parrocel ont exercé l'activité de peintre.

<sup>201</sup> Au sujet de ces artistes, nous pouvons consulter les ouvrages de Jérôme Delaplanche, *Joseph Parrocel, 1646-1704 : la nostalgie de l'héroïsme*, Arthéna, Paris, 2006 et d'Emmanuelle Brugerolles (sous la dir.), *Une Dynastie de peintres : les Parrocel*, Beaux-Arts de Paris les éditions, Paris, 2007.

<sup>202</sup> Il a peint plusieurs œuvres, toujours conservées, autour de ce thème de la Nativité tels qu'une *Adoration des Mages* à l'église Saint-Didier d'Avignon ou au couvent des capucins de Tarascon, une *Nativité* à l'église de l'Isle-sur-la-Sorgue, une *Adoration des bergers* à l'église Sainte-Marthe de Tarascon...



Coytel réalisée en 1663 pour la chapelle de l'hôpital des Incurables à Paris<sup>203</sup>. On retrouve un personnage au premier plan à gauche à genoux, vêtu d'une grande draperie orange, la Vierge présentant son fils, un arrière-plan se composant d'une base de colonne à l'antique cannelée ou encore la présence d'angelots dans la partie supérieure. Comme le souligne Emmanuelle Brugerolles, « son dessin reste fidèle à la forme antique, ses figures ne manquent pas de grâce ». Elle remarque également la « pointe de vénétianisme » emprunté à l'art de Pierre de Cortone<sup>204</sup>. On ressent dans cette œuvre les changements de goût qui s'opèrent dans le domaine pictural à la fin du XVIIe siècle. C'est une époque de transition, les grandes figures de la première partie du règne de Louis XIV telles que Charles Le Brun ou Pierre Mignard disparaissent et la nouvelle génération, à laquelle appartient Pierre Parrocel, cherche de nouveaux modèles. S'éloignant de Raphaël et de Poussin, ils réalisent des compositions plus sensuelles, plus tourmentées, plus exubérantes, plus théâtrales aussi. Le tableau de la cathédrale de Moulins en est un bon exemple avec le jeune garçon à l'arrière de la composition qui par son jeu de mains exprime son admiration. Les effets de lumière, de couleurs se développent. La lumière met ici en évidence la Sainte Famille et en particulier l'enfant Jésus qui, allongé sur ses linges blancs, illumine toute la scène. Guillaume Kazerouni explique qu'à cette période « on note une modification dans l'approche même de l'histoire sainte, traitée de manière plus douce, à la fois décorative et didactique »<sup>205</sup>. C'est une analyse qui nous semble très bien s'adapter à cette toile de Pierre Parrocel.

---

<sup>203</sup> Nicolas Coytel, *L'Adoration des bergers*, 1663, huile sur toile, H : 98 x l : 124 cm, musée de l'Assistance publique, Hôpitaux de Paris. Ce tableau faisait pendant à *La Visitation*, réalisée par le même artiste.

<sup>204</sup> 2007, Emmanuelle Brugerolles (sous la dir.), p. 19.

<sup>205</sup> 2012, Guillaume Kazerouni (sous la dir.), p. 332.

## **i- Les bénédictines de Saint-Menoux**

**Cat II-15 : MOULINS, *L'Oracle de Déborah***

III. LXIX

### **Bon Boullogne ( ?)**

*L'Oracle de Déborah*, fin du XVIIIe siècle

Toile, H : 240 x l : 170 cm

Inscription sur le bouclier : « Hic Debrae Virtu[t]em Demonstrat Clipeus »

Blason en bas à droite de l'abbesse de Saint-Menoux, Marie-Gabrielle du Boulay-Favier

Moulins, cathédrale Notre-Dame (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Inscrite au titre des Monuments Historiques le 08/02/2010. Bon état. Restaurée en 2002-2003.

**Historique :** Commande de l'abbesse Marie-Gabrielle du Boulay-Favier pour l'abbaye de Saint-Menoux. Conservée par Claude-Henri Dufour lors des destructions révolutionnaires. L'œuvre est restée à Moulins, elle a rejoint les collections de la cathédrale.

### **Bibliographie :**

- J. Clément, *La cathédrale de Moulins. Histoire et description*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1923, p. 55.

- A. Guy, *La cathédrale de Moulins*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1950, p. 34.

- F. Marandet, *Bon Boullogne (1649-1717). Un chef d'école au Grand Siècle*, musée Magnin, Dijon, 5 décembre 2014-5 mars 2015, RMN, 2014.

### **Sources manuscrites :**

- 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

- Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

### ***Provenance de l'œuvre***

Commandé par Marie-Gabrielle du Boulay-Favier, ce tableau provient de l'abbaye bénédictine de Saint-Menoux dont elle était l'abbesse. La toile devait orner un des autels de l'église. Durant la Révolution, les destructions et le vandalisme sont extrêmement violents à Saint-Menoux. Les bâtiments de l'abbaye, vendus comme Biens nationaux, sont entièrement détruits, il n'en subsiste aujourd'hui que l'église<sup>206</sup>. Claude-Henri Dufour arrive à sauvegarder malgré tout durant cette période quelques tableaux qu'il rassemble avec d'autres œuvres du département dans la chapelle de l'ancien couvent de la Visitation de Moulins. Parmi eux se trouve *L'Oracle de Déborah* qui est cité dans son inventaire des œuvres rassemblées à la chapelle en 1795. Au numéro 96, on peut lire la mention « tableau à l'huile de sept pieds quatre pouces sur cinq. Il représente DeBora environnée de guerriers, une de ses mains est posée sur un bouclier portant cette inscription Hic Clypeus Virtutem Debora Demonstrat

---

<sup>206</sup> L'abbaye est pillée par les protestants en 1572 puis saccagée en 1792. En janvier 1793, Fallier, l'ancien curé de la paroisse, achète les bâtiments et commence à les démolir, et le maire Blondin est démis de ses fonctions pour avoir profané les tombeaux des abbesses afin d'en vendre le plomb.

[sic] ». Cette toile n'a jamais été restituée à la commune de Saint-Menoux, elle est restée, comme d'autres, à Moulins, à la cathédrale<sup>207</sup>.

### **Origine de la commande :**

Cette grande toile anonyme est donc une commande de Marie-Gabrielle du Boulay-Favier qui fut abbesse de Saint-Menoux de 1678 à 1695. On voit très clairement son blason en bas à droite de l'œuvre : « de gueules, à trois concombres<sup>208</sup> d'argent, les queues en haut » avec la crosse d'abbesse à l'arrière<sup>209</sup>. Née en 1642 d'une famille picarde anoblie, Marie-Gabrielle du Boulay-Favier est nommée en 1678 à l'abbaye royale de Saint-Menoux où pendant dix-sept ans elle fait réaliser d'importants travaux et pour lequel elle mène un mécénat artistique d'ampleur. Elle fait édifier de nouveaux bâtiments et moderniser les anciens. Ainsi, le portail de l'église est reconstruit de même que la porte de la sacristie, pièce qu'elle fait aménager à l'emplacement d'une ancienne absidiole<sup>210</sup>. Elle passe de nombreuses commandes de mobilier : retable architecturé, autels, éléments d'architecture, statues, tableaux<sup>211</sup>. Elle fait également réaliser un grand monument funéraire très décoré avec une épitaphe à sa mémoire. Il a malheureusement été mutilé à la Révolution, seuls quelques vestiges et la plaque de bronze avec l'épitaphe sont encore visibles dans l'avant-nef de l'église. Elle n'est pas la seule abbesse, au cours des siècles à avoir mené un mécénat important pour l'abbaye. Issues de grandes familles, habituées à côtoyer des œuvres d'art de qualité, disposant d'une fortune personnelle, les abbesses ont fait appel à de nombreux artistes, locaux mais également parisiens, pour décorer leur monastère, et en particulier l'église abbatiale. Le blason de l'abbesse Marie-Gabrielle du Boulay-Favier est encore visible sur plusieurs toiles conservées à la cathédrale de Moulins, dans l'église de Saint-Menoux mais également dans l'église de Saint-Pourçain-sur-Sioule<sup>212</sup>. Dans l'inventaire des biens meubles

---

<sup>207</sup> C'est également le cas du tableau de *Sainte Blandine* qui n'a jamais été restitué à Saint-Menoux ou encore de la *Pietà* de Jean Deloisy qui provient de l'église de Souvigny (Cat II-16 et Cat II-1).

<sup>208</sup> Il faut savoir que le concombre est un légume qui a beaucoup de succès à partir du XVIIe siècle.

<sup>209</sup> 2006, Jean-Thomas Bruel, Sophie Liégard, Alain Fourvel, Marie-Elisabeth Bruel, p. 133.

<sup>210</sup> 2007, Abbé J.J Moret, pp. 171-173.

<sup>211</sup> Marie-Elisabeth Bruel, dans le cadre de l'Inventaire Général, a mené une étude approfondie sur le mobilier de l'église de Saint-Menoux. Les résultats sont consultables sur la base Palissy du Ministère de la Culture et de la Communication. Marie-Gabrielle du Boulay-Favier pourrait avoir fait appel aux sculpteurs Jacques-Eloi Legrand, Etienne Vigier ou encore à l'atelier de Thibault Poissant. Voir également l'ouvrage de Jean-Thomas Bruel, Sophie Liégard, Alain Fourvel, Marie-Elisabeth Bruel, *L'abbaye de Saint-Menoux. Art, Histoire, Archéologie*, Société Bourbonnaise des Etudes locales, 2006, pp. 133 à 139.

<sup>212</sup> Le blason de l'abbesse se retrouve sur le tableau représentant *Sainte Blandine* conservé à la cathédrale de Moulins et il aurait été découpé à la Révolution sur deux toiles encore visibles dans l'église de Saint-Menoux : *Saint-Menoux délivrant un noble breton* et *Saint Dominique et sainte Catherine de Sienne recevant le rosaire*. On retrouve ce même blason sur deux tableaux de l'église de Saint-Pourçain : *Les Pèlerins d'Emmaüs* et *L'Ange*

et immeubles de l'abbaye, réalisé le 26 février 1790, nous pouvons constater l'importance des biens et la richesse de l'abbaye, et nous apprenons qu'il y a « sept grands tableaux » dans le réfectoire des dames et « six vieux tableaux » dans le parloir des dames<sup>213</sup>. Aucun tableau n'est mentionné dans la sacristie et l'intérieur de l'église n'est pas décrit. Cette église devait cependant abriter un certain nombre de toiles dont celles qui nous intéressent dans le cadre de nos recherches.

### ***Analyse de l'œuvre :***

Pendant très longtemps cette scène a été assimilée à un épisode de la vie d'Alexandre le Grand<sup>214</sup>. Mais il représente bien la déesse Déborah, prophétesse qui apparaît dans le livre biblique des Juges et chez laquelle les Israélites se rendaient pour demander la justice qu'elle rendait sous un palmier, entre Rama et Béthel<sup>215</sup>. C'est elle qui incite Baraq à combattre Siséra, général du roi des Cananéens Yabin, qui opprime alors Israël. La bataille a lieu sur le Mont Thabor et Baraq remporte la victoire. Siséra se réfugie chez Jaël, femme d'un de ses anciens alliés, qui le tue pendant son sommeil. Déborah, arrivée chez Jaël avec Baraq, entonne alors un chant d'action de grâce qui est un des textes les plus anciens de la Bible. Le moment où Jaël tue Siséra en lui enfonçant dans la tête un des piquets de sa tente à l'aide d'un marteau est parfois représenté en peinture, on pense ainsi à la toile d'Artémisia Gentileschi<sup>216</sup>. A Moulins, le tableau représente la visite de Baraq à Déborah et l'ordre qu'elle lui donne d'aller combattre Siséra. Il s'agit là d'une iconographie qui est plus rare.

Baraq, habillé à la romaine, avec sa draperie rouge, son casque, son bouclier, son épée, se tient devant la prophétesse assise sur un rocher qui lui fait un trône. Elle est installée, comme il est précisé dans le texte biblique, sous un palmier dont on aperçoit le tronc et les palmes qui ferment la composition sur la droite du tableau. Déborah est également vêtue en guerrière, avec une armure au niveau du buste, un casque, et elle tient une lance dans la main gauche. Deux hommes se tiennent derrière elle dont un soldat qui tient son bouclier sur lequel

---

*gardien*. Il est également visible sur d'autres éléments de mobilier qu'elle commande, comme l'autel de la chapelle de Lorette, dans l'église de Saint-Menoux.

<sup>213</sup> 2007, Abbé J.J Moret, p. 218. Déclaration réalisée par l'abbesse Andrée de Saint-Hermine le 26 février 1790 afin d'obéir au décret de l'Assemblée Nationale du 18 novembre 1789.

<sup>214</sup> 1923, J. Clément, p. 55. Joseph Clément, de même qu'André Guy, avancent l'hypothèse que ce tableau ait pu provenir du monastère des chartreux et que le commanditaire ait été le même que pour le tableau représentant *Judith et Holopherne*. Mais ils n'avaient pas attribué les blasons qui ne sont pas les mêmes sur les deux tableaux. Celui de *L'Oracle de Déborah* étant maintenant bien connu, la provenance du tableau ne fait plus de doute.

<sup>215</sup> 1994, Catherine Rager, pp. 196-197. Déborah, prophète et juge, a été la nourrice de Rebecca. Il s'agit de la seule femme de l'Ancien Testament reconnue comme chef armé.

<sup>216</sup> Artémisia Gentileschi, *Jaël et Siséra*, vers 1620, huile sur toile, H : 92,3 x l : 127,5 cm, musée des Beaux-Arts, Budapest.

on peut lire l'inscription « Hic Deborae Virtu[t]em Demonstrat Clipeus »<sup>217</sup> c'est-à-dire « Ce bouclier témoigne de la vertu de Deborah ». De son autre main, elle désigne Baraq, il s'agit du moment où elle énonce sa prophétie. A l'arrière plan, devant une percée ouvrant sur un ciel et un paysage, on distingue trois hommes dont un en train de retenir le cheval de Baraq qui se cabre.

Comme pour la toile représentant *Judith et Holopherne*, conservée à la cathédrale de Moulins, nous proposons de rattacher ce tableau à l'œuvre de Bon Boullogne ou, au vu des difficultés d'attributions que nous avons pu constater, à un membre de son entourage, à un de ses élèves, voire même à son frère. On retrouve en effet dans ce tableau une composition, une gestuelle et des personnages très semblables à ce qu'a pu réaliser Bon Boullogne dans la plupart de ses œuvres. Très influencé par le travail de Charles Le Brun, avec qui il travaille à Versailles, Bon Boullogne réalise des compositions assez simples où il mêle paysages et quelques éléments d'architecture. Ici, c'est essentiellement la végétation et le ciel qui tiennent une place importante et devant lesquels prennent place les personnages. On aperçoit seulement à l'arrière-plan, dans le lointain, une ville. La composition rappelle le tableau de Bon Boullogne, *Vénus à sa toilette et Mercure*<sup>218</sup>. L'organisation est claire, on retrouve une grande place accordée au paysage et au ciel à l'arrière plan, un nombre restreint de protagonistes, des couleurs vives. La position de Vénus, assise sous un dais, est semblable à celle de Deborah sur le tableau de Moulins. La gestuelle, assez théâtrale, la façon un peu molle mais très raffinée de représenter les mains, sont également caractéristiques de cet artiste. Le personnage de Baraq n'est pas sans rappeler la figure d'Hector de la toile de Bon Boullogne, *Les Adieux d'Hector et Andromaque*<sup>219</sup>. Leur tenue, leur casque, leurs chausses, sont semblables. Des rapprochements peuvent également être établis avec *Le Retour de Jephté*<sup>220</sup>, même si la représentation des chevaux est moins bien maîtrisée sur le tableau de la cathédrale de Moulins, ou encore avec *Tobie guérissant son père*<sup>221</sup>. Les visages ovales, très sensuels, la bouche souvent entrouverte, des corps en rondeurs aux carnations raffinées, ne sont pas sans rappeler les figures mythologiques de Bon Boullogne. Enfin les regards, souvent

---

<sup>217</sup> Cette inscription forme un cercle sur la bordure externe du bouclier.

<sup>218</sup> Bon Boullogne, *Vénus à sa toilette et Mercure*, 1688-1689, musée national, Versailles.

<sup>219</sup> Bon Boullogne, *Les Adieux d'Hector et Andromaque*, musée des Beaux-Arts, Troyes.

<sup>220</sup> Bon Boullogne, *Le Retour de Jephté*, musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

<sup>221</sup> Bon Boullogne, *Tobie guérissant son père avec le fiel du poisson*, 1<sup>er</sup> quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, musée des Beaux-Arts, Lille.

levés au ciel et la représentation très fine des draperies, peuvent être rattachés à l'art de Bon Boullogne<sup>222</sup>.

A l'instar de la toile représentant *Judith et Holopherne*, ce tableau, réalisé à la fin du XVIIe siècle durant l'abbatit de Marie-Gabrielle du Boulay-Favier, met en scène une figure féminine. Il présente de grandes qualités picturales et la rareté de l'iconographie met en évidence la culture du commanditaire, l'abbesse de Saint-Menoux. Deux autres toiles présentant de grandes ressemblances stylistiques, le même cadre en bois sculpté et datant de la même période auraient été réalisées par le même artiste : *Judith et Holopherne* que nous avons étudiée précédemment et *Les Pèlerins d'Emmaüs* de l'église de Saint-Pourçain-sur-Sioule, autre commande de l'abbesse Marie-Gabrielle du Boulay-Favier<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> 1978, Antoine Schnapper, pp. 121-141.

<sup>223</sup> Cat II-12 et Cat II-17.

## Cat II-16 : MOULINS, *Sainte Blandine*

III. LXX

*Sainte Blandine*, fin du XVIIe siècle

Toile, H : 193 x l : 127 cm

Moulins, cathédrale Notre-Dame (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Blason en bas à droite de l'abbesse de Saint-Menoux, Marie-Gabrielle du Boulay-Favier

Bon état. Restaurée en 2010-2011.

**Historique :** Commande de l'abbesse Marie-Gabrielle du Boulay-Favier pour l'abbaye de Saint-Menoux. Tableau conservé lors des destructions révolutionnaires par Claude-Henri Dufour. L'œuvre est restée sur Moulins, elle a rejoint les collections de la cathédrale.

### **Bibliographie :**

L. du Broc de Segange, *Notre-Dame de Moulins. Guide historique, archéologique et iconographique*, Moulins, 1876, p. 141 ; p. 249.

### **Sources manuscrites :**

- 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

- Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

### ***Provenance de l'œuvre***

La toile provient de l'ancienne abbaye bénédictine de Saint-Menoux dont le mobilier a été vendu et dispersé à la Révolution et les bâtiments presque totalement détruits. Elle a été sauvée des destructions révolutionnaires par Claude-Henri Dufour qui la conserve à la chapelle de la Visitation de Moulins. On retrouve ce tableau cité dans son inventaire sous le numéro 85 : « St Thècle. Le tableau a cinq pieds dix pouces de hauteur sur trois pieds dix pouces de largeur. Tout un côté est déchiré ». Le tableau semblait donc en mauvais état. Peut-être faisait-il partie des « six vieux tableaux » du parloir des dames, cité dans l'inventaire des biens de l'abbaye du 26 février 1790<sup>224</sup> ? Le tableau est resté par la suite dans les collections de la cathédrale, il n'a jamais été restitué à la commune de Saint-Menoux.

### ***Origine de la commande :***

Comme le tableau précédent, *L'Oracle de Déborah*, il s'agit d'une commande de l'abbesse de Saint-Menoux, Marie-Gabrielle du Boulay-Favier, qui a fait apposer son blason en bas à droite de la toile. La toile a ainsi été réalisée durant son abbatiat, entre 1678 et 1695.

---

<sup>224</sup> 1907, Abbé J.J Moret, p. 218. Déclaration réalisée par l'abbesse Andrée de Saint-Hermine le 26 février 1790 afin d'obéir au décret de l'Assemblée Nationale du 18 novembre 1789.

### *Analyse de l'œuvre:*

Ce tableau est toujours désigné dans la documentation sous le titre de *Sainte Thècle*<sup>225</sup>, une jeune martyre très vénérée dans le culte orthodoxe<sup>226</sup>. Le tableau étant dès la Révolution en mauvais état et très encrassé, le sujet a été mal identifié. On a pu y voir sainte Thècle dans sa grotte. Mais il s'agit clairement de sainte Blandine, un des principaux martyrs de la ville de Lyon avec Pothin. Arrêtée sous le règne de l'empereur Marc-Aurèle en 177 avec d'autres membres de la jeune église lyonnaise, Blandine résiste à tous les supplices, se contentant de répéter « Je suis chrétienne, et chez nous il ne se fait rien de mal », avant d'être égorgée<sup>227</sup>. Elle est souvent représentée avec auprès d'elle un lion et un ours, ce qui est le cas à Moulins et ce qui enlève ainsi tous les doutes au sujet de l'iconographie du tableau. Vêtue d'une robe bleue et d'une draperie rose lui couvrant la tête, Blandine est à genoux et lève les yeux au ciel. Celui-ci est particulièrement sombre, mais les gros nuages noirs s'entrouvrent pour laisser apparaître des rayons de lumière qui éclairent la sainte. Autour d'elle, un lion, un ours noir et deux autres bêtes sauvages, un tigre et une lionne peut-être, sont assis calmement, le lion lui léchant même la main. Le tableau représente le moment où elle est livrée dans l'amphithéâtre aux bêtes sauvages qui vont refuser de lui faire du mal.

Cette toile, ni signée ni datée, a été récemment restaurée ce qui a permis de retrouver la véritable iconographie et de constater que l'œuvre présente des qualités picturales. La représentation des animaux sauvages est certes un peu maladroite mais la figure de Blandine est assez caractéristique de la peinture de la fin du XVIIe siècle et du début du XVIIIe. Avec les vêtements aux couleurs acidulées, la gestuelle expressive, les rayons lumineux qui percent à travers les nuages et viennent éclairer la sainte, une certaine théâtralité se dégage de cette scène dont la composition reste très simple et très sobre.

---

<sup>225</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, n° 85 ou encore 1876, L. du Broc de Segange, p. 141 ; p. 249.

<sup>226</sup> Sainte Thècle, qui appartenait à une riche famille païenne d'Iconium (actuelle Konya), aurait été convertie par Paul qui était de passage dans sa ville et dont elle écoutait les paroles cachée derrière une fenêtre. Sa conversion provoqua la colère de sa mère et de son fiancé qui la dénoncèrent au gouverneur. Paul est chassé de la ville et Thècle condamnée au bûcher. Elle est sauvée par un orage providentiel et rejoint Paul. Elle est considérée comme une des premières femmes martyres. Elle est souvent représentée dans une grotte car elle se serait construit un ermitage dans une grotte où elle aurait fini sa vie.

<sup>227</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, p. 68. Blandine est la patronne de la ville de Lyon. Sa vie est connue par *L'Histoire ecclésiastique* d'Eusèbe qui reproduit des extraits d'une lettre des Eglises de Lyon et de Vienne adressée aux Eglises d'Orient.



## Cat II-17 : SAINT-POURÇAIN-SUR-SIOULE, *Les Pèlerins d'Emmaüs*

III. LXXI-1

### **Bon Boullogne ( ?)**

*Les Pèlerins d'Emmaüs*, fin du XVIIe siècle

Toile, H : 210 x l : 175 cm (avec le cadre)

Blason en bas à droite de l'abbesse de Saint-Menoux, Marie-Gabrielle du Boulay-Favier  
Saint-Pourçain-sur-Sioule, église Sainte-Croix (canton de Saint-Pourçain-sur-Sioule, arrondissement de Moulins)

Inscrite au titre des Monuments Historiques le 08/09/1992. Bon état. Restaurée au début des années 2000.

**Historique :** Commande de l'abbesse Marie-Gabrielle du Boulay-Favier pour l'abbaye de Saint-Menoux. Tableau certainement sauvé des destructions révolutionnaires par le conservateur Claude-Henri Dufour. A partir du XIXe siècle, conservé dans l'église de Saint-Pourçain-sur-Sioule.

### **Bibliographie :**

F. Marandet, *Bon Boullogne (1649-1717). Un chef d'école au Grand Siècle*, musée Magnin, Dijon, 5 décembre 2014-5 mars 2015, RMN, 2014.

### **Sources manuscrites :**

Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

### **Provenance de l'œuvre**

Comme les tableaux précédents, cette toile provient de l'abbaye de Saint-Menoux où elle ornait l'église ou un des bâtiments du monastère. La toile a probablement été sauvegardée par le conservateur des objets d'art du département, Claude-Henri Dufour, avant la mise en vente du mobilier du monastère à la Révolution. Elle a dû être conservée avec les autres œuvres dans l'ancienne chapelle du couvent de la Visitation à Moulins. Cependant, nous n'avons pas retrouvé la mention de ce tableau dans son inventaire de 1795<sup>228</sup>. Suite au rétablissement du culte catholique, les œuvres sont redistribuées dans les différentes églises du département, la toile représentant *Les Pèlerins d'Emmaüs* est certainement arrivée dans l'église de Saint-Pourçain à cette période.

### **Origine de la commande :**

En bas à droite de cette grande toile est peint le blason de l'abbesse de Saint-Menoux, Marie-Gabrielle du Boulay-Favier : « de gueules, à trois concombres d'argent, les queues en haut » avec la crosse d'abbesse à l'arrière. Nous aurions là encore un tableau commandé dans le cadre du mécénat de cette femme pour le monastère de Saint-Menoux, entre 1678 et 1695.

---

<sup>228</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.

### *Analyse de l'œuvre:*

La scène, issue de l'Évangile de saint Luc<sup>229</sup>, représente deux disciples de Jésus qui, suite à la découverte du tombeau vide, quittent Jérusalem pour le village d'Emmaüs en conversant. Jésus ressuscité les rejoint, fait route avec eux et se met à participer à la conversation. Les deux hommes évoquent alors la mort du Christ, la découverte du tombeau vide, leur tristesse. Ce n'est qu'arrivés à Emmaüs, lorsque les trois compagnons partagent leur repas et que Jésus bénit le pain et le partage, que les deux hommes reconnaissent le Christ ressuscité. Il devient alors invisible et les disciples retournent à Jérusalem pour annoncer la Résurrection de Jésus aux apôtres<sup>230</sup>. Le tableau de Saint-Pourçain représente le moment où le Christ rejoint les deux disciples sur la route d'Emmaüs et commence à parler avec eux. Il est au milieu des deux hommes, vêtu d'une tunique rose-rouge et d'une draperie bleue, et il est en pleine discussion, la main gauche levée et pointée vers le ciel. Les deux autres hommes marchent à ses côtés. A sa gauche, l'homme qui tient un bâton est plus âgé. Il est en sandales comme ses compagnons et porte une tunique verte avec une draperie jaune-orangée. Son compagnon est plus jeune et semble porter un sac sur son épaule. La scène se déroule sur un chemin, de grands arbres viennent fermer la composition à l'arrière et on aperçoit au fond des bâtiments à l'antique dont une rotonde et une tour.

Le cadre en bois sculpté du XVIIIe siècle de ce tableau est identique à celui de deux œuvres conservées à la cathédrale Notre-Dame de Moulins : *L'Oracle de Déborah* et *Judith et Holopherne*. Cela a été remarqué par un restaurateur qui est intervenu sur les trois toiles et qui note que « l'écriture picturale, le travail de l'artiste lors de l'examen infrarouge [sont] identiques » pour les trois tableaux<sup>231</sup>. Le style de ces trois œuvres est en effet extrêmement proche, aussi bien en ce qui concerne la gestuelle des personnages, le traitement des draperies, les paysages mais aussi la lumière et les couleurs. Les visages et les expressions sont également similaires. Ainsi, il nous semble qu'il y a peu de doutes sur le fait que ce soit bien un seul et même artiste qui ait réalisé ces trois toiles et que ce peintre soit Bon Boullogne ou un membre proche de son entourage<sup>232</sup>. Les gestes et la représentation des mains sont

---

<sup>229</sup> Évangile de saint Luc (24, 13-35).

<sup>230</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 276-277. Les deux scènes qui composent l'épisode des pèlerins d'Emmaüs sont en général traitées séparément. La première représente le Christ rencontrant les deux disciples sur la route. Cette représentation apparaît très tôt dans l'art occidental. La deuxième est centrée sur le repas durant lequel les disciples reconnaissent le Christ.

<sup>231</sup> Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne. Dossier de restauration de *L'Oracle de Déborah*, tableau conservé à la cathédrale de Moulins. Atelier Denise et Jean-Claude Auvity.

<sup>232</sup> Les cartels accompagnant les deux tableaux de la cathédrale de Moulins avancent le nom de Sébastien Bourdon ou un artiste de son entourage. Cela ne nous semble pas une hypothèse valable, tout d'abord parce que

caractéristiques du style de Bon Boullogne. Comme sur le tableau *Le Christ chez Marthe et Marie*<sup>233</sup>, le Christ ressuscité lève le doigt au ciel dans une attitude similaire. On remarque par ailleurs ce même geste dans *L'Oracle de Déborah* de la cathédrale de Moulins. La main du disciple au premier plan avec la paume tournée vers le spectateur et les doigts écartés, est identique aux mains de personnages représentés dans de nombreux tableaux de Boullogne<sup>234</sup>. Par ailleurs, son visage est très proche de celui du père de Tobie, sur le tableau *Tobie soignant son père*<sup>235</sup>. La gestuelle des protagonistes est très expressive chez cet artiste, l'atmosphère théâtrale est renforcée par la lumière du crépuscule. L'ambiance des dernières heures du jour se dégage de la scène. On retrouve les mêmes couleurs vives et acidulées que dans les autres tableaux attribués au peintre, et en particulier dans ceux conservés dans l'Allier. Les plis des draperies sont simples et gonflés, une des caractéristiques de Bon Boullogne comme l'explique Antoine Schnapper<sup>236</sup>. Enfin, la composition bien lisible, focalisée sur les trois personnages et mêlant à la fois paysage et architecture, vient renforcer cette attribution. Malheureusement aucun document d'archives ne nous permet d'attribuer ces œuvres avec une complète certitude.

Ces toiles ont cependant été réalisées pour des commanditaires différents. Si *L'Oracle de Déborah* et *Les Pèlerins d'Emmaüs* sont des commandes de l'abbesse de Saint-Menoux Marie-Gabrielle du Boulay-Favier qui fait apposer son blason sur les œuvres, le tableau représentant *Judith et Holopherne* se trouvait au monastère des chartreux de Moulins. L'artiste aurait donc pu recevoir une commande de deux ordres religieux implantés non loin l'un de l'autre, les chartreux de Moulins et les bénédictines de Saint-Menoux, à la fin du XVIIe siècle, période intense de commandes d'œuvres d'art. La présence de ces tableaux réalisés par un artiste de talent qui a certainement séjourné en Italie et qui réside sans doute à Paris montre une fois encore non seulement les moyens financiers mais également les relations avec le monde artistique parisien qu'avaient les responsables des ordres religieux présents en Bourbonnais.

---

nous ne retrouvons pas le style et la facture de Sébastien Bourdon sur ces toiles. La datation ne correspond pas non plus. L'artiste décède en 1671 et les œuvres qui nous intéressent dans ce travail sont, selon nous, datées du dernier tiers du XVIIe siècle.

<sup>233</sup> Bon Boullogne, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1705, collection particulière, Paris.

<sup>234</sup> On peut citer les toiles représentant *Les Adieux d'Hector et Andromaque* du musée de Troyes, *Saint Jérôme au désert* du musée de Nantes ou *Tobie soignant son père*, du musée de Lille.

<sup>235</sup> Bon Boullogne, *Tobie soignant son père*, musée des Beaux-Arts, Lille.

<sup>236</sup> 1978, Antoine Schnapper, p. 136.

### ***Plusieurs copies d'une toile de Pierre de Cortone***

On trouve dans l'église de Saint-Pourçain un autre tableau, de plus petites dimensions portant également le blason de l'abbesse de Saint-Menoux<sup>237</sup>. Mais celui-ci est peint à l'envers, ce qui est surprenant. Sur tous les tableaux commandés par Marie-Gabrielle du Boulay-Favier, le blason se trouve en bas à droite. Sur cette toile, il est à gauche, la crosse est dans l'autre sens et les concombres sont également inversés. Elle représente un ange gardien tenant un enfant par la main et le guidant au milieu d'un paysage naturel. On retrouve un tableau extrêmement semblable à la cathédrale de Moulins<sup>238</sup>. La composition, le paysage, la gestuelle des personnages sont les mêmes. Celui de Saint-Pourçain est cependant de meilleure facture. Ce sont deux copies du tableau peint en 1656 par Pierre de Cortone, *L'Ange gardien*<sup>239</sup>, œuvre qui a été beaucoup copiée dès sa création. C'était donc une toile dont le modèle circulait et qui a été repris par deux artistes différents dans les environs de Moulins. Une de ces copies a pu être commandée par l'abbesse de Saint-Menoux, c'est par ailleurs celle qui est de meilleure facture. L'artiste aurait-il pu ensuite se tromper en apposant le blason ? Peut-être l'a-t-il copié sur une autre œuvre ou sur un modèle dessiné qu'on avait mis à sa disposition ? Est-ce la copie d'une copie ? Cela est également possible. On peut imaginer que le peintre qui travaille pour Marie-Gabrielle du Boulay-Favier copie le tableau de Pierre de Cortone d'après une gravure, donc la composition est à l'envers. Il appose bien le blason du commanditaire en bas à droite. A une date peut-être postérieure, une réplique de cette toile est réalisée, on décide de reprendre le sens de la composition originale de Cortone. On recopie cette toile à l'envers et le blason se retrouve inversé. Ce ne sont bien-sûr que des suppositions, rien ne nous permet de confirmer ces hypothèses. Il nous semble seulement possible d'affirmer qu'il s'agit à l'origine d'une commande de l'abbesse de Saint-Menoux qui demanda une copie de la toile de Pierre de Cortone pour son monastère.

Entre les tableaux conservés à la cathédrale, ceux de l'église de Saint-Pourçain et ceux qui sont toujours visibles à Saint-Menoux, nous comptons neuf tableaux, conservés, commandés par Marie-Gabrielle du Boulay-Favier, ce qui montre bien l'ampleur du mécénat qu'elle a mené pour embellir son monastère<sup>240</sup>.

---

<sup>237</sup> *L'Ange gardien*, huile sur toile, H : 148 x l : 112 cm, église Sainte-Croix, Saint-Pourçain-sur-Sioule. III. LXXI-2.

<sup>238</sup> III. LXXI-3. Ces deux huiles sur toile sont en mauvais état.

<sup>239</sup> Pierre de Cortone, *L'Ange gardien*, 1656, huile sur toile, H : 225 x l : 143 cm, Galerie nationale d'art antique, Rome. III. LXXI-4.

<sup>240</sup> Ces tableaux sont *L'Oracle de Déborah* et *Sainte Blandine*, conservés à la cathédrale de Moulins. Ils portent le blason de l'abbesse, de même que les deux de l'église de Saint-Pourçain : *Les Pèlerins d'Emmaüs* et *L'Ange gardien*. Les cinq conservés à Saint-Menoux, *Saint Menou délivrant un noble breton* (deux toiles), *Saint*

**Cat II-18 : SAINT-MENOUX, *Saint Menou délivrant un noble breton***

III. LXXII-1

**Gilbert Ier Sève ( ?)**

*Saint Menou délivrant un noble breton*, fin du XVIIIe siècle

Toile, H : 175 x l : 148 cm (avec le cadre)

L'église conserve une autre toile reprenant la même composition mais de dimensions différentes (H : 147 x l : 119)

Armoiries découpées à la Révolution

Saint-Menoux, église Saint-Menoux (canton de Souvigny, arrondissement de Moulins)

Mauvais état.

**Historique :** Commande de l'abbesse Marie-Gabrielle du Boulay-Favier pour l'abbaye de Saint-Menoux. Le tableau, mutilé, a échappé aux destructions révolutionnaires et se trouve toujours dans l'église de Saint-Menoux.

**Bibliographie :**

- 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, pp. 54-55.

- J.-T. Bruel, S. Liégard, A. Fourvel, M.-E. Bruel, *L'abbaye de Saint-Menoux. Art, Histoire, Archéologie*, Société Bourbonnaise des Etudes locales, 2006.

- J. Baudoin, *Saints en Bourbonnais*, catalogue de l'exposition du musée de Souvigny, 28 juin-31 octobre 2008, pp. 116-117.

**Sources manuscrites :**

Documentation de l'Inventaire Général du Patrimoine

**Provenance de l'œuvre**

Ce tableau est une des rares toiles provenant de l'ancienne abbaye bénédictine de Saint-Menoux ayant non seulement échappé aux destructions révolutionnaires mais toujours conservée dans l'église paroissiale de la commune, ancienne église du monastère.

