

Introduction

Jean-Pierre LETHUILLIER

Les choix faits pour le colloque *Peintres et peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle*¹, peuvent surprendre par leur ampleur : d'un seul coup, c'est toute la province française, de la guerre de Cent Ans au XX^e siècle, qui doit apparaître. Cela a pu sembler excessif. Ce champ de travail trouve pourtant sa justification dans les longues mutations qui assurent le primat de la capitale sur la province, et celui de l'artiste sur l'artisan, transformant les statuts des hommes et des espaces. Elles méritent une réflexion dépassant le temps court des cristallisations institutionnelles, principalement celles du XVII^e siècle.

Le colloque de Rennes a été une entreprise pluridisciplinaire. Il répondait ainsi à un état de la recherche en France, au rapprochement des historiens et historiens de l'art, qu'ils viennent des universités, des musées ou de l'Inventaire. Ce pari de la pluridisciplinarité supposait une ferme volonté car on ne peut méconnaître les différences entre les chercheurs. Les historiens ont trop longtemps délaissé la peinture et ce n'est que récemment que des chantiers nouveaux se sont ouverts; quoi qu'il en soit des progrès accomplis, ils sont encore trop peu nombreux à œuvrer dans ce domaine. En revanche, plus familiers de la longue durée, ils sont aussi plus habitués aux sites de province, qu'ils arpentent depuis un demi-siècle à travers des thèses qui ont souvent pris la forme de monographies régionales; en histoire de l'art, l'approche est plus récente et surtout incomplète : on le verra, la recherche dans les régions est inégalement active.

Cette dissymétrie renvoie, pour une part, à ce qu'ont été dans le passé les relations entre les deux familles de chercheurs, pas toujours convaincues de leur parenté. Jacques Thuillier, dans les pages qu'il a données en 1993 au catalogue de l'exposition de Montréal, Rennes et Montpellier, *Grand Siècle, la peinture française dans les collections publiques françaises*², a dressé un bilan de cette histoire complexe et fait état du rapprochement des problématiques opéré à partir du milieu du siècle. La dernière décennie, en donnant à la province un rôle essentiel, a multiplié les convergences. Elles méritent analyse parce qu'elles prendront encore de l'ampleur, à n'en pas douter, et aussi parce qu'elles portent en elles, d'ores et déjà, de sérieuses questions de méthode.

■ Depuis vingt ou trente ans, les historiens de l'art ont multiplié les découvertes sur des chantiers qui sont surtout provinciaux. Aux expositions consacrées à tel artiste, trop nombreuses pour être évoquées ici, s'ajoutent celles qui mettent un espace régional au cœur de leur réflexion : *La peinture en Provence au XVII^e siècle* (1978)³, *Le port des Lumières*, associant arts et urbanisme à Bordeaux dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle (1989)⁴ et, plus récemment, *Lille au XVII^e siècle, des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil* (2000)⁵. Ce travail n'est pas plate amplification, simple ajout aux connaissances plus anciennes; il signale au contraire un renouvellement profond des problématiques des historiens de l'art, en traduisant une approche différente de

l'œuvre d'art elle-même. En province, l'historien de l'art côtoie moins souvent la peinture produite pour les élites et se rapproche, par exemple, des retables peints pour de simples paysans par des talents jugés naguère « médiocres ». Au vrai, le mépris tombe quand on découvre, ou redécouvre, selon les cas, un Jost Haller, un Jacques de Bellange ou un Arnould de Vuez. D'autres ont à peine laissé un nom, ou pas du tout, mais le regard porté à ces *minores*, à celles de leurs œuvres que nous avons conservées, a changé, l'intérêt s'est accru. Le retour au grand jour des œuvres du passé prend parfois des allures spectaculaires, A. Brejon de Lavergnée nous le montre dans ce volume. M. Favreau, M. Hamoury et Ch. Riou nous proposent des voies plus ardues mais aussi plus courantes : dans bien des cas, les œuvres conservées sont rares, souvent en mauvais état, et le recours à l'archive devient indispensable. Dans la première partie du volume, les contributions de S. Cassagnes et G. Aubert, M. Gil et G. Voreaux, les premiers historiens, les seconds historiens de l'art, montrent à quel point, sur ce plan des sources et sur celui des questionnements, le rapprochement des chercheurs est devenu indispensable, à quel point il est déjà réalité.

