

Introduction

La politique artistique engagée par les ducs de Bourbons dès le début du XV^e siècle a fortement marqué la province du Bourbonnais au point d'occulter les réalisations de la période qui a suivi. La fin de l'indépendance du duché aurait entraîné la province dans une douce inertie qu'il est nécessaire aujourd'hui de relativiser, notamment sur le plan artistique. L'arrêt du mécénat des Bourbons ne conduit pas en effet à une disparition des commandes et de nombreuses œuvres réalisées durant la période moderne par des peintres locaux mais aussi par des artistes d'envergure nationale sont conservées. Si des études sur la période médiévale ont été menées, notamment sur la peinture¹, les XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles souffrent d'un manque de lisibilité notoire chez les historiens et les historiens d'art. Malgré les mentions, dès le XIX^e siècle, de monuments phares de la période moderne et de leurs décors par des érudits locaux, aucune étude d'envergure n'a été conduite sur cette époque méconnue en Bourbonnais.

LES HISTORIENS DE LA PEINTURE DU BOURBONNAIS

■ Il faut tout d'abord signaler le travail de Claude-Henri Dufour. Chargé en 1794 de recueillir et d'inventorier les monuments artistiques du département de l'Allier, il sauve des destructions révolutionnaires quantité d'œuvres d'art. Ses écrits, en particulier ses *Mémoires* ou ses *Inventaires*, apportent des informations capitales sur la provenance des tableaux qu'il parvient à sauvegarder, notamment à la suite des fermetures d'établissements religieux. À la fin du XIX^e siècle, quelques érudits et historiens s'intéressent à des décors et tableaux de la période moderne conservés en Bourbonnais. En 1894, Francis Pérot décrit dans un court article « la belle peinture qui représente l'Assomption de la Vierge » dans l'ancien collège des jésuites de Moulins et souligne sa « grande valeur artistique² ». Dans le Nivernais, Victor Queneau étudie les décors de l'église du collège des jésuites de Nevers réalisés par un artiste que l'on retrouve par la suite à Moulins, Giovanni Gherardini, bénéficiant de sources archivistiques nombreuses³. Dans son *Histoire de Moulins*, Henri Faure ne fait que signaler l'existence de quelques toiles, comme *Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus* de Pierre Parrocel, « un des plus beaux tableaux de ce maître » qui ornait le maître-autel

de l'ancienne église du couvent des chartreux ou encore le retable de la chapelle du monastère de la Visitation⁴. Il consacre naturellement quelques lignes au plafond peint du chœur des religieuses dont l'auteur, Rémy Vuibert, est identifié dès 1909 par Philippe Tiersonnier⁵. Le chanoine Melin, Francis Pérot, l'abbé Berthoumieu, Ernest Bouchard, Philippe Tiersonnier, multiplient durant la première moitié du XX^e siècle les publications d'articles sur les décors peints des églises ou des châteaux du département et sur les tableaux conservés dans les édifices religieux. Le chanoine Clément consacre un ouvrage à la cathédrale de Moulins et un second aux œuvres de la ville de Montluçon, tous deux particulièrement importants pour la connaissance du patrimoine du département⁶. Pour les années 1940-1950, il faut mentionner les travaux de Paul Dupieux sur les peintres verriers du XVI^e siècle à Moulins et d'André Guy sur la cathédrale de Moulins⁷. Les premiers travaux d'envergure sur la peinture en Bourbonnais sont réalisés par Annie Regond qui consacre sa thèse à la peinture murale du XVI^e siècle dans la région Auvergne en 1983⁸. Elle est l'auteur de nombreux articles sur les œuvres du département de l'Allier. Plusieurs d'entre eux sont dédiés à des décors et des tableaux dont elle est amenée à suivre les restaurations dans le cadre de sa fonction de conservateur des antiquités et objets d'art. En 2009, elle organise à Souvigny l'exposition *Bourbonnais baroque ? Aspects du baroque et du classicisme aux XVII^e et XVIII^e siècles dans l'Allier* qui permet de redécouvrir des chefs-d'œuvre des XVII^e et XVIII^e siècles, en particulier des toiles et des décors peints parmi lesquels on peut citer le tableau *Moïse sauvé des eaux* conservé à Souvigny dans une collection privée, *Le Couronnement de la Vierge* de l'église de Chamblet ou encore le décor du château de Saligny-sur-Roudon, redécouvert par ses soins et attribué à Giovanni Gherardini⁹. L'ouvrage publié à cette occasion est riche de renseignements sur le contexte historique local de la période et rappelle des informations intéressantes sur la ville thermale de Bourbon-l'Archambault, sur le médecin du roi Charles Delorme ou encore sur les commanditaires marquants de l'époque. La contribution de Damien Guyot sur la vie et les œuvres des peintres de la famille Sève est également précieuse. Cette exposition s'inscrivait ainsi dans le regain d'intérêt qui émerge, essentiellement depuis une vingtaine d'années, pour les foyers provinciaux et en particulier les foyers picturaux. La direction régionale des Affaires culturelles d'Auvergne, sous l'égide de Guillaume Kientz alors conservateur des Monuments historiques pour l'Auvergne, a mené à la même période un recensement des œuvres peintes de la région. L'ensemble des communes ont communiqué des photographies des tableaux qu'elles conservaient dans leurs églises ou les différents bâtiments communaux, ce qui a permis un repérage des œuvres particulièrement intéressantes. Un aperçu de cet inventaire régional, riche en informations, a été publié dans *Les Cahiers d'histoire de l'art* en 2011¹⁰. Dans ce contexte de recensement et de nouvelles découvertes par Guillaume Kientz relatives à des tableaux conservés à Montluçon, comme la date et la signature de Jean Boucher sur la toile de *L'Assomption de la Vierge* de l'église de Notre-Dame, la restauratrice Agnès Moyer a publié un article sur les peintres montluçonnais. Cet article a été le point de