**Origine de la commande :**

Elle a été commandée en même temps qu'une autre toile identique, également conservée dans l'église de Saint-Menoux et représentant *Saint Menou délivrant un noble breton*, mais de format plus petit (H : 147 x l : 119 cm), par l'abbesse Marie-Gabrielle du Boulay-Favier. Ces deux tableaux ont donc été réalisés entre 1678 et 1695. Mais si le sujet est le même, les artistes sont différents. Marie-Elisabeth Bruel, dans son étude sur Saint-Menoux dans le cadre de l'Inventaire Général du Patrimoine, avance l'hypothèse que ces toiles aient été réalisées par l'atelier du peintre moulinois Gilbert Sève, fils de Gilbert Ier Sève, et que le

---

*Dominique et sainte Catherine recevant le rosaire, Le Baptême du Christ et La Sainte Famille* ne portent pas de blason.

tableau le plus grand des deux soit de Gilbert Sève lui-même<sup>241</sup>. Jacques Baudoin reprend cette hypothèse<sup>242</sup> qui nous semble peu probable. En effet, Gilbert Sève et son frère Pierre, tous deux peintres et fils de Gilbert Ier Sève installé comme peintre à Moulins, sont partis travailler dans la capitale dès les années 1640. Ils y reçoivent des commandes importantes, participent à de grands chantiers royaux, intègrent l'Académie royale de peinture et de sculpture et ils n'ont pas d'atelier à Moulins<sup>243</sup>. Le style de ces toiles est assez simple, plutôt archaïque, et ne correspond pas à ce que réalise alors dans ces années Gilbert Sève à Paris. Les tableaux pourraient par contre provenir de l'atelier de leur père, Gilbert Ier Sève, qui décède cependant en 1674. Alors, ces tableaux ont-ils été commandés avant l'arrivée de Marie-Gabrielle du Boulay-Favier à Saint-Menoux ? Il y avait bien des armoiries sur les toiles, mais qui ont été découpées. Cela peut donc être une commande d'une abbesse précédente. Ces toiles ont également pu être peintes après la mort de Gilbert Ier Sève par des artistes locaux qu'il a formés et qui continuent d'exercer. Les toiles ont été mutilées durant la Révolution et elles sont aujourd'hui en mauvais état, aucune signature n'est visible. Il est donc difficile d'attribuer ces œuvres. Cependant, Gilbert Ier Sève a beaucoup travaillé avec le sculpteur Etienne Vigier, qui semble être l'auteur du maître autel de l'église abbatiale. On les retrouve ainsi en 1665 travaillant tous les deux à quelques kilomètres de Saint-Menoux, dans l'église d'Autry-Issards<sup>244</sup>. Il est donc tout à fait probable que là encore les deux hommes travaillent ensemble, et si ce n'est avec Gilbert Ier Sève lui-même déjà décédé, avec ses élèves ou ses collaborateurs.

### ***Analyse de l'œuvre:***

Ces deux toiles de l'église de Saint-Menoux sont très intéressantes au niveau hagiographique. C'est en effet la seule représentation connue qui existe des miracles de saint Menou relatés dans sa *Vita*. Né en Irlande, Menou traverse la Manche et arrive en Armorique au VI<sup>e</sup> siècle. Il pourrait avoir rencontré saint Corentin qui l'aurait consacré prêtre et à qui il aurait succédé. Il entreprend ensuite un pèlerinage à Rome mais sur le chemin du retour il

---

<sup>241</sup> Voir les fiches de recensement sur la base Palissy du ministère de la Culture et de la Communication et l'ouvrage de Jean-Thomas Bruel, Sophie Liégard, Alain Fourvel, Marie-Elisabeth Bruel, *L'abbaye de Saint-Menoux. Art, Histoire, Archéologie*, Société Bourbonnaise des Etudes locales, 2006.

<sup>242</sup> 2008, J. Baudoin, pp. 116-117.

<sup>243</sup> Damien Guyot, *Gilbert de Sève (1618-1698)*, Mémoire de Master II sous la direction de Guillaume Glorieux, Université Rennes II – Haute Bretagne, 2009.

<sup>244</sup> Annexe 21. Arch. dép. De l'Allier, 1E157 : Quittance de Gilbert Sève pour la réalisation d'un tableau et des écussons peints, 10 juillet 1665. Etienne Vigier était maître sculpteur sur bois et sur pierre à Moulins (voir 1907, Joseph Clément, pp. 383-384).

s'arrête à Mailly, ancien nom de la ville de Saint-Menoux, où il décède<sup>245</sup>. Ses reliques sont toujours conservées dans son sarcophage qui se trouve dans le chœur de l'église de Saint-Menoux. On lui doit de très nombreux miracles, dont la délivrance d'un noble breton prisonnier du prince de Bretagne et la guérison d'un paralytique à Rome<sup>246</sup>. Ce sont ces deux épisodes que l'on trouve représentés sur les toiles de l'église. Saint Menou est debout, au premier plan, vêtu d'une chape dorée et brodée, coiffé de sa mitre et tient une crosse symbolisant les fonctions d'évêque qu'il a remplies en Bretagne en succédant à saint Corentin. De sa main droite, il touche la tête d'un jeune homme à genoux devant lui dont les mains sont retenues par des menottes. Il s'agit du noble breton, prisonnier depuis longtemps du Prince de Bretagne et qui de sa prison invoquait saint Menou. Ce dernier lui envoya son anneau qui en touchant les chaînes les firent se briser. L'homme se hâte chez Menou et se prosterne à ses pieds. A l'arrière, on distingue un emmarchement et un bâtiment à l'antique. Sur l'esplanade de ce monument, un homme remercie Dieu. A ses pieds est posé le bâton qui lui servait de canne. Il s'agit du miracle de saint Menou à Rome lorsqu'il guérit le paralytique. Le style de ces toiles est très naïf, en particulier les visages assez épais et inexpressifs avec des yeux globuleux. On note également les erreurs de perspective et la représentation assez simple des drapés. Nous sommes bien ici dans le cas d'une dévotion locale, avec une œuvre réalisée par un peintre n'ayant pas une formation extrêmement approfondie. Une restauration permettrait cependant de remettre ces tableaux en valeur et peut-être de redécouvrir une signature ou une inscription.

Nous avons là deux toiles réalisées sans aucun doute pour l'abbaye de Saint-Menoux car elles représentent deux miracles du saint patron de la ville et de l'abbaye. Elles semblent avoir été commandées par l'abbesse Marie-Gabrielle du Boulay-Favier qui fait réaliser de nombreuses œuvres d'art pour son monastère. La datation des toiles semblent correspondre. Ce sont également sans aucun doute des œuvres d'un ou de plusieurs artistes locaux, probablement issus de l'atelier de Gilbert Ier Sève.

---

<sup>245</sup> 2006, Jean-Thomas Bruel, Sophie Liégard, Alain Fourvel, Marie-Elisabeth Bruel, pp. 23 à 28 et pp. 57 à 61.

<sup>246</sup> 2008, J. Baudoin, pp. 39 et 117.

**Cat II-19 : SAINT-MENOUX, *Saint Dominique et sainte Catherine recevant le rosaire***  
III. LXXII-2

**Gilbert Ier Sève ( ?)**

*Saint Dominique et sainte Catherine recevant le rosaire*, fin du XVIIe siècle

Toile, H : 227 x l : 180 cm (avec le cadre)

Armoiries découpées à la Révolution.

Saint-Menoux, église Saint-Menoux (canton de Souvigny, arrondissement de Moulins)

Mauvais état.

**Historique :** Commande de l'abbesse Marie-Gabrielle du Boulay-Favier pour l'abbaye de Saint-Menoux. Le tableau, mutilé, a échappé aux destructions révolutionnaires et se trouve toujours dans l'église de Saint-Menoux.

**Bibliographie :**

- 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, pp. 54-55.

- J.-T. Bruel, S. Liégard, A. Fourvel, M.-E. Bruel, *L'abbaye de Saint-Menoux. Art, Histoire, Archéologie*, Société Bourbonnaise des Etudes locales, 2006.

- J. Baudoin, *Saints en Bourbonnais*, catalogue de l'exposition du musée de Souvigny, 28 juin-31 octobre 2008, pp. 116-117.

**Sources manuscrites :**

Documentation de l'Inventaire Général du Patrimoine

***Provenance de l'œuvre***

Comme les tableaux représentant *Saint Menou délivrant un noble breton*, cette toile provient de l'ancienne abbaye bénédictine de Saint-Menoux. Elle est restée sur place durant la Révolution, échappant aux destructions et aux ventes, mais elle a été mutilée. Elle est toujours conservée dans l'église de la commune.

***Origine de la commande :***

Les mêmes questions se posent pour cette toile que pour les deux tableaux illustrant les miracles de saint Menou étudiés précédemment. L'œuvre est très abîmée, les armoiries ont été enlevées durant la Révolution. Mais là encore, nous pouvons envisager à la suite de Marie-Elisabeth Bruel qu'il s'agit d'une commande de l'abbesse du monastère, Marie-Gabrielle du Boulay-Favier, à la fin du XVIIe siècle<sup>247</sup>. Elle aurait fait appel à un artiste local. Nous pensons à Gilbert Ier Sève, installé à Moulins, qui aurait alors réalisé cette toile avant sa mort en 1674. Elle peut également être de la main d'un de ses élèves ou de ses collaborateurs qui ont continué de faire fonctionner son atelier après son décès. L'auteur semble en tous cas le

---

<sup>247</sup> 2006, Jean-Thomas Bruel, Sophie Liégard, Alain Fourvel, Marie-Elisabeth Bruel, pp. 133 à 139.



même que pour la toile représentant *Saint Menou*, celle qui est de plus grand format. Le style est en effet extrêmement proche.

### ***Analyse de l'œuvre:***

Le tableau représente saint Dominique et sainte Catherine recevant le Rosaire des mains de la Vierge Marie. La dévotion au rosaire apparaît au XVe siècle et se développe à partir du XVIIe siècle, en particulier avec l'apparition des premières confréries du Rosaire<sup>248</sup>. Pascale Moulrier explique que cette forme de dévotion s'est beaucoup répandue car la récitation du chapelet était la pratique la plus simple et la plus courante chez les gens illettrés<sup>249</sup>. Les tableaux de dévotion autour de ce thème connaissent par la suite un essor nouveau au XIXe siècle. L'iconographie de cette scène est très codifiée et cela dès le XVIIe siècle. On trouve dans le registre supérieur la Vierge dans des nuées tenant l'enfant Jésus dans ses bras, et dans la partie inférieure, saint Dominique à genoux, à gauche de la composition, et sainte Catherine de Sienne à droite<sup>250</sup>. Les deux saints sont presque toujours réunis, et c'est bien ce schéma que l'on retrouve sur le tableau de Saint-Menoux. La Vierge, vêtue de rouge et de bleu, est assise sur un nuage, entourée de nuées et de têtes d'angelots. Elle tend un chapelet à saint Dominique tandis que l'enfant Jésus sur ses genoux donne le sien à sainte Catherine. Saint Dominique est reconnaissable à son habit de dominicain, robe blanche et manteau noir, aux fleurs de lys qu'il tient dans sa main droite et au chien assis à ses pieds tenant dans sa gueule un flambeau allumé<sup>251</sup>. Un globe surmonté d'une croix est également visible, issu des armoiries de l'ordre des dominicains et souvent représenté aux pieds de saint Dominique. Sainte Catherine de Sienne est également bien identifiable. Elle porte l'habit noir et blanc des dominicains et on reconnaît ses attributs habituels : les lis accrochés au Crucifix qu'elle tient dans la main gauche et la couronne d'épines posées sur sa tête<sup>252</sup>.

La composition de cette toile est symétrique et assez simple. La figure de la Vierge marque l'axe central du tableau. Le style est archaïque et, comme sur le tableau représentant *Saint Menou*, on retrouve les visages aux joues un peu lourdes et les regards inexpressifs. Les

---

<sup>248</sup> 2007, Pascale Moulrier, pp. 445-446.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 446.

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 447.

<sup>251</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 130-131. La mère de saint Dominique aurait vu en songe le fils qu'elle attendait marqué d'une étoile au front et accompagné d'un chien blanc et noir tenant dans sa gueule un flambeau allumé. Cette vision a été interprétée comme un présage annonçant que Dominique serait le chien de garde de l'Eglise contre l'hérésie. L'iconographie autour de saint Dominique est très prolifique et très variée. Elle s'est beaucoup développée grâce à l'ordre des dominicains.

<sup>252</sup> *Ibidem*, pp. 78-79. A Pise, Catherine de Sienne reçoit, comme saint François d'Assise, les stigmates.

drapés sont également représentés de façon sommaire et on remarque la stylisation des nuages, en particulier ceux qui servent de trône à la Vierge et qui délimitent le monde terrestre du monde céleste. Les couleurs semblent vives et les rayons lumineux à l'arrière de Marie et de son fils donnent un caractère quelque peu théâtral à la scène. Ces effets de couleurs et de lumière sont cependant très atténués par l'encrassement de la toile et le jaunissement du vernis.

Deux autres tableaux, de plus petites dimensions, conservés dans l'église de Saint-Menoux seraient également à rattacher au mécénat de l'abbesse Marie-Gabrielle du Boulay-Favier<sup>253</sup>. Le premier représente *Le Baptême du Christ*<sup>254</sup>. Il s'agit une copie d'après *Le Baptême du Christ* de Pierre Mignard de 1667, conservé dans l'église Saint-Jean de Troyes. Il fait pendant à une *Sainte Famille*<sup>255</sup>, une copie d'une toile perdue de Nicolas Poussin. Marie-Elisabeth Bruel avance là encore l'hypothèse d'une commande à l'atelier du peintre Gilbert Sève fils<sup>256</sup>. Comme pour les autres tableaux, nous pencherions plutôt pour une commande à un peintre local pourquoi pas issu de l'atelier non pas de Gilbert Sève fils mais de celui de son père, Gilbert Ier Sève, installé à Moulins. Le style paraît plus abouti que pour les toiles de *Saint Menou* et de *Saint Dominique et sainte Catherine recevant le rosaire*. L'auteur de ces toiles de plus petits formats ne nous semblent donc pas être le même. Mais elles ne sont ni signées ni datées et il est difficile d'en dire plus.

---

<sup>253</sup> 2006, Jean-Thomas Bruel, Sophie Liégard, Alain Fourvel, Marie-Elisabeth Bruel, p. 139.

<sup>254</sup> *Le Baptême du Christ*, fin du XVIIe siècle, huile sur toile, H : 96,5 X l : 81 cm (avec le cadre), bon état (œuvre restaurée). Ill. LXXII-3.

<sup>255</sup> *La Sainte Famille*, fin du XVIIe siècle, huile sur toile, H : 97 x l : 81 cm (avec le cadre), bon état (œuvre restaurée). Ill. LXXII-4.

<sup>256</sup> Voir les fiches de l'Inventaire Général du Patrimoine sur la base Palissy du Ministère de la Culture et de la Communication.

## j- Les bénédictines d'Yzeure

### Cat II-20 : Yzeure, *La Remise de la règle à une abbesse*

III. LXXIII

*La Remise de la règle à une abbesse*, XVIIe siècle

Toile, H : 281,5 x l : 204,8 cm

Inscription en bas, au centre de la toile : « Madame Jeanne de Barthelat / Abbessse. A fait restaurer / ce tableau en / 175... ». Suivi d'un blason non identifié.

Sur le livre tenu par le pape :

« ECCE CONSTIU MAGNIFIC-  
IE HODE & & TA EST  
UT EDIFICES (N)IMAMEA  
ET PLANTES () ODIE PRA  
IER. 10 MNIBUS  
& ). & ».

Yzeure, église Saint-Pierre (canton d'Yzeure, arrondissement de Moulins)

Inscrite au titre des Monuments Historiques le 04/03/2004. Bon état, toile restaurée à de nombreuses reprises. La dernière intervention date de 2006.

**Historique :** Toile commandée au XVIIe siècle par une abbesse du monastère bénédictin d'Yzeure. Restaurée au XVIIIe siècle à la demande de l'abbesse Jeanne de Barthelat qui fait apposer une inscription rappelant cette restauration. Tableau conservé par Claude-Henri Dufour dans la chapelle de la Visitation durant la Révolution puis restitué à l'église d'Yzeure.

#### **Sources manuscrites :**

- 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
- Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

#### **Provenance de l'œuvre**

Ce tableau peint au XVIIe siècle provient très certainement de l'abbaye bénédictine de la ville d'Yzeure dépendante de celle de Saint-Menoux. En 1150, le monastère d'Yzeure est en effet cédé de façon définitive à l'abbesse de Saint-Menoux, Ermengarde<sup>257</sup>. L'église est en même temps paroissiale et prieurale, puis le monastère est dissout en 1791. La toile est conservée par Claude-Henri Dufour à la chapelle de l'ancien couvent de la Visitation. On la retrouve citée dans son inventaire de 1795 au numéro 140 : « Un pape environné de cardinaux donant à une religieuse la constitution de son ordre. Neuf pieds sur six pieds trois [*sic*] ». Il la restitue par la suite à l'église d'Yzeure.

---

<sup>257</sup> 1991, Maylis Bayle, pp. 477 à 493. La première mention certaine de la ville d'Yzeure et de son église date de 886 (Charles le Gros donne à l'évêque de Nevers le monastère d'Yzeure). Au début du XIe siècle, les évêques de Nevers le concèdent aux sires de Bourbon. En 1150, l'évêque d'Autun Henri cède à l'abbesse de Saint-Menoux l'église d'Yzeure. Il est précisé qu'elle la possédait du temps d'Etienne, prédécesseur d'Henri. Ainsi, entre la fin du XIe siècle et 1150, l'église était déjà passée entre les mains de l'abbesse de Saint-Menoux, à une date imprécise, et cette situation est définitivement entérinée en 1150. La dépendance à l'égard de Saint-Menoux pèse beaucoup sur le monastère d'Yzeure ce qui a suscité d'interminables conflits. Les religieuses sont dispersées en 1791.

### ***Origine de la commande :***

La toile représente une abbesse bénédictine recevant la règle de son ordre des mains d'un pape. En bas, au centre de la toile, on peut lire une inscription rajoutée au XVIIIe siècle : « Madame Jeanne de Barthelat / Abbessse. A fait restaurer / ce tableau en / 175... ». La famille de Barthelat est une famille connue à cette période dans le Bourbonnais<sup>258</sup> mais il y a peu d'informations à son sujet et nos recherches ne nous ont pas permis de retrouver l'existence d'une abbesse. Il faut également noter que le blason qui suit ne correspond pas à celui de la famille de Barthelat<sup>259</sup>. Il peut s'agir de celui de l'abbesse commanditaire de l'œuvre, qui n'a pas été identifiée non plus mais qui était sans doute une des abbesses du monastère d'Yzeure au XVIIe siècle. Comme pour l'abbaye de Saint-Menoux, on voit que ces dernières menaient un mécénat important pour embellir les bâtiments de leurs monastères. Au XVIIIe siècle, la toile est donc restaurée. On remarque ainsi que l'inscription visible sur le livre que tend l'évêque à la religieuse a été réécrite sur l'originale. Cependant, il est précisé dans le dernier dossier de restauration de 2006 que la toile a été restaurée à plusieurs reprises.

### ***Analyse de l'œuvre:***

Le pape, coiffé de sa tiare et portant une chape dorée et brodée, est assis sur son trône, dominant l'assemblée qui l'entoure. Cette assemblée se compose essentiellement de cardinaux mais on reconnaît un moine au premier plan et deux religieuses bénédictines. Le pape remet la règle de l'ordre à l'une d'entre elle qui doit être la fondatrice du monastère. Elle porte la robe noire et la guimpe des bénédictines. La colombe du Saint-Esprit apparaît dans l'angle droit, en haut de la toile.

La composition du tableau est très simple et le style archaïque. Les personnages sont presque tous représentés sur un même plan. Nous avons ici une réalisation d'un peintre local qui ne maîtrise pas complètement ni la perspective ni la représentation des visages. Ceux-ci sont quasiment tous identiques et inexpressifs. Le rouge et le noir dominant dans cette scène, seul le blanc de la robe du pape et des guimpes des religieuses vient l'éclairer. On remarque cependant qu'une attention particulière a été portée aux ornements liturgiques du pape. Les plis de la robe sont plus travaillés et le bas est brodé, ainsi que la chape. La facture de ce tableau rappelle celles des toiles de l'église de Saint-Menoux : *Saint Dominique et sainte Catherine recevant le rosaire* et *Saint Menou délivrant un noble breton*<sup>260</sup>. On retrouve la

---

<sup>258</sup> Arch. dép. de l'Allier : fichier De Gozis, n° 415.

<sup>259</sup> Le blason de la famille de Barthelat est « D'azur à un tigre au naturel ».

<sup>260</sup> Cat II-18 et Cat II-19.

même simplification, une représentation des figures assez semblable. Nous pourrions ainsi être ici encore en présence d'une œuvre issue de l'atelier du peintre Gilbert Ier Sève, peintre installé à Moulins jusqu'à sa mort en 1674. Cependant les nombreuses restaurations, plus ou moins heureuses, subies par la toile ne permettent pas véritablement d'apprécier le style de cet artiste anonyme<sup>261</sup>. On voit que certains coups de pinceau ne sont pas ceux d'origine, au niveau du moine au premier plan par exemple. De grandes parties du tableau ont été entièrement repeintes. Les restaurateurs expliquent également que la toile a été raccourcie ou repliée en partie basse car les armoiries sont partiellement cachées sous la feuillure du cadre.

C'est un tableau qui s'insère à la fois dans les nombreuses commandes réalisées par les ordres religieux au XVIIe siècle et dans leurs restaurations réclamées au XVIIIe siècle par les supérieurs ou les évêques lors de leurs visites, restaurations qui participent également à l'embellissement des édifices.

---

<sup>261</sup> La toile présente de multiples traces de restauration : une quinzaine de pièces cousues ou collées au revers, enduit brun badigeonné sur l'ensemble du revers de la toile, plâtras de mastic maladroitement repeints, des parties entières du tableau ont été repeintes.

## k- Les bénédictins de Saint-Pourçain-sur-Sioule

### Cat II-21 : Saint-Pourçain-sur-Sioule, *L'Assomption de la Vierge*

III. LXXIV

#### **Gilbert Ier Sève**

*L'Assomption*, 1642

Toile, H : 290 x l : 197 cm

Signée et datée « Gilbertus . Seve . Mol . Fecit . Anno . 1642 » en bas au centre de la toile  
Saint-Pourçain-sur-Sioule, église Sainte-Croix (canton de Saint-Pourçain-sur-Sioule, arrondissement de Moulins)

Classée au titre des Monuments Historiques le 28/06/2013. Mauvais état.

**Historique :** Le commanditaire et les conditions de la commande de cette toile ne sont pas connus. Peut-être commandée pour le prieuré de Saint-Pourçain lorsque ce dernier est réformé par la congrégation de Saint-Maur au milieu du XVIIe siècle. Le tableau semble toujours avoir été conservé dans l'église Sainte-Croix de Saint-Pourçain.

#### **Bibliographie :**

- R. 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.

- A. Regond, H. 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.

#### **Provenance de l'œuvre**

On ne connaît pas la provenance de cette toile, aujourd'hui conservée dans l'église Sainte-Croix de Saint-Pourçain-sur-Sioule, réalisée par le peintre moulinois Gilbert Ier Sève en 1642. Il est possible qu'elle ait été commandée pour cette église qui était alors la prieurale d'un monastère bénédictin dépendant de l'abbaye bourguignonne de Tournus. Nous n'avons pas retrouvé ce tableau dans l'inventaire du conservateur Claude-Henri Dufour. Ainsi, il n'a peut-être jamais quitté la commune de Saint-Pourçain. Il faut préciser toutefois que toutes les toiles rassemblées par Dufour à la chapelle de la Visitation durant les troubles révolutionnaires ne sont pas citées dans son inventaire de 1795. Il ajoute à la fin de sa liste d'œuvres qu' « il y a en outre dans les différents dépôts cent soixante cinq tableaux ou toiles déchirés, effacés, méconnaissables, images encadrées et inscriptions [*sic*] »<sup>262</sup>. Cependant, le sujet de la toile de Gilbert Ier Sève était facilement reconnaissable et il nous semble donc que Dufour n'a pas dû être en charge de cette œuvre.

---

<sup>262</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. Une *Assomption* est citée dans cet inventaire sous le numéro 186. Cependant les dimensions ne correspondent pas, la toile conservée par Dufour mesurant « six pieds sur quatre ». De plus, le conservateur ne précise pas que la toile est de Gilbert Sève, précision qu'il apporte pour *L'Adoration des mages*, autre toile de l'artiste.

### ***Origine de la commande***

Le commanditaire de ce tableau de grand format est également inconnu. Cependant une hypothèse nous semble envisageable. En 1643, le prieuré de Saint-Pourçain est réformé par les moines de Saint-Maur et des travaux ont lieu durant cette période<sup>263</sup>. Ainsi, le bâtiment des moines qui ferme la cour des bénédictins à l'est est reconstruit. La congrégation de Saint-Maur accorde une place capitale au travail intellectuel et à l'art<sup>264</sup>. Elle était réputée pour son haut niveau d'érudition. Il est donc tout à fait possible que lorsque le monastère de Saint-Pourçain entre dans la congrégation de Saint-Maur, les mauristes passent commande d'œuvres d'art pour orner en particulier l'église. Un an seulement sépare la réalisation de la toile et la réforme de l'abbaye.

### ***Analyse de l'œuvre***

Le thème de l'Assomption de la Vierge est très répandu à cette période. Nous en avons plusieurs exemples dans ce catalogue<sup>265</sup>. Cette iconographie permet de réaffirmer le rôle important de la Vierge dans la foi catholique face à la nouvelle religion protestante qui remet en cause le caractère divin de la mère du Christ. Comme son fils, Marie ressuscite et elle monte au ciel, portée par les anges.

La composition de cette toile est traditionnelle. On retrouve deux registres distincts, avec dans la partie inférieure les douze apôtres regroupés autour du tombeau vide de la

---

<sup>263</sup> 1991, Anne Prache, pp. 367 à 378.

En 871, Charles le Chauve donne le monastère de Saint-Pourçain, où aurait vécu saint Pourçain à la fin du Ve siècle-début du VIe siècle, aux religieux de Noirmoutier qui avaient fui les invasions normandes. C'est ainsi qu'il revient aux bénédictins de Tournus en 875. Saint-Pourçain devient un des prieurés de l'abbaye bourguignonne. Cette possession de l'abbaye de Tournus est confirmée par différents actes royaux au Xe siècle. Au cours des siècles, il semble y avoir eu de nombreuses tensions entre les religieux et les habitants de Saint-Pourçain. En 1643, la congrégation de Saint-Maur entreprend de réformer le prieuré qui disparaît en 1790. L'église paroissiale de la ville, Saint-Georges, est détruite à cette période et l'église Sainte-Croix est alors affectée à la paroisse.

<sup>264</sup> 1993, Gaston Duchet-Suchaux et Monique Duchet-Suchaux, pp. 116-117.

La congrégation de Saint-Maur, constituée en 1618, est issue de la réforme de la congrégation de Saint-Vanne de Verdun. Elle est le résultat du travail et de la pensée de dom Didier de la Cour de la Vallée, prieur du collège de Cluny à Paris, et de dom Laurent de Saint-Vanne, profès de Saint-Vanne. Approuvée et soutenue par le roi Louis XIII et la cour, la congrégation englobe dès 1619 l'abbaye de Corbie puis le Mont-Saint-Michel en 1622 et Saint-Rémi de Reims en 1627. La plupart des monastères bénédictins de France, mis à part ceux qui appartiennent à Cluny, rejoignent peu à peu la nouvelle congrégation qui connaît son apogée dans les années 1690-1700. Le cadre général est emprunté à la règle de Saint-Benoît. Les exigences de pauvreté, chasteté, obéissance, sont complétées par l'obligation faite aux moines de s'adonner à des travaux intellectuels. Certains d'entre eux se vouent à l'enseignement dans les collèges ouverts par la congrégation qui ne survit pas à la Révolution.

<sup>265</sup> Nous avons étudié dans le cadre de ce travail le tableau de *L'Assomption et du Couronnement de la Vierge* conservé à la cathédrale de Moulins (Cat II-10) ou encore *L'Assomption de la Vierge* de l'église Notre-Dame de Montluçon réalisée par le peintre Jean Boucher (Cat II-29). On retrouve également ce thème sur le plafond peint de la bibliothèque de l'ancien collège des jésuites de Moulins, travail de Giovanni Gherardini (Cat I-8) et au niveau du tondo central du plafond du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation de Moulins, décor du peintre Rémy Vuibert (Cat I-7).

Vierge. On reconnaît saint Pierre au premier plan à droite qui, dans un geste de grande surprise, échappe ses clefs. Derrière lui se tient saint Jean, le seul personnage imberbe de la scène. Certains apôtres examinent le tombeau vide avec stupéfaction tandis que les autres regardent la Vierge s'élever dans les cieux. Dans le registre supérieur, la Vierge Marie vêtue de rouge et de bleu est debout sur les nuées, les mains jointes, en prière. Elle lève les yeux ciel. Auréolée de lumière, elle regarde vers le ciel et des têtes d'angelots forment un cercle tout autour d'elle. Les deux éléments importants de cette scène, le tombeau vide et la Vierge, se retrouvent ainsi comme encerclés, par les apôtres pour le tombeau, par les nuées et les angelots pour la Vierge, ce qui permet de les mettre en valeur. Cela fait également le lien entre les deux registres de la composition. On retrouve ce même principe de composition circulaire formée par les angelots et les nuées sur le tableau attribué à Gilbert Ier Sève et conservé dans la cathédrale de Moulins, *Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge*<sup>266</sup>. Le rouge, le jaune, le marron, l'orange sont les couleurs dominantes. Cependant la toile est très encrassée et le vernis a jauni ce qui donne un aspect assez terne à cette scène. Une restauration permettrait de retrouver les coloris d'origine qui doivent être beaucoup plus vifs et variés, ainsi que la luminosité de l'œuvre.

Le style de Gilbert Ier Sève, qui reste naïf, se caractérise par les visages ronds de ses personnages, des joues lourdes. Les drapés et les effets de perspective sont également assez simples. La représentation de la Vierge est très proche de celle de son tableau conservé dans la chapelle Sainte-Claire de Moulins, *La Vierge à l'Enfant*. Elle porte les mêmes draperies, on retrouve un visage épais, elle a les yeux levés au ciel, ses cheveux sont détachés. Une certaine théâtralité se dégage cependant de cette scène de l'Assomption, essentiellement à travers la gestuelle des apôtres qui expriment leur grande surprise, même si les visages sont peu expressifs. Des effets lumineux renforcent l'apothéose de la Vierge mais le mauvais état de la toile ne permet pas de les étudier.

---

<sup>266</sup> Cat II-11.



## II- Les témoins d'une dévotion personnelle et collective

Membres de la noblesse ou de la haute bourgeoisie passent commande de tableaux pour leurs chapelles privées. Ils font, en général, représenter leurs saints patrons ou apposer leurs armoiries. Les confréries, les hôpitaux, les chapitres collégiaux ou les curés de paroisse, sont quant à eux, souvent à l'origine de la commande d'une toile dont le thème est en relation avec le lieu où elle doit être installée. Toutes ces œuvres sont les témoins d'une dévotion personnelle mais aussi collective, quand elle s'inscrit par exemple dans le cadre d'une confrérie. Il s'agit d'une dévotion qui s'expose aux yeux de tous, l'ensemble de la population fréquentant ces édifices.

### a- Les commandes de la noblesse et la bourgeoisie

#### Cat II-22 : MOULINS, *Le Martyre de saint Etienne*

III. LXXV-1 à III. LXXV-2

#### **Jean Richier**

*Le Martyre de saint Etienne*, vers 1601-1602

Toile, H : 254 x l : 165 cm

Inscription en bas de la toile, en deux colonnes : « Et Christo & Stephano & Decori Votiva Paterno / Affixa hic mani picta Tabella pijs / Pictoris Gnati obsequium, tumulum que parentis / Richerij docet haec condecoranda sui »

Moulins, église Saint-Pierre (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Inscrit au titre des Monuments Historiques le 30/09/2010. Mauvais état.

**Historique :** Tableau peint par Jean Richier après le décès de son père, Etienne, afin que ce dernier, ainsi que les autres membres de la famille, puissent recevoir une sépulture dans l'église Sainte-Claire du couvent des clarisses de Moulins. Toile conservée lors des troubles révolutionnaires par Claude-Henri Dufour puis placée dans l'église Saint-Pierre de Moulins devenue église paroissiale.

#### **Bibliographie :**

M. Litaudon, *La Ville de Moulins en 1660*, Moulins, Les Imprimeries réunies, 1961, pp. 38-39.

#### **Sources manuscrites :**

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

### ***Provenance de l'œuvre***

Cette toile provient de l'ancienne église Sainte-Claire du couvent des clarisses de la ville de Moulins<sup>267</sup>. Marie Litaudon a découvert aux archives départementales de l'Allier qu'elle avait été réalisée par Jean Richier, peintre installé à Moulins, dans le but d'obtenir une sépulture pour sa famille. Le tableau est resté en place dans ce lieu jusqu'à la Révolution<sup>268</sup>. Durant les troubles révolutionnaires, les religieuses sont dispersées, les bâtiments du monastère servent de prison et la chapelle devient une salle de spectacle<sup>269</sup>. Le tableau est conservé par Claude-Henri Dufour. On le retrouve cité dans son inventaire de 1795, au numéro 143 : « Martyre de St Etienne. Huit pieds sur cinq »<sup>270</sup>. Il est ensuite installé à l'église Saint-Pierre de Moulins<sup>271</sup> après le rétablissement du culte où il se trouve toujours aujourd'hui, dans un escalier à l'arrière de l'église, dans de mauvaises conditions de conservation.

### ***Origine de la commande :***

Marie Litaudon rappelle que recevoir une sépulture en l'église Sainte-Claire est un honneur qu'on achète par don ou par fondation. En 1602, les religieuses accordent à Gabrielle de la Place, veuve du peintre Etienne Richier, à son fils Jean Richier également peintre, et à ses filles Anne et Florimonde, le lieu où a été enterré Etienne Richier pour qu'ils installent à cet emplacement un tombeau pour leur sépulture. Ils ont droit à cet emplacement car ils ont offert un grand tableau représentant « *le Martire du glorieux Saint Etienne* », saint patron de leur mari et père, à l'occasion du décès de ce dernier, tableau « posé et attaché au dessus de l'autel devant lequel le dit feu M<sup>e</sup> Etienne Richier a naguere esté enterré [*sic*] »<sup>272</sup>. Le tableau a été réalisé par son fils comme l'indique l'inscription en bas de la toile. Marie Litaudon cite dans son ouvrage la minute datée de 1602 correspondant à cet accord entre les religieuses et la famille Richier, document que n'avons pas retrouvé aux archives départementales<sup>273</sup>.

---

<sup>267</sup> Cet édifice existe toujours aujourd'hui. Sa construction avait été initiée en 1421 par la duchesse de Bourbon, Marie de Berry, et s'est poursuivie pendant plus de deux siècles. C'est le seul vestige du couvent. La chapelle est vendue comme Bien national en 1795 et devient une salle de spectacle jusqu'en 1847, année de l'inauguration du théâtre de Moulins.

<sup>268</sup> 1961, Marie Litaudon, p. 38.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>270</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.

<sup>271</sup> Saint-Pierre de Moulins est l'église de l'ancien couvent des Carmes installé à cet emplacement en 1352. Elle avait pour vocable Saint-Etienne jusqu'à la Révolution. En 1791, l'église du couvent devient paroissiale et prend alors le nom de Saint-Pierre en référence à l'église Saint-Pierre-des-Ménétraux détruite durant les troubles révolutionnaires.

<sup>272</sup> Cité par Marie Litaudon, 1961, p. 38.

<sup>273</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

Nous avons en revanche découvert plusieurs documents concernant cette famille de peintres installés à Moulins que nous étudions dans le cadre de ce doctorat<sup>274</sup>. Les minutes notariales retrouvées permettent de savoir qu'Etienne Richier est décédé à la fin de l'année 1601 ou au début de l'année 1602<sup>275</sup>. L'accord au sujet de la sépulture des Richier étant signé en 1602 et le tableau ayant déjà été réalisé, nous pouvons dater sa réalisation de la fin de l'année 1601 ou du début de l'année 1602. Etienne et Jean Richier étaient maîtres peintres et vitriers à Moulins. C'est la seule œuvre que nous avons retrouvée d'un membre de cette famille. Etienne Richier avait un frère, Philippe, qui était également peintre et qui exerçait à Moulins. Nous avons donc ici une dynastie d'artistes locaux dans laquelle on exerçait le métier de « peintre et vitrier » de père en fils et d'oncle en neveu.

### *Analyse de l'œuvre:*

Au premier plan, des hommes jettent avec une grande violence des pierres à Etienne qui implore le ciel presque à genoux, auréolé, vêtu de la dalmatique du diacre et de l'étole. Il est lapidé à mort devant les portes de Jérusalem dont on aperçoit les murailles à l'arrière de la composition. Au fond, devant une des portes de la ville, on remarque Saül qui garde les vêtements des assassins, approuvant le meurtre.

Etienne est un des premiers martyrs chrétiens et il apparaît comme étant à l'origine du culte des saints. Son histoire est issue des Actes des Apôtres (6 ; 7, 55-60). Accusé d'avoir proféré des paroles blasphématoires contre Moïse et contre Dieu, il comparaît devant le sanhédrin<sup>276</sup> avant d'être finalement traîné hors de la ville par ses accusateurs qui se jettent sur lui et le lapident. C'est un épisode où l'on rencontre Saül, qui, avant d'être béatifié et considéré comme un des plus grands saints sous le nom de Paul, a martyrisé les chrétiens. Il garde ici les vêtements des assassins afin qu'ils soient plus libres de leurs mouvements<sup>277</sup>.

La toile est divisée en deux registres distincts, avec dans la moitié inférieure la lapidation du saint par la foule. Dans la partie supérieure, la ville de Jérusalem est représentée, et plus particulièrement une de ses portes devant laquelle se trouve Saül. A droite de la

---

<sup>274</sup> Nous pouvons nous reporter aux notices biographiques des artistes ainsi qu'à l'étude menée sur les peintres locaux dans le volume I.