Parallèlement, et peut-être depuis plus longtemps, mais aussi avec une persistante timidité, les historiens ont intégré l'image à leurs préoccupations. Cela ne s'est pas fait sans précaution. Même si les pères fondateurs de l'école des Annales y conviaient dès la première moitié du XX^e siècle, les entreprises majeures, préparées par V.-L. Tapié, M. Mollat et quelques autres, ne sont venues que tardivement. L'image en général, la gravure de colportage, la caricature, ont fait l'objet de travaux importants⁶. La traduction française du livre de Francis Haskell, *L'historien et les images*⁷, en 1995, appartient à cet élan donné dans les années 1970. Pourtant, il reste encore un scrupule – le mot est faible : peut-être faut-il parler de

complexe – à saisir la seule peinture parmi l'ensemble des images. Longtemps, quelques réflexions sur la thématique d'une œuvre, des références à tel peintre à titre d'illustrations, ont suffi ; on en aurait surpris plus d'un en proclamant qu'une toile de Nattier peut être un document d'histoire et pas seulement une illustration. Ce stade a été dépassé par ceux qui, faisant le portrait d'un groupe social (fermiers généraux, parlementaires, financiers, etc.), consacraient quelques pages de leurs livres aux tableaux qu'ils trouvaient dans les inventaires après décès. Les franches ruptures sont à placer autour des années 1980 : M. Vovelle, M. Ménard, B. Cousin⁸ ont entrepris de lire directement l'œuvre peinte et ont ouvert définitivement des voies nouvelles. Leurs interrogations rejaillissent aujourd'hui en questionnements multiples, très divers dans leurs formes : M.-H. Froechlé-Chopard⁹ enquêtant sur le mobilier et les tableaux des églises provençales, et leur évolution entre XVI^e et XX^e siècle, ou G. Aubert¹⁰ posant le problème d'un collectionneur breton, le président de Robien, et du regard qu'il pouvait jeter sur sa propre collection de tableaux.

Des sources devenues communes, des problématiques qui restent spécifiques mais se complètent, les convergences sont désormais assez fortes pour inviter au décloisonnement des recherches à venir. C'est par une meilleure connaissance du travail de l'autre qu'on évitera les erreurs d'interprétation grossières et qu'on enrichira encore les problématiques.

■ La province n'est pas le lieu unique de cette rencontre – le mécénat, les collections sont d'autres chantiers communs – mais c'est sans doute le principal, et celui qui intéresse le plus grand nombre de chercheurs. Le mot même de « province », dans l'intitulé du colloque, était une invitation au débat. Que faut-il entendre par « province » ? Les cinq siècles de la fin du Moyen Âge et de l'Ancien Régime ont

distribué différemment les rôles entre la capitale et le reste du pays. Il faudrait d'ailleurs concevoir un troisième pôle, déterminé par la présence française en Italie, particulièrement aux XVII^e et XVIII^e siècles, puisqu'il concourt à l'organisation de l'espace français et contribue à la distinction entre les provinces elles-mêmes.