départ de notre étude sur les peintres locaux¹¹. Nous avons essayé de développer ces recherches puis de les élargir à d'autres familles de peintres installées en Bourbonnais. Ainsi, malgré les publications ponctuelles des érudits locaux des XIX^e et XX^e siècles – dont les propos doivent parfois être remis en cause ou fortement nuancés – et les travaux d'Annie Regond – à l'apport non négligeable pour notre travail mais qui se sont beaucoup concentrés sur l'architecture – il existait de véritables lacunes sur l'étude de la peinture de la période moderne dans l'ancienne province du Bourbonnais et une absence totale de synthèse.

UN INTÉRÊT NOUVEAU POUR LES FOYERS ARTISTIQUES PROVINCIAUX

■ Ce long désintérêt pour la peinture provinciale ne concerne cependant pas uniquement le Bourbonnais. Les historiens de l'art se sont intéressés en premier lieu aux artistes les plus renommés du royaume, à ceux œuvrant sur les grands chantiers parisiens, délaissant de la sorte tout un pan de l'histoire de l'art. Jean-Pierre Lethuillier souligne ainsi que « notre connaissance de la peinture en province est encore bien fragile », elle renseigne pourtant de façon étonnante les modes de vie et les mentalités de la société d'Ancien Régime¹².

C'est à Philippe de Chennevières-Pointel, inspecteur des musées de province puis directeur de l'administration des Beaux-Arts, que l'on doit la première étude d'envergure sur les peintres provinciaux¹³. Au milieu du XIX^e siècle, il souhaite « rendre au public le goût des gloires locales » et son livre contribue à porter un regard nouveau sur la peinture provinciale. En 1925, aucun artiste de province, pas même Georges de la Tour, n'est évoqué dans l'ouvrage de Louis Dimier, *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet*¹⁴. Ce jugement négatif était avant tout la conséquence d'une grande méconnaissance de la production provinciale, difficile il est vrai à aborder au vu de la dispersion des œuvres dans les édifices religieux, communaux ou privés et de leur état souvent très dégradé. Il n'est pas aisé de juger de la qualité d'une peinture dans l'ombre d'une église, sous la crasse et le vernis jauni. Quant aux grands décors, la mode n'est pas, à la fin du XIX^e siècle, à la préservation des peintures anciennes. L'ouvrage de Chennevières ne fait pas immédiatement des émules et il faut finalement attendre la deuxième moitié du XX^e siècle pour que les recherches se développent sur ce sujet. Dans la continuité de l'ouvrage *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, ce sont les grands centres de production provinciaux qui font l'objet d'études. Il s'agit de foyers déjà évoqués par Chennevières ou Bernard Dorival¹⁵, tels que Toulouse, Avignon, Caen, Dijon, Marseille, Nancy. En 1946, les peintres toulousains sont remis à l'honneur à travers une exposition organisée à Toulouse, *L'Âge d'or de la peinture toulousaine*, transférée l'année suivante au pavillon de l'Orangerie à Paris. L'objectif est de mettre en valeur la richesse et la continuité d'une école provinciale¹⁶. Puis une exposition sur la peinture lyonnaise du XVI^e au XIX^e siècle est organisée par la ville de Lyon¹⁷. En 1965, Guillaume Janneau étudie les différents foyers de peinture provinciaux dans *La peinture française au XVII^e siècle*¹⁸. Ce parti-pris se développe et à la fin des années 1970 Henry Wythenhove organise