<sup>275</sup> Etienne Richier est signataire d'une transaction le 14 août 1601 (Annexe 64. Arch. dép. de l'Allier : 3E706, étude de maître Revangy à Moulins), et le 16 septembre 1602, sa femme Gabrielle de la Place est dite « veuve d'honorable homme maistre Estienne Richier vivant peintre » (Annexe 54. Arch. dép. de l'Allier : 3E707, étude de maître Revangy à Moulins). Le 29 septembre de la même année, Jean Richier rachète à sa mère le matériel de peintre de son père (Annexe 63. Arch. dép. de l'Allier : 3E707, étude de maître Revangy à Moulins).

<sup>276</sup> Le sanhédrin est l'assemblée législative traditionnelle du peuple juif et tribunal suprême. Il siège à Jérusalem.

<sup>277</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, p. 149.

composition, à l'arrière de la foule, on aperçoit un personnage qui regarde le spectateur et qui porte une fraise autour du cou. La forme de cette collerette est caractéristique de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. On peut supposer qu'il s'agit du portrait d'Etienne Richier que son fils intègre dans la composition en souvenir de ce dernier. Destinée à sa sépulture, la toile représente le martyr du saint patron de son père. Une inscription latine, sur deux lignes, en deux colonnes, rappelle les conditions de réalisation de l'œuvre : « Et Christo & Stephano & Decori Votiva Paterno / Affixa hic mani picta Tabella pijs / Pictoris Gnati obsequium, tumulum que parentis / Richerij docet haec condecoranda sui », ce qui signifie : « Ce tableau, ici accroché, peint des mains pieuses du peintre Richier, dédié au Christ, à Etienne et au souvenir de son père, nous enseigne que doivent être honorés l'inhumation et la tombe de son père ». Ce tableau de grand format présente des maladresses, en particulier dans la représentation des personnages et des proportions des corps, ou encore au niveau de la perspective générale. Les détails sont nombreux, comme le lézard visible au premier plan sur un rocher. Il est difficile de pousser l'analyse au vu de l'état du tableau. Lacunes, enfoncements, craquelures et surtout chancis généralisé rendent presque illisible la composition. La lumière et les couleurs sont totalement opacifiées mais elles semblent assez vives, voire même acidulées. Ces coloris, renforcés par le caractère théâtral de la scène, très visible dans l'expression de saint Etienne ou à travers les attitudes très accentuées des différents protagonistes, permettent de rattacher la composition au maniérisme tardif, ce qui n'a rien de surprenant au vu de la datation de l'œuvre. Une restauration serait nécessaire afin de mieux connaître le style du peintre moulinois Jean Richier. Il est à noter que la toile est toujours dans son cadre d'origine, en bois doré garni de rinceaux, caractéristique de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

## Cat II-23 : MOULINS, *Le triptyque des Aubéry*

III. LXXVI-1 à III. LXXI-4

*Le triptyque des Aubéry*, 1603

Panneau peint, panneau central : H : 75 x l : 146,3 cm ; volet droit : H : 74,9 x l : 66,9 cm ; volet gauche : H : 75 x l : 66,9 cm

Armoiries des commanditaires représentées à deux reprises sur le panneau central et une fois sur la face externe du volet gauche. Daté « 1603 » en bas au centre du panneau central  
Moulins, cathédrale Notre-Dame (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)  
Classé au titre des Monuments Historiques le 07/04/1902. Mauvais état. Restauration débutée en 2003 mais restée inachevée.

**Historique :** Tableau commandé en 1603 par Hugues Aubéry et son épouse à un artiste non identifié, pour orner la chapelle familiale dans la collégiale Notre-Dame de Moulins. Œuvre démantelée à une date indéterminée. Le triptyque retrouve son intégrité à la fin des années 1920 ou au début des années 1930. Il est toujours conservé à la cathédrale, ancienne collégiale.

### **Bibliographie :**

- L. du Broc de Segange, *Notre-Dame de Moulins. Guide historique, archéologique et iconographique*, Moulins, 1876, p. 155.
- Chanoine Melin, « Le tableau des Aubéry », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, n°1, 1893, pp. 64-67.
- J. Clément, *La cathédrale de Moulins. Histoire et description*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1923, pp. 46-49-50.
- J. Clément, « Cathédrale », *La Semaine religieuse du diocèse de Moulins*, 31<sup>e</sup> année, tome XXXI, pp. 104-106.
- A. Guy, *La cathédrale de Moulins*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1950, pp. 110-112.

### **Sources manuscrites :**

- Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 186
- Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

### **Provenance de l'œuvre**

Ce panneau peint offert par les Aubéry en 1603 provient de la chapelle que la famille possédait dans la collégiale Notre-Dame de Moulins. Cette chapelle, dédiée à Sainte Geneviève mais qui prit très rapidement le nom de « chapelle des Aubéry »<sup>278</sup>, avait été acquise par Geoffroy Aubéry, maire de Moulins en 1553, et son épouse Claudine Chabas, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>279</sup>. Le couple y fonde des messes et se réserve le droit de sépulture pour eux et les leurs en 1558. On retrouve leurs portraits sur le vitrail de cette chapelle<sup>280</sup>.

<sup>278</sup> Cette chapelle fut par la suite la chapelle de la Vierge. Elle est aujourd'hui dédiée au curé d'Ars.

<sup>279</sup> Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 186.

<sup>280</sup> Ce vitrail est dit « des Croisades ». Il illustre la prise de Jérusalem en 1099 lors de la première croisade. La famille Aubéry prétendait en effet descendre d'un certain Guy Aubéry qui aurait vendu tous ses biens pour suivre Godefroy de Bouillon lors de cette croisade. Ils se disaient également descendants d'un Pierre Aubéry qui aurait accompagné saint Louis en Egypte. Ces ascendances ne sont absolument pas prouvées, elles n'ont aucun fondement mais la tradition était si forte dans la famille que les donateurs, Geoffroy Aubéry et Claudine Chabas, se font représenter sur le vitrail de leur chapelle aux côtés de Godefroy de Bouillon et de saint Louis.

L'histoire de ce triptyque est connue grâce à une lettre du chanoine Joseph Clément datée du 18 février 1924 dans laquelle il rapporte de quelle manière il a pu reconstituer cet ensemble qui avait été démantelé<sup>281</sup>. A la Révolution, le mobilier de la chapelle appartenant à la famille Aubéry de la collégiale de Moulins est dispersé<sup>282</sup>. Le tableau est transporté dans la sacristie, transformée en chapelle lors de l'agrandissement de la collégiale à la fin du XIXe siècle. On ne retrouve pas la mention de cette œuvre dans l'inventaire des tableaux conservés dans l'ancienne chapelle de la Visitation par le conservateur des objets d'art Claude-Henri Dufour<sup>283</sup>. Entre 1837 et 1842, les deux volets latéraux du triptyque sont donnés, « on ne sait ni pourquoi ni comment » précise le chanoine Clément, à deux amateurs moulinois par le peintre verrier Emile Thibaut qui était alors chargé de la restauration du vitrail *La Mort de la Vierge* dans le chœur de la cathédrale. En 1889, Joseph Clément décide, pendant son vicariat, de reconstituer le triptyque. Il retrouve ainsi les deux volets disparus, le premier rue de Bourgogne, chez Auguste Queyroi où il était arrivé par succession de la maison Auguste Desrosiers ; et le second chez monsieur Bonneton, conseiller honoraire de la Cour d'Appel de Riom. Ce dernier habitait le château des Péchenin à Taxat-Senat, tout près de Chantelle. Après négociations<sup>284</sup>, Joseph Clément rachète à titre personnel le panneau représentant *La Vierge de l'Annonciation*, moyennant un échange, volet qu'il offre à la cathédrale<sup>285</sup>. Le second panneau représentant *L'Ange Gabriel* est acheté par l'Etat par l'intermédiaire du chanoine alors conservateur des objets d'art et du trésor de la cathédrale<sup>286</sup>. L'architecte René Moreau charge le menuisier de la cathédrale d'encadrer les deux volets puis monsieur Léon Vérillaud de peindre et de dorer les nouveaux cadres. Le triptyque complet est installé dans la chapelle des Aubéry où il est resté jusqu'en 2003, date d'une première restauration restée inachevée. La fin de la restauration de cette œuvre est prévue pour l'année 2015. Le tableau retrouva ensuite son emplacement dans la chapelle.

---

<sup>281</sup> J. Clément, « Cathédrale », *La Semaine religieuse du diocèse de Moulins*, 31<sup>e</sup> année, tome XXXI, pp. 104-106.

<sup>282</sup> Ainsi, la famille reprend une « superbe plaque de cuivre » reprenant toutes les fondations effectuées par les Aubéry en faveur de la collégiale.

<sup>283</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.

<sup>284</sup> Joseph Clément négocie alors en tant que correspondant du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts avec Auguste Queyroi et madame Lauvergeat, fille et héritière de monsieur Bonneton.

<sup>285</sup> Un cartouche sur cuivre gravé, inséré dans l'encadrement du volet, précise « Donné par le chanoine Clément ».

<sup>286</sup> Les échanges ont certainement duré un certain temps car en 1920, l'administration des Beaux-Arts promet que ces volets rejoindront la cathédrale. En 1938 le triptyque a bien retrouvé son intégrité. L'architecte des Monuments Historiques, Marcel Générmont, le signale dans la cathédrale et précise que le chanoine Clément a acheté lui-même le volet gauche.

### *Origine de la commande*

Il pourrait paraître à première vue assez simple de déterminer l'origine de la commande de ce tableau, celui-ci représentant les donateurs avec leurs armoiries et la date d'exécution de l'œuvre. Seulement les armoiries ne correspondent pas totalement à celles des personnages censés être représentés et les erreurs de généalogie sont nombreuses chez les différents auteurs qui ont écrit sur ce tableau.

Ainsi, le chanoine Melin<sup>287</sup> identifie les personnages comme étant Geoffroy Aubéry et son épouse Claudine Chabas, les fondateurs de la chapelle familiale dans la collégiale de Moulins. Ils seraient accompagnés de leurs deux fils, Jean, docteur en médecine<sup>288</sup>, et Antoine, prêtre, chanoine de la collégiale, curé de Chézy. Nous réfutons cette hypothèse en nous appuyant sur la généalogie établie par Maurice de Gozis qui nous semble à ce jour la plus juste et la plus aboutie<sup>289</sup>. Tout d'abord Jean et Antoine sont les petits-fils et non les fils de Geoffroy Aubéry et Claudine Chabas<sup>290</sup>. De plus le tableau est daté de 1603, date visible en bas au centre du panneau central. Geoffroy Aubéry et Claudine Chabas sont déjà décédés à cette période<sup>291</sup>.

D'autres auteurs, en particulier André Guy<sup>292</sup> ou Joseph Clément<sup>293</sup>, reconnaissent sur ce panneau Hugues Aubéry et son épouse Anne Rouher. Hugues Aubéry est le troisième fils de Geoffroy Aubéry et Claudine Chabas. Il épouse, d'après Maurice de Gozis, Anne Rouher en 1569 avec qui il a quatre enfants. Hugues Aubéry et Anne Rouher sont bien vivants en 1603, année du mariage de leur dernière fille Marguerite avec un certain Jean-Auguste Talon. Nous pensons donc qu'il est tout à fait judicieux d'identifier les donateurs comme étant Hugues Aubéry et son épouse. Mais c'est ici que se pose le problème des armoiries qui sont représentées à trois reprises sur ce panneau peint. Le blason, en deux parties, correspond bien dans la partie gauche aux armes de la famille Aubéry : « D'azur à un chevron d'or

---

<sup>287</sup> 1893, Chanoine Melin, pp. 64-67.

<sup>288</sup> Jean Aubéry, seigneur du Plessis, est le fils aîné d'Antoine Aubéry. Il est docteur en médecine, conseiller du roi Henri IV et son médecin ordinaire et médecin du duc de Montpensier. Il est également Intendant des eaux de Bourbon et Intendant des eaux minérales de France. On sait qu'il fonde en 1614 un service solennel en l'honneur de sainte Geneviève dans la collégiale de Moulins et qu'il offre « une croix d'argent pesant cinq marcs, marquée de ses armoiries, avec cristal pour y mettre en vue la Sainte Epine du trésor de Notre-Dame de Moulins » (Voir l'article de Claude Lamboley, « Jean Aubéry médecin moulinois du XVI<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, tome 75, mars 2011, pp. 316-346).

<sup>289</sup> Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 186.

<sup>290</sup> Jean Aubéry, seigneur du Plessis, docteur en médecine, et Antoine Aubéry, prêtre, chanoine de la collégiale de Moulins, curé de Chézy, sont les deux fils d'Antoine Aubéry, second fils de Geoffroy Aubéry et Claudine Chabas.

<sup>291</sup> Claudine Chabas meurt en 1582, elle avait survécu quelques années à son mari.

<sup>292</sup> 1950, A. Guy, pp. 110-112.

<sup>293</sup> 1923, J. Clément, pp. 49-50.

accompagné de trois têtes de dauphin de même »<sup>294</sup>. Mais dans la partie droite, il ne correspond pas à celui des Rouher qui est « d'azur à l'agneau pascal d'argent accompagné de trois coquilles de même ». Les armoiries que nous voyons représentées accolées à celles des Aubéry sont celles de la famille Cordier : « d'azur au chevron d'or accompagné de trois roues de même »<sup>295</sup>. Aucun auteur ne mentionne ce détail pourtant important. Nos recherches ne nous ont permis de découvrir aucun lien connu entre les familles Aubéry et Cordier. Y a-t-il des erreurs au niveau de la généalogie des Aubéry ? Hugues Aubéry aurait-il épousé une fille de la famille Cordier et non une Rouher ? Y a-t-il eu remariage ? Ce sont des hypothèses tout à fait envisageables d'autant plus qu'il nous faut signaler que Maurice des Gozis n'a pu resituer de façon précise Anne Rouher dans la généalogie de cette famille<sup>296</sup>.

L'idée que nous retiendrons ici est donc que ce tableau a été commandé par Hugues Aubéry et son épouse qui devait se prénommer Anne, la sainte patronne accompagnant la donatrice paraissant bien être sainte Anne, mais qui n'est peut être pas un membre de la famille Rouher comme cela a pu être dit précédemment, mais plutôt de la famille Cordier. Le saint patron représenté derrière le donateur correspond bien à la représentation de saint Hugues. Le couple est accompagné de ses enfants. Derrière l'épouse d'Hugues Aubéry on peut clairement identifier leurs trois filles : Anne, qui s'est mariée à deux reprises avec Nicolas Quinaut puis Gilbert Semyn, Marguerite qui était religieuse, et leur dernière fille également prénommée Marguerite qui épouse en 1603 Jean-Auguste Talon. En face, Hugues Aubéry est accompagné de son fils Nicolas, représenté à l'extrémité du tableau. Ce dernier est écuyer, seigneur d'Ardenne et de la Rigolée, avocat au parlement de Moulins. C'est le seul fils connu du couple. Un troisième personnage vêtu de vêtements religieux est représenté entre Hugues Aubéry et son fils. S'agit-il d'un autre fils, là encore omis dans la généalogie de la famille Aubéry ? De façon assez probable, il pourrait s'agir du neveu d'Hugues Aubéry, Antoine<sup>297</sup>. Ce dernier était en effet prêtre, chanoine à cette période de la collégiale de Moulins, curé de Chézy à partir de 1614, official du chapitre en 1616 puis official et grand vicaire du diocèse d'Autun pour le Bourbonnais de 1637 à 1646<sup>298</sup>. Maurice de Gozis précise que comme les autres membres de sa famille il a été un des bienfaiteurs de la collégiale, il est à l'origine de diverses fondations et dons. Son neveu ayant des responsabilités importantes au

---

<sup>294</sup> 1890, Georges de Soultrait, p. 65.

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>296</sup> Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 5268. Maurice de Gozis n'a pas pu retrouver la place d'Anne Rouher dans la généalogie de cette famille. Il signale seulement qu' « elle pourrait avoir été fille de Charles Rouher, seigneur de Blanzat, et de Péronnelle Loridau ».

<sup>297</sup> Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 186. Il est le fils d'Antoine Aubéry, frère aîné d'Hugues. Il décède en 1648.

<sup>298</sup> *Ibidem*



sein du chapitre collégial, Hugues aurait pu vouloir qu'il soit présent sur le tableau qui orne alors la chapelle familiale. Les deux hommes pouvaient aussi avoir des liens affectifs forts. Il l'aurait ainsi fait représenter juste derrière lui, avant son propre fils. La commande de ce tableau, qui ornait la chapelle familiale, lieu de sépulture des Aubéry, a lieu l'année du mariage de Marguerite, dernière fille d'Hugues et cousine d'Antoine. Ce mariage a peut-être été l'occasion de cette commande.

Ce tableau est une des nombreuses œuvres offertes par cette famille Aubéry qui tient une place importante à Moulins et dans les environs et dont plusieurs membres ont des charges officielles dans l'administration locale<sup>299</sup>. Maurice de Gozis précise qu'« ils se sont montrés les bienfaiteurs constants de la collégiale de Moulins » et que « plusieurs autres des objets précieux que contenait le trésor provenaient aussi de leurs libéralités »<sup>300</sup>.

### *Analyse de l'œuvre*

Le panneau central représente la crucifixion du Christ en présence des commanditaires de l'œuvre comme cela est souvent le cas dans la peinture à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. La croix marque le centre de la composition, au bas de laquelle sont visibles les os et le crâne, symboles de la colline du Golgotha, le lieu « du Crâne ». Le Christ mort, auréolé, porte la couronne d'épine, le périzonium est agité par le vent. Sa tête retombe sur sa poitrine. Au pied de la croix se tiennent la Vierge Marie et saint Jean, debout, de profil. Les commanditaires du tableau sont représentés sur la gauche de la composition, derrière la Vierge. Tout d'abord Hugues Aubéry, présenté au Christ par son saint patron, Hugues de Grenoble, qui pose sa main gantée de blanc sur son dos. Saint Hugues est représenté en évêque<sup>301</sup>, coiffé de sa mitre et tenant la crosse, insignes de ses fonctions. Derrière Hugues Aubéry se tient, selon nous, Antoine Aubéry, son neveu. Chanoine de la collégiale, curé de Chézy, il porte une dalmatique blanche. Enfin, fermant la composition, Nicolas Aubéry est représenté avec des cheveux et une barbe rousse. Face à eux, derrière saint Jean, se trouvent les femmes de la famille. On identifie clairement l'épouse d'Hugues Aubéry, accompagnée de sainte Anne représentée en vieille femme la tête couverte d'un voile et qui, comme saint Hugues, pose sa main sur le dos de la donatrice pour la présenter au Christ. Viennent ensuite Anne, la première fille du couple,

---

<sup>299</sup> Geoffroy Aubéry avait été élu maire de Moulins en 1553. Son fils Antoine, de même que son petit-fils, était médecin. Son dernier fils, Louis, était écuyer, secrétaire de la chambre du roi, commissaire et contrôleur général. Nicolas Aubéry, fils d'Hugues, était avocat au parlement de Moulins.

<sup>300</sup> *Ibidem*

<sup>301</sup> Hugues a été consacré évêque en 1080 par le pape Grégoire VII. En 1084, il cède à saint Bruno un vaste territoire qui faisait partie de son diocèse pour que ce dernier puisse y installer la Grande-Chartreuse (2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 178-179).

puis Marguerite vêtue en religieuse et leur dernière fille également prénommée Marguerite. Les coiffures et les vêtements austères des femmes de la famille Aubéry permettent de confirmer la datation du tableau. On reconnaît très clairement la mode bourgeoise du début du XVIIe siècle avec ses robes amples et noires serrées à la taille et le corsage et les manches ornés de dentelles. Tous les membres de la famille sont représentés à genoux, en prière. Hugues et son épouse se tiennent devant un prie-Dieu, orné en partie basse de leurs armoiries accolées, et sur lequel se trouve un livre ouvert.

Cette scène, très sobre, est assez sombre. Le noir domine, rehaussé par la draperie rouge de saint Jean, le manteau bleu de la Vierge et diverses pointes de blanc au niveau des dentelles des femmes, du voile de sainte Anne, des ornements des religieux. La blancheur du Christ sur la croix vient éclairer cette composition en bas-relief à laquelle une restauration viendrait rendre sa luminosité. L'auteur de ce panneau daté de 1603 a été fortement influencé par la peinture flamande du XVIe siècle. Réalisé sur des panneaux de chêne<sup>302</sup>, on note la place importante laissée à la représentation des donateurs dont les portraits sont réalistes. Les attitudes de saint Jean et de la Vierge, plus expressives et plus précieuses, peuvent se rattacher quant à elles au maniérisme tardif encore à la mode au début du XVIIe siècle.

Le volet intérieur gauche illustre la scène de la Nativité. L'enfant Jésus est représenté dans sa mangeoire remplie de paille, couché sur un linge blanc, entouré de la Vierge Marie agenouillée face à lui, les mains en croix sur sa poitrine, et de Joseph tenant une lanterne allumée, debout derrière son épouse. Deux anges se tiennent derrière la mangeoire et regardent le Christ tandis que deux bergers viennent clore la composition sur la droite.

Cette scène nous semble témoigner d'une double influence : celle de l'art des pays du Nord dans la technique, l'atmosphère générale de la scène, le canon des personnages, et celle du maniérisme italien par la préciosité des figures, des vêtements, la vivacité des couleurs. Le triptyque se rattache ainsi au maniérisme de la seconde école de Fontainebleau qui a su mêler les influences des artistes venus des Pays-Bas et d'Italie et renouveler la peinture française au XVIe siècle. Cette représentation de la Nativité et de l'Adoration des bergers peut être rapprochée du tableau de Simon de Châlons, *L'Adoration des bergers*, de 1548<sup>303</sup>. On retrouve en effet une composition assez similaire avec la Vierge et saint Joseph faisant face au

---

<sup>302</sup> Le panneau central se compose de trois planches de chêne à débitage manuel (Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne).

<sup>303</sup> Simon de Châlons, *L'Adoration des bergers*, 1548, panneau peint, H : 143 x l : 149 cm, musée Calvet, Avignon. Simon de Châlons fait la synthèse dans son œuvre de sa formation bourguignonne et de l'art italien. Il a été très actif à Avignon.

Christ et la présence des bergers. Les visages de Marie et de Joseph présentent des similitudes avec les personnages de Simon de Châlons. Cependant la scène du triptyque de Moulins est plus simple, beaucoup moins fouillée et détaillée. Les personnages sont moins nombreux, le paysage de même que tout l'arrière-plan est absent.

La Résurrection du Christ est représentée sur le volet intérieur droit du triptyque. Le Christ toujours vêtu du périzonium blanc et l'épaule droite recouverte d'une grande draperie rouge en mouvements, plane au dessus du tombeau ouvert et vide. Il est entièrement auréolé de soleil et tient de sa main gauche l'étendard de la Résurrection. Quatre soldats stupéfaits sont représentés autour du tombeau. Ce sont les gardes du tombeau apeurés, mentionnés seulement dans l'évangile de saint Matthieu, aveuglés par la lumière intense de l'apparition<sup>304</sup>. Ils ont chacun un bouclier, certains s'en servent pour se protéger de la lumière aveuglante. Le garde au premier plan à droite brandit son épée, un autre debout sur la droite ne semble pas avoir peur mais regarde cette scène avec étonnement, il se gratte le front et paraît se questionner. Ils sont vêtus à la romaine mais leurs armures sont très colorées. On retrouve du vert, du bleu, du rouge, du rose dans leurs vêtements.

Ces couleurs acidulées, de même que les attitudes expressives voire exagérées des personnages, rattachent également ce volet au maniérisme de l'école de Fontainebleau. L'attitude du Christ volant dans une gloire lumineuse au-dessus du tombeau et celles des gardes stupéfaits et vêtus d'armures et de draperies chatoyantes, rappellent la scène de la *Résurrection du Christ*, panneau central du triptyque de Giovanni Capassini daté de 1555<sup>305</sup>, peintre italien au service du cardinal de Tournon. Les postures précieuses et maniérées, les coloris acidulés font aussi penser, mais de façon moins frappante, à l'œuvre d'Antoine Caron qui réalise avant 1599 une scène de *La Résurrection du Christ*<sup>306</sup> où l'on retrouve la draperie rouge du Christ en mouvements, sa main droite levée au ciel, les gardes en proie à la peur dans une composition assez similaire à celle de Moulins mais inversée et plus travaillée.

Enfin, lorsque l'on referme ce triptyque, on reconnaît la scène de l'Annonciation peinte en grisaille sur la face externe des volets. La Vierge Marie est agenouillée devant son prie-Dieu sur le volet gauche. Elle est en prière, sa main gauche sur son cœur. Un livre est

---

<sup>304</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 1296-297.

<sup>305</sup> Giovanni Capassini, *La Résurrection du Christ*, 1555, panneau peint, H : 226 x l : 119 cm, collégiale de Tournon.

<sup>306</sup> Antoine Caron, *La Résurrection*, avant 1599, panneau peint, H : 124 x l : 138 cm, musée départemental de l'Oise, Beauvais.

ouvert devant elle et, comme sur le panneau central, on retrouve les armoiries des commanditaires bien en évidence sur le prie-Dieu. Sur le volet droit, l'ange Gabriel est à genoux devant la Vierge. Ses ailes sont imposantes et il tient les fleurs de lys dans sa main gauche. Le doigt de la main droite levé vers le ciel, il annonce à Marie qu'elle va mettre au monde un fils.

Encore une fois, la technique et l'atmosphère générale de cette scène se rapprochent de l'art flamand, tandis que l'influence du maniérisme est très présente dans l'attitude des personnages, en particulier dans celle de la Vierge. L'effet de perspective est limité. Cette scène de l'Annonciation a cependant été repeinte, probablement au début du XXe siècle quand les volets ont été rassemblés avec le panneau central. Les vêtements et les visages des protagonistes ont un aspect très moderne et il ne s'agit pas d'une grisaille du XVIIe siècle. Cette scène est plus froide, moins nuancée.

L'auteur de ce triptyque n'est pas identifié. Il se pourrait que ce soit l'œuvre d'un artiste local de talent qui aurait suivi une formation ou qui aurait travaillé à Fontainebleau. Son style se rattache à l'art du XVIe siècle mais il ne faut pas oublier qu'au tout début du XVIIe siècle la manière de peindre des artistes flamands est encore très à la mode, on pense ainsi à Jérôme Ier Francken, et que les peintres ont une certaine connaissance de la peinture italienne. La composition, la perspective, les drapés restent simples dans ce tableau, en particulier au niveau des deux volets. Les portraits des donateurs sont cependant très bien maîtrisés. On note une plus grande maîtrise technique sur le panneau central. La restauration de l'œuvre permettra certainement de mieux définir le style de cet artiste<sup>307</sup>.

Ce triptyque a souvent été mis en parallèle avec un autre panneau peint conservé dans l'église d'Autry-Issards représentant une *Déposition de croix* en présence de donateurs et de leurs saints patrons<sup>308</sup>. Ce rapprochement est erroné, cette déposition de croix au style très différent datant de la fin du XVe siècle<sup>309</sup>. Les donateurs, non identifiés, ne sont pas des membres de la famille Aubéry. Les Aubéry ne deviennent en effet seigneurs du Plessis à

---

<sup>307</sup> Ce panneau a subi plusieurs restaurations et il semble qu'il y ait de nombreux repeints. Ainsi, à l'occasion d'une étude aux rayons infrarouges les restaurateurs ont décelé « une ville au pied de la Croix de la Crucifixion, des nuées dans le ciel sur le panneau central. Un sol carrelé [...] dans les volets par exemple est également perceptible ».

<sup>308</sup> 1893, Chanoine Melin, pp. 64-67.

<sup>309</sup> 1998, Marie-Elisabeth Bruel et Jean-Thomas Bruel, pp. 137-151. Dans cet article, les auteurs situent la réalisation de ce tableau vers 1493. Les donateurs représentés pourraient être Jean de Murat et Catherine de la Condemine alors propriétaires du château D'Issards (voir J. Baudoin, *Saints en Bourbonnais*, catalogue de l'exposition du musée de Souvigny, 28 juin-31 octobre 2008, p. 65).

Autry que plus tard au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Le château visible à l'arrière plan ne leur appartient pas encore.

Enfin il nous faut signaler un autre triptyque, également peint sur bois, conservé à la cathédrale Notre-Dame de Moulins. Il s'agit du triptyque dit « de Bethléem » anciennement attribué au peintre Joos van Cleve ou à un membre de son entourage et daté du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>310</sup>. Nous ne nous attarderons pas sur cette œuvre de grande qualité qui nous semble, au vu de la datation et de la qualité de l'œuvre, se rattacher au mécénat des ducs de Bourbon et qui est donc antérieure à notre période d'étude. Il est tout de même intéressant de préciser que ce panneau peint provient de l'ancienne église Saint-Nicolas du couvent des dominicains de Moulins, remplacée au XIX<sup>e</sup> siècle par l'église du Sacré-Cœur<sup>311</sup>. L'hôpital Saint-Nicolas, avec sa chapelle, avait été fondé par le duc Louis II pour loger ses anciens serviteurs. Le connétable Charles III de Bourbon installe par la suite dans ce lieu un couvent de dominicains. Peut-être est-ce lui qui est à l'origine de la commande de ce tableau ? La réalisation de l'œuvre correspond aux années de création du couvent, les dominicains en prenant possession en 1518. Le panneau central représente la scène de la Nativité. Le volet gauche illustre l'arrivée à Bethléem et le droit la circoncision de Jésus.

---

<sup>310</sup> 1937, Marcel Générmont, pp. 351-354 ; 1950, A. Guy, p. 110 ; Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne.

Ce tableau est probablement l'œuvre d'un maître anversois du XVI<sup>e</sup> siècle, peut-être de Joos van Cleve ou d'un membre de son entourage mais cette attribution ne peut être confirmée. Joos van Cleve, maître anversois décédé en 1540, avait été appelé à la cour de France vers 1530. Il réalise des portraits mais on ne lui connaît pour le moment aucune commande religieuse.

<sup>311</sup> 1937, Marcel Générmont, p. 353 ; 1950, A. Guy, p. 110.

Dans le *Guide archéologique de Moulins* de Roger de Quirielle, réédité en 1895, il est précisé que les travaux de l'église étant finis, le triptyque reprenait la place qu'il occupait précédemment à l'église Saint-Nicolas. Il est acquis en 1935 par monseigneur Gonot, évêque de Moulins qui « en reconnaissance anticipée de certains travaux que l'administration des Beaux-Arts doit lui faire exécuter en son église Cathédrale, en a fait don à l'Etat » (acte passé devant le notaire maître Monnac à Moulins le 29 mai 1936).

## Cat II-24 : CHAMBLET, *Le Couronnement de la Vierge*

III. LXXVII

### Jean Boucher

*Le Couronnement de la Vierge*, entre 1627 et 1633

Toile, H : 253 x l : 210 cm

Blason du commanditaire, Nicolas Jehannot de Bartillat, en bas au centre de la toile

Chamblet, église Saint-Maurice (canton de Montluçon, arrondissement de Montluçon)

Classée au titre des Monuments Historiques le 22/10/2009. Bon état. Tableau restauré en 1996-1997.

**Historique :** Tableau commandé par Nicolas Jehannot de Bartillat à Jean Boucher de Bourges pour orner le maître-autel d'une chapelle de l'église des cordeliers de Montluçon dans laquelle il se fait inhumer. La toile est dispersée avec tout le mobilier du couvent à la Révolution puis installée dans l'église de Chamblet.

### Bibliographie :

- J. Thuillier, *Jean Boucher de Bourges, ca 1575-ca 1633*, Bourges, musée du Berry, Angers, musée des Beaux-Arts, 1988.

- A. Guy, « Nicolas Jehannot de Bartillat. 1574 ou 76 – 1655 », *Bulletin des Amis de Montluçon*, Société d'Histoire et d'Archéologie, n° 48, 1997, pp. 73-81.

- A. Regond, H. 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. 87.

- A. Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVIIe siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 60, 2009, pp. 7 à 24.

- G. Kientz, « Œuvres inédites d'Isaac Moillon, François Perrier, Georges Lallemand, 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.

### Sources manuscrites :

Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 3333

### Provenance de l'œuvre

Ce tableau a été commandé par Nicolas Jehannot de Bartillat probablement pour orner un autel dédié à la Vierge dans l'église des cordeliers de Montluçon<sup>312</sup>. En effet, comme le souligne André Guy, en plus du blason des Bartillat, on note la présence d'un père cordelier à droite de la composition. Cette œuvre est à rapprocher de *L'Adoration des Mages* du peintre Guillaume Rome qui ornait le retable du maître-autel de l'ancienne église de ce couvent de Montluçon<sup>313</sup>. D'autre part, dans son testament en date du 9 décembre 1653, Nicolas Jehannot de Bartillat exprime son désir d'être inhumé au couvent des cordeliers<sup>314</sup> où se trouvait bien

<sup>312</sup> 1997, André Guy, pp. 74 et 78.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 74. *L'Adoration des Mages* de Guillaume Rome est aujourd'hui conservée dans l'église Notre-Dame de Montluçon (Cat II-4).

<sup>314</sup> Document signalé par André Guy, « Nicolas Jehannot de Bartillat. 1574 ou 76 – 1655 », *Bulletin des Amis de Montluçon*, pp. 77-78.

une épitaphe mentionnant son décès le 14 juillet 1655<sup>315</sup>. Ainsi, il devait posséder une chapelle dans laquelle il a été inhumé et dont l'autel était orné de ce tableau sur lequel il se fait représenter en donateur. Cette église était le lieu de sépulture des riches montluçonnais<sup>316</sup>. Le tableau a été installé dans l'église de Chamblet suite à la dispersion des ordres religieux et de leur mobilier à la Révolution<sup>317</sup>.

### ***Origine de la commande :***

Le commanditaire de l'œuvre, Nicolas Jehannot de Bartillat, a fait apposer ses armoiries en bas de la composition<sup>318</sup>. Il est issu d'une famille montluçonnaise connue depuis le XIV<sup>e</sup> siècle<sup>319</sup>. Nicolas est le fils d'Antoine Jehannot, sieur de La Loue, et de Michelle du Lyon dont le père était seigneur de Quinssaines. Ecuyer, sieur de la Loue, il épouse Marie Cartaud en 1598 avec laquelle il a trois enfants. En 1600, il reçoit d'Henri IV la charge de commissaire des guerres qui lui est donnée à Paris. La même année, il achète la seigneurie de Bartillat. Il devient une personnalité locale renommée en recevant, en 1612, l'office de Trésorier général au bureau des finances de la Généralité de Moulins<sup>320</sup> et en achetant, en 1615, celui de capitaine châtelain de la ville et châtellenie de Montluçon. Il perd sa femme en 1627, et à partir du milieu des années 1630 sa santé semble se dégrader. En 1644, il reçoit la charge de maître d'hôtel du roi Louis XIII et continue d'acquérir des seigneuries<sup>321</sup>. Il est un des plus gros propriétaires fonciers de la région montluçonnaise.

La toile n'est ni signée ni datée mais elle est à rattacher à l'œuvre du fameux peintre de la ville de Bourges, Jean Boucher<sup>322</sup>. Composition, personnages, visages, draperies sont en effet similaires à ce que l'on peut voir sur les autres œuvres de cet artiste dont la renommée dépasse largement Bourges et qui travaille essentiellement pour les ordres religieux. Ces

---

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 74. Epitaphe relevée par Gilbert-Bon Perrot de Saint-Angel (1756-1847).

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 74. L'église des cordeliers est aujourd'hui un des bâtiments administratifs de l'hôpital de Montluçon. Le couvent a laissé son nom à un des quatre faubourgs de la ville et à une des portes de l'ancienne enceinte.

<sup>317</sup> 2009, Agnès Moyer, p. 8. Madame Moyer explique que lors de la fermeture des couvents, les tableaux ont été répartis entre les deux églises de Montluçon, Notre-Dame et Saint-Pierre, mais également dans des églises hors de la ville. C'est le cas pour ce *Couronnement de la Vierge*.

<sup>318</sup> Les armoiries de la famille de Bartillat, que l'on reconnaît très bien sur la toile, sont « D'azur au chevron d'or au chef de même, chargé d'un lion léopardé de gueules ». Le blason est surmonté d'un casque empanaché.

<sup>319</sup> 1997, André Guy, pp. 73-81.

<sup>320</sup> Il cède cet office à son fils en 1632 qui le revend en 1645 à Antoine Feydeau pour 45 000 livres.

<sup>321</sup> En 1644, il acquiert pour 40 000 livres la seigneurie de l'Aage qui reste la résidence des Bartillat jusqu'à la Révolution.

<sup>322</sup> Cette attribution qui nous semble tout à fait probable à tout d'abord été proposée par Jacques Foucart puis reprise par Guillaume Kientz : « Œuvres inédites d'Isaac Moillon, François Perrier, Georges Lallemand, J. Perron, Jean Boucher, R. Poisson, Jacques Blanchard, Jacques de Létin et Pieter van Mol. Peintures du XVII<sup>e</sup> siècle en Auvergne », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n° 9, 2011, p. 19.

derniers constituent des réseaux très importants qui jouent un rôle capital dans la commande artistique. Jehannot de Bartillat a pu être mis en relation avec le peintre par l'intermédiaire des cordeliers, et on peut penser qu'il souhaite, au vu de sa position sociale, faire appel à un artiste réputé pour le tableau qui va orner sa chapelle. Sur cette toile, le visage du donateur ressemble de façon frappante à l'autoportrait de l'artiste visible sur le volet gauche du *Triptyque de Saint Jean-Baptiste* conservé à la cathédrale de Bourges<sup>323</sup>. Les deux hommes sont par ailleurs habillés de façon similaire, à la mode du XVIIe siècle. Ces œuvres pourraient ainsi être contemporaines et avoir été réalisées au tout début des années 1630. Le peintre décédant vers 1633, l'œuvre ne peut être postérieure, et le commanditaire, qui a perdu sa femme en 1627, voit sa santé se dégrader dans ces années là et commence peut-être à penser à sa mort. On peut également supposer que si Nicolas Jehannot de Bartillat avait commandé le tableau avant le décès de son épouse, tous deux se seraient fait représenter. Nous proposons donc de dater la toile des années 1627-1633.