Vers 1600, par exemple, on identifie assez facilement un axe qui unit le foyer parisien à l'Italie par la Bourgogne, Lyon et la Provence. Sur cette route, des Français, des Flamands, des Hollandais. Certains ne font que passer, d'autres s'arrêtent, qui à Lyon, qui en Provence. Les œuvres aussi circulent, gravures ou peintures. Vieille route, qui n'emprunte pas par hasard les chemins qui conduisaient aux cours de Bourgogne et d'Avignon mais qui est demeurée active après leur disparition, ce que C. Chédeau et F. Robin mettent en valeur dans ce volume. Au nord, un autre ensemble actif relie Paris et Rouen à la Picardie, à la Flandre et au Brabant. Ce sont d'autres influences qui s'y rencontrent. Paris est à la jonction des deux espaces, prête à recevoir ces apports à un âge où le royaume, en peinture, ne rivalise encore ni avec l'Italie ni avec la Flandre. C'est là que la monarchie s'est fixée définitivement, attachant la cour à la plus grosse agglomération humaine du royaume, au plus gros marché potentiel de la peinture. De part et d'autre de cette épine dorsale, des foyers qu'on peut lui rattacher ou qui défendent leur autonomie : la Lorraine, sur les marges extérieures du royaume; Toulouse qui, depuis l'âge roman jusqu'au XVII^e siècle, rayonne sur une partie de l'Occitanie, jusqu'au Bas-Limousin et à l'Auvergne. Pour les siècles antérieurs, la carte est un peu différente. La Champagne a brillé d'un éclat plus vif au XVI^e siècle, V. Boucherat nous le montre ici, et l'Alsace au XV^e. Pour les XIV^e et XV^e siècles, c'est l'organisation même de l'espace français, dans son principe, qui est différente : S. Cassagnes rappelle

que la notion de « province » pour cette période n'a pas de sens. L'image formée à propos de la peinture française du début du XVII^e siècle n'est donc pas pérenne : on s'en convainc aussi à descendre le cours du temps, en suivant les progrès du foyer parisien.

Ces progrès ont été préparés de longue date, quel que soit le poids des décisions de 1648 et 1663 qui créent l'Académie royale de peinture et de sculpture. Les guerres de Religion avaient ralenti un mouvement qui était déjà sensible vers 1540. L'ordre rétabli, la capitale reprit sa marche en avant, portée par la Réforme catholique, le progrès de l'autorité royale et le nombre des hommes. Les demeures royales ont joué un rôle souvent crucial, Versailles succédant à Fontainebleau, mais Paris ne se confond pas avec les palais royaux. Dès la fin du règne de Louis XIV, au temps de Watteau, la ville prend le pas sur les palais. C'est que la mutation en cours est liée à une autre, qui assure la naissance d'un vrai marché de l'art, où s'agitent marchands, collectionneurs, critiques et mondains. Et cette transformation-là est surtout parisienne. En un sens, c'est elle qui consacre l'avènement parisien. La province est alors, quelle que soit sa vitalité, en position subalterne, secondaire. A. Schnapper nous invite, à partir du cas troyen, à prendre la mesure de cet effacement, qui prend dans ce cas d'es-pèce l'allure d'un effondrement.

Les mêmes siècles voient s'accomplir une autre transformation, celle qui conduit de l'artisan à l'artiste. Le peintre est souvent, au Moyen Âge et même ultérieurement, un peintre-verrier; il peint des blasons ou des harnais, des bannières et des bâtons de confréries, travaille pour des décors éphémères; et même lorsqu'il produit une peinture d'église ou de chevet, il reste longtemps un artisan, travaillant en famille pour répondre à des commandes répétitives; s'il prend l'habitude de signer ses œuvres, il s'inspire des modèles parisiens ou étrangers, souvent connus par

la gravure, avec un écart chronologique parfois important : la province fait du Rubens en plein XVIII^e siècle. L'artiste, lui, se perçoit comme un créateur original, apprécié non seulement pour son « habileté » mais aussi pour son « invention », son « génie ». Il n'apparaîtra pas avant le XVII^e siècle, dans l'affrontement entre l'Académie et la communauté des maîtres peintres parisiens. On l'a dit, la mutation ne s'achèvera qu'au siècle suivant.