une rétrospective de la peinture en Provence au XVII^e siècle¹⁹. Le commissaire de l'exposition explique que « les peintures montrées à Longchamp veulent seulement prouver que des hommes, au XVII^e siècle, vivaient et peignaient dans cette région » et il définit quatre centres de production importants que sont Aix, Avignon, Marseille et Toulon. Puis c'est au tour de la peinture et des peintres lorrains de faire l'objet d'études²⁰. On continue de s'intéresser aux artistes lyonnais à l'occasion d'un colloque organisé en 1972 sur l'art baroque à Lyon²¹. Ces vingt dernières années, chercheurs et conservateurs ont multiplié les recherches à travers des publications d'ouvrages, d'articles, ou l'organisation d'expositions, s'intéressant ainsi aux départements des Alpes-Maritimes²², au Maine²³, à la Manche²⁴, à la Bresse²⁵, au Tarn-et-Garonne²⁶ ou encore aux foyers que constituent les villes de Troyes, de Lille, de Rouen, de Caen ou encore du Puy, où exerce Guy François²⁷, et d'Aubusson, où est présent Isaac Moillon²⁸. De nombreuses découvertes ont ainsi été faites sur les chantiers provinciaux. En 1993, l'exposition *Grand Siècle* présente des œuvres d'artistes de province comme Nicolas Tournier, Jacques de Bellange ou Claude Deruet²⁹. La même année, l'Inventaire général du Languedoc-Roussillon recense les tableaux religieux de la ville de Montpellier³⁰. Plusieurs thèses sur la peinture provinciale sont également à signaler. En 1979, Michel Sylvestre s'intéresse aux peintres et à la peinture en Lorraine à l'époque de Georges de la Tour³¹, travaux complétés par Gérard Voreaux qui étend cette étude au XVIII^e siècle³². Sylvain Kerspern soutient sa thèse sur la peinture en Brie au XVII^e siècle en 1990³³ et récemment Maud Hamoury a fourni un travail extrêmement complet sur la peinture religieuse en Bretagne aux XVII^e et XVIII^e siècles³⁴. Enfin, en 2014, Anetta Palonka Cohin a présenté sa thèse de doctorat consacrée à la peinture religieuse dans le Haut-Maine au XVII^e siècle³⁵ tandis que Stéphanie Trouvé publiait ses recherches sur l'école de Toulouse du XVII^e au XVIII^e siècle³⁶. Deux colloques consacrés à ce sujet ont eu lieu et révèlent l'importance maintenant accordée à la peinture provinciale. Le premier, sur les peintres et la peinture de la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle, a été organisé en 2001 par Jean-Pierre Lethuillier³⁷. Le second, consacré à la peinture religieuse du XVII^e au XIX^e siècle, date de 2012. Il s'agissait des journées d'études de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France³⁸. À chaque occasion, chercheurs et conservateurs essaient de mettre en exergue à la fois les parallèles entre les régions et leurs particularités. Par ailleurs, ce dernier rendez-vous en 2012 s'est tenu à Caen où une exposition a été organisée en 2015 par l'Inventaire général du patrimoine culturel de la région Basse-Normandie sur les tableaux des églises bas-normandes du XVI^e au XX^e siècle³⁹. Il nous faut également signaler le colloque intitulé *Le commanditaire, l'artistique et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XV^e-XVIII^e siècle)* dont les actes ont été publiés en 2014 et dans lesquels une grande place est accordée à la peinture et aux peintres du Rouergue et de la Haute-Auvergne⁴⁰. À travers le développement de ces études sur la province, les historiens renouvellent, comme le souligne Jean-Pierre Lethuillier, leurs problématiques. Il s'agit en effet moins d'étudier des