### ***Analyse de l'œuvre:***

La toile est divisée en deux registres, avec dans la partie inférieure le donateur, Nicolas Jehannot de Bartillat, agenouillé à droite de la composition, les mains jointes, regardant le spectateur. Derrière lui se tient un père cordelier, un livre dans sa main gauche. Il tend son bras droit, les yeux levés au ciel dans une attitude de prière. Il s'agit de saint Bonaventure dont on reconnaît le *galero* cardinalice posé au sol à côté des armoiries du donateur<sup>324</sup>. Il tient les *Constitutions* de Narbonne. Face à eux, deux autres franciscains, saint François d'Assise reconnaissable à ses stigmates et peut-être frère Léon, souvent représenté à ses côtés<sup>325</sup>, sont également agenouillés. Eux aussi sont en prière, les yeux levés au ciel. Une

<sup>323</sup> 1988, Jacques Thuillier, p. 130-131. Triptyque daté de 1630. La partie centrale représente saint Jean-Baptiste avec un agneau. *La Décollation de saint Jean-Baptiste* orne l'extérieur du volet droit, tandis que l'on retrouve à l'intérieur le portrait de la mère de Jean Boucher. Le volet gauche extérieur représente *Salomé tenant le plat du supplice*. A l'intérieur, on trouve l'autoportrait de l'artiste.

<sup>324</sup> 2011, Guillaume Kientz, p. 19.

Giovanni da Fidanza, plus connu sous le nom de saint Bonaventure, est un grand théologien franciscain, il est un des Docteurs de l'église et a été archevêque et cardinal. En 1260, alors ministre général de l'ordre, il fait proclamer les constitutions de Narbonne qui servent de fondements aux textes rédigés par la suite.

Le nom de « cordeliers » désigne des frères mineurs, des franciscains, qui portent une corde blanche en guise de ceinture. C'est un nom qui a été donné aux franciscains dès le XIIIe siècle, dans les milieux populaires, et qui a largement été utilisé jusqu'à la Révolution française.

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 19.

Saint François d'Assise, fondateur de l'ordre des franciscains, a été canonisé en 1228. Les principes fondateurs de l'ordre sont la pauvreté, la prière, l'évangélisation, le respect de la création. Il reçoit les stigmates du Christ à la fin de sa vie, en 1224, alors qu'il s'était retiré avec quelques frères au monastère d'Alverne. Le jour de l'Exaltation de la Sainte Croix, le Christ crucifié lui apparaît sous l'apparence d'un séraphin et ses plaies s'échappent des rayons venant imprimer les stigmates dans la chair du saint. Frère Léon, assoupli ou aveuglé, est souvent représenté assistant à cette scène.



percée vers un paysage sépare les deux groupes de personnages. Dans la partie supérieure, correspondant au registre céleste, la Vierge Marie est agenouillée, les mains croisées sur le cœur, entourée du Christ tenant l'étendard de la Résurrection et de Dieu le Père. Tous deux tiennent la couronne alors qu'une colombe jaillit au-dessus de Marie dans une trouée lumineuse qui écartent les nuées sur lesquelles les trois personnages se trouvent. Des têtes d'angelots ferment la composition dans les angles supérieurs. Autant les couleurs sont terreuses dans le registre inférieur où le marron des tuniques des franciscains domine, autant on retrouve des rouges vifs dans la partie supérieure, aussi bien pour la robe de la Vierge que pour les draperies du Christ ou de Dieu le Père.

La signature du peintre, Jean Boucher, a été retrouvée récemment sur une toile de l'église Notre-Dame de Montluçon. Il s'agit d'une *Assomption de la Vierge* qui orne un des grands retables de l'église<sup>326</sup>. La toile est datée de 1614. Le tableau commandé par Nicolas Jehannot de Bartillat n'est donc pas une œuvre isolée de cet artiste dans la région montluçonnaise. Joseph Clément, dans son ouvrage sur Montluçon, signale également une *Vierge distribuant le Rosaire à des évêques et à des moines* dans la chapelle de la Vierge de l'église Notre-Dame, œuvre qu'il dit être de « Jean Bouché » et datée de 1628. Il précise que le tableau surmonte l'autel<sup>327</sup>. Cette toile a disparu mais vient confirmer la datation du tableau de Chamblet. Le peintre a bien travaillé pour des commanditaires montluçonnais à la fin des années 1620 et au début des années 1630. Jean Boucher reçoit ainsi plusieurs commandes pour des établissements religieux de Montluçon, ville qui n'est finalement qu'à une cinquantaine de kilomètres de Saint-Amand-Montrond où il décore sept pièces du château dès 1606, et à une centaine de kilomètres de Bourges. Montluçon dépend par ailleurs à cette époque du diocèse de Bourges.

---

<sup>326</sup> Jean Boucher, *Assomption de la Vierge*, 1614, église Notre-Dame, Montluçon (Cat II-29).

<sup>327</sup> 1932, Joseph Clément, pp. 366-367. Un membre de son atelier aurait également travaillé au décor de la chapelle du château d'Ainay-le-Vieil, aujourd'hui dans le département du Cher mais intégré à la Généralité de Moulins à l'époque moderne. Une signature est apparue lors des restaurations : « C. Desbroyère 1609 » et la facture et la composition des scènes s'apparentent à l'atelier de Jean Boucher (Cat I-5).

## Cat II-25 : Moulins, *Vierge à l'Enfant*

III. LXXVIII

### **Gilbert Sève**

*Vierge à l'Enfant*, 1647

Toile, H : 192 x l : 150 cm

Signée et datée en bas à droite « G. Seve / fecit 1647 ». Armoiries de la famille Feydeau en bas à gauche

Moulins, chapelle Sainte-Claire (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Classée au titre des Monuments Historiques le 30/12/1991. Bon état. Restaurée dans les années 1990.

**Historique :** Toile commandée en 1647 à Gilbert Ier Sève par Antoine Feydeau et son épouse Catherine Mégret, probablement pour orner la chapelle qu'ils possédaient dans la collégiale de Moulins. Conservée dans la chapelle Sainte-Claire depuis que celle-ci a été rendue au culte en 1854.

### **Bibliographie :**

- R. 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.

### **Sources manuscrites :**

- Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 2507

- Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

### ***Provenance de l'œuvre***

Cette toile représentant la Vierge à l'Enfant accompagnée de sainte Catherine, saint Antoine et saint Joseph, est actuellement conservée dans la chapelle Sainte-Claire à Moulins, ancienne église du couvent des clarisses colettines fondé en 1421 par sainte Colette grâce à la duchesse de Bourbon Marie de Berry. La chapelle est le seul vestige de ce monastère qui, d'après les descriptions de l'époque, était particulièrement vaste<sup>328</sup>. Cependant, il ne nous semble pas que le tableau ait été commandé pour le couvent, contrairement au *Martyre de saint Etienne* de Jean Richier qui avait été réalisé pour orner la tombe d'Etienne Richier dans l'église du monastère<sup>329</sup>. A la Révolution, les religieuses sont chassées, puis en 1794 les prêtres réfractaires du département sont emprisonnés dans la chapelle avant d'être déportés. Cette dernière est vendue comme Bien national l'année suivante avant de devenir la salle de spectacle de la ville de Moulins jusqu'à l'ouverture du théâtre en 1847. La chapelle est rendue au culte en 1854. Au vu des différentes affectations qu'a connu ce bâtiment, tous les objets mobiliers aujourd'hui présents dans la chapelle ont été installés au milieu du XIXe siècle. Les

---

<sup>328</sup> 2009, Annie Regond, Henri Delorme, p. 65. Selon le père Foedéré, le monastère Sainte-Claire était « fort magnifique en ses bastimens car il était le plus grand et le plus spacieux de toute la province, où s'en pourrait facilement faire deux [...] ». Le monastère abritait également un pensionnat.

<sup>329</sup> Tableau aujourd'hui conservé dans un bâtiment accolé à l'église Saint-Pierre de Moulins (Cat II-22).

œuvres présentes avant la Révolution n'y ont pas forcément retrouvé leur place et d'autres, conservées dans les différents lieux de culte de la ville ou encore stockées dans des dépôts, ont été amenées afin de meubler l'église. Ce doit être le cas de cette toile commandée par la famille Feydeau dont on reconnaît les armoiries en bas de la composition et qui possédait alors une chapelle dans la collégiale Notre-Dame de Moulins. Il est probable que le tableau ornait leur chapelle dédiée à Saint-Michel.

### ***Origine de la commande***

Le tableau a été commandé en 1647 au peintre Gilbert Ier Sève par Antoine Feydeau et son épouse Catherine Mégret. On distingue clairement les armoiries des Feydeau en bas à gauche de la toile : « d'azur à un chevron d'or accompagné de trois coquilles de même », surmonté d'un « heaume taré de face »<sup>330</sup>. L'écu est présenté par deux hommes sauvages, entièrement poilus, et entouré de motifs de feuilles d'or et d'argent. On retrouve une petite tête d'homme sauvage au-dessus du heaume. Les saints patrons des commanditaires sont représentés entourant la Vierge à l'Enfant. Nous pensons que cette toile a été commandée par le couple pour orner la chapelle que possédait la famille Feydeau dans la collégiale de Moulins. Il s'agit de l'actuelle chapelle de l'Enfant Jésus, dans le bas-côté nord de la cathédrale, anciennement dédiée à Saint-Michel. Une litre funéraire réalisée dans les années 1636 aux armes des Feydeau y est par ailleurs toujours visible<sup>331</sup>.

Antoine Feydeau est issu d'une famille bien implantée en Bourbonnais dont plusieurs membres ont eu des charges importantes<sup>332</sup>. Il est lui-même écuyer, conseiller du Roi en tous ses conseils et conseil privé et Trésorier de France au bureau de Moulins. Seigneur de Demoux, Chapeau, La Cour-Chapeau, il occupe une fonction importante dans la capitale de la Généralité. Il épouse Catherine Mégret en secondes noces en 1663 avec laquelle il a eu au moins quatre fils<sup>333</sup>.

---

<sup>330</sup> Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 2507. Le tableau a été restauré et le fond azur de l'écu n'a pas été respecté. On retrouve bien le chevron et les trois coquilles mais restaurés de façon grossière. Les détails n'ont pas été respectés non plus pour la représentation du heaume qui est pour la famille Feydeau « taré de face, grillé de cinq barreaux d'argent damasquiné d'or ».

<sup>331</sup> 1923, J. Clément, pp. 58-59 et 1950, A. Guy, p. 33.

<sup>332</sup> On trouve parmi les membres de la famille Feydeau un ambassadeur de France, un garde des sceaux, un lieutenant général, des conseillers d'état, des Intendants de province, des conseillers au parlement, des chevaliers de Malte, un doyen du chapitre collégial de Moulins... (Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 2507).

<sup>333</sup> Antoine Feydeau rend hommage et foi au roi pour la terre de la Cour-Chapeau en 1654. Il avait épousé en 1628 Claude Brisson de Nevers avec qui il n'a pas eu d'enfants. En 1633, il épouse Catherine Mégret, fille de Gabriel Mégret, seigneur entre autres de la Cour-Chapeau et du Fresne, Trésorier de France, et d'Anne Le Feultre. Il vit encore en 1668 mais il est décédé en 1697, date à laquelle sa veuve est convoquée à l'Armorial Général pour déclarer le blason de son mari défunt (Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 2507).

## *Analyse de l'œuvre*

La Vierge Marie est représentée au centre de la composition, assise, l'enfant Jésus allongé sur ses genoux. Mise en valeur par des rayons lumineux, elle est vêtue d'une robe rouge et d'une draperie bleue. Elle porte sa main droite à sa poitrine et tend la main gauche vers son fils qui essaie de l'attraper. Ses cheveux longs sont détachés, elle est auréolée et lève les yeux au ciel. A sa droite est représenté saint Antoine le Grand, âgé, agenouillé, portant une robe de bure avec son capuchon et serrée à la taille par un chapelet<sup>334</sup>. Il tient dans sa main droite une clochette et dans l'autre un livre. La clochette est un des attributs privilégiés du saint. Quant au livre, il est plutôt associé à saint Antoine de Padoue et rappelle qu'il a été un des grands prédicateurs du Moyen Âge et un orateur de talent. A partir du XVIe siècle, le culte de saint Antoine de Padoue prend un essor considérable<sup>335</sup>. Aucun saint n'a été aussi souvent représenté à cette période. Nous aurions donc dans cette représentation une assimilation des deux saints Antoine, celle de saint Antoine le Grand étant largement prédominante. On reconnaît en effet sur sa robe au niveau de son épaule droite la lettre T rappelant le tau, le bâton se terminant par un T, l'un de ses principaux attributs. Face à lui, de l'autre côté de la Vierge, se tient sainte Catherine d'Alexandrie reconnaissable à sa couronne et à la roue garnie de pointes posée devant elle<sup>336</sup>. Ses vêtements sont de couleurs vives, voire même acidulées. Elle porte une robe verte aux manches jaunes, le tout recouvert d'une draperie rose. Tous deux sont les saints patrons des commanditaires. Il est intéressant de souligner que sainte Catherine et saint Antoine de Padoue sont des intercesseurs auprès du Christ dans la religion catholique et qu'ils sont souvent représentés avec la Vierge tenant le Christ enfant dans ses bras. Sainte Catherine est souvent figurée lors de son mariage mystique avec le Christ enfant dans les bras de Marie. Quant à saint Antoine, il est représenté lors de sa

---

<sup>334</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, p. 35.

La vie de saint Antoine le Grand a été popularisée par la *Légende dorée*. Né au milieu du IIIe siècle en Haute-Egypte, il se retire au désert où le diable le tente à de nombreuses reprises, sans succès. Certes moins populaire qu'Antoine de Padoue, il a tout de même toujours été un saint très admiré, devenant au fil des siècles un saint guérisseur.

<sup>335</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, p. 34.

Antoine est né à Lisbonne, dans une famille noble, en 1195. Il rejoint saint François, devient frère mineur, enseigne à Bologne. Il montre un talent incomparable lors de ses prêches et se consacre donc à la prédication durant les dix dernières années de sa vie. Dès son arrivée en ville, toutes les activités cessent et la population se rassemble pour l'écouter. La légende raconte même qu'il prêcha un jour aux poissons. Il prône la pauvreté et la pénitence. D'abord localisé à Padoue, le culte de saint Antoine prend au XVe et surtout au XVIe siècle un essor considérable et est exporté partout dans le monde, en particulier à partir du moment où le Portugal en fait son saint national. A partir du XVIIe siècle, on l'invoque pour retrouver les objets perdus, puis pour recouvrer la santé, enfin pour exaucer n'importe quel vœu. Il est l'intercesseur par excellence.

<sup>336</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 77-78.

Issue d'une famille noble d'Alexandrie, elle refuse d'épouser l'empereur en raison de son « mariage mystique » avec le Christ. Elle soutient victorieusement une dispute contre cinquante philosophes avant d'être condamnée à être martyrisée sur une roue garnie de pointes qui se brise miraculeusement. Elle meurt décapitée.

vision de la Vierge et de l'enfant Jésus, assis ou debout sur un livre. Derrière sainte Catherine, on reconnaît saint Joseph, debout, vêtu d'une robe marron-orangé et d'une draperie rouge, tenant son attribut : la fleur de lys. Tous lèvent les yeux au ciel et regardent deux angelots, dans la partie supérieure de la toile, qui viennent couronner la Vierge Marie d'une couronne de fleurs. Quatre petites têtes d'angelots sont visibles dans les nuées, dans la partie haute de la composition. Les fleurs tiennent une place importante dans cette scène. Les angelots couronnent Marie de fleurs et il y a comme un parterre de fleurs au premier plan du tableau, aux pieds de la Vierge et des saints patrons des commanditaires. On reconnaît parmi elles des œillets, des fleurs d'églantine, un des attributs du Christ, mais aussi des tulipes et des tubéreuses, fleurs alors très à la mode en ce milieu du XVIIe siècle<sup>337</sup>. Des roses sont reconnaissables dans la couronne de fleurs. Elles symbolisent l'amour universel de la Vierge Marie<sup>338</sup>. On retrouve cette forte présence des fleurs dans un autre tableau attribué au peintre Gilbert Sève, *Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge*, conservé à la cathédrale de Moulins.

La toile a été restaurée ce qui explique les coloris vifs et saturés, néanmoins peut-être assez similaires à ceux d'origine, et le côté « moderne » de cette composition. La restauration nous paraît en effet un peu « grossière » et « lourde ». Cependant, on identifie le style de Gilbert Sève. Les visages sont ronds, assez épais, peu expressifs, avec des petits yeux, les draperies sont peu travaillées. Les mains ou les pieds, comme celui de la Vierge au premier plan, sont également assez lourds. On remarque quelques erreurs anatomiques, un aspect assez naïf souvent, comme dans la représentation de l'enfant Jésus. Nous avons là l'œuvre d'un artiste local, qui s'est formé dans la Généralité, qui n'a jamais quitté la province, et dont la manière reste très simple. Il reçoit cependant un grand nombre de commandes locales, de la part des ordres religieux, de la noblesse, de la bourgeoisie, qui font appel à lui pour orner les édifices religieux ou des chapelles privées.

---

<sup>337</sup> 1997, Alain Tapié, pp. 147-148. L'œillet est le symbole de la rédemption, de la Passion du Christ. L'églantine est également une référence à la Passion. Ses cinq pétales rappellent les cinq plaies du Christ et la patience qu'il a montrée pendant son calvaire. Tulipe et tubéreuse, fleurs nouvellement importées, sont très à la mode au XVIIe siècle. Elles coûtent extrêmement cher et sont en général un symbole de richesse. Elles peuvent aussi être une image profane de la Grâce.

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 148.

## Cat II-26 : MOULINS, *L'Annonciation*

III. LXXIX-1 à III. LXXIX-2

### Isaac Moillon

*L'Annonciation*, 1654

Toile, H : 218 x l : 162 cm (pour chacun des deux tableaux)

Datée « 1654 » sur le tableau de la Vierge. Signature non lisible

Moulins, cathédrale Notre-Dame (canton de Moulins, arrondissement de Moulins)

Classée au titre des Monuments Historiques le 30/09/1911. Bon état. Restaurée en 1992-1993. C'est à cette occasion qu'est apparue la date de 1654 sur le tableau de la Vierge.

**Historique :** Proviendrait de la collégiale Notre-Dame de Moulins, probablement de l'ancienne chapelle de l'Annonciation. Conservée dans la chapelle de la Visitation de Moulins par Claude-Henri Dufour durant les troubles révolutionnaires.

### Bibliographie :

- L. du Broc de Segange, *Notre-Dame de Moulins. Guide historique, archéologique et iconographique*, Moulins, 1876, p. 200.
- J. Clément, *La cathédrale de Moulins. Histoire et description*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1923, p. 51.
- A. Guy, *La cathédrale de Moulins*, Moulins, Les Imprimeries Réunies, 1950, p. 28.
- N. de Reyniès, S. Laveissière, *Isaac Moillon, 1614-1673. Un peintre du roi à Aubusson*, 2005, p. 101.
- R. Benoit-Cattin, « Quelques aspects de l'œuvre du peintre Isaac Moillon (1614-1673) », *In Situ* (revue en ligne), 2012, pp. 8-9.

### Sources manuscrites :

- 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
- *Mémoires* de Claude-Henri Dufour
- Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

### Provenance de l'œuvre

Cette *Annonciation* en deux parties aurait été réalisée pour la collégiale de Moulins<sup>339</sup>. C'est en effet ce qu'avance Louis du Broc de Segange, qui ajoute que ces tableaux se trouvaient dans la chapelle de l'Annonciation<sup>340</sup>. Cette hypothèse nous semble tout à fait valable. Ils ne paraissent pas provenir d'un des couvents de la ville, ce qui est le cas pour de

---

<sup>339</sup> Le diocèse de Moulins, créé en 1790, n'accueille son premier évêque qu'en 1823. La collégiale devient alors cathédrale.

<sup>340</sup> 1876, L. du Broc de Segange, p. 200. La chapelle de l'Annonciation correspond à l'actuelle chapelle du Bienheureux Benoît-Joseph Labre, quatrième chapelle du bas-côté nord du chœur de la cathédrale de Moulins. A l'époque du chanoine Joseph Clément (1923, J. Clément, p. 51), les tableaux étaient déjà installés au revers du mur de la façade. Mais il semble que déjà au XVIIIe siècle, ils ne se trouvaient plus dans la chapelle de l'Annonciation. En effet, d'importants travaux ont lieu en 1721 dans la chapelle qui était alors à l'abandon et ces tableaux ne sont pas cités dans les différents documents relatifs à la chapelle et aux travaux qui s'y déroulent (Arch. dép. de l'Allier : 1G14).

nombreux tableaux aujourd'hui dans la cathédrale de Moulins où ils ont été amenés après la Révolution<sup>341</sup>.

Durant toute la période révolutionnaire, le conservateur des objets d'art du département de l'Allier, Claude-Henri Dufour, rassemble de nombreux objets dans la chapelle de la Visitation de Moulins, en particulier des tableaux, afin de leur éviter la destruction. Certaines œuvres provenaient de la collégiale. A partir de 1794, il est chargé de les inventorier, puis la plupart sont par la suite restituées à leurs légitimes propriétaires. Dans son inventaire de 1795, trois *Annonciation* sont répertoriées<sup>342</sup>. Toutefois, aucune ne semble correspondre à celle qui nous intéresse ici, la première représente la scène en un seul tableau,<sup>343</sup> et l'autre étant « une mauvaise copie d'après Le Guide »<sup>344</sup>. La dernière, répertoriée sous le numéro 122 est également représentée en un seul tableau. On trouve cependant, un peu plus loin dans cet inventaire, au numéro 179, la mention d' « Une Vierge et l'ange Gabriel. Les tableaux sont de six pieds sur quatre pieds deux ». C'est cette mention qui fait référence au tableau qui nous intéresse dans le cadre de ce travail. Cette *Annonciation* en deux parties a donc été conservée durant la période révolutionnaire dans la chapelle de l'ancien couvent de la Visitation de Moulins.

Une *Annonciation*, inventoriée sous le numéro 122, est également citée dans les *Mémoires* de Claude-Henri Dufour dans lesquelles il relate l' « enlèvement de tableaux fait par des citoyens vers la fin de l'an III », c'est-à-dire en septembre 1795<sup>345</sup>. Une partie de la population réclamait le retour dans les églises d'objets nécessaires au rétablissement du culte. Certains s'introduisirent donc sans autorisation dans la chapelle de l'ancien couvent de la Visitation, et retirèrent certains tableaux dont une *Annonciation*. L'inventaire étant très peu précis, il est impossible de définir clairement s'il s'agit bien de l'œuvre d'Isaac Moillon qui aurait été prise à la chapelle de la Visitation, mais il s'agit plus probablement de *L'Annonciation* répertoriée sous le numéro 122 de l'inventaire de 1795.

---

<sup>341</sup> Il ne s'agit pas selon nous de *L'Annonciation* en deux parties disposée de chaque côté de la grille du chœur des religieuses de la chapelle de la Visitation. En effet, il est dit en 1666 dans les *Relations* que ces deux tableaux sont de « la main délicate de l'un des plus experts peintres qui fut dedans Paris, nommé Mr Rémy ». Il ne fait aucun doute que les tableaux de la cathédrale n'ont pas été réalisés par Rémy Vuibert mais bien par Isaac Moillon.

<sup>342</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.

<sup>343</sup> Il s'agit du numéro 102 de cet inventaire.

<sup>344</sup> Numéro 150 de l'inventaire.

<sup>345</sup> Des extraits des *Mémoires* de Claude-Henri Dufour nous ont été transmis par monsieur André Recoules qui écrit actuellement un ouvrage sur ce personnage capital du monde artistique dans l'Allier durant la période révolutionnaire.

### ***Origine de la commande :***

Il nous semble probable que ces tableaux aient été offerts à la collégiale par une personnalité locale, très certainement par la famille qui possédait la chapelle de l'Annonciation au XVII<sup>e</sup> siècle, chapelle où se trouvaient ces toiles d'après Louis du Broc de Segange<sup>346</sup>. Cette famille n'est pas identifiée, nous n'en avons pas retrouvé de mention dans les archives. En 1721, les chanoines de la collégiale se plaignent que cette chapelle est en très mauvais état : « la voûte est découverte » écrivent-ils, « l'autel en désordre, sans ornement, les vitraux tout rompus [*sic*] » mais ils n'en connaissent pas les propriétaires<sup>347</sup>.

Ces tableaux ont été attribués au peintre Isaac Moillon par Renaud Benoît-Cattin dès 1999<sup>348</sup>, attribution reprise par Sylvain Laveissière dans le catalogue des œuvres de l'artiste<sup>349</sup>.

### ***Analyse de l'œuvre:***

Lors de la restauration de ces deux tableaux en 1992-1993, la date de 1654 est apparue sur le tableau de *La Vierge de l'Annonciation*. D'après le dossier de restauration, il y aurait également une signature mais illisible. Le traitement des personnages et des draperies se rapproche de façon frappante au style d'Isaac Moillon, entre autres de deux tableaux de l'Hospice de Beaune<sup>350</sup>. Cette attribution ne semble pas devoir être remise en cause. On reconnaît le canon allongé des personnages, la fluidité des draperies très travaillées, en particulier celles de l'ange Gabriel avec sa robe verte, son manteau brodé et sa ceinture violine, les yeux assez hauts sans expression, les visages et les mains parfois un peu lourdes et maladroitement. Le traitement de ce sujet en deux tableaux relève d'un certain archaïsme assez fréquent dans l'œuvre de Moillon comme le rappelle Renaud Benoît-Cattin<sup>351</sup>. La chevelure blonde des personnages, les couleurs lumineuses, la finesse des ailes de l'ange, donnent à ces tableaux un aspect très décoratif. La Vierge Marie, vêtue de bleu et de rouge, la tête recouverte d'un voile, est agenouillée sur une estrade devant un meuble lui servant de pupitre

---

<sup>346</sup> 1876, L. du Broc de Segange, p. 200.

<sup>347</sup> Arch. dép. de l'Allier : 1G14, 27 avril 1721. Le 25 août de la même année, les chanoines cèdent la chapelle à Pierre Delouant de Persat, écuyer et seigneur de Montfand, Leplaix et La Joliette, et à son épouse. Ces derniers font réaliser d'importants travaux. On retrouve en particulier la mention d'un maître vitrier, Claude Martin, qui travaille aux vitraux de la chapelle pour la somme de 25 livres.

<sup>348</sup> 1999, R. Benoît-Cattin, pp. 141-145.

<sup>349</sup> 2005, N. de Reyniès, S. Laveissière, p. 101.

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 101. Ces tableaux sont à rapprocher de la sainte Madeleine du tableau *Madeleine au pied de la croix*, pour la Vierge, et à l'ange de la Résurrection du tableau *La Résurrection*, pour l'ange Gabriel.

<sup>351</sup> 2012, R. Benoît-Cattin, p. 9 (revue en ligne).



sur lequel est posé un livre<sup>352</sup>. Un rayon lumineux transperce les nuées qui l'entourent et d'où émerge la colombe du Saint-Esprit, renforçant ainsi le caractère surnaturel de la scène. Sur le deuxième tableau, l'ange Gabriel représenté comme un très jeune homme, vole dans les nuées et tend un lys à la Vierge. Dès la fin du Moyen Âge, l'ange Gabriel offre un lys à Marie alors que dans les représentations des époques précédentes, il est muni d'un bâton de messager. Il lui annonce qu'elle va mettre au monde un fils, Jésus, qui « sera appelé fils du Très Haut »<sup>353</sup>. La facture d'Isaac Moillon rappelle le maniérisme tardif et peut être mise en relation avec les œuvres de Claude Vignon<sup>354</sup>. Cependant, comme le souligne Patrick Ramade, c'est « un peintre éclectique » qui connaît à la fois les œuvres de Blanchard, de la Hyre ou encore des le Nain et qui mêle ainsi dans ses œuvres la culture italienne, le souci de clarté, de simplicité et le naturel<sup>355</sup>.

La date de 1654 correspond parfaitement à l'époque où Isaac Moillon travaille à la fois pour les ateliers de tapisserie d'Aubusson et pour des propriétaires privés en Auvergne et en Bourbonnais<sup>356</sup>. Durant cette période, Moillon n'hésite pas à accepter de multiples commandes malgré son travail de cartonnier à Aubusson.

---

<sup>352</sup> Ce livre, lorsqu'il est ouvert, laisse en général apparaître la prédiction d'Isaïe « Voici que la Vierge aura un enfant ». Ce n'est pas le cas ici où le livre est pourtant ouvert.

<sup>353</sup> Cet épisode de la vie de la Vierge est issu de l'évangile de saint Luc. Les récits apocryphes ont beaucoup brodé à partir des quelques données livrées par saint Luc et ont enrichi le récit originel d'un grand nombre de détails.

<sup>354</sup> 2005, N. de Reyniès, S. Laveissière, p. 107. On peut imaginer une formation de l'artiste auprès de Georges Lallemant. Certains motifs décoratifs sont utilisés de manière semblable par les deux peintres.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>356</sup> Nous avons étudié dans ce travail les décors des châteaux de Saint-Quentin-sur-Sioule (Cat I-13), de Saint-Bonnet-de-Rochefort (Cat I-14) et du château des Forges à Commentry (Cat I-15).

**Cat II-27 : Bressolles, *Le Christ au désert servi par les anges***  
III. LXXX-1

**Daniel Hallé**

*Le Christ au désert servi par les anges*, fin des années 1650

Toile, H : 282 x l : 195 cm

Bressolles, église du Sacré-Cœur (canton de Bressolles, arrondissement de Moulins)

Inscrite au titre des Monuments Historiques le 08/09/1992. Bon état. Restaurée en 2003.

**Historique :** Tableau acheté à Paris pour 150 livres au peintre Daniel Hallé par le chanoine Gabriel Giraud pour la chapelle du château d'Aigrepont à Bressolles. Transféré au XVIIIe siècle dans la nouvelle chapelle du château, bénite en 1753. Conservé dans l'église de Bressolles suite à la Révolution.

**Bibliographie :**

- G. du Broc de Segange, « La baronnie et la paroisse de Bressolles », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, 1904, tome 12, pp. 57-59.

- N. Willk-Brocard, *Une dynastie, les Hallé : Daniel (1614-1675), Claude-Guy (1652-1736), Noël (1711-1781)*, Paris, Arthéna, 1995.

- D. 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.

**Sources manuscrites**

Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 3166

**Provenance de l'œuvre**

Ce tableau provient de la chapelle du château d'Aigrepont, à Bressolles. La demeure avait été en 1631 achetée par Jean Harel, conseiller du roi au présidial de Moulins et premier échevin de la ville<sup>357</sup>. En 1656, suite à des difficultés financières, Jean Harel vend définitivement son château à son neveu, Gabriel Giraud, le commanditaire du tableau. Une nouvelle chapelle est construite à Aigrepont au XVIIIe siècle, bénite le 26 avril 1753<sup>358</sup>. La toile est sans doute installée dans la nouvelle chapelle, et ce n'est qu'à la Révolution qu'elle quitte le château. Peut-être a-t-elle été conservée par Claude-Henri Dufour<sup>359</sup> avant d'intégrer l'église paroissiale de Bressolles où elle se trouve en 1905.

---

<sup>357</sup> Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 3166 et 2004, Maurice Piboule, René Germain, Annie Regond, Dominique Laurent, p. 158.

Jean Harel est le fils d'un marchand et bourgeois de Moulins, également prénommé Jean, qui devient assesseur et premier élu de l'élection de Moulins. C'est lui qui commence à acheter des terres à Bressolles, devenant juge châtelain de Bressolles. Il meurt en 1612. Le fils continue la politique d'acquisition de son père et achète le château d'Aigrepont en 1631 à Mathieu Charbon pour 8026 livres. Mais il s'endette, cède des terres à sa sœur Elisabeth, vend une première fois le château avant de pouvoir le racheter. Il le vend finalement de façon définitive à son neveu, Gabriel Giraud, le fils de sa sœur Elisabeth, en 1656, pour 11 500 livres.

<sup>358</sup> 2004, Maurice Piboule, René Germain, Annie Regond, Dominique Laurent, p. 158.

<sup>359</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. Il est question dans cet inventaire, au n° 101, de « deux anges prosternés aux pieds de Jésus Christ. L'un d'eux lui présente des fruits. Ce tableau est de six pieds neuf pouces sur cinq pieds ». Le thème iconographique pourrait correspondre à la toile de Bressolles, de même que les dimensions, mais pas la description. Trois anges sont aux pieds du Christ, un autre dans la partie supérieure de la composition. La toile était-elle en si mauvais état que tous les personnages n'étaient pas

### ***Origine de la commande :***

Gabriel Giraud, docteur en théologie, chanoine de la collégiale Notre-Dame de Moulins, official de Moulins pour le compte de l'évêque d'Autun vers 1680, rachète le château d'Aigrepont en 1656 à son oncle. Issu d'une famille de la haute bourgeoisie moulinoise, il dispose d'une fortune conséquente et fait entièrement refaire la chapelle du château entre 1656 et 1665. L'ensemble de la réfection du domaine lui coûte la somme importante de 24 730 livres<sup>360</sup>. C'est pour orner cette nouvelle chapelle qu'il achète la toile au peintre Daniel Hallé. En effet, on retrouve dans les cahiers de comptes du chanoine Giraud, pour les années 1656-1665, la mention d'un tableau acheté 150 livres à Daniel Hallé : « pour le tableau de ma chapelle acheté à Paris de M. Hallé plus la caisse et le port, 10 livres [sic] »<sup>361</sup>. Il n'est pas précisé que ce tableau représente la tentation du Christ au désert mais dans l'inventaire de 1905, dressé au moment de la séparation des Eglises et de l'Etat et conservé aux archives départementales de l'Allier, il est indiqué au « n° 34, au dessus de la porte gauche, un tableau de 3 m par 2 m représentant Notre Seigneur au désert, revendiqué par Mme d'Aigrepont ». Il semble donc bien que ce soit ce tableau qui ait été commandé pour la chapelle du château d'Aigrepont à Daniel Hallé, d'autant plus que la facture de la toile correspond tout à fait à celle du peintre.

Il s'agit d'une copie fidèle mais inachevée d'une toile de Charles Le Brun, *Le Christ au désert servi par les anges*, réalisée vers 1653 pour le couvent des carmélites de Paris<sup>362</sup>. Il existe de nombreuses copies, parfois partielles, de ce tableau. Le prix, 150 livres, est assez modeste. Cela peut s'expliquer par le fait que le tableau n'est pas achevé. Madame Willk-Brocard, spécialiste de l'œuvre de Daniel Hallé, précise que « la composition du tableau de Bressolles semble sans hésitation de l'intervention de Daniel Hallé, mais l'œuvre est inachevée et le tableau a beaucoup souffert ; le paysage, les lointains, les nuages et le rideau sont à peine esquissés alors que le visage du Christ, les mains, le panier porté par l'ange sont de belle qualité »<sup>363</sup>. Pressé de décorer sa chapelle, le chanoine de passage à Paris a pu

---

visibles ? Est-ce une erreur de description ? Les descriptions de Dufour sont très succinctes et très rapides. Peut-être est-il question d'une autre toile, même s'il cela pourrait être surprenant, cette iconographie n'étant pas très répandue.

<sup>360</sup> 1904, Gaston du Broc de Segange, p. 58. La mère de Gabriel Giraud possédait beaucoup de terres à Bressolles et des maisons à Moulins. Le château revient ensuite à la nièce du chanoine, Elisabeth Giraud, épouse de Jacques Vernin qui est maire de Moulins de 1712 à 1715.

<sup>361</sup> Arch. dép. de l'Allier, 2Q et Archives du château d'Aigrepont, cité par 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, p. 86.

<sup>362</sup> Charles Le Brun, *Le Christ au désert servi par les anges*, 1653, musée du Louvre, Paris (Inv : 2882). Ill. LXXX-2.

<sup>363</sup> 2004, Denise Auvity, p. 89.

acquérir la toile inachevée auprès de l'artiste qui aurait peut-être promis de venir la terminer sur place, ce qui ne s'est jamais fait. La fin du paiement aurait eu lieu au moment de l'achèvement du tableau.

### *Analyse de l'œuvre:*

Le Christ, vêtu d'une tunique rosée et d'une draperie bleue, est assis au pied d'un arbre, il ouvre les bras et lève les yeux au ciel. A ses côtés, sont représentés une aiguière et un brasero. Trois anges ailés sont à ses pieds, le premier lui offrant un pain. Un quatrième ange, tout de blanc vêtu, vole au-dessus d'eux, portant un large panier rempli de fruits. Deux angelots jouent dans une draperie de couleur orangée qui vient clore la composition dans la partie supérieure. La scène se déroule dans un paysage vallonné et verdoyant. Il s'agit de la représentation de la tentation du Christ au désert. Après son baptême, Jésus se retire dans le désert où il va être tenté à trois reprises par Satan<sup>364</sup>. La première fois, le tentateur s'approche du Christ qui jeûnait depuis quarante jours et qui commençait d'être tenaillé par la faim, et lui dit « Si tu es le Fils de Dieu, ordonne que ces pierres deviennent du pain ». Jésus lui répond alors : « Ce n'est pas seulement de pain que l'homme vivra, mais de toute parole sortant de la bouche de Dieu ». La scène illustrée sur le tableau est une référence à cette première tentation, même si elle est transposée dans un site qui pourrait se situer en France. Jésus a faim et, comme dans un rêve, voit la proposition de Satan prendre forme : des anges lui amènent à boire et à manger. C'est un thème iconographique peu répandu révélant la culture du commanditaire qui, il faut le rappeler, est docteur en théologie.