Cet artiste est d'abord un parisien. Ou plutôt il s'efforce d'être à Paris. En province, les évolutions sont plus lentes et l'artisan demeure plus longtemps. Ceux qui ont des prétentions le paient au prix fort. Les itinéraires et les déceptions de Le Bouteux et de Treillard, à Lille et Grenoble, restitués par S. Raux et M. Clerc, montrent que le choix de la province ne va pas sans remords. Au vrai, ce clivage entre le peintre de province et celui de la capitale est sans doute trop simple, et il faudra distinguer entre le peintre que la vie a placé dans l'un de ces centres provinciaux vivants, actifs, nourrissant des échanges avec d'autres villes dans le royaume ou à l'étranger, et celui qui reste beaucoup plus nettement à l'écart de tous les courants d'influence. Ne faut-il pas faire, entre l'académicien et le barbouilleur des campagnes, une distinction, de Rigaud à Le Bouteux, de Le Bouteux à Finet, et de Finet à celui dont nous avons à jamais perdu le nom, et même les peintures ? Les comparaisons rendues possibles ici par S. Raux, E. Olivier-Valengin ou M. Clerc, pour quelques villes du siècle des Lumières, incitent aussi à bien des nuances dans le jugement qu'on porte sur le rapport des élites urbaines à la peinture, prise globalement ou dans les différents genres définis par l'Académie.

Au demeurant, le XVIII^e siècle a vu s'ouvrir de beaux et nobles chantiers en province. G. Glorieux, A. Le Pas de Sécheval et S. Trouvé nous livrent quelques-uns des mécanismes qui permettent de comprendre la complexité des rapports entre

la capitale et les grandes villes du royaume. À la fin du siècle, avant même le déclenchement de la Révolution, la province retrouve un rôle non négligeable : Bordeaux, Lille, Lyon, la Provence produisent ou attirent des peintres de qualité, capables d'innover. Les académies et les salons attestent d'un réveil de l'activité, qu'un Jean-Baptiste Pierre ou un d'Angiviller voient d'un très mauvais œil. S. Lely montre que, dans ce renouveau, les femmes peintres trouvent une place, si faible soit-elle, et affirment leur présence plus nettement que par le passé. Le XIX^e siècle, enfin, au temps des liaisons plus rapides, achève de rebattre les cartes. Au-delà des « écoles » qui naissent à l'écart de la capitale, de Barbizon à Pont-Aven, le rapport entre Paris et la province se transforme : Ph. Bonnet nous en apporte un exemple avec le breton Gustave Le Hénaff. Sans forcément affaiblir le primat parisien, l'artiste garde avec sa province d'origine des attaches plus fortes.

■ Cette géographie de la production picturale en France, jamais figée, nous laisse sur bien des questions. À haute époque, elle laisse de vastes blancs, à commencer par l'Ouest, de la Bretagne à l'Aquitaine. À l'heure actuelle, nous ne savons pas les expliquer mais nous ne pouvons non plus les ignorer.

Est-ce le résultat des vagues d'iconoclasme qui ont déferlé sur le pays ? La première d'entre elles, et peut-être la plus rude, est contemporaine des guerres de Religion. À Caen, elle détruit plus que la Révolution ; en Alsace, elle fait disparaître presque tout ce que le riche foyer strasbourgeois avait créé au XV^e siècle, Philippe Lorentz l'a rappelé récemment¹¹. Ce premier épisode ne peut cependant tout expliquer : pour la production picturale du début du XVII^e siècle, les mêmes « blancs » – ou presque – demeurent sur la carte. Les exigences tridentines de « décence » des églises, le vandalisme révolutionnaire, régulièrement accusé par les

historiens de l'art du début du siècle dernier, et l'incurie, le désintérêt pour une production qui a longtemps paru secondaire ou médiocre, y compris dans les dernières années du XX^e siècle, auront fait le reste. La notion même de patrimoine, forgée au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, ne s'impose que tardivement. S. Vernois rappelle ici quelques-uns des combats de Mérimée en ce domaine.