œuvres de grands maîtres réalisées pour une élite, mais d'une production plus simple, parfois naïve, souvent sérielle, pour des commanditaires plus modestes. Il faut souligner, au vu de cette rétrospective historiographique, le fait que l'intérêt se porte avant tout sur le XVII^e siècle. La peinture des Lumières a fait l'objet d'études dès le début du XX^e siècle, de Pierre Marcel⁴¹ à Jean Locquin⁴², Louis Dimier⁴³ ou Louis Réau⁴⁴, mais là aussi centrées sur la production et les artistes parisiens. Christine Gouzi rappelle le désintérêt des historiens d'art jusqu'à une période très récente pour la peinture religieuse du XVIII^e siècle qui a longtemps été considérée comme la continuité de celle du Grand Siècle⁴⁵. Enfin, on note la rareté des études sur les grands décors peints provinciaux. Les historiens d'art se sont concentrés sur les sites majeurs que peuvent être Fontainebleau⁴⁶, Versailles⁴⁷ ou certaines demeures royales ou de personnalités proches de la cour⁴⁸. Les sites provinciaux, plus modestes, restent pour leur part peu pris en compte. Signalons l'étude menée en 1979 sous la direction de Marie-Félicie Pérez sur les décors peints à Lyon et dans la campagne lyonnaise⁴⁹. Madame Pérez constatait déjà que l'étude des décors peints était très en retard sur la peinture de chevalet, les chercheurs s'intéressant surtout aux exemples prestigieux, essentiellement de la région parisienne.

POUR UNE DÉFINITION DE LA COMMANDE PICTURALE EN BOURBONNAIS

■ L'objectif de cette étude n'est pas de présenter un inventaire exhaustif des tableaux et décors réalisés en Bourbonnais durant la période moderne mais de s'attacher à comprendre les mécanismes de la commande, le rôle à la fois de l'artiste, du commanditaire et de l'éventuel intermédiaire. Il s'agit d'analyser les relations qu'entretiennent artistes et commanditaires et les réseaux familiaux ou professionnels qui existent entre les différents acteurs de la commande. Ces recherches sur la peinture en Bourbonnais passent par le biais d'une histoire sociale de l'art, cherchant à dépasser l'approche traditionnelle par l'œuvre elle-même. N'ont ainsi été étudiés que les tableaux et décors dont le commanditaire est connu, l'artiste identifié et les œuvres dont la provenance a pu être établie ou encore celles pour lesquelles une hypothèse valable peut être avancée. Ce n'est donc pas seulement la qualité artistique des œuvres qui est prise en compte mais l'intérêt qu'elles peuvent avoir dans une étude des mécanismes de la commande picturale. Quelle que soit la technicité de l'artiste, leur valeur historique est indéniable. Les productions les plus modestes permettent de connaître les œuvres réalisées par les artistes locaux et très prisées alors par la population. Elles sont bien un reflet des goûts et de la sensibilité de la société de l'époque.

Il convient, avant de s'intéresser au contenu même de l'étude, de définir quelques termes fondamentaux dans ce domaine de recherche. Ainsi, nous évoquons sans cesse les foyers provinciaux, cet ouvrage étant consacré à celui du Bourbonnais. Ce terme de « provinces » a été défini par Sophie Cassagne-Brouquet, dans sa communication lors du colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle*, comme des territoires marqués par