Malgré son inachèvement, il manque ainsi des anges et des angelots par rapport à la composition initiale de Le Brun, le tableau présente des qualités techniques et un caractère très décoratif ; on retrouve bien les caractéristiques du style de Daniel Hallé. On peut noter un aspect maniériste, une grande fraîcheur des coloris clairs et délicats, l'allongement des mains, une certaine torsion des personnages, un travail au niveau des étoffes et des draperies qui semblent très légères, un grand raffinement en général. Hallé copie fidèlement et avec beaucoup de talent la composition de Charles Le Brun, peintre qui l'a beaucoup influencé. Nicole Willk-Brocard remarque « la fraîcheur et la naïveté des personnages [...], la sincérité et la simplicité de leurs émotions, les détails pittoresques [...] » et insiste sur « le raffinement

---

<sup>364</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 317-318. Episode issu de l'Evangile de saint Mathieu (4, 1-11). La deuxième fois, Satan suggère à Jésus de se jeter dans le vide du haut du Temple de Jérusalem. Les anges le soutiendront dit-il. Lors de la dernière tentation, le Diable lui offre du haut d'une montagne tous les royaumes du monde. Les premières représentations de ces épisodes remontent aux IXe-Xe siècles et les trois tentations sont souvent juxtaposées.

de certains détails » comme la corbeille de fruits, les guirlandes de roses dans les cheveux des anges, les fleurs sur le col de l'aiguière, les plumes des anges... ». Elle précise qu'il est difficile de savoir qui du maître ou des aides est l'auteur des parties ébauchées de la toile<sup>365</sup>. Le schéma de composition du tableau, même si celui-ci est une copie, et la facture, peuvent être rapprochés de deux autres œuvres du peintre Daniel Hallé : *La Nativité*, datée de 1669, et *Saint Roch secouru et pansé par les anges* exécuté la même année<sup>366</sup>. On retrouve dans les trois tableaux la même expression du personnage central levant les yeux au ciel et entouré d'anges. On conserve à Huriel, près de Montluçon, une deuxième toile datée et signée de Daniel Hallé<sup>367</sup>.

La commande de ce tableau, *Le Christ au désert servi par les anges*, par le chanoine Gabriel Giraud a un artiste alors réputé, révèle sa connaissance du milieu artistique parisien, d'autant plus qu'il s'agit d'une copie d'un tableau exécuté seulement quatre ou cinq ans auparavant par Charles le Brun.

---

<sup>365</sup> 2004, Denise Auvity, p. 89.

<sup>366</sup> Daniel Hallé, *La Nativité*, 1669, musée de Rouen, H : 246,5 x l : 175 cm. Tableau commandé pour le retable du maître-autel de l'église Saint-Michel de Rouen. *Saint Roch secouru et pansé par les anges*, 1669, église Saint-Symphorien, Versailles, H : 200 x l : 135 cm.

<sup>367</sup> *Le Christ et la Vierge apparaissant à saint François*, église Notre-Dame, Huriel, 1671 (Cat II-36).

## **b- Les commandes des confréries**

### **Cat II-28 : Montluçon, *Saint Jean-Baptiste au désert***

III. LXXXI-1 à III. LXXXI-2

#### **J. Perron**

*Saint Jean-Baptiste au désert*, 1621

Toile, H : 177 x l : 142 cm

Signée « J. Perron monluciensis / fecit 1621 », en bas à droite sur la pierre

Montluçon, église Notre-Dame (canton de Montluçon, arrondissement de Montluçon)

Classée au titre des Monuments Historiques le 22/10/2009. Bon état. Restaurée en 2006.

**Historique :** Tableau certainement commandé par la confrérie du « Corps de Dieu et de Monsieur Saint Jean-Baptiste » en 1621 pour orner son autel de l'église Saint-Pierre de Montluçon. Retiré à la Révolution, il est ensuite installé dans l'église Notre-Dame de la ville où il est toujours visible aujourd'hui. Conservé dans les réserves du musée au château de Montluçon des années 1960 à 2003.

#### **Bibliographie :**

- J. Clément, *Montluçon et ses richesses d'art*, 1932, p. 352.
- A. Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVIIe siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 60, 2009, pp. 7 à 24.
- G. Kientz, « Œuvres inédites d'Isaac Moillon, François Perrier, Georges Lallemand, 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.

#### ***Provenance de l'œuvre***

Nous avançons l'hypothèse que ce tableau qui représente le saint patron de la confrérie « du Corps de Dieu et de Monsieur Saint-Jean-Baptiste » ornait l'autel que celle-ci possédait dans l'église Saint-Pierre de Montluçon. La toile a probablement été déménagée lors de la Révolution, peut-être conservée par Claude-Henri Dufour, et installée par la suite dans l'église Notre-Dame de la ville. Agnès Moyer précise qu'elle avait été mise à l'abri dans les années 1960 par André Guy, conseiller municipal, dans les réserves du musée au château de Montluçon, avec le tableau *Noli me tangere*. Elle a été de nouveau présentée dans l'église Notre-Dame en 2006 après avoir été restaurée<sup>368</sup>.

#### ***Origine de la commande :***

Ce tableau est signé J. Perron, peintre originaire de Montluçon, et daté de 1621. La première moitié du XVIIe siècle est une période intense de commandes de tableaux religieux de la part des églises, des ordres religieux, des confréries. On reconnaît sur la toile saint Jean-

---

<sup>368</sup> 2009, Agnès Moyer, p. 18. La toile se trouve dans le transept nord. Elle a été accrochée dans un retable qui encadrait auparavant un *Saint Laurent*.

Baptiste accompagné d'un agneau. Il est ainsi fort probable que le tableau ait été commandé par la confrérie du Saint-Sacrement également appelée « de la Fête-Dieu » ou « du Corps de Dieu et de Monsieur Saint-Jean-Baptiste »<sup>369</sup>. Il y avait, comme partout en France, un nombre important de confréries dans ville de Montluçon qui permettaient à la population de se réunir dans le cadre de leur activité professionnelle ou de la religion, sous la tutelle d'un saint patron<sup>370</sup>. Il s'agissait d'organisations très structurées. Les confrères étaient établis dans l'église paroissiale ou dans une chapelle et ils ornaient leur autel de tableaux en lien avec la mission de leur confrérie ou avec le saint patron qui la protégeait. Les confrères ont eu un rôle considérable dans la commande artistique et en particulier au niveau pictural, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. La confrérie du « Corps de Dieu et de Monsieur Saint Jean-Baptiste », très souvent citée dans les textes au XVIIe siècle à Montluçon<sup>371</sup>, est une confrérie de piété qui date au moins du début du XVIe siècle, c'est une structure sociale ancienne<sup>372</sup>. A l'origine, un groupe de montluçonnais se réunissait une fois par an pour banqueter. Très vite, comme le précise Alexandre Giraud, ils décidèrent de se consacrer « à l'assistance au lit de mort et aux funérailles »<sup>373</sup>. Elle prend plus tard le nom de confrérie du Saint-Sacrement. La confrérie était installée non pas dans la paroisse Notre-Dame de Montluçon mais dans celle de Saint-Pierre<sup>374</sup>.

Nous ignorons tout de la vie et des activités de ce peintre Perron. Rien n'a été découvert dans les archives municipales à son sujet. On recense toutefois la signature d'un « Jehan Perron » à quatre reprises dans les registres de baptême de la ville de Montluçon entre 1618 et 1625<sup>375</sup>, période qui correspond à la réalisation de la toile *Saint Jean-Baptiste au désert*. Mais il n'est jamais précisé qu'il est peintre. La graphie est cependant assez semblable à la signature visible sur le tableau et le prénom correspond à l'initiale qui précède le nom de l'artiste. En 1618, Jehan Perron et sa femme, Gabrielle Barlet font baptiser leurs deux

---

<sup>369</sup> 2007, Georges Michard, p. 12.

<sup>370</sup> 2006, Maud Hamoury, pp. 48-49. Il existe deux types de confréries, les confréries de dévotion dont les membres se réunissent en vue d'une œuvre de charité ou de piété ; et les confréries de métiers qui regroupent des personnes exerçant une même activité.

<sup>371</sup> Par exemple, le 30 mars 1617, le peintre montluçonnais Claude Bridier vend des vignes « A Messieurs les confreres de la confrerie Qui se faict chacun An en l'honneur du Corps de dieu Et de Monsieur Saint Jean baptiste en ceste ville de Montluçon » (Annexe 70. Arch. dép. de l'Allier, 3E14597, étude de maître Robinet à Montluçon).

<sup>372</sup> 2007, Georges Michard, p. 14. La confrérie fait état de statuts d'avant 1543, avec référence à un terrier de 1501. Ces statuts restent en vigueur jusqu'en 1789. Voir également l'ouvrage d'Alexandre Giraud, *Les Confrères du Corps de Dieu et de Monsieur Saint-Jean-Baptiste, étude sur une confrérie montluçonnaise du XVIe siècle*, Montluçon, 1898. Plusieurs peintres appartenaient à cette confrérie, dont des membres de la famille Bridier.

<sup>373</sup> 1898, Alexandre Giraud, p.1.

<sup>374</sup> 2007, Georges Michard, p. 14.

<sup>375</sup> *Ibidem*, p. 19. Arch. municip. de Montluçon: GG 30, baptêmes (1593-1700).

enfants : Grégoire et Suzanne<sup>376</sup>. Agnès Moyer a également relevé cinq fois cette signature dans les minutes du notaire Perrine de Montluçon entre 1619 et 1620<sup>377</sup>. Même si nous ne pouvons affirmer avec certitude que ces signatures sont bien celles du peintre, elles prouvent toutefois qu'une famille Perron est installée à Montluçon au début du XVIIe siècle, famille dont fait partie un peintre actif dans les années 1620.

### ***Analyse de l'œuvre:***

Jean-Baptiste, vêtu d'une peau de bête, est assis sur un rocher et regarde le spectateur. Il tient dans sa main droite son bâton en forme de croix et de l'autre main il récupère dans une coquille de l'eau qui jaillit du rocher. Sous son pied droit, posé sur une pierre taillée au premier plan à droite, on distingue la signature de l'artiste. Le saint est accompagné d'un agneau et on peut voir à l'arrière un paysage à l'italienne avec un étang dans lequel des femmes se baignent. Le visage de Jean-Baptiste exprime un sentiment de tristesse, en particulier ses yeux. Considéré par les évangélistes comme le dernier des prophètes, il annonce la venue du Christ et le précède, c'est pourquoi il est appelé le Précurseur. Il mène une vie ascétique en attendant la venue du Messie<sup>378</sup>. La toile mélange à la fois des aspects caravagesques, par les couleurs assez terreuses dominées par le marron et le rouge, par le clair-obscur qui met en valeur les carnations du saint et la blancheur de l'agneau, mais aussi un goût maniériste avec en particulier les musculatures développées<sup>379</sup>. La pose de Jean-Baptiste est très élégante. La composition est centrée sur lui, il occupe toute la hauteur du tableau. Cette toile n'est pas sans évoquer le panneau central du *Triptyque de saint Jean-Baptiste* conservé au musée du Berry du peintre Jean Boucher<sup>380</sup>. Les compositions sont assez semblables et les similitudes sont nombreuses dans la représentation du saint. Perron a-t-il travaillé avec Jean Boucher ? A-t-il fréquenté son atelier ? Certains aspects de sa peinture, aussi bien au niveau du modelé des corps, des couleurs ou de la composition, peuvent le laisser supposer. La toile de Montluçon présente des qualités certaines, Guillaume Kientz souligne l'« exécution vigoureuse et soignée, [le] dessin élégant et [la] mise en page directe et efficace »<sup>381</sup>. Perron est sans aucun doute un peintre qui a reçu une formation emprunte de maniérisme. Il connaît également les principes du caravagisme. Peut-être a-t-il même séjourné

---

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 19. Grégoire a pour parrain noble Grégoire Alexandre et Suzanne le greffier François Marignon.

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 20. Arch. dép. de l'Allier : 3E 14546, étude de maître Perrine à Montluçon.

<sup>378</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 192-193.

<sup>379</sup> 2011, Guillaume Kientz, p. 20.

<sup>380</sup> 1988, Jacques Thuillier, p. 130. Jean Boucher, *Triptyque de saint Jean-Baptiste*, 1630, musée du Berry, Bourges.

<sup>381</sup> 2011, Guillaume Kientz, p. 20.



en Italie en ce début des années 1600, période où les peintres caravagesques français sont de l'autre côté des Alpes ? Est-il entré en contact avec l'art caravagesque dans une ville de passage comme Lyon<sup>382</sup> ?

---

<sup>382</sup> *Ibidem*, p. 20.

## c- Les commandes des chapitres collégiaux et des paroisses

### Cat II-29 : Montluçon, *L'Assomption de la Vierge*

III. LXXXII-1 à III. LXXXII-3

#### Jean Boucher

*L'Assomption de la Vierge*, 1614

Toile, H : 300 x l : 250 cm

Signée « J. Boucher bitur inv et fecit / 1614 », en bas au centre de la toile

Montluçon, église Notre-Dame (canton de Montluçon, arrondissement de Montluçon)

Classée au titre des Monuments Historiques le 04/03/2010. Mauvais état.

**Historique :** Tableau commandé au peintre Jean Boucher de Bourges pour orner le retable de l'autel de la Vierge de l'église paroissiale Notre-Dame de Montluçon.

#### **Bibliographie :**

- J. Clément, *Montluçon et ses richesses d'art*, 1932, pp. 357-358-366.
- J. Thuillier, *Jean Boucher de Bourges, ca 1575-ca 1633*, Bourges, musée du Berry, Angers, musée des Beaux-Arts, 1988.
- A. Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVIIe siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 60, 2009, pp. 7 à 24.
- G. Kientz, « Œuvres inédites d'Isaac Moillon, François Perrier, Georges Lallemand, 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.

#### **Provenance de l'œuvre**

Ce tableau a été commandé en 1614 au peintre Jean Boucher pour orner le retable de la chapelle de la Vierge dans le bas-côté sud de l'église Notre-Dame de Montluçon. Il n'est pas mentionné dans le catalogue de Jacques Thuillier, la signature de l'artiste et la date d'exécution ont été retrouvées récemment par l'ancien conservateur des Monuments Historiques d'Auvergne, Guillaume Kientz<sup>383</sup>.

#### **Origine de la commande :**

Le peintre, très prolifique, a reçu plusieurs commandes de personnalités montluçonnaises<sup>384</sup>. *L'Assomption de la Vierge Marie* a été commandée dès l'origine pour orner l'autel du XVIIe siècle en bois sculpté qu'elle surmonte toujours aujourd'hui. Ces

---

<sup>383</sup> 2011, Guillaume Kientz, p. 19.

<sup>384</sup> Nous avons étudié précédemment *Le Couronnement de la Vierge*, visible maintenant dans l'église de Chamblet, et nous avons évoqué un tableau représentant une *Vierge distribuant le Rosaire à des évêques et à des moines*, œuvre disparue qui était signée « Jean Bouché, 1628 ». (Cat II-24). Celle-ci provenait très certainement d'un des couvents de la ville<sup>384</sup>. En 1932, Joseph Clément le recense dans la chapelle de la Vierge de Piété de l'église Notre-Dame de Montluçon où il surmonte l'autel et où il avait dû être installé après la Révolution. Il le cite parmi « les objets assez banals », « mais non dénués de tout intérêt ». Voir 1932, Joseph Clément, pp. 365-366.

grands retables ont fait la fortune et la renommée de Jean Boucher de Bourges<sup>385</sup>. Il s'agissait de commandes importantes, très bien rémunérées et qui étaient en permanence exposées au regard des fidèles. Ils participaient ainsi fortement à la célébrité du peintre qui au fil de sa carrière ne va cesser d'augmenter le prix de ses retables qui vont atteindre des sommes conséquentes<sup>386</sup>. Nous ne connaissons pas cependant le commanditaire de cette œuvre qui devait avoir des moyens financiers importants.

### ***Analyse de l'œuvre:***

L'Assomption de la Vierge est un thème iconographique fréquemment représenté au XVIIe siècle, on en trouve ainsi des représentations à la cathédrale de Moulins ou à l'église Sainte-Croix de Saint-Pourçain<sup>387</sup>. Là encore la composition est divisée en deux registres. Dans la partie inférieure, les apôtres stupéfaits entourent le tombeau vide de Marie. On dénombre quatorze personnages, sept de chaque côté du tombeau. Les apôtres sont accompagnés de disciples du Christ. Un des hommes, représenté au premier plan à l'extrémité droite de la composition, regarde le spectateur et lui montre la scène. Nous pensons qu'il peut s'agir du portrait du commanditaire de l'œuvre, non identifié, qui a demandé à être présent sur le tableau, à l'instar de Nicolas Jehannot de Bartillat dans *Le Couronnement de la Vierge*<sup>388</sup>. Dans le registre supérieur, la Vierge s'élève dans les cieux, elle est entourée d'anges et assise dans les nuées. Elle lève les yeux vers le ciel, les mains croisées sur son cœur. Un des apôtres la désigne avec son doigt. Cette représentation de la Vierge est très semblable à celle du tableau *L'Assomption* peint en 1621 pour le Puy-Notre-Dame<sup>389</sup>.

On ne retrouve pas dans les toiles de Jean Boucher les schémas maniéristes pourtant encore très en vogue au début du XVIIe siècle, en particulier pour les assomptions ou les apothéoses. Une grande simplicité des compositions marque toute son œuvre. Il recherche la lisibilité, qualité indispensable pour un retable fait pour être vu de loin. Seuls les éléments

---

<sup>385</sup> 1988, Jacques Thuillier, p. 16.

<sup>386</sup> *Ibidem*, p. 16. Jacques Thuillier cite quelques exemples : en 1617, ses prix atteignent déjà 300 livres, ce qui est une somme considérable, puis 500 livres en 1626 (pour une *Nativité* à la Charité) et 800 livres en 1628. Ces chiffres sont à comparer avec les quelques sols que gagne un ouvrier par jour.

<sup>387</sup> Cat II-10 et Cat II-21.

<sup>388</sup> Il ne nous semble pas que ce soit un autoportrait de Jean Boucher, qui s'est en effet représenté sur plusieurs tableaux ou dessins, mais toujours jeune avec une moustache et une petite barbe en pointe (Jacques Thuillier, pp. 130 à 135, p. 170). Il se représente, en donateur, sur un des volets du *Triptyque de saint Jean-Baptiste* en 1630 (musée du Berry, Bourges). Il peint sa mère sur l'autre volet. On le voit également apparaître dans le tableau représentant *Saint André et les saints Apôtres*, de 1618 (musée des Beaux-Arts, Dijon). Nous disposons également d'un autoportrait à la pierre noire et la sanguine qui n'est pas daté précisément (Cabinet des Dessins, musée du Louvre, Paris, Inv. R.F 24247).

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 104. Jean Boucher, *L'Assomption*, 1621, H : 200 x l : 135 cm, église Notre-Dame, Le Puy-Notre-Dame. La composition est plus centrée sur la Vierge qui est dans la même attitude que sur le tableau de Montluçon. On aperçoit le tombeau vide mais les apôtres ne sont pas présents.

essentiels du récit sont représentés : les apôtres, le tombeau, la Vierge dans une nuée d'anges. Jacques Thuillier définit le style de Jean Boucher par un « respect absolu du propos religieux, [la] fidélité au réel, [une] économie des moyens, [une] lisibilité des formes »<sup>390</sup>. Le tableau de Montluçon contient tous ces éléments. Il puise son inspiration dans la réalité, ses figures sont parfois des portraits de membres de son entourage<sup>391</sup>. Cet aspect de son art a souvent amené à le qualifier de peintre « provincial »<sup>392</sup>. Il n'en est rien, les œuvres de Jean Boucher se caractérisent seulement par leur simplicité et leur retenue. Les personnages, à l'aspect sculptural mais élégant, retiennent leurs sentiments malgré leurs expressions différentes. Rien n'est tragique dans l'œuvre de Jean Boucher<sup>393</sup>. Le mauvais état de conservation de la toile ne permet pas véritablement d'apprécier les couleurs ou les effets lumineux. Ces derniers seraient cependant importants à étudier car ils renforcent l'intensité de cette scène, en particulier le registre supérieur, qui reste très sobre. Les coloris paraissent assez ternes ce qui n'était vraisemblablement pas le cas à l'origine, les autres toiles de Jean Boucher présentant plutôt des couleurs vives et contrastées, comme *La Nativité* de la cathédrale de Bourges, très loin du clair-obscur caravagesque<sup>394</sup>.

---

<sup>390</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>391</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>392</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>394</sup> Jean Boucher, *La Nativité* dite aussi *L'Adoration des bergers*, 1610, H : 189,5 x l : 152 cm, cathédrale Saint-Etienne, Bourges.

## Cat II-30 : Liernolles, *La Crucifixion*

III. LXXXIII-1

### Gilbert Sève

*La Crucifixion*, 1663

Toile

Signée « Sève » et datée « 1663 » en bas à gauche

Liernolles, église Sainte-Catherine (canton de Jaligny-sur-Besbre, arrondissement de Vichy)

Classée au titre des Monuments Historiques le 23/12/1918. Mauvais état. Restaurée au XIX<sup>e</sup> siècle à Moulins.

**Historique :** Commandée pour l'église Saint-Jean-Baptiste d'Huvers en 1663 par Georges Jollet à Gilbert Ier Sève. Dans l'église de Liernolles depuis la Révolution.

### Bibliographie :

- Ph. Tiersonnier, « Un tableau portant le nom de Sève dans l'église de Liernolles », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, t. 12, 1904, pp. 331-333.

- R. Civade, « Cinq artistes moulinois du XVII<sup>e</sup> 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.

- A. Regond, H. Delorme, *Bourbonnais baroque ? Aspects du baroque et du classicisme aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans l'Allier*, catalogue de l'exposition du musée de Souvigny, 20 juin-11 novembre 2009, p. 89.

### Sources manuscrites :

Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 3349

### Provenance de l'œuvre

D'après les différents auteurs qui ont étudié ce tableau, il aurait été commandé en 1663 pour l'église d'Huvers rattachée à la Révolution à la paroisse de Liernolles. Il est alors transféré dans l'église de Liernolles où il est toujours conservé aujourd'hui. Malheureusement, aucun ne cite la source de cette information<sup>395</sup>.

### Origine de la commande

Toujours d'après ces mêmes auteurs, on apprend que cette toile représentant *La Crucifixion* a été commandée par Georges Jollet au peintre Gilbert Ier Sève en 1663. On distingue la signature « Sève » et la date en bas à gauche de la toile. Georges Jollet est issu d'une famille modeste qui a toujours habité les environs de Liernolles. Les Jollet étaient seigneurs des Grands Jollets, lieu-dit qui existe encore aujourd'hui à 800 mètres du bourg de Liernolles. On sait peu de chose sur cette famille et en particulier sur Georges Jollet<sup>396</sup>. Philippe Tiersonnier précise qu'il était curé de Liernolles et qu'il aurait commandé cette toile

<sup>395</sup> 1904, Philippe Tiersonnier, pp. 331-333 ; 2004, René Civade, pp. 146-147 ; 2009, Damien Guyot (sous la dir. d'Annie Regond et Henri Delorme), p. 89.

<sup>396</sup> Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 3349.

pour orner son église<sup>397</sup>. René Civade et Damien Guyot signalent qu'il habitait la paroisse d'Huvers et qu'il offre en 1663 ce tableau, à l'église de Liernolles selon René Civade, à celle d'Huvers pour Damien Guyot<sup>398</sup>. Huvers a été rattaché à la paroisse de Liernolles à la Révolution. L'église n'existe plus, ce site n'apparaît pas sur les cartes actuelles mais on le retrouve bien sur les cartes réalisées avant la Révolution, à quelques kilomètres à peine au nord de Liernolles<sup>399</sup>. L'église d'Huvers étant dédiée à saint Jean-Baptiste que l'on retrouve représenté sur la toile, nous suivons l'hypothèse de Damien Guyot : la toile aurait été réalisée pour l'église d'Huvers et transférée à la Révolution dans celle de Liernolles. L'historique reste donc lacunaire mais nous avons affaire ici à une commande d'une personnalité locale modeste, à un peintre lui aussi local mais bien connu dans la Généralité, pour orner une église de paroisse.

### ***Analyse de l'œuvre***

A l'instar de l'Assomption de la Vierge, la Crucifixion du Christ rapportée par les quatre évangélistes, est un des principaux sujets religieux de l'art de la Contre-Réforme catholique<sup>400</sup>. Dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les différentes scènes de la Passion sont représentées à de multiples reprises. La crucifixion en étant l'instant capital, elle est et un des thèmes iconographiques majeurs que l'on retrouve dans les églises.

La composition du tableau de Liernolles est traditionnelle. Le Christ est représenté mort sur la croix au centre de la scène. La croix occupe toute la hauteur du tableau, le montant vertical divisant la toile en deux parties égales. Trois angelots ailés vêtus d'une tunique rose recueillent dans un calice le sang coulant des plaies du Christ. La Vierge Marie est représentée au pied de la croix, debout les mains jointes, regardant son fils. Vêtue de ses habits traditionnels bleu et rouge, elle porte un voile blanc et une auréole. Face à elle se trouvent saint Jean-Baptiste et saint Antoine. Jean-Baptiste porte sa peau de bête, tient la croix dans sa main droite et il est accompagné d'un agneau. Se tournant vers saint Antoine, il désigne le Christ. Comme lui, saint Antoine est auréolé, il porte la robe de bure et tient une clochette. Il s'agit donc de saint Antoine le Grand même s'il semble qu'il y ait à cette période une confusion dans l'iconographie d'Antoine le Grand et de saint Antoine de Padoue dont le

---

<sup>397</sup> 1904, Philippe Tiersonnier, p. 331.

<sup>398</sup> 2004, René Civade, p. 146 ; 2009, Damien Guyot (sous la dir. d'Annie Regond et Henri Delorme), p. 89.

<sup>399</sup> Carte d'H. Jaillot, *La Généralité de Moulins où sont les eslections de Moulins, Nevers, Château-Chinon, Gannat, Montluçon, Evaux et Guéret*, 1700. Voir annexe 3. Nicolas de Nicolay cite la paroisse d'Huvers dans sa *Générale description du Bourbonnais (1569)*, p. 46 : « Heuvers, membre dépendant de la commanderie de la Rancherie, chasteau fort en Chaveroche partie de la paroisse de Montperoux et partie de Saint Lyans ».

<sup>400</sup> 2009, Damien Guyot (sous la dir. d'Annie Regond et Henri Delorme), p. 89.

culte est en plein essor. Il est considéré comme un des principaux intercesseurs auprès du Christ. Cela explique probablement sa présence sur cette toile. Celle de saint Jean-Baptiste s'expliquerait par le fait que l'église d'Huvers était alors dédiée à saint Jean-Baptiste, également saint patron des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem qui possédaient une commanderie sur la paroisse<sup>401</sup>. Ni saint Jean ni Marie-Madeleine ne sont présents. On distingue à l'arrière-plan la ville de Jérusalem.

Cette toile permet difficilement d'étudier le style du peintre Gilbert Ier Sève. En effet, la toile est encrassée, le vernis a jauni et le tableau a surtout subi une lourde et maladroite restauration au XIXe siècle par un peintre décorateur moulinois<sup>402</sup>. La facture est médiocre par rapport aux autres tableaux que nous avons pu voir précédemment tels que *L'Assomption* de Saint-Pourçain, *La Vierge à l'Enfant* de la chapelle Sainte-Claire de Moulins ou encore les *Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge* de la cathédrale. La représentation des corps et des visages est archaïque. Tout comme les draperies, ils sont simples, peu détaillés. L'agneau est également peint de façon maladroite. Une dérestauration puis une nouvelle restauration qui rendrait à la toile ses couleurs et sa luminosité permettraient certainement de mieux apprécier le style de Gilbert Ier Sève. Mais, comme le souligne Damien Guyot, « il se peut également que le peintre, alors probablement âgé de 77 ans, n'était plus en possession de tous ses moyens »<sup>403</sup>.

### ***Œuvres de Gilbert Ier Sève***

**La Crucifixion** est un thème qu'avait déjà abordé Gilbert Ier Sève vingt cinq ans auparavant. L'église de **Villeneuve-sur-Allier**, non loin de Moulins, conserve un tableau daté de 1638 et signé Gilbert Sève<sup>404</sup>. La représentation du Christ mort sur la croix est très similaire à celle de la toile de Liernolles. La vue est plus rapprochée, les genoux du Christ et le drapé du périzonium sont simplement représentés de façon inversée, les genoux pliés vers la droite, la draperie pend à gauche. La composition est à première vue plus simple. On ne retrouve pas les angelots recueillant le sang du Christ ni la vue de Jérusalem ou les saints à la mode ou en lien avec l'histoire de la commune. Seuls la Vierge Marie et saint Jean sont présents debout aux pieds de la croix, les bras écartés. La Vierge est en prière, elle lève les

---

<sup>401</sup> 2004, René Civade, p. 147 ; 2009, Damien Guyot (sous la dir. d'Annie Regond et Henri Delorme), p. 89. Cette commanderie est bien citée par Nicolas de Nicolay lorsqu'il parle d'Huvers.

<sup>402</sup> *Ibidem*, p. 146 et p. 89.

<sup>403</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>404</sup> Gilbert Ier Sève, *La Crucifixion*, 1638, huile sur toile, H : 182 x l : 157 cm, église Notre-Dame de l'Assomption et de la Recouvrance, Villeneuve-sur-Allier, classée au titre des Monuments Historiques le 11/01/1977. Datée et signée en bas à droite « Gilbertus / Seve . Mol / fecit anno / 1638 ». Ill. LXXXIII-2 à Ill. XXXIII-3.

yeux au ciel. Saint Jean, face à elle, regarde en direction du sol et se retourne, comme s'il parlait à quelqu'un placé derrière lui. Et il nous semble probable en effet qu'il se tournait vers un autre personnage à qui il désignait le Christ. Il faut ajouter que l'extrémité des doigts de la main gauche du saint est coupée par le cadre. La composition nous paraît donc avoir été recentrée. Seule une étude plus approfondie de la toile et une restauration permettraient de valider cette hypothèse qui nous semble cependant très envisageable à la fois par la position de saint Jean et par le fait que sa main soit coupée. La composition ressemblerait dans ce cas là beaucoup plus à celle de Liernolles, le personnage à qui s'adresse Jean était sans doute un saint en lien avec un commanditaire ou le lieu de culte auquel était destinée la toile. Actuellement ni la provenance, ni l'origine et les conditions de la commande de ce tableau ne sont connues. Cette œuvre est de meilleure facture que celle de Liernolles, et la représentation des personnages, la gestuelle, les draperies sont caractéristiques du style de Gilbert Ier Sève.

Il nous faut également signaler une toile conservée dans l'**église Saint-Georges de Bourbon-l'Archambault** qui nous semble pouvoir être attribuée à Gilbert Ier Sève. Il s'agit d'un tableau représentant *La Pentecôte*<sup>405</sup>. La Vierge Marie trône au centre de la composition, entourée des apôtres, devant un fond architectural très simple composé d'arcades étroites et de colonnes. On retrouve une langue de feu, symbolisant l'Esprit Saint, au dessus de chacune de leur tête<sup>406</sup>. Le schéma de composition, les couleurs, la représentation des personnages, des draperies, se rattachent à l'art de Gilbert Ier Sève. Les visages des apôtres sont assez semblables à ceux représentés dans la scène de *L'Assomption* de l'église de Saint-Pourçain-sur-Sioule. Seul le visage de la Vierge ne nous semble pas correspondre au style du peintre. Mais là encore, la toile est en très mauvais état, extrêmement pâle, recouverte de chancis, et les lacunes sont nombreuses. Une restauration permettrait de confirmer ou non cette attribution. Peut-être une signature apparaîtrait-elle ? La provenance de cette œuvre, son commanditaire nous sont inconnus. Il est possible que ce tableau ait été commandé par un des nombreux curistes qui séjournèrent alors à Bourbon-l'Archambault, peut-être pour un des couvents de la ville ou pour l'église paroissiale.

---

<sup>405</sup> Tableau inscrit au titre des Monuments Historiques le 08/02/2010. III. LXXXIII-4.

<sup>406</sup> Le miracle de la Pentecôte est relaté dans les Actes des Apôtres (2, 1-13). La Vierge Marie trône souvent en majesté au milieu des apôtres. Tous ensemble rassemblés dans un même lieu, ils reçoivent l'Esprit Saint qui descend du ciel sous la forme de langue de feu.



Enfin, il nous faut signaler les mentions des tableaux disparus de Gilbert Ier Sève. Tout d'abord une *Adoration des Mages* que le peintre avait réalisée pour l'**église paroissiale Saint-Pierre-des-Ménétraux de la ville de Moulins**<sup>407</sup>. Achille Allier, décrivant cet édifice, signale « un tableau représentant *L'Adoration des Mages*, peint par de Sève, tableau qui a échappé à la ruine complète de l'édifice »<sup>408</sup>. L'église a en effet été entièrement détruite à la Révolution<sup>409</sup>. La toile a été sauvée par le conservateur Claude-Henri Dufour qui la cite dans l'inventaire des œuvres conservées dans l'ancienne chapelle du couvent de la Visitation de la ville au moment des troubles révolutionnaires : « L'adoration des mages ; par De Sève. Ce tableau est de huit pieds de haut sur six pieds deux pouces de large »<sup>410</sup>, soit environ 265 x 200 cm. L'œuvre a disparu depuis. Nous en ignorons la date et les circonstances.

Les archives départementales de l'Allier conservent également une quittance du peintre Gilbert Ier Sève pour un tableau représentant *Saint Hyacinthe* installé dans l'**église d'Autry-Issards**<sup>411</sup>. Cette quittance est datée du 10 juillet 1665. Cette toile, ainsi que la réalisation d'écussons peints et de quatre chandeliers, lui a été commandée par monsieur de Dreuille, seigneur d'Autry, pour la somme totale de 65 livres et 40 sols, dont 25 livres pour le tableau. Le 10 juillet 1665, il touche 42 livres. Le reste de la somme avait dû être versé avant le début des travaux. Plusieurs membres de la famille de Dreuille ont porté le nom de Hyacinthe<sup>412</sup>.

Enfin, l'**église Saint-Pierre d'Yzeure** abritait également un tableau de Gilbert Ier Sève. Philippe Tiersonnier le signale en 1904 : « le tableau d'Yzeure où se lit également, en lettres capitales, le nom de Gilbert Sève et les deux premiers chiffres de la date 16..., le reste étant caché par le cadre du tableau. Ce tableau en effet est beaucoup meilleur que les

---

<sup>407</sup> Gilbert Sève dépendait de la paroisse Saint-Pierre-des-Ménétraux. Tous ses enfants y ont été baptisés. Le peintre et sa famille habitaient tout près de cette église.

<sup>408</sup> Achille Allier, *L'Ancien Bourbonnais*, 1838, tome III, p. 96. Cité par René Civade, *L'ancienne église Saint-Pierre-des-Ménétraux de Moulins*, Moulins, Société d'Emulation du Bourbonnais, 1999, p. 10.

<sup>409</sup> L'église, qui était une succursale de la paroisse d'Yzeure, contenait un mobilier important. Dans le procès-verbal rédigé suite à sa visite le 13 novembre 1739, l'évêque d'Autun Monseigneur Gaspard de Thomas de la Valette écrit que « cette église était richement meublée, dont plusieurs autels et tabernacles en bois doré, un retable de même, nombreux pupitres et six petits autels, deux reliquaires... ». Il recense également un grand nombre de pièces d'orfèvrerie et d'ornements liturgiques.

<sup>410</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, n° 192.

<sup>411</sup> Annexe 21. Arch. dép. de l'Allier : 1E 157 : Quittance du peintre Gilbert Sève pour la réalisation d'un tableau représentant saint Hyacinthe et pour des écussons peints, 10 juillet 1665.

<sup>412</sup> Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 2235.

précédents [*sic*] »<sup>413</sup>. Gaston Pic a mené par la suite des recherches sur ce tableau qui semble avoir disparu dès les années 1905-1906 au moment de la séparation des Eglises et de l'Etat<sup>414</sup>. Le tableau ne figure pas dans l'inventaire des biens de l'église de 1906. La toile aurait été réalisée en 1640 pour la chapelle de la confrérie du « Corps de Dieu », située dans le transept sud de l'église Saint-Pierre d'Yzeure. 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. Il est précisé qu'il a été offert par Antoine Berthomier, procureur à Moulins, Louis Rougnon et Pierre Oyseau en 1640, qu'il représente *Le Saint Sacrement*. On pouvait y lire l'inscription « Panis angelicus / Christianorum Manna – hostia Salutaris / Christus adest Victor Mactato Corpore Vindex / Panis in effigie Victima Vita Cibus / Vinum Corda / Calix Animas / Laetificans / inebrians / Gilbertus Seve invenit et fecit/ Anno 1640 / M<sup>es</sup> Antoine Berthomier Procureur / A Molins Louis Rougnon et Pierre Oyseau / ont donné le present tableau en l'année 1640 »<sup>415</sup>. Au vu de cette inscription, il semblerait que le tableau représentait la Crucifixion du Christ. Mais la toile est par la suite citée dans différentes descriptions, de façon très succincte, puis dans *L'Ancien Bourbonnais* d'Achille Allier : « Il y avait à Iseure encore une ancienne confrérie qui était celle du Corps de Dieu, sa chapelle est dans le transept méridional et est décorée d'un tableau représentant une espèce d'Assomption, avec Saint-Pierre et Saint-Paul ; il est l'ouvrage de Sève, peintre qui a joui au XVII<sup>e</sup> siècle d'une certaine réputation »<sup>416</sup>. Cette description ne semble pas correspondre à celle du *Livre de la confrérie*. Enfin, dans un article de 1903, Ernest Bouchard parle d'une « peinture de grande dimension, représentant la Sainte Vierge, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus et Saint Jean-Baptiste s'embrassant [...] En dessous, deux grands personnages : Saint-Pierre et Saint-Paul [...] »<sup>417</sup>. La description se rapproche de celle d'Achille Allier. Il semblerait donc que le tableau ne représentait pas une Crucifixion mais une **Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste, accompagnée de saint Paul et saint Pierre**, dans une composition qui devait sembler à celle de la Vierge à l'Enfant conservée dans la chapelle Sainte-Claire de Moulins : « Ce groupe repose sur des nuées et ayant, comme en couronne, trois têtes d'anges de chaque côté. La Sainte Vierge est

<sup>413</sup> 1904, Philippe Tiersonnier, p. 332.