L'iconoclasme, ajouté au travail du temps, aurait donc fait disparaître la majeure partie de la production picturale la plus ancienne. Pour le XVII^e siècle, J. Thuillier estime à au moins 96 % la proportion des tableaux perdus. Une autre question se pose alors, redoublant la première, que F. Robin formule à partir de l'exemple provençal en s'appuyant sur la richesse des archives de la fin du Moyen Âge : toutes les régions n'ont pas bénéficié du même atout. La pauvreté des archives rend alors les pertes irréparables, même s'il faut nuancer puisque l'on conçoit que cette question ne se pose pas en termes identiques pour la fin du Moyen Âge et pour le XVII^e siècle. Il faut enfin s'interroger sur l'inégal dynamisme de la recherche : longtemps la Bretagne, pour la période antérieure au XVIII^e siècle, et à l'exception d'André Mussat, a laissé les équipes de chercheurs indifférentes sur ce plan, malgré l'âge d'or de la fin du Moyen Âge et du XVI^e siècle.

Il résulte de tout cela que notre connaissance de la peinture en province est encore bien fragile et que, au vu des recherches qui commencent ici ou là, la carte de la production picturale est encore susceptible d'évoluer. Telle que nous la connaissons aujourd'hui, elle propose sans doute bien des déformations par rapport à la réalité. Ainsi l'Ouest, semble-t-il, cultive depuis longtemps des genres comme le vitrail et – I. Auclair, M. Gaborit et S. Vernois nous le rappellent – la peinture murale. Est-ce un trait caractéristique ? Quelle est la part due aux impressions nées de la perte d'un ancien patrimoine pictural ?

On ne peut éluder une autre question : celle d'une production de peinture historiquement inégale d'une province à l'autre. Une multitude de faits pourrait l'expliquer : écart plus ou moins grand par rapport aux routes de l'échange culturel, différences de structures sociales, passé culturel et religieux de telle ou telle ville. Ainsi la récente exposition *La peinture religieuse à Caen (1580-1780)*¹², qui s'est tenue en 2000, renvoie-t-elle aux modalités bas-normandes de l'évolution religieuse au XVII^e siècle pour expliquer les différences qui séparent Caen de Rouen dans la production de peinture.

Au-delà des conjonctures historiques, il faut s'interroger sur une éventuelle différence de sensibilité des provinces au fait pictural lui-même. H. Zerner dans *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*¹³, évoquait le « retard de la vue », de la France par rapport à l'Italie ou à la Flandre, proposé par L. Febvre ou R. Mandrou¹⁴ qui insistaient, pour les premiers siècles de l'Ancien Régime et la période antérieure, sur l'importance des autres sens, l'ouïe ou l'odorat. Sans discuter plus avant ces positions, relevons simplement que l'hypothèse de recherche peut être posée à l'intérieur des frontières du royaume et pas seulement pour l'environnement européen.

Dans le prolongement de ce débat sur les « blancs » de la carte surgit celui qui concerne la « médiocrité » de la peinture de province, à la fin du règne de Louis XIV et pendant le siècle des Lumières. Les contemporains de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle, et les historiens de l'art d'aujourd'hui, s'accordent sur les insuffisances de la production provinciale. Pourtant, sans revenir sur la vitalité déjà évoquée de plusieurs capitales provinciales dans les dernières décennies de l'Ancien Régime, il faut s'interroger sur l'impact de la réforme tridentine ou le développement de certaines modes, particulièrement dans cet Ouest du royaume, apparemment si mal loti. C'est à l'heure où

s'affirme le foyer parisien que, dans nombre de régions, les églises renouvellent mobilier et peintures. Par la volonté du clergé, évêques en tête, la réforme tridentine entre dans les églises des paysans sous la forme de retables associant la ronde-bosse et la plate peinture. Si à Paris et dans d'autres régions, comme dans le Berry où travaille Jean Boucher, la première moitié du XVII^e siècle a largement fait appel aux peintres, ailleurs, comme dans le Maine, il faut attendre l'autre partie du siècle pour que se multiplient les chantiers. Que dire également du goût pour le portrait, dont M. Nassiet suit l'évolution au sein des élites de l'Ouest poitevin ou breton, qui fait apparaître un développement du marché provincial à la fin du XVII^e siècle ? Pour l'Ouest, c'est peut-être d'un rattrapage dont il faudra parler. Il ne préjuge certes pas de la qualité des œuvres mais il appelle à un peu plus de prudence quand on oppose la capitale et les provinces. *A fortiori* si l'on songe encore à cette vaste *terra incognita* que constituent la circulation des œuvres et le marché de l'art en province. Mieux connue, livreraient-ils une autre image du rapport à la peinture ?