une forte identité historique, culturelle, linguistique. Il s'utilise au pluriel, ce vocable désignant dès le Moyen Âge tout ce qui n'est pas Paris⁵⁰. Il fait référence à des territoires qui ne relèvent pas d'une réalité administrative, le royaume étant divisé dès le XVI^e siècle en généralités, elles-mêmes subdivisées en élections, mais ce terme décrit certainement le mieux l'espace vécu par les contemporains. Nous évoquons dans ce travail la province du Bourbonnais, espace géographique qui correspond à l'ancien duché des ducs de Bourbon et au cœur de la généralité de Moulins, créée en 1587. Deux autres termes semblent importants à définir afin de bien les différencier, ceux de « commande » et de « mécénat ». Le mécénat est un soutien matériel qui peut prendre de nombreuses formes, sans contrepartie directe, apporté par un mécène, une personne fortunée, pour la réalisation d'une œuvre, par goût des arts. Il peut s'exercer envers un artiste. Il peut aussi y avoir acte de mécénat pour la décoration, l'embellissement d'un lieu. Le mécénat peut donc concerner les hommes comme les lieux. La commande est quant à elle un ordre par lequel un client demande une marchandise, un travail, dans un délai déterminé. Ainsi, nous parlons du mécénat des ducs de Bourbon qui ont pris sous leur protection des artistes qu'ils logeaient à la cour et auxquels ils commandaient des œuvres musicales, sculptées, peintes, littéraires. Nous privilégions dans cet ouvrage le terme de « commande ». Cela ne veut pas dire que le mécénat est inexistant en Bourbonnais durant la période étudiée, celui mené par la duchesse de Montmorency au monastère de la Visitation de Moulins étant sans conteste le plus abouti, mais il est de façon générale sans comparaison avec ce qui a pu exister du temps des Bourbons ou avec ce que des personnalités très fortunées peuvent être capables de financer dans d'autres provinces. La production picturale se caractérise majoritairement par des commandes ponctuelles d'œuvres destinées à orner une demeure, une chapelle privée ou à être offerte à une congrégation religieuse.

Enfin, les limites chronologiques de cette étude correspondent à la réunion du duché du Bourbonnais à la Couronne en 1531 et à la création des départements en 1790. Il s'agit là de deux moments clés de l'histoire nationale et locale. La fuite et la mort du connétable Charles III de Bourbon marquent la chute des ducs de Bourbon et de leur mécénat, peu actif cependant depuis le décès de Pierre II de Bourbon, mais également la fin des états princiers dans tout le royaume. La création des départements est à replacer dans le contexte révolutionnaire, période capitale politiquement, historiquement, mais aussi artistiquement. Les multiples destructions et le vandalisme révolutionnaire s'accompagnent d'un arrêt des commandes artistiques au niveau local.

Une étude sur la peinture implique la mise en place d'un corpus d'œuvres, fondement indispensable pour une synthèse. Ce corpus a été constitué à partir bien entendu de recherches bibliographiques, du dépouillement des bases de données du ministère de la Culture et de la Communication, mais également d'un important inventaire sur le terrain des œuvres conservées aussi bien dans les édifices publics que chez les particuliers. La plupart des tableaux de chevalet sont conservés dans les églises, seuls *La Vierge de Pitié* est conservée au musée de

Gannat et *Moïse sauvé des eaux* dans une collection privée. Outre les portraits, nous n'avons pas retenu de tableaux ayant un sujet profane, les œuvres actuellement conservées chez les particuliers ou dans les institutions publiques étant des achats récents, sans lien historique avec le site. Les tableaux anciens qui n'étaient pas conservés dans des édifices religieux ont en général été dispersés au fil des siècles. Quant aux décors peints recensés, la plupart ornent des lieux privés.

La constitution de ce corpus d'œuvres permet de définir le rôle et la place tenus par chacun des partis dans le processus de la commande. Il faut analyser qui commande, quelles sont les œuvres commandées, dans quelle optique, pour quel emplacement dans l'édifice et à qui les commanditaires ont-ils fait appel pour réaliser tableaux et décors peints qui ornent leurs demeures ou les édifices religieux. Dans la mesure du possible, nous avons étudié les relations qu'ont pu entretenir les peintres et leurs clients au cours du chantier. Six chapitres structurent cet ouvrage, le premier étant consacré aux commandes religieuses dans lesquelles se mêlent à la fois un sentiment de piété et une manifestation d'apparat, aussi bien au sein de la demeure privée que dans les édifices religieux ouverts à tous. Ce paradoxe se retrouve dans les commandes de sujets profanes, thème développé dans le deuxième chapitre, le commanditaire essayant de concilier recherche de prestige social et raffinement. L'iconographie trouve alors ses sources dans la littérature, la mythologie, l'histoire ancienne et l'emplacement de l'œuvre est lourd de sens. Le troisième chapitre s'attarde sur les réseaux de sociabilité, qu'il s'agisse des liens familiaux ou des relations mondaines ou socioprofessionnelles. Ils sont fondamentaux dans la commande artistique. Le choix d'un artiste ou de l'iconographie d'une œuvre est sans conteste le reflet de l'appartenance du commanditaire à un réseau. Il convient ensuite de mettre en évidence les échanges entre Paris et le Bourbonnais afin d'avoir une compréhension plus nuancée de la période. Les liens entre Paris et la province sont importants, artistes et commanditaires circulent et les échanges se font dans les deux sens. Il faut aussi rappeler les phénomènes de rayonnement de certains sites à l'échelle locale. Le chapitre suivant est consacré à l'étude des peintres locaux, de leur origine sociale à leurs conditions de travail en passant par leur formation. C'est là le résultat du dépouillement de nombreuses pièces d'archives qui ont permis non seulement de remettre au jour des noms de peintres actifs entre le début du XVI^e et la fin du XVIII^e siècle, mais aussi d'avoir un véritable aperçu de cette profession en Bourbonnais tout au long de cette période. Tout ce qui a pu être découvert concernant ces artistes est repris dans un dictionnaire des peintres locaux à la fin de l'ouvrage. Enfin, nous concluons sur une étude des obligations respectives des partis et des tensions auxquelles elles ont pu conduire entre commanditaire et artiste. Le rôle essentiel de Claude-Henri Dufour durant la période révolutionnaire est également mis en lumière.