<sup>414</sup> 2004, Gaston Pic, pp. 164 à 179.

<sup>415</sup> « Pain angélique / Manne des chrétiens / hostie du Salut / le Christ vainqueur est là, vengeur par son corps martyr / sous forme de pain, nourriture par sa vie sacrifiée / Vin réjouissant les cœurs / Calice enivrant les âmes / Gilbert Sève le créa et le fit / l'an 1640 / Mes Antoine Berthomier, Procureur à Molins, Louis Rougnon et Pierre Oyseau ont donné le présent tableau en l'an 1640 » (Nous remercions Arnaud Alexandre, conservateur des Monuments Historiques pour l'Auvergne, pour cette traduction).

<sup>416</sup> 1838, Achille Allier, tome III, p. 135.

<sup>417</sup> 1903, Ernest Bouchard, p. 328.

vêtue d'une robe rouge, avec manteau bleu [...] En dessous, deux grands personnages : Saint-Pierre et saint Paul. Le premier a une robe bleue, un manteau jaune retenu sur la poitrine, un livre ouvert et deux clefs. Le second, vêtu de rouge, s'appuie sur une épée, avec un livre sous le bras »<sup>418</sup>.

L'étude des différents tableaux conservés ou disparus du peintre Gilbert Ier Sève montre de façon très claire le contexte et les conditions de la commande au XVIIe siècle. Sève est un artiste bien implanté dans sa ville natale de Moulins et dans les environs. Même s'il n'a que peu de formation, il jouit d'une certaine réputation et travaille pour les grands commanditaires de l'époque : les ordres religieux, les confréries, la noblesse. Toutes les classes de commanditaires font appel à lui pour orner les édifices religieux.

---

<sup>418</sup> *Ibidem*, p. 328.

## d- Les commandes des hôpitaux

### Cat II-31 : Montluçon, *La Crucifixion*

III. LXXXIV-1

#### Poisson

*La Crucifixion*, 1649

Toile, H : 177 x l : 144 cm

Signée « Poisson F. 1649 » en bas à droite

Montluçon, église Saint-Pierre (canton de Montluçon, arrondissement de Montluçon)

Classée au titre des Monuments Historiques le 18/10/1983. Bon état.

**Historique :** Commande de l'hôtel-Dieu de Montluçon au peintre Poisson en 1649 pour la somme de 30 livres. La toile rejoint ensuite l'église Saint-Pierre.

#### Bibliographie :

- J. Clément, *Montluçon et ses richesses d'art*, 1932, p. 387.
- A. Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVIIe siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 60, 2009, pp. 7 à 24.
- G. Kientz, « Œuvres inédites d'Isaac Moillon, François Perrier, Georges Lallemand, 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.

#### Provenance de l'œuvre

*La Crucifixion* du peintre Poisson a été réalisée pour l'hôtel-Dieu de la ville de Montluçon installé dans le faubourg des cordeliers. Agnès Moyer a en effet relevé, dans les registres des comptes de l'hôtel-Dieu, la mention « payé au sieur Poisson, peintre, pour le crucifix de la chapelle, 25 livres », en date du 27 novembre 1649. 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 rallonge de 5 livres<sup>419</sup>. Il reçoit donc la somme de 30 livres pour la réalisation de cette toile qui ornait la chapelle. Il faut savoir qu'en 1649 on construit dans le faubourg des cordeliers à Montluçon un nouvel établissement hospitalier qui est la réunification des deux hôtels-Dieu paroissiaux des XIIIe et XVe siècles, celui de Notre-Dame et celui de Saint-Pierre<sup>420</sup>.

---

<sup>419</sup> 2009, Agnès Moyer, p. 20. Annexe 20. Arch. dép. de l'Allier : H 971 (2MI27, R 97-R98). Le peintre Bridier reçoit quant à lui 14 livres le même jour pour avoir travaillé au vitrail de cette même chapelle.

<sup>420</sup> 2010, Samuel Gibiat (<http://www.amis-de-montlucon.com/lettres/146-avril-2010.pdf>). Samuel Gibiat explique qu'à l'origine chaque église paroissiale était liée à une maison-Dieu ou infirmerie pour les pèlerins, ce qui a donné naissance aux XIIIe et XVe siècles aux hôtels-Dieu paroissiaux. A Montluçon, les deux hôtels-Dieu sont réunis sous une administration unique dès la seconde moitié du XVe siècle. Mais ce n'est qu'au milieu du XVIIe siècle qu'un nouvel établissement hospitalier est construit (en face et au nord du centre hospitalier actuel), entre 1649 et 1654 principalement. En 1671, l'établissement des filles de la Charité rejoint l'hôtel-Dieu qui connaît son apogée sous le règne de Louis XIV grâce aux sœurs et à des dons et des legs très importants de notables ou de simples habitants de la ville qui donnaient régulièrement de l'argent.

### ***Origine de la commande :***

L'hôtel-Dieu subsistait grâce à des dons, des legs qui ont dû être importants dans cette période de construction de nouveaux bâtiments. Le tableau est une commande qui émane directement de l'administration de l'hôtel-Dieu, la dépense étant enregistrée sur les comptes de l'établissement. Cependant, la dépense a pu être réalisée grâce à de généreux donateurs. C'est probablement suite aux fermetures ou aux modernisations des hôpitaux au XIX<sup>e</sup> siècle et à la désaffectation de leurs chapelles que la toile a été transférée dans l'église Saint-Pierre de Montluçon.

Ce tableau, conservé actuellement dans la sacristie de l'église Saint-Pierre, a été réalisé par Poisson en 1649. Là encore, nous savons très peu de choses sur cet artiste actif à Montluçon à la fin des années 1640. Il est également l'auteur du tableau *Noli me tangere*, étudié dans ce catalogue et signé « R. Poisson » (Cat II-35). L'auteur de ces tableaux est-il un membre de la famille Poisson, famille de peintres actifs à Gisors puis à Paris ? Guillaume Kientz rappelle que l'on connaît l'existence d'un Robert Poisson, né en 1621, mort en 1661 et peintre du roi en 1653<sup>421</sup>. Les dates correspondraient. Mais aucune toile de ce peintre n'est connue. On retrouve dans les documents du Minutier Central des Notaires de Paris plusieurs Poisson, peintres actifs à Paris au début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>422</sup> : Charles, Jean ou encore Louis. Louis Poisson est peintre et valet de chambre du roi, il habite Gisors. Un Jean Poisson est le fils de Pierre Poisson, peintre ordinaire et valet de chambre du roi, commissaire ordinaire de son artillerie. Un autre Jean, décédé en 1617, est le fils de Louis Poisson, maître peintre à Gisors. Il nous semble donc très probable que le peintre présent à Montluçon soit issu de cette famille d'artistes. Reste à savoir si ce Poisson qui travaille à Montluçon s'était établi définitivement dans la Généralité de Moulins ou bien s'il était là de façon temporaire ? Peut-être est-il resté peu de temps en Bourbonnais, ce qui expliquerait qu'on ne retrouve aucune autre trace de sa présence dans les archives. Il est possible qu'il fasse partie des artistes ayant quitté Paris durant les troubles de la Fronde.

---

<sup>421</sup> 2011, Guillaume Kientz, p. 20.

<sup>422</sup> 1969, Marie-Antoinette Fleury et Martine Constans, *Documents*, pp. 576 à 581. Ces documents s'échelonnent entre 1616 et 1640.

Nous pouvons également nous reporter à l'article de Jean-Pierre Samoyault, « Louis Poisson, peintre d'Henri IV : ses travaux au château de Fontainebleau et de Saint-Germain-en-Laye », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1989, pp. 21 à 42.

### *Analyse de l'œuvre:*

Il s'agit d'une copie d'un tableau exécuté par Charles le Brun vers 1638-1642 et actuellement conservé au musée de Vic-sur-Seille en Moselle<sup>423</sup>. La croix occupe toute la hauteur du tableau sur lequel les couleurs terreuses dominent tels que le rouge sombre, le marron. Le Christ est vêtu du périzonium, il porte la couronne d'épines et il est auréolé. Il expire, les yeux levés au ciel. L'écriteau « Jésus de Nazareth, le roi des juifs » est cloué au sommet de la croix<sup>424</sup>. La scène se déroule sur la colline du Golgotha, on aperçoit à l'arrière, dans la partie inférieure du tableau, la Vierge soutenue par saint Jean, deux soldats avec leur casque et quelques personnages faisant partie de la foule qui a assisté à l'agonie du Christ. L'arrière-plan des deux tiers supérieurs de la toile se compose de gros nuages sombres.

Poisson reprend assez fidèlement la composition de Le Brun. Il supprime simplement les deux angelots, aux côtés du Christ, dans la partie supérieure droite de la toile. En revanche, les couleurs et la lumière diffèrent beaucoup. Là où le corps blanc du Christ illumine la composition chez Le Brun, tout est très sombre chez Poisson. Le corps du Christ paraît ainsi beaucoup plus décharné, les personnages à l'arrière-plan sont esquissés. Poisson a-t-il réalisé ce tableau d'après une gravure ou a-t-il côtoyé Le Brun dans la capitale, pourquoi pas sur un des grands chantiers royaux ? Cela met bien en évidence l'importance de la copie des toiles de grands maîtres aux XVIIe et XVIIIe siècles, Charles Le Brun ayant été un des peintres les plus copiés de son temps.

---

<sup>423</sup> Charles Le Brun, *Le Christ en croix*, huile sur panneau, Vic-sur-Seille (donation de Jacques Thuillier). Ill. LXXXIV-2. Jacques Thuillier possédait une autre version, sur toile, de ce tableau (H : 81 x l : 65 cm) mis en vente le 28 mars 2012 suite à son décès. La toile a été gravée par François de Poilly.

<sup>424</sup> L'épisode de la crucifixion est rapporté par les quatre évangélistes et les premières représentations datent du Ve siècle.

## e- Les commandes liées aux curistes de Bourbon-l'Archambault

### Cat II-32 : BOURBON-L'ARCHAMBAULT, *Saint Pierre repentant*

III. LXXXV

#### **Claude Vignon**

*Saint Pierre repentant*, années 1620

Toile, H : 140 x l : 100 cm

Signée « Vignon » en bas à gauche

Bourbon-l'Archambault, église Saint-Georges (canton de Bourbon-l'Archambault, arrondissement de Moulins)

Classée au titre des Monuments Historiques le 14/05/2009. Bon état. Restaurée en 2010.

**Historique :** Tableau dont on ignore la provenance. Pourrait avoir été offert au couvent des capucins. Commande possible de la duchesse d'Aiguillon ou du médecin du roi Charles Delorme.

#### **Bibliographie :**

- P. Pacht Bassani, *Claude Vignon. 1593-1670*, Paris, Arthéna, 1993.

- J. Baudoin, *Saints en Bourbonnais*, catalogue de l'exposition du musée de Souvigny, 28 juin-31 octobre 2008, pp. 120-121.

- A. Regond, H. 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, pp. 22 et 34.

#### **Sources manuscrites :**

Documentation de la Conservation des Monuments Historiques d'Auvergne

#### **Provenance de l'œuvre :**

La signature de Claude Vignon sur cette toile représentant saint Pierre pleurant n'a été retrouvée qu'en 2008. Cette découverte a permis la restauration de l'œuvre qui est d'une grande qualité picturale. La provenance du tableau reste incertaine mais il est très probable qu'il y ait un lien avec les curistes renommés qui venaient prendre les eaux à Bourbon-l'Archambault. En 1569, Nicolas de Nicolay décrit des vestiges de thermes datant de la période gallo-romaine, ce qui témoignent de l'utilisation des eaux thermales de Bourbon depuis l'Antiquité<sup>425</sup>. Elles conservent une grande réputation au Moyen Âge<sup>426</sup> avant de devenir très à la mode au début du XVIIe siècle grâce au médecin Charles Delorme. Né à Moulins, il élargit ses connaissances sur le thermalisme en Vénétie avant de devenir le médecin de Louis XIII à partir de 1611 puis de Louis XIV. Il a été le propagandiste le plus zélé des eaux thermales du Bourbonnais et en particulier de Bourbon<sup>427</sup>. Il occupe par ailleurs

<sup>425</sup> 1942-1944, Augustin Bernard.

<sup>426</sup> Elles sont citées dans le *Dit de l'Apostole* et dans le *Roman de Flamenca* au XIIIe siècle.

<sup>427</sup> 2009, A. Regond, H. Delorme, p. 21. Charles Delorme est né en 1584 à Moulins. Il est le fils du médecin Jean Delorme, médecin d'Henri IV et de Marie de Médicis. Elève au collège des jésuites de Moulins, il étudie ensuite à la faculté de médecine de Montpellier et à l'université de Padoue. Il s'est beaucoup intéressé aux effets

la fonction d'Intendant et maître des eaux minérales et médicinales de France, bains et fontaines de Bourbon-l'Archambault et Bourbon-Lancy de 1633 à 1649. Durant tout l'Ancien Régime, des membres de l'entourage royal se rendent en cure dans le Bourbonnais, telle madame de Montespan qui décède à Bourbon en 1707<sup>428</sup>. De nouveaux édifices sont construits dans la première moitié du XVIIe siècle<sup>429</sup>. La vogue de Bourbon-l'Archambault perdure durant une partie du XVIIIe siècle avant de décliner, cédant la place aux eaux de Vichy mais aussi de Royat, du Mont-Dore ou de Néris-les-Bains. La toile aurait ainsi pu être offerte par un de ces illustres curistes pour orner l'église ou bien une des deux chapelles du château de Bourbon, détruites à la Révolution. Elle a également pu être offerte au couvent des capucins qui se trouvait à côté des thermes et dont madame de Montespan est la bienfaitrice à la fin du XVIIe siècle<sup>430</sup>. C'est peut-être là, nous semble-t-il, l'hypothèse à privilégier. En effet, les capucins ont voué une certaine admiration pour le peintre Claude Vignon<sup>431</sup>. Les couvents de Meudon, de Rennes, de Nantes abritaient des œuvres de Claude Vignon<sup>432</sup>. Il est possible que les capucins de Bourbon aient également souhaité avoir un tableau de cet artiste. Guillaume Kazerouni, évoquant le *Saint Paul* de Claude Vignon de l'église Saint-Séverin de Paris, explique que ce type d'œuvre était représentatif de ce que l'on pouvait trouver au XVIIe siècle dans les oratoires privés ou les sacristies des églises<sup>433</sup>.

---

bénéfiques des eaux, des plantes, des herbes. Charles Delorme est également collectionneur et amateur de littérature. Il décède à 94 ans et est inhumé dans la chapelle des Théatins de Paris.

<sup>428</sup> Au XVIIe siècle, Bourbon est une des stations thermales les plus à la mode et les baigneurs illustres sont nombreux, à l'exemple de la duchesse de Montmorency, François-Auguste de Thou, le duc de Longueville, mademoiselle de Brézé, Gaston d'Orléans, Scarron, le maréchal de la Meilleraye, la duchesse de Rohan, le duc de Mercœur, Gédéon Tallement du Réaux, le Grand Condé, Henriette de France, Pierre Corneille, le prince et la princesse de Conti, le duc et la duchesse de Mazarin, madame Fouquet, Jules Hardouin-Mansart, Boileau, Jean Jouvenet ... La liste de ces curistes renommés continue tout au long du XVIIIe siècle. On peut citer la présence de Talleyrand durant plusieurs années. Il fait entreprendre des aménagements dans Bourbon.

<sup>429</sup> Ils modifient l'aspect des thermes et leurs abords à savoir le couvent des capucins, fondé en 1622, l'hôpital de la Charité qui date de 1644 et le Logis du Roi. Comme presque partout, les capucins étaient baigneurs et pompiers et s'occupaient de la médication.

<sup>430</sup> Favorite de Louis XIV, madame de Montespan (1640-1707) a fréquenté à de nombreuses reprises Bourbon-l'Archambault où elle décède en 1707. Son fils, Louis-Antoine, futur marquis d'Antin, a fait ses études au collège des jésuites de Moulins. Sa fille, Louise-Marie de Bourbon, de santé fragile, meurt également lors de son séjour à Bourbon en 1681. Cette dernière est enterrée dans l'église prieurale de Souvigny, sur ordre de Louis XIV qui a légitimé les enfants qu'il a eu avec madame de Montespan, dont Louise-Marie.

<sup>431</sup> 2006, Maud Hamoury, p. 38.

<sup>432</sup> Guillet de Saint-Georges, *Mémoires inédites sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture*, cité par 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, p. 38.

<sup>433</sup> 2012, Guillaume Kazerouni (sous la dir.), pp. 224-225. Claude Vignon, *Saint Paul*, années 1620, huile sur toile, H : 98 x l : 124 cm, église Saint-Séverin, Paris.



### ***Origine de la commande :***

Mademoiselle de Combalet, duchesse d'Aiguillon (1604-1675), fait partie de ces curistes venant de la cour. Nièce du cardinal de Richelieu, elle épouse en 1620 Antoine du Roure de Combalet dont elle devient veuve au bout de quelques années. Elle reçoit le titre de duchesse d'Aiguillon en 1638 après que son oncle lui ait acheté le duché d'Aiguillon. Elle serait venue au moins à trois reprises à Bourbon : en 1642, 1653 et 1658<sup>434</sup>. Et il se trouve que la duchesse d'Aiguillon a été en relation avec le peintre Claude Vignon. En 1639, paraît un roman de Desmarets de Saint-Sorlin, *La Rosane*, dédié à la duchesse. Il porte un frontispice allégorique gravé par Abraham Bosse d'après un dessin de Claude Vignon<sup>435</sup>. En 1652, il restaure pour elle un certain nombre de tableaux. Paola Pacht Bassani précise que le peintre est « d'autre part toujours en affaires avec la duchesse d'Aiguillon »<sup>436</sup>. A la mort de son oncle, « douze dessins et tableaux commandés par Richelieu pour des tapisseries » exécutés par Vignon passent dans les mains de la duchesse<sup>437</sup>. Il n'est donc pas impossible que la duchesse d'Aiguillon ait été le commanditaire de cette toile qu'elle aurait fait parvenir à Bourbon-l'Archambault. La duchesse d'Aiguillon était connue pour être extrêmement pieuse et dévote.

Mais il faut savoir que Claude Vignon a également été en relation avec le médecin du roi et de Gaston d'Orléans, Charles Delorme, qui était un grand amateur d'estampes et à qui il dédie un important ensemble de gravures. Charles Delorme est par ailleurs le parrain de Claude, un des fils du peintre, en 1624<sup>438</sup>. Delorme pourrait donc également être le commanditaire de cette toile que Paola Pacht Bassani estime avoir été réalisée « dans le courant des années 1620 », après le retour de l'artiste d'Italie<sup>439</sup> et donc durant la période où il fréquente le médecin.

Nous pouvons également signaler que Claude Vignon a des origines auvergnates, ses grands parents étaient originaires d'Arlanc, dans l'actuel département du Puy-de-Dôme<sup>440</sup>. Il

---

<sup>434</sup> 1942-1944, Augustin Bernard, p. 200.

<sup>435</sup> 1993, Paola Pacht Bassani, pp. 123 et 358.

<sup>436</sup> *Ibidem*, pp. 106 et 130.

<sup>437</sup> *Ibidem*, p. 276. Guillet de Saint-Georges explique que « M. le cardinal de Richelieu, qui estimoit beaucoup [M. Vignon], lui fit faire les dessins et les tableaux d'une tenture de tapisserie de douze pièces qui avoient pour sujet des emblèmes ou devises à la gloire du roi et de M. le Cardinal [...]. Cependant, M. le Cardinal étant venu à mourir peu de temps après, M. Vignon perdit toutes les espérances qu'il en avoit conçues et ces tableaux passèrent dans les mains de madame la duchesse d'Aiguillon ». Sept tableaux seulement ont été réalisés, dont un inachevé. Ces tableaux ont disparu. Une toile, réapparue en 1989, *Le Triomphe d'Hercule*, pourrait avoir été une des pièces de cet ensemble.

<sup>438</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>439</sup> 2008, Jacques Baudoin, p. 120.

<sup>440</sup> 1993, Paola Pacht Bassani, p. 115. Gault de Saint-Germain, réfugié à Clermont pendant la Terreur puis en charge de la conservation des monuments historiques du Puy-de-Dôme de 1794 à 1796, décrit dans un de ses

était aussi en relation avec le milieu artistique d'Aubusson où son frère était pasteur protestant. Celui-ci est l'ami du marchand tapissier Jacob Barraband. Son fils, Jean, fait son apprentissage chez François Garnier, beau-père d'Isaac Moillon, et c'est Claude Vignon qui est garant du paiement de l'apprentissage<sup>441</sup>. Ainsi Claude Vignon entretient des relations avec Aubusson et avec Isaac Moillon qui profite certainement du réseau de son confrère<sup>442</sup>. On ne peut donc exclure l'hypothèse que Vignon ait reçu commande de ce tableau à l'occasion d'un voyage à Aubusson, même si Paola Pacht Bassani ne semble pas en avoir retrouvé de traces, ou encore par l'intermédiaire d'Isaac Moillon.

### *Analyse de l'œuvre:*

La repentance de saint Pierre est un thème que l'artiste a fréquemment représenté et dont il reste aujourd'hui de nombreux exemples<sup>443</sup>. Parmi eux, il faut citer une toile représentant *Saint Pierre pleurant* conservée au musée de Stanford, en Californie, qui présente des similitudes frappantes avec le tableau de Bourbon. Même si la position du saint est légèrement différente puisqu'il ouvre sa tunique sur la toile du Stanford museum alors qu'il a les mains jointes sur celui de Bourbon, le cadrage, le visage, les couleurs, la lumière, les vêtements, sont identiques. Le tableau conservé aux Etats-Unis a été peint après le retour du peintre d'Italie, « dans la troisième décennie du siècle ». Madame Pacht Bassani précise que l'on retrouve dans les deux œuvres la « même qualité superbe, même vitalité pathétique du saint, obtenue au travers de la douloureuse torsion de son corps, de la merveilleuse épaisseur et ondulation du drapé et de la vivacité des couleurs ». Elle parle également de « tension fébrile et pleinement baroque qui habite les personnages représentés par Vignon »<sup>444</sup>.

Saint Pierre est assis devant une petite table en pierre sur laquelle est posé un livre d'où pend une clé, attribut du saint. L'attention est véritablement focalisée sur le personnage qui occupe toute la toile, aucun-arrière plan ne vient détourner le regard. Seul un rayon de lumière éclaire le visage et le haut du corps de Pierre, ainsi qu'une partie du mur dans le fond.

---

manuscrits, certaines œuvres du monastère de Saint-Allyre. Il mentionne une copie sur toile, réalisée par Claude Vignon, d'une des peintures murales du cloître représentant un miracle de saint Allyre. Le cloître et ses peintures n'existent plus, le tableau a disparu. Aucun autre témoignage ne vient confirmer cette affirmation, qu'il faut donc prendre avec beaucoup de précaution (voir 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. 555-556.

<sup>441</sup> 2005, Nicole de Reyniès, Sylvain Laveissière, p. 115. Contrat passé le 9 avril 1629.

<sup>442</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>443</sup> 2008, Jacques Baudoin, p. 120.

<sup>444</sup> *Ibidem*

Ce cadrage d'inspiration caravagesque est une réminiscence du séjour de l'artiste à Rome d'où il est revenu en 1623. Vêtu d'une tunique bleue et d'une draperie jaune-orangé dont la représentation est très bien maîtrisée et sur lesquelles se reflètent les rayons lumineux, Pierre a les mains jointes et lève les yeux au ciel. La facture spontanée de Vignon laisse véritablement ressentir le désespoir du saint qui, la nuit de l'arrestation du Christ, avant la crucifixion, renie par trois fois être un ami de Jésus et qui, comprenant alors le sens des paroles de ce dernier « Avant que le coq chante tu m'auras renié trois fois », se met à pleurer<sup>445</sup>.

La toile de Claude Vignon, conservée à Bourbon-l'Archambault, est un des témoignages de la période faste de cette ville de cure qui a vu séjourner un grand nombre de membres de la haute noblesse au XVIIe siècle. Le tableau a sans doute été commandé par un prestigieux curiste venant de la capitale et en contact avec le peintre qui, étant un des protégés de Richelieu et de Louis XIII dès son retour en France en 1623, était très présent à la cour du roi. Nous pouvons avancer le nom de la duchesse d'Aiguillon ou de Charles Delorme, proches de l'artiste, et qui ont séjourné à Bourbon, Delorme étant en grande partie à l'origine de la renommée du site.

---

<sup>445</sup> Evangile selon saint Matthieu, 26, 69-75.

**Cat II-33 : BOURBON-L'ARCHAMBAULT, *La Mise au tombeau du Christ***

III. LXXXVI-1 à LXXXVI-2

*La Mise au tombeau du Christ*, vers 1650

Toile, H : 150 x l : 200 cm

Monogramme « BMP », en bas à gauche de la toile, sous le pied de Joseph d'Armathie Bourbon-l'Archambault, église Saint-Georges (canton de Bourbon-l'Archambault, arrondissement de Moulins)

Classée au titre des Monuments Historiques le 13/07/2010. Mauvais état malgré une restauration en 2006.

**Historique :** Tableau dont on ne connaît pas la provenance. Pourrait être à rattacher au mécénat des nombreux curistes venant du milieu de la Cour qui séjournèrent alors dans la ville thermale.

**Bibliographie :**

G. 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.

**Provenance de l'œuvre :**

Comme le tableau de Claude Vignon, cette toile a pu être là aussi offerte pour orner l'église paroissiale, une des deux saintes chapelles du château de Bourbon-l'Archambault ou encore pour le couvent des capucins. Nous n'avons retrouvé aucun élément permettant d'en savoir plus.

**Origine de la commande :**

Ce tableau de grand format est probablement à mettre en lien avec la présence des curistes venant de la Cour, de l'entourage royal, qui fréquentent en très grand nombre la ville de Bourbon au XVIIe siècle. Il nous a semblé intéressant de signaler cette toile de l'église Saint-Georges de Bourbon-l'Archambault non seulement pour ses qualités picturales mais aussi à cause du monogramme « BMP » visible en bas à gauche de la toile. Malheureusement, malgré nos recherches, nous n'avons pu attribuer ce monogramme à un peintre dont le style se rapproche cependant de celui de Simon Vouet. Peut-être avons-nous ici une œuvre d'un artiste de l'entourage du grand maître ? Il est possible que le commanditaire de cette toile soit le même que celui ayant commandé à Claude Vignon *Saint Pierre repentant*, peut-être la duchesse d'Aiguillon ou Charles Delorme, ou du moins une personnalité proche de l'entourage du cardinal de Richelieu.

### *Analyse de l'œuvre:*

La toile, dont la restauration permettrait une meilleure lisibilité, présente de grandes qualités picturales qui laissent penser qu'elle a été réalisée par un artiste ayant une formation approfondie, peut-être un collaborateur ou un élève de Simon Vouet. On retrouve en effet des éléments caractéristiques du style de Simon Vouet telles que les couleurs claires et lumineuses, l'homogénéité de la lumière, la présence des angelots dans la partie supérieure. Le personnage de sainte Véronique, au pied du Christ, rappelle l'allégorie de *La Richesse* du grand maître<sup>446</sup>. Les visages sont très semblables, l'attitude également mais aussi la représentation et la couleur des drapés. On peut également rapprocher les figures du Christ et de Joseph d'Arimatee de celles de *La Mise au tombeau* de Vouet conservée au musée du Havre<sup>447</sup>. Là encore, attitudes, drapés et couleurs sont très proches. La composition générale est toutefois plus calme, plus stable.

Guillaume Kientz, ancien conservateur des Monuments Historiques pour l'Auvergne, évoque une ressemblance avec les dernières œuvres du peintre Jean Senelle<sup>448</sup>. Très influencé par l'art de Simon Vouet, de Jacques Blanchard mais aussi de Georges Lallemant, le style de Jean Senelle est à mettre en relation avec celui de Claude Vignon, Pierre Scalberge, Jean de Saint-Igny ou encore Pierre Brébiette qui préfèrent laisser parler leur imagination, leur instinct, leur inspiration, à un travail léché et très fini<sup>449</sup>. On retrouve dans ce tableau des personnages aux poses élégantes, voire même « affectées », une lumière homogène, une « illusion naïve », autant de caractéristiques de l'art de Jean Senelle dont l'œuvre a été étudié par Sylvain Kerspern<sup>450</sup>. La sainte, au pied du Christ, est très proche des deux anges représentés sur le tableau peint par Senelle dans la chapelle du château de Bazoches-Vauban, dans le Morvan<sup>451</sup>. Intime de Claude Vignon, avec qui il avait noué des relations et travaillé sur plusieurs chantiers, il appartient à ce courant artistique précieux qui se développe essentiellement à Paris sous le règne de Louis XIII et durant la régence d'Anne d'Autriche. Les chefs de file en sont Vignon et Brébiette. Ces artistes laissent s'exprimer leur inspiration de manière fougueuse et de façon très virtuose tout en donnant à leurs œuvres une grande poésie et une certaine sensualité. Les peintres « défendent le droit à l'imagination et au bonheur retrouvés [après les temps difficiles des guerres de Religion], le droit à leur

---

<sup>446</sup> Simon Vouet, *Allégorie de la Richesse*, vers 1640, huile sur toile, H : 170 x l : 124 cm, musée du Louvre, Paris, Inv : 8500.

<sup>447</sup> Simon Vouet, *La Mise au tombeau*, XVIIe siècle, musée des Beaux-Arts, Le Havre.

<sup>448</sup> 2011, Guillaume Kientz, pp. 20-21.

Guillaume Kientz est maintenant Conservateur au Département des Peintures du Musée du Louvre.

<sup>449</sup> 1997, Sylvain Kerspern, p. 41.

<sup>450</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>451</sup> Sylvain Kerspern, [dhistoire-et-dart.com](http://dhistoire-et-dart.com), 12 octobre 2009.

modernité [...], l'attrait de la douceur de vivre et de la paix, le goût des arts et des images pleines de luxe et de volupté »<sup>452</sup>. Il faut préciser que Vignon et Senelle fréquentaient le même milieu ecclésiastique, proche du cardinal de Richelieu et de ses intimes<sup>453</sup>. Ainsi, la présence de ce tableau à Bourbon est peut-être à mettre en lien avec celle du *Saint Pierre repentant* de Vignon et donc avec la duchesse d'Aiguillon ou de Charles Delorme. La réalisation de cette toile serait cependant postérieure, datant plutôt des années 1650<sup>454</sup>. Cette attribution possible à Jean Senelle n'explique cependant pas la présence du monogramme « BMP ».

Barbara Brejon de Lavergné a également signalé que l'ange à la trompette est la reprise d'un dessin découvert et attribué par Jennifer Montagu à Le Brun, dessin diffusé par l'intermédiaire de la gravure<sup>455</sup>. La représentation des personnages, entre autres les visages, est bien maîtrisée, de même que le paysage à l'arrière. Les couleurs sont claires, lumineuses, la composition structurée. Mis à part l'ange en haut à droite de l'œuvre, inspiré de Le Brun, représenté en plein vol, une trompette à la main, qui donne une certaine envolée, la scène est calme, les personnages sont très posés. L'artiste respecte la tradition iconographique<sup>456</sup>. Le Christ mort est allongé au premier plan, son buste soutenu par Joseph d'Arimatee qui a reçu le droit de l'inhumer. Fermant la composition, à gauche, se trouve Nicodème venu apporter son aide. Sainte Véronique dont l'attribut, le voile avec l'effigie du Christ, est tenu par un angelot est agenouillée devant le corps<sup>457</sup>. Ni Marie-Madeleine ni saint Jean ne sont représentés. Debout derrière la jeune femme, un homme, vêtu de rouge et appuyé sur un bâton, est représenté. Nous n'avons pu identifier ce personnage. S'agit-il du commanditaire ? Deux anges sont peints dans la partie supérieure, le premier tenant une trompette et l'autre le linceul sur lequel s'est imprimé le visage du Christ. Un troisième angelot est représenté à genoux, au premier plan, devant le corps de Jésus dont il examine la plaie dans la paume de sa main gauche.

---

<sup>452</sup> 1997, Sylvain Kerspern, p. 117.

<sup>453</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>454</sup> La duchesse d'Aiguillon, nièce du cardinal Richelieu, séjourne de nouveau à Bourbon-l'Archambault en 1653 et 1658. Quant à Charles Delorme, il ne décède qu'en 1678.

<sup>455</sup> *From Fontainebleau to the Louvre, french drawings from the seventeenth century*, Cleveland Museum of Art, 1989, p. 195; Charles Le Brun, *La Renommée*, pierre noire avec rehauts de blanc, National Gallery of Canada, Ottawa. Dessin préparatoire pour une composition allégorique en l'honneur de Richelieu, 1642.

<sup>456</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 248-249. La tradition varie légèrement d'un Évangile à l'autre.

<sup>457</sup> Selon l'évangile apocryphe dit de Nicodème, le Christ lors de son calvaire tombe sous le poids de la croix. Une femme s'approche et lui essuie le visage dont l'image reste imprimée sur le tissu dont elle s'est servie.

### *Deux copies anciennes de tableaux de Raphaël*

Un lien pourrait également être établi entre les curistes renommés de Bourbon-l'Archambault et une grande toile conservée dans la chapelle du **château de Charnes à Marigny**, à seulement quelques kilomètres de la cité thermale<sup>458</sup>. Il s'agit d'une copie réalisée au XVIIIe siècle de *La Grande Sainte Famille* de Raphaël<sup>459</sup>. Le tableau original réalisé par Raphaël avait été envoyé au roi François Ier et à son épouse par le pape Léon X. Louis XIV en fait réaliser plusieurs copies<sup>460</sup>. L'une d'entre elles aurait pu être amenée en Bourbonnais par un membre de l'entourage du roi lors d'un séjour à Bourbon-l'Archambault et être installée par la suite dans la chapelle du château de Charnes construite en 1720<sup>461</sup>. On pense bien-sûr à madame de Montespan qui décède à Bourbon en 1707 mais il n'est pas impossible non plus que le propriétaire du domaine de Charnes, Joseph Legros, Maître des Eaux et Forêts en la Généralité de Moulins au début du XVIIIe siècle, se soit vu offrir ce tableau.

Il faut également signaler une copie du XVIIe siècle du tableau représentant *Saint-Michel terrassant le dragon* de Raphaël, conservée dans l'église **Saint-Etienne de Montmarault**<sup>462</sup>. Présentée en 1997 au Conseil Général de l'Allier<sup>463</sup> puis en 2008 au château de Versailles à l'occasion de l'exposition *Quand Versailles était meublé d'argent*<sup>464</sup>, cette toile appartenait au banquier Sébastien Zamet. Simple cordonnier d'origine italienne, il devient un des plus puissants banquiers du royaume, prêtant des sommes considérables à Henri IV. Le roi le fait alors capitaine et surintendant des bâtiments de Fontainebleau, il était chargé de veiller sur les collections et de surveiller les travaux en cours. Tout en conservant les collections royales, Zamet se constitue pour lui-même une importante collection parmi laquelle se trouve « un grand tableau peint sur toile garny d'une grande bordure de bois non estoffé où est représenté un saint Michel contiennent neuf pieds de haut sur six pieds de large [sic] »<sup>465</sup>. Le riche banquier s'est ainsi fait exécuter des copies des tableaux de Raphaël, ce qui n'a rien de surprenant comme le précise Annie Regond, « puisque les copies

---

<sup>458</sup> III. CI-1. H : 247 x l : 155 cm.

<sup>459</sup> Raphaël, *La Grande Sainte Famille*, panneau peint transféré sur toile au XVIIIe siècle, H : 207 x l : 140 cm, vers 1518, musée du Louvre, Paris. III. CI-2.

<sup>460</sup> Pierluigi De Vecchi, *Raphaël*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2002.

<sup>461</sup> Documentation de l'Inventaire Régional d'Auvergne.

<sup>462</sup> III. C-1. Classé au titre des Monuments Historiques le 14/11/1991. Le tableau original de Raphaël est conservé au musée du Louvre : *Saint Michel terrassant le dragon* dit *Le Grand Saint Michel*, huile sur toile, H : 268 x l : 160 cm, vers 1518, musée du Louvre, Paris. III. C-2.

<sup>463</sup> 1997, Carole Gragez (sous la dir.), notice rédigée par Annie Regond, pp. 28 à 30.

<sup>464</sup> 2007, Catherine Arminjon (sous la dir.).