■ Évitions d'accuser les contrastes entre l'artisan et l'artiste, entre les foyers provinciaux et les zones laissées en blanc sur la carte de la production de peinture. Les maîtres du XV^e siècle, dont nous admirons les restes de l'œuvre peints dans les musées, ont eux aussi couvert de peinture harnais et échafauds des fêtes princières, travaillant pour des réalisations qui n'exigeaient pas toutes leurs compétences. Inversement, les anonymes de nos provinces connaissaient les grands modèles, s'inspiraient de Vinci et de Rubens. À Nantes en 1632, le marchand Le Brun tenait une loterie où figuraient, dans un bric-à-brac d'objets précieux, des tableaux évoquant des œuvres aujourd'hui célèbres : les expressions les plus neuves de la peinture du temps circulaient, semble-

til, dans le royaume¹⁵. Et que penser de cette production massive des peintres troyens, qui n'était peut-être pas de la très grande peinture, mais qui pourrait bien avoir trouvé acquéreur jusque dans les élites de Paris ou d'ailleurs ?

À mieux se pencher sur l'archive, on découvre qu'entre les réussites éclatantes de la capitale et le travail qui se fait en province, il n'y a pas de cloisons étanches à dresser. Pas plus qu'il n'en faut construire en général entre la culture des élites et celle du peuple : en un peu plus de trente ans, les historiens ont appris tout l'intérêt des passerelles, des échanges parfois surprenants entre l'une et l'autre. Aujourd'hui, c'est en terme d'emprunts, de déformations et de réappropriations qu'on étudie la connaissance de l'écrit et la circulation du livre.

L'observation de ces échanges conduit à prêter une meilleure attention à la peinture produite en province, en lui rendant l'importance qui est la sienne dans la genèse de l'expression picturale en général, quelle que soit sa qualité. Elle empêche d'enfermer la création et l'innovation – qu'il s'agisse du style ou du répertoire iconographique – dans le seul champ des influences internationales. À ce jeu des simplifications, auquel succombe parfois tel manuel, le danger est de produire, de l'Italie du Quattrocento à la Flandre du XVI^e siècle puis à la France de Louis XIV, un *continuum* historique aussi séduisant qu'illusoire, où la province est de bout en bout superbement ignorée. Or les élites parisiennes ou versaillaises, même les plus imbues de leur supériorité, demeurent sensibles aux provinces dont elles sont issues, aux campagnes qui font leurs revenus. Un grand seigneur au Louvre ou à Versailles ne relève pas uniquement, dans l'évolution de ses goûts, des grands courants internationaux. Le peintre qui travaille pour lui non plus.

La perméabilité des frontières entre régions, entre groupes sociaux, dans les usages de la peinture, a aussi pour effet

d'invalider certaine répartition des rôles entre historiens et historiens de l'art, les premiers gardant pour eux le banal et l'anonyme, les seconds se réservant le chef-d'œuvre. Ce partage navrant suppose une conception dépassée de la complémentarité pluridisciplinaire, où les uns se borneraient à mettre en perspective le travail des autres. Non que la démarche manque de pertinence : pourquoi la peinture a-t-elle plus de place à Bordeaux, port et ville de parlement, à la fin du XVIII^e siècle, et moins, semble-t-il, à Nantes, port d'importance comparable, ou à Grenoble, autre ville de parlement ? Pourquoi les collections sont-elles inégalement distribuées dans l'espace français ? Là-dessus, et sur d'autres questions de cet ordre, les historiens peuvent apporter, ou ébaucher, de bonnes réponses, en étudiant les différences de fortune économique, l'environnement religieux ou les structures sociales, les routes de l'échange. Il reste que si elle demeure fondée, cette approche ne suffit plus. La peinture a bien souvent été produite pour répondre à des objectifs personnels ou collectifs – enseigner, rendre grâce à Dieu, se remémorer, etc. –, elle a d'abord eu une fonctionnalité qu'historiens et historiens de l'art ne peuvent ignorer. La peinture trahit aussi des attitudes, des manières de percevoir le monde, le rapport à Dieu ou l'environnement social.