Notes

1. COURTILLÉ, 1974 et CHARBONNEL, 2011.
2. PÉROT, 1894, p. 156-157.
3. QUENEAU, 1906.
4. FAURE, 1900, p. 496 et 506.
5. TIERSONNIER, tome 17, 1909, p. 109-110.
6. CLÉMENT, 1923 et CLÉMENT Joseph, 1932.
7. DUPIEUX, 1946; GUY, 1950.
8. REGOND, fascicule XXIII, 1983.
9. Cat. expo. Souvigny, 2009.
10. KIENTZ, n° 9, 2011, p. 15-23.
11. MOYER, n° 60, 2009, p. 7-24.
12. LETHUILLIER (dir.), 2002, p. 13.
13. CHENNEVIÈRES-POINTEL, 1847-1862.
14. DIMIER, 1925.
15. DORIVAL, 1942.
16. MESPLÉ, janvier 1949, p. 187-212.
17. Cat. expo. Lyon, 1949.
18. JANNEAU, 1965.
19. Cat. expo. Marseille, 1978.
20. SYLVESTRE, 1979 et VOREAUX, 1990.
21. TERNOIS, 1975, p. 201-288.
22. ASTRO et THÉVENON, 1985.
23. PALONKA-LAVENANT, tome LI, 1996, p. 24-39.
24. PAPIN-DRASTIK, tome 50, 2001.
25. Cat. expo. Bourg-en-Bresse, 1984.
26. MOUREAU, dans MAISONNEUVE, DARNAS et BARRUOL (dir.), 2013, p. 37-45.
27. Cat. expo. Le Puy-en-Velay, Saint-Étienne, 1974.
28. Cat. expo. Aubusson, 2005.
29. Cat. expo. Montréal, Rennes, Montpellier, 1993.
30. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 1993.
31. SYLVESTRE, 1979.
32. VOREAUX, 1990.
33. KERSPERN, 1990.
34. HAMOURY, 2006.
35. PALONKA-COHIN, 2014.
36. TROUVÉ, 2016.
37. LETHUILLIER (dir.), 2002.
38. MAISONNEUVE, DARNAS et BARRUOL (dir.), 2013.
39. LUIS (dir.), 2015.
40. *Le commanditaire, l'artiste et l'œuvre. Histoire de la création artistique en Rouergue et dans ses marges (XV^e-XVIII^e siècle)*, Bozouls, Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron, 2014.
41. MARCEL, 1905-1906.
42. LOCQUIN, 1912.
43. DIMIER, 1928-1930.
44. RÉAU, 1925-1926.
45. GOUZI, dans MAISONNEUVE, DARNAS et BARRUOL (dir.), 2013, p. 83-95.
46. SALMON, 2013.
47. BAJOU et BABELON, 1998 ou MARAL, BABELON et MANAÏ, 2011.
48. Par exemple LAVALLE, 1987, p. 179-196.
49. PÉREZ (dir.), cahier n° 5, 1979.
50. CASSAGNE-BROUQUET, dans LETHUILLIER (dir.), 2002, p. 19.