<sup>465</sup> Les pièces de la collection de Sébastien Zamet sont connues grâce aux recherches de Catherine Grodecki qui en a publié l'inventaire retrouvé au Minutier central des notaires (Catherine Grodecki, « Sébastien Zamet, amateur d'art », *L'Avènement d'Henri IV, quatrième centenaire, colloque V*, Fontainebleau, 1990, p. 246).

commandées par le roi lui-même étaient aussi faites directement d'après les collections conservées alors à Fontainebleau »<sup>466</sup>. Le tableau arrive à Montmarault en 1620 par l'intermédiaire de son fils, Jean, seigneur de la châtellenie de Murat à laquelle appartient la ville de Montmarault<sup>467</sup>. Un document, publié en 1907, relate que « Ce jour [le 29 novembre], premier dimanche de l'avent 1620, M<sup>c</sup> Michel Pain, fabricant de cette ville de Montmeraud, fist amener de Mollins le tableau de saint Michel qui sur le grand autel, qui a este donné par mon. Zamet, seigneur de ceste châtellenie [*sic*] »<sup>468</sup>.

La présence de ces tableaux met bien en évidence l'importance de la copie d'œuvres de grands maîtres dans les pratiques de la commande picturale.

---

<sup>466</sup> 1997, Carole Gragez (sous la dir.), p. 28.

<sup>467</sup> Annie Regond explique que le roi l'avait récompensé pour ses loyaux services, lui octroyant un titre de noblesse qui s'accompagne de terres.

<sup>468</sup> 1907, Ferdinand Claudon, pp. 28 et 30.



### III- Des tableaux signés de provenance indéterminée

Lors de notre inventaire des tableaux conservés dans l'ancienne Généralité de Moulins, nous avons recensé un certain nombre de toiles souvent signées et datées mais dont nous ne connaissons ni la provenance ni le commanditaire. Elles devaient orner des monastères de Montluçon ou des environs, toutes ayant été trouvées dans ce secteur.

#### **Cat II-34 : Montluçon, *L'Annonciation***

III. LXXXVII-1

##### **Pieter van Mol**

*L'Annonciation*, années 1630-1640

Toile, H : 290 x l : 210 cm

Montluçon, église Saint-Pierre (canton de Montluçon, arrondissement de Montluçon)

Classée au titre des Monuments Historiques le 04/03/2010. Bon état.

**Historique :** Tableau attribué au peintre Pieter van Mol qui aurait réalisé cette toile dans les années 1630-1640, peut-être pour un des couvents de la ville de Montluçon.

##### **Bibliographie :**

- J. Clément, *Montluçon et ses richesses d'art*, 1932, pp. 382-383.
- A. Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVIIe siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 60, 2009, pp. 7 à 24.
- G. Kientz, « Œuvres inédites d'Isaac Moillon, François Perrier, Georges Lallemand, 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.

##### ***Provenance de l'œuvre***

Nous ne connaissons pas la provenance de ce tableau. Il paraît cependant très probable qu'il ait été réalisé pour une des congrégations religieuses de Montluçon ou pour une des églises paroissiales de la ville<sup>469</sup>.

##### ***Origine de la commande :***

Nous ne savons pas qui est le commanditaire de cette œuvre : ordre religieux, confrérie, noble montluçonnais ? Nous pouvons seulement avancer l'hypothèse que la toile aurait été réalisée dans les années 1630-1640, entre l'arrivée du peintre Pieter van Mol à Paris

---

<sup>469</sup> La ville comptait deux églises paroissiales : Saint-Pierre et Notre-Dame et plusieurs couvents : les capucins, les cordeliers, les ursulines, les bernardines, la commanderie de Saint-Jean-entre-les-Vignes, ou encore les religieuses hospitalières. Il y avait également le chapitre de Saint-Nicolas et la chapelle Saint-Louis.

et son décès en 1650, période intense d'installation de congrégations religieuses à Montluçon, comme partout en France.

### *Analyse de l'œuvre:*

Comme le signale Guillaume Kientz, cette toile, conservée dans l'église Saint-Pierre de Montluçon, reprend exactement la même composition qu'une *Annonciation* attribuée au peintre Pieter van Mol<sup>470</sup> réalisée dans le second quart du XVIIe siècle pour les ursulines de Paris et aujourd'hui intégrée dans les collections du musée des Beaux-Arts de Lille<sup>471</sup>. Le tableau de Montluçon semble un peu moins détaillé au niveau des draperies ou des détails de broderies de la nappe qui recouvre la table. Les deux œuvres sont cependant similaires, la facture est identique et il ne fait pas de doute qu'elles ont été réalisées par un même artiste. Est-ce une reprise du tableau exécuté pour le maître-autel des ursulines de Paris ou est-ce une première version ? Nous ne pouvons pas le préciser, d'autant plus que l'on ne connaît pas la date exacte d'exécution du tableau parisien. Nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une reprise. Le peintre Pieter van Mol arrive à Paris en 1631, il réalise un certain nombre de tableaux, en particulier pour Anne d'Autriche dont il devient l'un des peintres. Il acquiert une renommée dans la capitale avant d'être appelé à réaliser des œuvres pour la province.

La composition est traditionnelle. On retrouve la Vierge Marie en prière, sur la droite du tableau, à genoux devant sa table, tenant le livre. Auréolée, elle est vêtue d'une robe blanche et d'une tunique bleue, ses cheveux sont retenus à l'arrière dégageant ainsi son visage. Face à elle, apparaît l'ange Gabriel, ailé, sa robe jaune-orangé et sa draperie rouge en mouvements. Ses traits sont ceux d'un jeune homme aux cheveux clairs, il porte sa main gauche sur son cœur et de l'autre, il désigne le ciel. Il annonce à la Vierge qu'elle va mettre au monde un fils, Jésus<sup>472</sup>. Seul le sol carrelé vient donner une certaine profondeur à la scène. Dans la partie supérieure, une grande percée lumineuse écarte les nuages laissant apparaître la colombe du Saint Esprit et des angelots. Ce tableau est de bonne facture, le peintre maîtrise son art dans lequel on ressent l'influence de la peinture flamande. Pieter van Mol était en effet un suiveur de Rubens. Son style se caractérise par des couleurs vives, une palette colorée

---

<sup>470</sup> Pieter van Mol est originaire d'Anvers (1599-1650). Il arrive à Paris en 1631 et devient un des peintres de la reine Anne d'Autriche.

<sup>471</sup> 2011, Guillaume Kientz, p. 20.

*Annonciation* attribuée au peintre Pieter van Mol, 2<sup>e</sup> quart du XVIIe siècle, huile sur toile, H : 365 x l : 254 cm (n° inventaire : P166). Tableau qui provient du maître-autel des ursulines de Paris. On y voit des armoiries, qui pourraient être celles de la famille Doujat. Ill. LXXXVII-2.

<sup>472</sup> Evangile de saint Luc (1, 26-38).

large et simplifiée, une rondeur du modelé, des chairs et des visages, par une lumière forte ainsi que par des draperies en mouvements, très vivantes et aux plis cassés<sup>473</sup>. Autant de caractéristiques que l'on retrouve dans la toile conservée à Montluçon.

---

<sup>473</sup> 1977, Jean Foucart, Jean Lacambre, p. 129.

## **Cat II-35 : Montluçon, *Noli me tangere***

III. LXXXVIII

### **R. Poisson**

*Noli me tangere*, milieu du XVIIe siècle

Toile, H : 178 x l : 149 cm

Signée « R. Poisson in et fc 16 » en bas à droite, sous les pieds du Christ

Montluçon, église Notre-Dame (canton de Montluçon, arrondissement de Montluçon)

Classée au titre des Monuments Historiques le 04/03/2010. Bon état.

**Historique :** Tableau commandé au peintre Poisson au milieu du XVIIe siècle.

### **Bibliographie :**

- J. Clément, *Montluçon et ses richesses d'art*, 1932, p. 367.
- A. Moyer, « La peinture religieuse à Montluçon dans la première moitié du XVIIe siècle », *Bulletin des Amis de Montluçon*, n° 60, 2009, pp. 7 à 24.
- G. Kientz, « Œuvres inédites d'Isaac Moillon, François Perrier, Georges Lallemand, 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.

### **Provenance de l'œuvre**

Nous ne connaissons pas la provenance de cette œuvre. A-t-elle été commandée pour une des églises paroissiales, pour une des congrégations religieuses de la ville, pour l'autel d'une confrérie ?

### **Origine de la commande :**

Le commanditaire nous est également inconnu. La encore, nous pouvons seulement affirmer que la toile a été réalisée par le peintre R. Poisson qui a apposé sa signature au bas de la composition. La date n'est cependant pas lisible dans son entier. *La Crucifixion* réalisée par le même artiste pour la chapelle de l'hôtel-Dieu de Montluçon étant datée de 1649 (Cat. II-31), nous pouvons supposer que ce tableau a été réalisé dans les mêmes années.

### **Analyse de l'œuvre:**

La composition de Poisson reprend le schéma traditionnel de cette scène issue des Evangiles de Marc et de Jean<sup>474</sup>. Marie-Madeleine, restée seule, se trouve près du tombeau vide et pleure. Après avoir découvert dans le tombeau deux anges vêtus de blanc assis à

---

<sup>474</sup> 2006, Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, pp. 262-263. Marc, 16, 9 et Jean, 20, 14-18. Cette scène apparaît dès le IX siècle, en particulier dans les manuscrits. Elle s'inspire plus ou moins directement du texte de Jean.

l'emplacement du corps de Jésus, elle se retourne et découvre le Christ qu'elle prend pour le jardinier. Elle lui demande où se trouve le corps, il se fait alors reconnaître et prononce la phrase « Ne me touche pas » (*Noli me tangere*). Le Christ est debout, à droite de la composition, le torse dénudé, vêtu d'un pagne et d'une draperie rouge. Il tient dans sa main gauche une bêche de jardinier. On aperçoit sur ses pieds et ses mains les marques des clous. Il approche sa main droite du front de Marie-Madeleine agenouillée devant lui. Le vase, rempli de parfum, est posé devant elle. Elle écarte les mains dans un geste de stupéfaction, mais les visages des personnages sont inexpressifs. Le cadre est austère, on retrouve des couleurs sombres et terreuses, comme dans *La Crucifixion*, malgré le bleu et le jaune ocre des vêtements de Marie-Madeleine, ou le rouge des draperies. Cette toile est intéressante mais garde un caractère naïf. Le modelé des corps, la représentation des visages ou encore les draperies, restent lourds, épais et peu détaillés. La lumière est également très homogène et ne produit pas d'effets particuliers.

Poisson a pu s'inspirer du *Noli me tangere* du peintre Eustache le Sueur<sup>475</sup>, tableau sur lequel on retrouve une composition assez semblable bien que beaucoup plus maîtrisée et expressive. On peut également faire un rapprochement avec la toile de Laurent de la Hyre, un peu plus tardive<sup>476</sup>. Il s'inspire ainsi des œuvres qui se rattachent au courant de l'atticisme en vogue à Paris dans ces années 1640-1660. Cela démontre la connaissance par Poisson des réalisations des peintres parisiens qui lui sont contemporains et le lien de l'artiste avec la capitale dont il est peut-être originaire, voire même où il habite et travaille encore.

---

<sup>475</sup> 1932, Joseph Clément, p. 367. Eustache Le Sueur, *Noli me tangere*, 1651, musée du Louvre, Paris.

<sup>476</sup> Laurent de la Hyre, *Noli me tangere*, 1656, musée des Beaux-Arts, Grenoble.

**Cat II-36 : Huriel, *Le Christ et la Vierge apparaissant à saint François agonisant***  
Ill. LXXXIX-1 à Ill. LXXXIX-2

**Daniel Hallé**

*Le Christ et la Vierge apparaissant à saint François agonisant*, 1671

Toile, H : 224 x l : 182 cm

Signée « D. Hallé F. 1671 », en bas à droite, sur la tranche du livre. Blason non identifié en bas à gauche

Huriel, église Notre-Dame (canton d'Huriel, arrondissement de Montluçon)

Classée au titre des Monuments Historiques le 22/09/1995. Bon état. Restaurée en 1995.

**Historique :** Tableau commandé en 1671 au peintre Daniel Hallé.

**Bibliographie :**

N. Willk-Brocard, *Une dynastie, les Hallé : Daniel (1614-1675), Claude-Guy (1652-1736), Noël (1711-1781)*, Arthéna, Paris, 1995, p. 236.

**Provenance de l'œuvre**

La toile représentant le Christ et la Vierge apparaissant à saint François mourant et soutenu par un ange a pu être commandée pour orner un des couvents de la ville ou la collégiale d'Huriel<sup>477</sup>. Mais nous n'avons aucune information sur sa destination d'origine.

**Origine de la commande :**

Le tableau, daté et signé, a été réalisé en 1671 par le peintre Daniel Hallé. Les armoiries, probablement du commanditaire, sont visibles en bas à gauche de la toile. Malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu les identifier. Peut-être est-ce une commande à mettre en lien avec Gabriel Giraud qui achète au peintre Hallé à la fin des années 1650 un tableau pour sa chapelle du château d'Aigrepoint à Bressolles<sup>478</sup> ? Il est chanoine de la collégiale de Moulins, docteur en théologie et se voit chargé de la fonction d'official pour l'évêque d'Autun en 1680<sup>479</sup>. Les chanoines d'Huriel ou une personnalité locale souhaitant offrir un tableau ont pu prendre contact avec le peintre par son intermédiaire ou sur ses recommandations.

---

<sup>477</sup> La ville d'Huriel dépendait de l'élection de Montluçon et du diocèse de Bourges. L'église Saint-Nicolas a disparu, de même que l'église collégiale Saint-Martin édifée à la fin du XIIIe siècle par les seigneurs de Brosse. La collégiale était desservie par un doyen et onze chanoines. L'église Notre-Dame, qui est actuellement l'église paroissiale, faisait partie d'un prieuré fondé par les princes de Déols, prieuré dont les revenus étaient considérables et qui a subsisté jusqu'à la Révolution. Il est probable que le tableau provienne ou de la collégiale ou du prieuré. Le blason ne correspond cependant à aucun de celui des grandes familles connues de la région d'Huriel. En 1671, les seigneurs d'Huriel étaient la famille Le Lièvre de la Grange, marquis de Fourille dont les armoiries sont « d'azur au chevron d'or, accompagné en chef de deux roses d'argent, et en pointe d'une aigle éployée au vol abaissé, de même ». Cette famille était originaire de Paris où elle conserve des fonctions importantes (dossier De Gozis, n° 3541).

<sup>478</sup> *La Tentation du Christ*, église du Sacré-Cœur, Bressolles (Cat II-27).

<sup>479</sup> 1904, Gaston du Broc de Segange, pp. 58-59.

### *Analyse de l'œuvre:*

La scène représente saint François presque allongé au sol, retenu par un ange et qui, sur le point de mourir, voit apparaître le Christ et la Vierge Marie. Saint François est vêtu de la bure des franciscains serrée à la taille par une cordelette. Il porte sa main gauche à sa poitrine, l'ange lui montre le Christ. Ce dernier est assis sur les nuées, les rayons du soleil lui faisant une auréole. A sa droite est assise la Vierge Marie, les mains croisées sur le cœur. Des anges et des têtes d'angelots complètent la représentation. Un livre ouvert est également représenté en bas à droite de la composition. On distingue sur les pages blanches d'un côté une forme de blason et de l'autre des écritures mais le tout n'est pas lisible.

Il ne s'agit pas ici de l'apparition à saint François du Christ crucifié sous l'apparence d'un séraphin et de l'apparition des stigmates dans la chair du saint. François est mourant, le Christ lui apparaît en majesté, accompagné de la Vierge<sup>480</sup>. Il s'agit probablement d'une commande spécifique à l'artiste. On retrouve des éléments caractéristiques du style de Daniel Hallé : le côté maniériste de la toile avec ses angelots et ses nuées, les mains allongées, les couleurs délicates, le raffinement des visages ou encore des draperies. Nicole Willk-Brocard souligne « la sûreté de la composition des œuvres de la maturité », « sa fraîcheur d'invention », « la sincérité et la spontanéité des sentiments de tendresse et d'affliction »<sup>481</sup>. L'influence de Charles Le Brun, figure majeure de cette génération d'artistes, se ressent dans cette toile. A l'exemple de ce dernier, Daniel Hallé mélange les formules du classicisme à une mise en scène puissante et théâtrale<sup>482</sup>. Hallé travaille par ailleurs sous la direction de Charles Lebrun à plusieurs reprises dans les années 1660<sup>483</sup>.

Le peintre réalise la même année *Le Martyre de saint Symphorien* conservé à la cathédrale de Saint-Flour<sup>484</sup> et qui orna à l'origine l'autel de la chapelle Saint-Symphorien de l'église Saint-Germain-des-Prés à Paris, de même que *Saint Vulfran guérissant les malades*, tableau disparu mais qui avait dû être exécuté pour la collégiale Saint-Vulfran d'Abbeville. Ces commandes importantes confirment la notoriété de l'artiste à la fin de sa vie, comme le précise Nicole Willk-Brocard<sup>485</sup>.

---

<sup>480</sup> La mort de saint François en 1226 à la Portioncule est très souvent représentée par les artistes. Il est en général entouré des frères qui embrassent ses stigmates.

<sup>481</sup> 1995, Nicole Willk-Brocard, p. 236.

<sup>482</sup> 2012, Guillaume Kazerouni (sous la dir.), p. 166.

<sup>483</sup> Il réalise en 1658, sous la direction de Le Brun, les décors pour l'hôtel du financier Macé II Bertrand de La Bazinière, à Paris et travaille en 1660 à l'arc de triomphe érigé place Dauphine à l'occasion du mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche, d'après un dessin de Charles Le Brun.

<sup>484</sup> 2007, Pascale Moullet, p. 534.

<sup>485</sup> 1995, Nicole Willk-Brocard, p. 236.

### ***La Remise des clefs à saint Pierre***

D'autres tableaux présentant de grandes qualités, tant au niveau des compositions que de la représentation des figures, sont actuellement conservés dans l'église d'Huriel et en particulier une toile du XVIIe siècle représentant *La Remise des clefs à saint Pierre*<sup>486</sup>. La scène montre le Christ ressuscité, entouré d'anges, remettant les clefs à saint Pierre agenouillé face à lui. La figure du Christ est identique à celle visible sur le tableau du Guerchin, *L'Apparition du Christ à sainte Thérèse*, conservé au musée Granet d'Aix-en-Provence<sup>487</sup>, de même que l'ange à droite et la colombe du Saint-Esprit. Malgré quelques différences, la composition générale est également très similaire. La toile n'a pas été réalisée par Le Guerchin lui-même, mais peut-être d'un de ses élèves ou collaborateurs, l'œuvre ayant pu être achetée en Italie. Il peut s'agir également d'un tableau exécuté d'après une des nombreuses gravures qui reprenaient les œuvres du Guerchin et qui circulaient en France<sup>488</sup>. Cela montre la présence à Huriel de personnalités en lien avec les milieux artistiques de la capitale et au fait des réalisations des grands artistes de leurs temps.

---

<sup>486</sup> *La Remise des clefs à saint Pierre*, XVIIe siècle, huile sur toile, H : 263 x l : 119,2 cm, église Notre-Dame, Huriel. La toile n'est ni signée ni datée. Ill. LXXXIX-3.

<sup>487</sup> Le Guerchin, *Apparition du Christ à sainte Thérèse*, XVIIe siècle, huile sur toile, H : 298 x l : 202 cm, musée Granet, Aix-en-Provence. Ill. LXXXIX-4.

<sup>488</sup> 1989, Annie Regond, pp. 25-26 et 1991, Bernard Duplaix, pp. 60-62.



**Cat II-37 : Montluçon, *Sainte Thérèse recevant l'inspiration du Saint-Esprit***

Ill. XC-1 à Ill. XC-2

**François Finet**

*Sainte Thérèse recevant l'inspiration du Saint-Esprit*, 1752

Toile

Signée et datée « f. finet p. » à gauche en bas de la toile, et datée « A Aubusson / 1752 », en bas au centre

Montluçon, église Saint-Pierre (canton de Montluçon, arrondissement de Montluçon)

Bon état.

**Historique :** Toile commandée au peintre aubussonnais François Finet en 1752.

**Bibliographie :**

- J. Clément, *Montluçon et ses richesses d'art*, 1932, p. 387.

- Ch. 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 Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 87 à 98.

**Provenance de l'œuvre**

Nous ignorons la provenance de cette toile, une des rares œuvres du XVIIIe siècle conservée dans l'ancienne Généralité de Moulins qui soit datée et signée. Mais il nous semble qu'elle devait orner un des édifices religieux de la ville de Montluçon, peut-être le couvent des bernardines.

**Origine de la commande :**

En effet, même si nous ne connaissons pas le commanditaire de ce tableau, il nous paraît utile de signaler qu'en 1749 Thérèse Lejeune de Fressanges devient supérieure du couvent des bernardines de Montluçon<sup>489</sup>. Cette femme est peut-être à l'origine de la commande de cette représentation de sa sainte patronne, toile qu'elle aurait pu faire installer dans le monastère ? Cependant, tout le mobilier a été dispersé et semble avoir disparu à la Révolution<sup>490</sup>.

La toile a été exécutée par François Finet, deuxième de ce nom, en 1752. François II Finet (1719-1768) était installé comme peintre-cartonnier à Aubusson, comme son père et son grand-père. Durant toute sa carrière il réalise des cartons pour les ateliers de tapisseries d'Aubusson et de Felletin et succède à son père en 1745 au poste de professeur de dessin dans les deux écoles de dessin établies à Aubusson en 1742 par l'Inspecteur des Manufactures

---

<sup>489</sup> 1932, Joseph Clément, p. 171. Les bernardines s'installent à Montluçon en 1630. Le monastère devient rapidement très prospère. Un pensionnat lui est annexé et les religieuses enseignent aux jeunes filles de Montluçon ou des environs.

<sup>490</sup> *Ibidem*, pp. 168 et 170. Après la Révolution, le monastère a servi d'hôpital et de collège puis a été détruit.

d'Aubusson et de Felletin, sur proposition de l'Intendant de Moulins. Il faut rappeler que toute cette zone, qui appartient aujourd'hui au département de la Creuse, était intégrée dans la Généralité de Moulins et dépendait de l'élection de Guéret. François Finet a également eu une activité importante de peintre de tableaux de chevalet. Charlotte Riou a recensé « quinze œuvres peintes documentées (sans compter les cartons de tapisseries), dont neuf conservées, sur une carrière de près de trente ans »<sup>491</sup>. Le tableau conservé dans l'église Saint-Pierre de Montluçon représentant sainte Thérèse en fait partie.

### ***Analyse de l'œuvre:***

La toile représente sainte Thérèse, dans sa cellule, devant sa table de travail sur laquelle est posé un ouvrage, recevant l'inspiration de la colombe du Saint-Esprit<sup>492</sup>. Sainte Thérèse a eu tout au long de sa vie une activité importante. Elle a permis la réforme de son ordre, qui devient celui des carmélites déchaussées, et a été une des premières femmes reconnues comme Docteur de l'Eglise. Elle a beaucoup écrit, en particulier sa *Vie* dans laquelle elle raconte ses extases et ses visions. Elle est également l'auteur de plusieurs traités de spiritualité, elle a rédigé de nombreux poèmes et a entretenu d'importantes correspondances. Les artistes l'ont très souvent représentée dans cette activité de création littéraire, un livre et une plume à la main, inspirée par le Saint-Esprit. C'est le cas sur la toile de Montluçon où elle ne tient ni le livre ni la plume, mais sur laquelle on la voit représentée de face, les bras écartés, les yeux levés au ciel. Le peintre capte l'instant où elle reçoit l'inspiration venant du Saint-Esprit symbolisé par la colombe au-dessus d'elle émergeant des nuées dans des rayons de lumière. Elle a ainsi la vision de ce qu'elle doit écrire. La composition, centrée sur le personnage de Thérèse, est dépouillée. Elle est à genoux sur un petit emmarchement où on lit la signature de l'artiste. Une étagère avec quelques livres est représentée dans la partie supérieure droite, rappelant la création littéraire de la sainte. Enfin, on aperçoit à l'arrière-plan l'encadrement d'une fenêtre ouvrant sur un ciel bleu. Ce cadre austère correspond aux volontés de la religieuse qui revendiquait une pauvreté absolue, ce qui

---

<sup>491</sup> 2002, Charlotte Riou, p. 96.

<sup>492</sup> Sainte Thérèse est née en 1515 à Avila. A seize ans, son père l'amène au couvent de Notre-Dame des Grâces. Elle souhaite devenir religieuse mais se heurte au refus de sa famille. En 1535 elle s'enfuit et entre au monastère carmélite de l'Incarnation à Avila. Elle prend l'habit en 1536. Elle a de nombreuses visions et extases et forme le projet de fonder un monastère selon la règle primitive. Elle fonde le premier couvent réformé en 1562, toujours à Avila, où jeûne, clôture absolue, vêtement de bure sont les principales prescriptions. Elle multiplie les nouvelles fondations et persuade Jean de la Croix d'inaugurer la réforme des carmes déchaux. Elle meurt en 1582 et est canonisée en 1622. Elle est proclamée Docteur de l'Eglise en 1970. Tous ses manuscrits, dans lesquels elle raconte ses expériences spirituelles et mystiques, ainsi que sa correspondance, sont conservés à la bibliothèque de l'Escurial. Elle est la copatronne de l'Espagne.

l'a conduit à mener la réforme de son ordre<sup>493</sup>. Finet utilise essentiellement des couleurs brunes, assez chaudes, aussi bien au niveau du mobilier que des vêtements de la sainte. Il rehausse le tout par quelques taches blanches et par le rouge de la couverture du livre qui vient mettre cet objet en évidence<sup>494</sup>. On reconnaît également le type de visage féminin cher à François Finet et inspiré des œuvres de Rubens, la sensualité des personnages des tableaux du maître flamand ayant profondément marqué les artistes du XVIIIe siècle<sup>495</sup>. Malgré la sobriété de la composition et des couleurs, on retrouve tout de même l'influence de l'art rocaille dans cette scène, influence qui se ressent particulièrement dans le domaine pictural à partir du début du règne de Louis XV<sup>496</sup>. L'attitude de sainte Thérèse est élégante, asymétrique, son visage est d'une grande fraîcheur et l'apparition de la colombe du Saint-Esprit vient théâtraliser la scène.

Le début du règne de Louis XV correspond à l'arrivée d'une nouvelle génération de peintres, parmi lesquels François Boucher, Charles-Joseph Natoire, Pierre-Charles Trémolières ou encore Carle Van Loo. Ils mettent en place un nouveau langage pictural, marqué par le lyrisme de François Lemoyne, par la peinture italienne contemporaine et influencé par le développement du style rocaille dans l'art décoratif, langage pictural qui se diffuse dans toute la France. C'est une période de recul pour la peinture religieuse, les grands tableaux religieux tiennent une place plus marginale dans la production des artistes. Ils restent cependant une des seules occasions pour les peintres de créer d'ambitieuses compositions, la peinture dans la décoration intérieure des demeures se limitant souvent au dessus-de-porte.

---

<sup>493</sup> Elle souhaitait pour son ordre le principe de pauvreté absolue et le renoncement à la propriété. Son but était de revenir aux règles monastiques strictes telles que les disciplines de cérémonies et le déchaussement des religieux, ou la substitution des chaussures par les sandales.

<sup>494</sup> 2002, Charlotte Riou, p. 93.

<sup>495</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>496</sup> Le règne personnel de Louis XV débute en 1723. A partir de 1743, le roi s'implique davantage dans les affaires du royaume et cela correspond à une reprise en main de la politique artistique, d'abord menée par Lenormand de Tournehem puis par Marigny. Madame de Pompadour puis madame du Barry, favorites de Louis XV, jouent également un rôle important dans le domaine artistique par leur mécénat.

## **Cat II-38 : Saint-Angel, *L'Adoration des bergers***

III. XCI-1 à III. XCI-2

### **François Finet**

*L'Adoration des bergers*, 1759

Toile, H : 240 x l : 170 cm

Signée et datée « f. finet . p. A aubusson / 1759 », en bas à gauche

Saint-Angel, église Saint-Michel et Saint-Blaise (canton de Montluçon, arrondissement de Montluçon)

Bon état. Restaurée en 2001.

**Historique :** Toile commandée au peintre aubussonnais François Finet en 1759.

### **Bibliographie :**

Ch. 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 Jean-Pierre Lethuillier, collection « Art et Société », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 87 à 98.

### **Provenance de l'œuvre**

Il est probable que cette *Adoration des bergers* de François Finet ait été commandée pour un des établissements religieux de Montluçon, ville qui ne se trouve qu'à quelques kilomètres de la commune de Saint-Angel. A l'instar de la toile précédente représentant la vision de sainte Thérèse, ce tableau a probablement été conservé par Claude-Henri Dufour lors de la dispersion du mobilier des congrégations religieuses à la Révolution.

### **Origine de la commande :**

Nous ne connaissons pas le commanditaire de ce tableau réalisé par le peintre François Finet quelques années après celui montrant *Sainte Thérèse recevant l'inspiration du Saint-Esprit* de l'église Saint-Pierre de Montluçon. La toile conservée à Saint-Angel est datée de 1759.

### **Analyse de l'œuvre:**

Charlotte Riou a étudié la composition de cette toile et note l'utilisation des mêmes types de personnages sans cesse déclinés par François Finet : « le visage rubénien de la Vierge, l'homme barbu, à la souple et longue chevelure brune »<sup>497</sup>. Le peintre s'inspire fortement de *L'Adoration des bergers* de Laurent de la Hyre, conservée dans l'église Saint-Médard de Creil<sup>498</sup>, œuvre qui a probablement été gravée et qui a circulé ainsi à travers le

---

<sup>497</sup> 2002, Charlotte Riou, p. 95.

<sup>498</sup> Laurent de la Hyre, *La Nativité*, 1640, église Saint-Médard, Creil (Oise).

pays. La composition du tableau de Saint-Angel est en effet inversée. On trouve le berger et deux femmes derrière lui, sur la gauche, fermant la scène. L'homme se penche pour admirer l'enfant Jésus que lui dévoile la Vierge Marie. Saint Joseph se tient à l'arrière, avec l'âne et le bœuf. Deux jeunes enfants sont à côté du berger et regardent le Christ dans sa mangeoire. La scène se déroule au milieu de vestiges de monuments antiques. Finet reprend les mêmes attitudes des personnages que sur le tableau de La Hyre, les mêmes architectures monumentales, la même composition générale, mais les couleurs sont différentes. On retrouve la palette vive de Finet avec des rouges et des bleus éclatants, en particulier au niveau des vêtements du berger et de la Vierge. L'emploi de couleurs autres que celles du tableau d'origine confirme l'utilisation de l'estampe comme modèle. Finet simplifie toutefois les arrière-plans et Charlotte Riou note que « les profils enfantins qui se découpent sur un fond sombre près de l'Enfant Jésus, très éloignés de ceux de La Hyre, tout comme l'Enfant Jésus lui-même, ne manquent pas de délicatesse »<sup>499</sup>. Le thème de l'adoration des bergers ou des mages reste un thème privilégié au XVIIIe siècle. On ressent dans cette composition, aussi bien à travers les couleurs, l'attitude des personnages ou encore la lumière, l'influence du style rocaille sur la peinture des années 1740-1750.

### ***Tableaux conservés de François Finet***

Des œuvres du peintre François II Finet sont conservées dans le département actuel de la Creuse mais dans une zone qui correspondait au XVIIIe siècle à l'élection de Guéret de la Généralité de Moulins. On retrouve dans ces œuvres les mêmes caractéristiques que dans les tableaux de Montluçon ou de Saint-Angel.

Une toile représentant ***La Vierge présentant le scapulaire au religieux Simon Stock*** est aujourd'hui visible dans **l'église Sainte-Croix d'Aubusson** où elle est conservée depuis la Révolution. Elle provient de l'église des Récollets<sup>500</sup>. Comme ses prédécesseurs au XVIIe siècle, le peintre reçoit des commandes de la part des ordres religieux même si celles-ci sont moins nombreuses, les effets de la réforme post-tridentine étant moins présents.

Une ***Marie-Madeleine pénitente*** orne encore la travée centrale du retable de **l'église Sainte-Marie-Madeleine de Bussière-Nouvelle**<sup>501</sup>. Elle est datée de 1751. Sur la même toile est évoquée la conversion de saint Paul.

---

<sup>499</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>500</sup> *Ibidem*, p. 91. III. XCII.

<sup>501</sup> III. XCIII.

Deux tableaux conservés au **musée d'Art et d'Archéologie de Guéret**, ont été réalisés par François Finet pour la chapelle de l'ancien hôpital de Guéret<sup>502</sup>. Après un incendie, l'hôpital de Guéret est reconstruit et achevé en 1754. Il est redécoré à cette période et c'est à cette occasion que les administrateurs commandent des toiles à Finet. Ils les mentionnent en effet lors de leur assemblée le 26 août 1755<sup>503</sup>. Les toiles ornaient les autels d'une salle haute et d'une salle basse. La première scène représente *Le Christ guérissant le paralytique*<sup>504</sup>. Elle est signée et datée en bas à gauche « Finet. 1756 pinxit ». Il s'agit d'une copie d'un tableau de Jean Restout, un des artistes les plus copiés à cette période, là encore réalisée d'après une estampe, la composition étant inversée<sup>505</sup>. Il existe de nombreuses répliques de cette toile qui a été gravée par Tardieu dans les années 1740. Charlotte Riou explique que des copies de cette toile sont réalisées en province jusqu'à la fin du XVIIIe siècle ce qui montre que Finet suivait « le goût des artistes et des commanditaires de son temps »<sup>506</sup>. Ici aussi, Finet simplifie un peu la composition. La deuxième scène illustre *La Guérison de la fille de Jaïre*, thème iconographique qui, comme le précédent, a tout à fait sa place dans un hôpital<sup>507</sup>. Elle aurait été réalisée en 1766 et se rapproche également du style de Jean Restout<sup>508</sup>.

Une *Assomption de la Vierge*, datée de 1757, est conservée dans l'**église de Moutier-Roseille**. Il s'agit d'une copie d'une toile de Rubens de 1611<sup>509</sup>.

L'**église de Saint-Pardoux-le-Neuf** conserve une *Ascension* datée de 1757<sup>510</sup>. Et enfin, on peut voir dans l'**église de Saint-Chabrais** un retable orné d'une *Adoration des bergers* de 1764, très différente de celle de Saint-Angel<sup>511</sup>. Le modèle est encore une fois une œuvre de Rubens : *L'Adoration des bergers* conservée au musée des Beaux-Arts de Rouen et gravée par Lucas Vorsterman en 1620<sup>512</sup>. Au-dessus d'un petit autel, dans la même église, un *Saint Caprais* est signé « f. finet ». Il s'agit du saint patron de l'église.

---

<sup>502</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>503</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>504</sup> III. XCIV.

<sup>505</sup> Jean Restout, *La Guérison du paralytique à la piscine de Béthesda*, 1725, musée des Beaux-Arts, Arras.

<sup>506</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>507</sup> III. XCV.

<sup>508</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>509</sup> Rubens, *Assomption de la Vierge*, 1611, collections royales de Buckingham Palace, Londres.

<sup>510</sup> III. XCVI.

<sup>511</sup> III. XCVII.

<sup>512</sup> *Ibidem*, p. 95.

### *Tableaux disparus de François Finet*

D'autres tableaux de François Finet, mentionnés par des auteurs au XIXe siècle, ont disparu. C'est le cas de deux toiles représentant *Saint Pierre et Saint Denis* qui se trouvaient dans l'église de Fransèches<sup>513</sup>. Il y avait également une *Sainte Madeleine*, dans la chapelle de la commune d'Alleyrat. Une toile, dont l'iconographie n'est pas précisée, se trouvait dans l'église du château de Felletin. Peut-être s'agit-il d'un *Christ en croix entre la Vierge et saint Jean*, aujourd'hui en très mauvais état<sup>514</sup>. François Finet aurait également réalisé des panneaux décoratifs pour la maison De Lavaud à Aubusson. Il s'agit des seuls décors profanes connus réalisés par l'artiste. Un dessus-de-cheminée, peint sur bois, aurait représenté une *Pêche*, « avec paysage, fabriques et costumes d'Italie » et une toile, datée de 1760, illustre une *Chasse au sanglier*<sup>515</sup>.

L'étude de la carrière et de l'œuvre du peintre François Finet met bien en évidence le fait que jusqu'à la fin du XVIIIe siècle les commandes religieuses restent essentielles. Couvents, hôpitaux, églises paroissiales, confréries, continuent de commander des sujets en lien avec la vie de la Vierge, du Christ, des saints. La demande de décors peints, qui ont malheureusement souvent disparu, commence toutefois à prendre une grande place dans l'activité et les revenus des artistes. François Finet continue aussi, tout au long de sa carrière, à fournir des cartons pour les ateliers de tapisseries d'Aubusson. Il connaît, en particulier par l'intermédiaire de la gravure, les œuvres des grands maîtres mais aussi de ses contemporains, compositions qui servent fréquemment de cartons pour des tapisseries. Sa préférence va aux réalisations de Rubens et des artistes français du XVIIe siècle. Cette activité de cartonnier se ressent par ailleurs beaucoup dans ses œuvres de jeunesse, à travers son goût pour les camaïeux blanc ou l'emploi de motifs issus de cartons de tapisserie utilisés à Aubusson. Son dessin est souvent appuyé et le modelé peu prononcé. Son style évolue au fil du temps, sa palette se fait de plus en plus vive<sup>516</sup>.

---

<sup>513</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>514</sup> *Ibidem*, p. 92. Il est stocké dans des locaux de la mairie de Felletin.

<sup>515</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>516</sup> *Ibidem*, p. 96.