Le constat oblige les chercheurs à rester proches les uns des autres : outre la possibilité pour chacun de s'emparer de tous les documents disponibles – archives ou peintures –, la connaissance des problématiques et des méthodes des deux parties est une condition essentielle du progrès de la recherche.

Notes

1. Colloque organisé par le CRHISCO, université de Haute Bretagne, Rennes 2, les 26-27-28 avril 2001.
2. THULLIER J., « La peinture française du XVII^e siècle et l'histoire de l'art : problèmes et méthode », in HILAIRE M. et RAMADE P.,

Grand siècle, la peinture française dans les collections publiques françaises, catalogue de l'exposition, Montréal, Rennes et Montpellier, 1993, RMN, musée des Beaux-Arts de Montréal, 1993, p. 1942.

3. WYTENHOVE H. (dir.), *La peinture en Provence au XVII^e siècle*, catalogue de l'exposition, Marseille, 1978, musée des Beaux-Arts de Marseille, 1978.
4. *Le port des Lumières*, 3 vol., catalogue de l'exposition, Bordeaux, 1989, musée des Beaux-Arts de Bordeaux et William Blake & Co Edit., 1989
5. *Lille au XVII^e siècle, des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil*, catalogue de l'exposition, Lille, 2000, RMN, 2000.
6. Voir, par exemple, VOVELLE M., *Les images de la Révolution française*, Publications de la Sorbonne, 1988 ; MILLIOT V., *Les cris de Paris ou le peuple travesti*, Publications de la Sorbonne, 1995.
7. HASKELL F., *L'Historien et les images*, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1995 (1993 pour l'édition originale en anglais).
8. VOVELLE G. et M., *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire, XV^e-XX^e siècles*, A. Colin, *Cahier des Annales*, n° 29, 1970 ; MÉNARD M., *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Maine*, Beauchesne, 1980 ; COUSIN B., *Le miracle et le quotidien. Les ex-voto provençaux, images d'une société*, Sociétés, cultures, mentalités, Aix-en-Provence, 1983. Citons encore MÉNARD M. et DUPRAT A., *Histoire, images et imaginaires (fin XV^e-début XX^e siècle)*, actes du colloque du Mans, 1996, université du Maine, 1998.
9. FROEHLÉ-CHOPARD M.-H., *Espace et sacré en Provence (XVI^e-XX^e siècles). Cultes, images, confréries*, Cerf, 1994.
10. AUBERT G., *Le président de Robien, gentilhomme et savant dans la Bretagne des Lumières*, Presses universitaires de Rennes, 2001.
11. LORENTZ Ph., *Jost Haller, le peintre des chevaliers et l'art en Alsace au XV^e siècle*, catalogue de l'exposition, Colmar, 2002, Les Quatre Coins Ed., musée Unterlinden, Colmar, 2002.
12. *La peinture religieuse à Caen (1580-1780)*, catalogue de l'exposition, Caen, 2000, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Caen, 2000.
13. ZERNER H., *L'art de la Renaissance en France. L'invention du clacissisme*, Flammarion, 2002.
14. FEBVRE L., *Le problème de l'incroyance au 16^e siècle. La religion de Rabelais*, A. Michel,

- 1942; MANDROU R., *Introduction à la France moderne, essai de psychologie historique (1500-1640)*, A. Michel, 1961
15. COLLINS J.-B. et CROIX A., « Le marchand de luxe. L'inventaire de Pierre Le Brun, marchand "flamand" aux États de Bretagne (1632) », *Église, Éducation, Lumières... Histories culturelles de la France (1500-1830)*, Presses universitaires de Rennes, 2000.