## IV- Les portraits de commanditaires

Le tableau représentant la famille du Buysson devant son château nous permet d'évoquer les commandes de portraits très répandues aux XVIIe et XVIIIe siècles. Ces œuvres, souvent propriété de personnes privées, sont passées de mains en mains au fil des siècles, par achats ou donations. Il est souvent difficile d'identifier la personne représentée ou de faire un lien avec le site où elles sont conservées<sup>517</sup>.

### **Cat II-39 : Saint-Amand-Montrond, *La Famille du Buysson devant le château des Aix*** III. XCVIII-1

#### **G. Dupuis**

*La Famille du Buysson devant le château des Aix, 1773*

Toile, H : 95 x l : 115 cm

Signée « G Dupuis » et datée 1773

Saint-Amand-Montrond (Cher), collection privée (canton de Saint-Amand-Montrond, arrondissement de Saint-Amand-Montrond)

Mauvais état.

**Historique :** Tableau ornant le dessus d'une glace au château des Aix à Meillard. Acheté à la fin des années 1890 par monsieur Perrot. Aujourd'hui conservé dans une collection privée à Saint-Amand-Montrond.

#### **Bibliographie :**

« Chronique », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, n° 5, 1897, pp. 190-191.

#### **Sources manuscrites :**

Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 1230

#### ***Provenance de l'œuvre***

Ce tableau provient du château des Aix, à Meillard, où il ornait « un large trumeau » au-dessus d'une glace<sup>518</sup>. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la demeure appartient à la famille du Buysson avant de changer constamment de propriétaires au XIXe siècle<sup>519</sup>. A la fin des

---

<sup>517</sup> De même pour les toiles à sujets profanes conservées chez des propriétaires privés, il y a rarement un lien entre l'œuvre et le site où elle est maintenant conservée.

<sup>518</sup> « Chronique », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, n° 5, 1897, p. 190.

<sup>519</sup> 2004, M. Piboule, R. Germain, D. Laurent, A. Regond, pp. 146-147. Le château des Aix est une forteresse médiévale qui existait déjà au XIIIe siècle. Les familles Chenillat, Montjournal, la Condamine puis du Buysson des Aix en sont successivement les propriétaires. Il se compose d'un corps de logis rectangulaire flanqué de pavillons. Il est entouré de douves. Le décor est très soigné. La porte d'entrée a ainsi reçu un encadrement à bossage d'après les modèles du traité d'architecture de Serlio, elle est encadrée de pilastres ioniques soutenant une frise du même ordre, le tout surmonté d'un fronton triangulaire orné des armoiries des du Buysson (« écartelé au 1<sup>er</sup> d'or, à un arbre ou buisson de sinople ; au 2 et 3 d'azur, à une épée d'argent à poignée d'or posée en pal, accompagnée de trois molettes d'éperon d'or à cinq pointes posées : deux en chef et une en pointe ; au 4 d'or, à trois arbres arrachés de sinople »). Le décor intérieur se compose de nombreux dessus-de-porte et dessus-de-cheminée en stuc réalisés au XVIIIe siècle. On y retrouve la représentation des saisons, de scènes champêtres ou mythologiques ou encore des motifs floraux.



années 1890, monsieur Pérot acquiert cette toile suite à une vente du mobilier du château. Elle est actuellement conservée dans une collection privée à Saint-Amand-Montrond.

### *Origine de la commande*

Le tableau est signé « G. Dupuis » et daté de 1773. Il a été commandé par Anne-Charlotte de Monestay-Chazeron, épouse de Pierre du Buysson. Cette dernière se fait représenter au premier plan avec son défunt mari et leur second fils, Claude-Antoine. Pierre du Buysson, chevalier, seigneur des Aix et propriétaire du château, est décédé depuis 1761. Charlotte-Anne, qui l'avait épousé en 1740 et qui habite toujours le château des Aix en 1773, ne décède quant à elle qu'en 1790<sup>520</sup>. C'est donc bien elle qui est à l'origine de la commande de ce tableau au peintre G. Dupuis, très probablement Georges Dupuis, artiste sur lequel nous n'avons aucune information mais qui était certainement un peintre local, travaillant dans la Généralité de Moulins et ses environs.

### *Analyse de l'œuvre*

Anne-Charlotte de Monestay-Chazeron et son époux Pierre du Buysson sont assis au premier plan, à gauche de la composition, sous un arbre, dans la campagne. Ils se tiennent la main et regardent leur fils, accompagné de son chien, debout face à eux en costume de page avec son fusil à la main. Derrière eux, sont représentés un char de foin tiré par des bœufs et une paysanne travaillant aux champs. Au loin, on distingue la représentation du domaine des Aix, propriété de la famille. Le château avec son corps de logis, ses tours, sa chapelle, ses jardins, est bien reconnaissable. L'intérêt de cette toile réside non seulement dans le fait qu'elle met en scène les commanditaires, mais aussi qu'elle témoigne de la topographie des lieux et de l'état du château des Aix à la fin du XVIIIe siècle. Il est intéressant de noter que le domaine est représenté en perspective entre le couple de parents et leur fils Claude-Antoine. Ainsi, l'artiste assimile bien la propriété à ses possesseurs et la continuité dynastique. Le tableau ornait le dessus d'une glace dans un salon du château : il s'agit pour les du Buysson de montrer leurs possessions aux visiteurs. Il permet d'expliciter leur position sociale. Pierre du Buysson porte le costume de son régiment : veste bleue galonnée d'argent, revers rouge,

---

<sup>520</sup> Arch. dép. de l'Allier : dossier De Gozis, n° 1230. Pierre du Buysson, chevalier, seigneur des Aix, chevalier de Saint-Louis est lieutenant, entre autres au régiment de Picardie. Il épouse par contrat du 8 mars 1740 Anne-Charlotte de Monestay-Chazeron qui lui donne cinq enfants dont Claude-Antoine. Ce dernier est page de la Dauphine, capitaine au régiment de la couronne puis au 45<sup>e</sup> régiment d'infanterie, chevalier de Saint-Louis. Il se retire du service en 1792 et décède en 1795.

épaulette, chapeau tricorne posé à ses pieds, culotte courte<sup>521</sup>. Son fils est en costume de page, il est vêtu d'une culotte courte, d'un gilet et d'une veste. Il porte son chapeau sous le bras et s'appuie sur un long fusil. Derrière lui, son chien rapporte une perdrix<sup>522</sup>. Quant à Anne-Charlotte de Monestay-Chazeron, sa tenue est plutôt champêtre. Elle porte une longue robe blanche à volants rayée de bleu et ornée de dentelle et elle est coiffée d'un bonnet décoré de rubans et de dentelle<sup>523</sup>. Ce type d'habits se rapproche des vêtements portés par la bourgeoisie. Nous avons sur cette toile les portraits des membres d'une famille de la noblesse provinciale dont le mode de vie se rapproche de celui de la bourgeoisie. Leurs tenues, leur train de vie, leurs possessions sont beaucoup plus modestes que ceux des grandes familles nobles proches du roi et même, en cette fin du XVIIIe siècle, que beaucoup de parlementaires, financiers, marchands issus de la bourgeoisie qui ont fait fortune. Le fait qu'ils aient fait appel à un artiste peu connu et non à un grand nom de la peinture contemporaine confirme cette impression. Le tableau n'est pas en très bon état mais on peut noter que la lumière est naturelle et très homogène. L'arbre et la verdure, qui viennent clore la composition sur la gauche, sont d'un vert sombre sur lequel se détache la robe blanche d'Anne-Charlotte. On trouve du jaune pâle au niveau des habits des deux hommes, du foin, dans le ciel également. La seconde couleur dominante est le bleu, essentiellement à l'arrière-plan, utilisé pour le ciel ou encore les reflets des champs<sup>524</sup>.

---

<sup>521</sup> « Chronique », *Bulletin de la Société d'Emulation du Bourbonnais*, n° 5, 1897, p. 190.

<sup>522</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>523</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>524</sup> Un parallèle peut-être fait avec le tableau de Pierre-Denis Martin conservé au musée Jacquemart-André, *Portrait présumé de Louis de France, duc de Bourgogne (1682-1712), devant la citadelle de Besançon*. Cette toile, qui aurait été réalisée vers 1712, représente le duc de Bourgogne à l'orée d'une forêt accompagné de deux gentilshommes à cheval et de valets. Un chien est à l'affût d'une proie. A l'arrière-plan, au milieu d'un vaste paysage vallonné, est représentée la citadelle de Besançon. Florence Gétreau précise bien que le manteau rouge du personnage central « est l'indice de son rang » (2011, Florence Gétreau, pp. 82 à 85)

### ***Des portraits à signaler***

Il s'agit donc là d'un portrait de famille devant la propriété familiale. Nous avons pu recenser lors de nos recherches une trentaine de portraits réalisés aux XVIIe et XVIIIe siècles, tels ceux du **maréchal d'Effiat et de son épouse**<sup>525</sup> ou encore de **Jeanne de Rouvignac**<sup>526</sup>. Nous pouvons également signaler un très beau portrait conservé au musée de Cusset représentant **Antoinette Mizon** vêtue d'une robe à la française et coiffée d'une perruque poudrée blanche, suivant la mode en vogue sous le règne de Louis XV<sup>527</sup>. Nous n'étudions pas plus en détail ces portraits sur lesquels nous n'avons pas de renseignements particuliers. Nous pouvons cependant signaler que les membres de la noblesse et de la haute bourgeoisie se font beaucoup portraiturer, en particulier dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Ainsi, le musée Anne de Beaujeu de Moulins conserve une importante collection de **portraits des membres de la famille Cadier de Veauce**<sup>528</sup>.

Nobles et bourgeois ne sont pas les seuls à commander des portraits, c'est aussi le cas des évêques. La cathédrale de Moulins conserve un **portrait du cardinal de Bérulle**<sup>529</sup> réalisé au XVIIe siècle. Ce tableau s'inspire d'un des portraits du cardinal réalisés par Philippe de Champaigne<sup>530</sup>.

Le règne de Louis XIV correspond à la période faste du portrait. Emmanuel Coquery, dans *Visages du Grand Siècle, le portrait français sous le règne de Louis XIV*, explique que se

---

<sup>525</sup> Différents portraits d'Antoine Coiffier-Ruzé d'Effiat et de son épouse Marie de Fourcy sont conservés au château d'Effiat ou encore à l'hospice de la commune, ancien hôpital fondé au XVIIe siècle par le marquis. III. XCVIII-2 et III. XCVIII-3.

<sup>526</sup> Epouse de Jean du Ligondès, Jeanne de Rouvignac est propriétaire du château de Saint-Bonnet-de-Rochefort dont nous étudions les décors dans ce catalogue (Cat I-13). Tous deux viennent habiter le domaine après leur mariage en 1632 et décident alors de le faire restaurer et redécorer faisant appel au peintre Isaac Moillon. III. XCVIII-4.

<sup>527</sup> 2009, Annie Regond, Henri Delorme, p.141. *Portrait présumé d'Antoinette Mizon*, première moitié du XVIIIe siècle, huile sur toile, H : 115 x l : 45 cm, musée des Souterrains, Cusset. Antoinette Mizon est la veuve de Jean La Chaise, sieur des Graves, conseiller du roi et lieutenant au baillage de Cusset. Avec son ample robe à la française aux couleurs vives, sa perruque ornée de fleurs, elle exprime tout le bonheur de vivre et la légèreté du règne de Louis XV. Ce portrait, comme le souligne Marie-Anne Caradec, n'est pas sans rappeler ceux de la marquise de Pompadour réalisés par Maurice Quentin de La Tour.

<sup>528</sup> 42 portraits de membres de cette illustre famille bourbonnaise, du XVIIe au XXe siècle, sont conservés au musée Anne de Beaujeu à Moulins (Inv. 97.10. 1-42). III. XCVIII-5 à III. XCVIII-7.

<sup>529</sup> *Pierre de Bérulle*, XVIIe siècle, huile sur toile, H : 113 x l : 80 cm, cathédrale Notre-Dame, Moulins (classée au titre des Monuments Historiques le 30/08/1924). III. XCVIII-8.

Pierre de Bérulle (1575-1629) fonde en 1612 la Congrégation de l'Oratoire de Jésus et de Marie Immaculée en réaction à la dégradation de l'image du clergé séculier en France après les guerres de Religion et les troubles de la Fronde. Il prend pour modèle les congrégations d'oratoriens de Philippe Néri. Dès l'origine, le pape a imposé à Pierre de Bérulle l'obligation de créer des collèges ce qui a mis l'Oratoire de France en concurrence avec les jésuites (1993, Gaston Duchet-Suchaux et Monique Duchet-Suchaux, pp. 223-224). Il est ordonné cardinal en 1627. Il a également joué un rôle politique important. Il est intimement lié à Marie de Médicis, aumônier d'Henri IV et il devient chef du parti dévot à partir de 1620.

<sup>530</sup> Philippe de Champaigne, *Le Cardinal de Bérulle*.

faire peindre « devient une nécessité sociale et individuelle »<sup>531</sup>. Il permet de se souvenir des êtres chers qui ont disparu ou qui sont loin. Anne-Charlotte de Monestay-Chazeron fait ainsi réaliser le portrait de son époux décédé quelques années auparavant. Il est aussi un moyen de garder en mémoire et de rendre hommage à des personnes qui ont marqué l'histoire ou qui ont eu un rôle religieux important. C'est le cas du cardinal de Bérulle mais on peut également citer **sainte Jeanne de Chantal**<sup>532</sup> ou encore **saint François de Sales**<sup>533</sup> qui ont leurs portraits à la chapelle de la Visitation de Moulins. Chaque congrégation a bien-sûr des portraits de ses fondateurs. Se faire représenter, c'est aussi affirmer son rang social. Emmanuel Coquery rappelle cependant que le portrait doit être flatteur, « le siècle est coquet », et doit mettre en valeur une apparence physique, le rang social ou une qualité distinctive<sup>534</sup>. La noblesse se fait peindre pour témoigner de la continuité dynastique, elle en fait « un instrument de justification et un gage d'alliance interfamiliale »<sup>535</sup>. Le portrait est copié à de multiples reprises et envoyé aux proches, aux amis, aux connaissances du commanditaire<sup>536</sup>.

---

<sup>531</sup> 1997, Emmanuel Coquery, p. 16.

<sup>532</sup> *Sainte Jeanne de Chantal*, huile sur toile, XVIIe siècle, H : 238 x l : 164 cm, chapelle de la Visitation, Moulins, classée au titre des Monuments Historiques le 06/02/1979.

<sup>533</sup> *Apothéose de saint François de Sales*, huile sur toile, XVIIe siècle, H : 240 x l : 165 cm, chapelle de la Visitation, Moulins, classée au titre des Monuments Historiques le 14/05/1945. Ce tableau serait une commande de la duchesse de Montmorency à l'occasion des fêtes de canonisation du saint fondateur de l'ordre de la Visitation.

<sup>534</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>535</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>536</sup> Emmanuel Coquery explique que le portrait « est par excellence l'objet des intrigues amoureuses et le gage de l'amitié », « on séduit par le portrait ». Cette mode du portrait a débuté dans les années 1640. Le portrait peint se développe et amène au portrait littéraire qui devient très en vogue à la fin des années 1650 faisant ainsi du règne de Louis XIV l'avènement des portraits et des portraitistes. On peut citer parmi les célèbres portraitistes Philippe de Champaigne, Sébastien Bourdon, Charles Le Brun, Claude Mellan, Jean Morin, Michel Lasne puis Nocret, Ferdinand, les Beaubrun ou encore Pierre Mignard, Claude Lefebvre, Gilbert Sève et Nanteuil. Deux courants apparaissent. Durant la régence, le portrait se veut réaliste, une attention particulière est portée à l'expression du visage. Par la suite, le portrait « de cour » se développe. Il devient plus flatteur, « pour satisfaire à la fois les canons de la mode et la tradition figurative de la peinture d'histoire ». Les accessoires prennent une grande place, ils deviennent aussi importants que les visages. Il devient portrait d'apparat.

## Liste des œuvres conservées citées dans le catalogue

Les œuvres citées dans le catalogue apparaissent selon l'ordre alphabétique des communes où elles sont conservées.

- **Aubusson**, église Sainte-Croix, *La Vierge présentant le scapulaire au religieux Simon Stock*, François Finet (Cat II-38)
- **Bourbon-l'Archambault**, église Saint-Georges, *La Mise au tombeau du Christ* (Cat II-33)
- **Bourbon-l'Archambault**, église Saint-Georges, *Saint Pierre repentant*, Claude Vignon (Cat II-32)
- **Bourbon-l'Archambault**, église Saint-Georges, *La Pentecôte*, Gilbert Ier Sève ( ?) (Cat II-30)
- **Bressolles**, église du Sacré-Cœur, *Le Christ au désert servi par les anges*, Daniel Hallé (Cat II-27)
- **Bussière-Nouvelle**, église Sainte-Marie-Madeleine, *Marie-Madeleine pénitente*, François Finet (Cat II-38)
- **Chamblet**, église Saint-Maurice, *Le Couronnement de la Vierge*, Jean Boucher (Cat II-24)
- **Cusset**, musée des Souterrains, *Portrait présumé d'Antoinette Mizon* (Cat II-39)
- **Effiat**, église Saint-Blaise, *L'Adoration des Mages*, Guy François ( ?) (Cat II-3)
- **Effiat**, château d'Effiat, *Portrait du maréchal d'Effiat* (Cat II-39)
- **Effiat**, hospice, *Portrait de la maréchale d'Effiat* (Cat II-39)
- **Gannat**, église Sainte-Croix, *L'Adoration des bergers*, Guy François (Cat II-3)
- **Gannat**, musée municipale, *La Vierge de Pitié* (Cat II-2)
- **Guéret**, musée d'Art et d'Archéologie, *Le Christ guérissant le paralytique*, François Finet (Cat II-38)
- **Guéret**, musée d'Art et d'Archéologie, *La Guérison de la fille de Jaïre*, François Finet (Cat II-38)
- **Huriel**, église Notre-Dame, *Le Christ et la Vierge apparaissant à saint François agonisant*, Daniel Hallé (Cat II-36)
- **Huriel**, église Notre-Dame, *La Remise des clefs à saint Pierre* (Cat II-36)
- **Liernolles**, église Sainte-Catherine, *La Crucifixion*, Gilbert Ier Sève (Cat II-30)
- **Marigny**, château de Charnes, *Sainte Famille avec sainte Elisabeth, le petit saint Jean et deux anges* (Cat II-33)
- **Montluçon**, église Notre-Dame, *L'Adoration des Mages*, Guillaume Rome (Cat II-4)

- **Montluçon**, église Notre-Dame, *L'Assomption de la Vierge*, Jean Boucher (Cat II-29)
- **Montluçon**, église Notre-Dame, *Noli me tangere*, R. Poisson (Cat II-35)
- **Montluçon**, église Notre-Dame, *Saint Jean-Baptiste au désert*, J. Perron (Cat II-28)
- **Montluçon**, église Saint-Pierre, *L'Annonciation*, Pieter van Mol (Cat II-34)
- **Montluçon**, église Saint-Pierre, *La Crucifixion*, R. Poisson (Cat II-31)
- **Montluçon**, église Saint-Pierre, *Sainte Thérèse recevant l'inspiration du Saint-Esprit*, François Finet (Cat II-37)
- **Montmarault**, église Saint-Etienne, *Saint Michel terrassant le dragon* (Cat II-33)
- **Moulins**, cathédrale Notre-Dame, *L'Ange gardien* (Cat II-17)
- **Moulins**, cathédrale Notre-Dame, *L'Annonciation*, Isaac Moillon (Cat II-26)
- **Moulins**, cathédrale Notre-Dame, *L'Assomption et le Couronnement de la Vierge* (Cat II-10)
- **Moulins**, cathédrale Notre-Dame, *Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge*, Gilbert Ier Sève (Cat II-11)
- **Moulins**, cathédrale Notre-Dame, *Judith et Holopherne*, Bon Boullogne ( ?) (Cat II-12)
- **Moulins**, cathédrale Notre-Dame, *L'Oracle de Déborah*, Bon Boullogne ( ?) (Cat II-15)
- **Moulins**, cathédrale Notre-Dame, *Pietà*, Jean Deloisy (Cat II-1)
- **Moulins**, cathédrale Notre-Dame, *Portrait du cardinal de Bérulle* (Cat II-39)
- **Moulins**, cathédrale Notre-Dame, *Le Retour de l'enfant prodigue* (Cat II-13)
- **Moulins**, cathédrale Notre-Dame, *Sainte Blandine* (Cat II-16)
- **Moulins**, cathédrale Notre-Dame, *Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus*, Pierre Parrocel (Cat II-14)
- **Moulins**, cathédrale Notre-Dame, *Le triptyque des Aubéry* (Cat II-23)
- **Moulins**, église Saint-Pierre, *La Crucifixion*, Frans Franken II ( ?) (Cat II-5)
- **Moulins**, église Saint-Pierre, *Le Martyre de saint Etienne*, Jean Richier (Cat II-22)
- **Moulins**, église du Sacré-Cœur, *La Présentation de Jésus au temple* (Cat II-8)
- **Moulins**, chapelle de la Visitation, *La Présentation de Marie au temple* (Cat II-6)
- **Moulins**, chapelle de la Visitation, *Sainte Jeanne de Chantal* (Cat II-39)
- **Moulins**, chapelle de la Visitation, *Apothéose de saint François de Sales* (Cat II-39)
- **Moulins**, chapelle Sainte-Claire, *La Vierge à l'Enfant*, Gilbert Ier Sève (Cat II-25)
- **Moulins**, musée de la Visitation, *Saint François de Sales* (Cat II-6)
- **Moulins**, musée de la Visitation, *Saint Joseph*, Jean-Baptiste (Cat II-6)
- **Moulins**, musée de la Visitation, *Le Mont Calvaire*, Jean-Baptiste (Cat II-6)

- **Moulins**, musée Anne-de-Beaujeu, *Portraits des membres de la famille de Cadier de Veauce* (Cat II-39)
- **Moutier-Roseille**, église, *L'Assomption de la Vierge*, François Finet (Cat II-38)
- **Saint-Amand-Montrond**, collection privée, *La Famille du Buysson devant le château des Aix*, G. Dupuis (Cat II-39)
- **Saint-Angel**, église Saint-Michel et Saint-Blaise, *L'Adoration des bergers*, François Finet (Cat II-38)
- **Saint-Bonnet-de-Rochefort**, château de Saint-Bonnet, *Portrait de Jeanne de Rouvignac* (Cat II-39)
- **Saint-Chabrais**, église Saint-Caprais, *L'Adoration des bergers*, François Finet (Cat II-38)
- **Saint-Chabrais**, église Saint-Caprais, *Saint Caprais*, François Finet (Cat II-38)
- **Saint-Menoux**, église Saint-Menoux, *Le Baptême du Christ* (Cat II-19)
- **Saint-Menoux**, église Saint-Menoux, *Saint Dominique et sainte Catherine recevant le rosaire*, Gilbert Ier Sève ( ?) (Cat II-19)
- **Saint-Menoux**, église Saint-Menoux, *Saint Menou délivrant un noble breton*, Gilbert Ier Sève ( ?) (Cat II-18)
- **Saint-Menoux**, église Saint-Menoux, *Sainte Famille* (Cat II-19)
- **Saint-Pardoux-le-Neuf**, église Saint-Caprais, *L'Ascension*, François Finet (Cat II-38)
- **Saint-Pourçain-sur-Sioule**, église Sainte-Croix, *L'Ange gardien* (Cat II-17)
- **Saint-Pourçain-sur-Sioule**, église Sainte-Croix, *L'Assomption de la Vierge*, Gilbert Ier Sève (Cat II-21)
- **Saint-Pourçain-sur-Sioule**, église Sainte-Croix, *Les Pèlerins d'Emmaüs*, Bon Boullogne ( ?) (Cat II-17)
- **Souvigny**, église Saint-Pierre-Saint-Paul, *Sainte Madeleine repentante* (Cat II-1)
- **Souvigny**, église Saint-Pierre-Saint-Paul, *La Vierge et l'Enfant couronnant sainte Catherine*, Jacques Blanchard ( ?) (Cat II-7)
- **Souvigny**, collection particulière, *Moïse sauvé des eaux* (Cat II-9)
- **Villeneuve-sur-Allier**, église Notre-Dame de l'Assomption et de la Recouvrance, *La Crucifixion*, Gilbert Ier Sève (Cat II-30)
- **Yzeure**, église Saint-Pierre, *La Remise de la règle à une abbesse* (Cat II-20)

## Index des noms de lieux

### *A*

Aubusson.....3, 4, 109, 112, 137, 152, 156, 158, 164

### *B*

Bourbon-l'Archambault .....3, 41, 127, 134, 135, 136, 138, 139, 141, 142, 164

Bressolles ..... 2, 27, 113, 114, 149, 164

Bussière-Nouvelle ..... 3, 156, 164

### *C*

Chamblet ..... 2, 101, 102, 104, 121, 164

Cusset ..... 1, 4, 14, 16, 162, 164

### *E*

Effiat..... 4, 18, 19, 20, 51, 162, 164

### *G*

Gannat .....1, 6, 14, 17, 18, 19, 21, 25, 125, 164

Guéret..... 3, 125, 153, 156, 157, 164

### *H*

Huriel..... 3, 116, 149, 151, 164

### *L*

Liernolles..... 3, 124, 125, 126, 164

Lille ..... 58, 68, 74, 145

Londres..... 24, 157

### *M*

Marigny ..... 3, 142, 154, 164

Montluçon ..... 1, 3, 6, 9, 23, 86, 101, 102, 104, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 131, 132, 144, 145, 146, 147, 149, 152, 153, 155, 156, 164, 165

Montmarault ..... 3, 142, 165

Moulins..... 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 21, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 113, 114, 122, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 134, 135, 139, 142, 144, 149, 152, 153, 156, 160, 162, 163, 165, 166

### *P*

Paris... 11, 14, 17, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 38, 43, 45, 46, 48, 49, 58, 63, 64, 74, 76, 77, 79, 86, 102, 110, 113, 114, 122, 132, 134, 135, 140, 142, 144, 145, 148, 149, 150

### *S*

Saint-Amand-Montrond ..... 4, 104, 159, 160, 166

Saint-Angel..... 3, 102, 155, 156, 157, 166

Saint-Bonnet-de-Rochefort ..... 4, 112, 162, 166



Saint-Chabrais ..... 3, 4, 157, 166  
Saint-Menoux .....2, 6, 65, 66, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 166  
Saint-Pardoux-le-Neuf..... 3, 157, 166  
Saint-Pourçain-sur-Sioule .....2, 54, 66, 69, 72, 75, 85, 127, 166  
Souvigny..... 1, 2, 6, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 27, 35, 37, 38, 44, 45, 66, 76, 79, 85, 99, 101, 124, 134, 135,  
166

**V**

Vic-sur-Seille..... 133  
Villeneuve-sur-Allier..... 3, 126, 166

**Y**

Yzeure .....2, 3, 44, 82, 83, 128, 166, 188

## Index des noms de personnes

### *A*

- AIGUILLON duchesse d' ..... 134, 136, 138, 139, 141  
AUBERY Geoffroy ..... 2, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 165  
AUBERY Hugues ..... 2, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 165

### *B*

- BERULLE cardinal de ..... 4, 162, 163, 165  
BLANCHARD Jacques..... 2, 6, 23, 35, 37, 38, 40, 101, 102, 112, 117, 121, 131, 139, 140, 144, 147, 166  
BOUCHER Jean..... 2, 3, 6, 23, 25, 35, 40, 86, 101, 102, 103, 104, 117, 119, 121, 122, 123, 131, 139, 144, 147, 154, 164, 165  
BOULAY-FAVIER Marie-Gabrielle du..... 6, 65, 66, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 81  
BOULLOGNE Bon ..... 2, 6, 56, 57, 58, 60, 65, 68, 72, 73, 74, 165, 166  
BUYSSON Claude-Antoine du ..... 4, 159, 160, 166  
BUYSSON Pierre du ..... 4, 159, 160, 166

### *C*

- CADIER de VEAUCE ..... 4, 162, 166  
CHAMPFEU Jean de ..... 8, 9, 12, 16, 49

### *D*

- DELOISY Jean..... 1, 5, 8, 9, 10, 12, 16, 66, 165,  
DELORME Charles ..... 44, 53, 85, 101, 105, 124, 125, 126, 134, 136, 138, 139, 141, 162  
DUFOUR Claude-Henri ..... 6, 8, 9, 10, 14, 15, 21, 23, 24, 26, 29, 32, 37, 40, 42, 48, 53, 55, 56, 59, 61, 62, 65, 70, 71, 72, 82, 85, 88, 89, 93, 109, 110, 113, 117, 128, 155  
DUPUIS G..... 4, 159, 160, 166

### *F*

- FEYDEAU Antoine ..... 102, 105, 106  
FINET François..... 3, 4, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 164, 165, 166  
FOURCY Marie de, maréchale d'Effiat..... 4, 162  
FRANCOIS Guy ..... 1, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 40, 58, 80, 101, 102, 103, 107, 116, 117, 119, 121, 131, 133, 135, 137, 139, 142, 144, 147, 149, 150, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 163, 164, 165, 166

### *G*

- GHERARDINI Giovanni ..... 51, 86  
GIRAUD Gabriel ..... 113, 114, 116, 118, 149

### *H*

- HALLE Daniel ..... 2, 3, 113, 114, 115, 116, 149, 150, 164

### *J*

- JEHANNOT de BARTILLAT Nicolas ..... 23, 101, 102, 103, 104, 122  
JOLLET Georges ..... 124

**L**

LELONG Gabrielle.....	14, 15, 16, 44
LELONG Philliberte .....	14, 15, 16, 44
LYON Anne du .....	8, 9, 16, 71, 102, 120

**M**

MEGRET Catherine .....	105, 106
MIZON Antoinette.....	4, 162, 164
MOILLON Isaac ...	2, 23, 35, 40, 101, 102, 109, 110, 111, 112, 117, 121, 131, 137, 139, 144, 147, 162, 165
MONESTAY-CHAZERON Anne-Charlotte de .....	160, 163
MONTESPAN de.....	41, 135, 142
MONTMORENCY Henri II de.....	1, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 46, 135, 163

**P**

PARROCEL Pierre.....	2, 21, 49, 52, 61, 63, 165
PERRON J.....	3, 23, 35, 40, 101, 102, 117, 118, 119, 121, 131, 139, 144, 147, 165
POISSON .....	3, 23, 35, 40, 101, 102, 117, 121, 131, 132, 133, 139, 144, 147, 148, 165

**R**

ROME Guillaume.....	1, 12, 18, 23, 24, 25, 29, 50, 51, 57, 60, 63, 75, 77, 101, 138, 164
ROUHER Anne.....	94, 95
ROUVIGNAC Jeanne de .....	4, 162, 166

**S**

SENELLE Jean.....	140
-------------------	-----

**V**

VIGNON Claude.....	3, 112, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 164
VUIBERT Rémy .....	1, 29, 30, 32, 33, 34, 46, 86, 110

## Index des thèmes iconographiques

### A

<i>Adoration des bergers</i> .....	1, 3, 18, 21, 25, 63, 64, 97, 123, 155, 157, 164, 166
<i>Adoration des Mages</i> .....	1, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 63, 101, 128, 164
<i>Ange gardien</i> .....	2, 67, 75, 165, 166
<i>Annonciation</i> .....	1, 2, 3, 33, 93, 98, 99, 109, 110, 111, 144, 145, 165
<i>Apparition du Christ à Sainte Thérèse</i> .....	151
<i>Ascension</i> .....	3, 157, 166
<i>Assomption</i> .....	2, 3, 6, 33, 38, 48, 50, 51, 53, 54, 56, 59, 61, 85, 86, 87, 104, 121, 122, 125, 126, 127, 129, 157, 165, 166

### B

<i>Baptême du Christ</i> .....	76, 81, 166
--------------------------------	-------------

### C

<i>Christ au désert servi par les anges</i> .....	2, 113, 114, 116, 164
<i>Christ guérissant le paralytique</i> .....	3, 157, 164
<i>Couronnement de la Vierge</i> .....	2, 48, 51, 53, 56, 59, 61, 86, 101, 102, 121, 122, 164, 165
<i>Crucifixion</i> .....	1, 3, 26, 99, 124, 125, 126, 129, 131, 147, 148, 164, 165, 166

### D

<i>Deux chartreux en prière aux pieds de la Vierge</i> .....	2, 49, 53, 56, 87, 108, 126, 165
--	----------------------------------

### F

<i>Famille du Buysson devant le château des Aix</i> .....	4, 159, 166
---	-------------

### G

<i>Guérison de la fille de Jaïre</i> .....	3, 157, 164
--	-------------

### J

<i>Judith et Holopherne</i> .....	2, 56, 67, 68, 69, 73, 74, 165
-----------------------------------	--------------------------------

### M

<i>Martyre de saint Etienne</i> .....	2, 5, 88, 105, 165
<i>Mise au tombeau du Christ</i> .....	3, 139, 164
<i>Moïse sauvé des eaux</i> .....	2, 44, 45, 46, 166
<i>Mont Calvaire</i> .....	1, 33, 165

### N

<i>Nativité</i> .....	20, 21, 25, 49, 62, 63, 97, 100, 116, 122, 123, 155
-----------------------	---

### P

<i>Pèlerins d'Emmaüs</i> .....	2, 56, 66, 69, 72, 74, 75, 166
<i>Pentecôte</i> .....	3, 127, 164
<i>Pietà</i> .....	1, 8, 16, 26, 66, 165
<i>Présentation de Jésus au temple</i> .....	2, 6, 37, 40, 41, 165
<i>Présentation de Marie au temple</i> .....	1, 29, 30, 165

## **R**

<i>Remise de la règle à une abbesse</i> .....	2, 82, 166
<i>Remise des clefs à saint Pierre</i> .....	3, 151, 164
<i>Résurrection</i> .....	19, 21, 41, 58, 73, 98, 104, 111
<i>Retour de l'enfant prodigue</i> .....	2, 59, 165

## **S**

<i>Saint Caprais</i> .....	4, 157, 166
<i>Saint François de Sales</i> .....	1, 33, 165
<i>Saint Jean-Baptiste au désert</i> .....	3, 117, 118, 165
<i>Saint Joseph</i> .....	1, 2, 21, 31, 33, 52, 61, 156, 165
<i>Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus</i> .....	2, 21, 52, 61, 165
<i>Saint Menou délivrant un noble breton</i> .....	2, 75, 76, 79, 83, 166
<i>Saint Michel terrassant le dragon</i> .....	3, 142, 165
<i>Saint Pierre repentant</i> .....	3, 134, 139, 141, 164
<i>Sainte Blandine</i> .....	2, 66, 70, 75, 165
<i>Sainte Famille</i> .....	3, 24, 42, 64, 76, 81, 142, 164, 166
<i>Sainte Famille avec sainte Elisabeth, le petit saint Jean-Baptiste et deux anges</i> .....	164
<i>Sainte Jeanne de Chantal</i> .....	163, 165
<i>Sainte Thérèse recevant l'inspiration du Saint-Esprit</i> .....	3, 152, 155, 165
<i>Transfiguration</i> .....	50

## **V**

<i>Vierge à l'Enfant</i> .....	2, 3, 37, 54, 87, 105, 106, 126, 129, 165
<i>Vierge de Pitié</i> .....	1, 15, 16, 164
<i>Vierge et l'Enfant couronnant sainte Catherine</i> .....	2, 6, 35, 166
<i>Vierge présentant le scapulaire au religieux Simon Stock</i> .....	3, 156, 164

# 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

##### A- 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

##### B- 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

### A- 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

### B- 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

### A- 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

### B- 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

#### A- 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

#### B- 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

#### A- 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

#### B- 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**

#### **A- 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

#### **B- 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

#### A- 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

#### B- 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

#### A- 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

## B- 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**

### A- 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

### B- 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 XVI<sup>e</sup> 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, XVI<sup>e</sup> siècle
- Le Fé, Louchy-Montfand, fin du XVI<sup>e</sup> 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 XVI<sup>e</sup> siècle
- Bompré, Barberier, 2<sup>nd</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> 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 XVI<sup>e</sup> siècle
- Eglise Saint-Pierre-aux-liens, Molinet, vers 1520
- Eglise Saint-Etienne, Ainay-le-Château, début du XVI<sup>e</sup> siècle
- Couvent des cordeliers de Champaigue, Souvigny, fin du XVI<sup>e</sup>-début du XVII<sup>e</sup> siècle

#### II- Au XVII<sup>e</sup> 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 XVII<sup>e</sup> siècle p. 46

##### *Sites en rapport*

- Château d'Effiat, Effiat, XVII<sup>e</sup> siècle
- Château du Vousset, Verneuil-en-Bourbonnais, XVII<sup>e</sup> siècle
- Château des Forges, Commentry, XVII<sup>e</sup> 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*, XVIIIe 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*, XVIIIe siècle, château, Effiat
- *Portrait de Marie de Fourcy, maréchale d'Effiat*, XVIIIe siècle, hospice, Effiat
- *Portrait de Jeanne du Rouvignac*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVIIIe siècle, château, Saint-Bonnet-de-Rochefort
- *Portrait présumé d'Antoinette Mizon*, 1<sup>ère</sup> moitié du XVIIIe siècle, musée des Souterrains, Cusset
- *Portraits des membres de la famille Cadier de Veauce*, XVIIIe-XVIIIe siècles, musée Anne-de-Beaujeu, Moulins
- *Portrait du cardinal de Bérulle*, XVIIIe siècle, cathédrale Notre-Dame, Moulins
- *Portrait de sainte Jeanne de Chantal*, XVIIIe 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