



HAL
open science

Les vitraux des parties hautes de la cathédrale de Bourges

Karine Boulanger

► **To cite this version:**

Karine Boulanger. Les vitraux des parties hautes de la cathédrale de Bourges : Quelques observations sur leur réalisation. 2013. halshs-01025933

HAL Id: halshs-01025933

<https://shs.hal.science/halshs-01025933>

Preprint submitted on 18 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les vitraux des parties hautes de la cathédrale de Bourges : quelques observations sur leur réalisation

Karine Boulanger

Ingénieur d'études CNRS, Centre André Chastel, UMR 8150, Paris

La restauration des verrières des parties hautes de la cathédrale de Bourges a été l'occasion de pouvoir examiner les œuvres déposées, de dresser un bilan des restaurations antérieures et de faire un certain nombre d'observations qui viennent affiner la connaissance du chantier de vitrerie de l'édifice¹.

Le chantier gothique débuta par la reconstruction des parties orientales en 1195, date d'un don de 500 livres à la fabrique par l'archevêque Henri de Sully. L'institution reçut aussi le produit de quêtes lancées dans le diocèse et les années suivantes virent la mise en place d'une série de mesures financières destinées à assurer la bonne marche des travaux. Ceux-ci se poursuivirent sous l'épiscopat de Guillaume de Donjon, mort en 1209 après avoir célébré une messe dans un édifice encore inachevé et canonisé dès 1218. Dès 1214, un texte réglait le fonctionnement du chœur liturgique, ce qui suggère que les parties basses étaient déjà ouvertes au culte et donc couvertes et vitrées². La question de la datation des parties hautes (déambulatoire intérieur et haut-chœur) cependant, est loin d'être tranchée. En effet, la date de 1214 est sans doute trop haute pour convenir à l'achèvement complet du chœur gothique et il est plausible que la fin des travaux ait eu lieu dans les années 1220. C'est d'ailleurs à cette époque qu'une série de dons, liés à la canonisation de Guillaume de Donjon, atteste de la mise en place du culte du prélat dans le chœur du nouvel édifice. Parmi les donateurs, Mathilde de Courtenay, qui offrit 12 livres en 1225 pour faire brûler un cierge devant le tombeau du saint, est figurée aux pieds de l'archevêque dans la verrière qui lui est consacrée au déambulatoire intérieur (b. 102b)³.

L'ensemble des vitraux du XIII^e siècle de la cathédrale de Bourges a bénéficié des études pionnières de Louis Grodecki dès 1948, avec un premier article dégagant les grandes lignes de la réalisation des verrières basses. L'historien affina par la suite ses hypothèses, notamment dans une étude sur l'atelier du Bon Samaritain, ainsi que dans sa synthèse sur le vitrail gothique publiée conjointement avec Catherine Brisac en 1984⁴. A la suite des études de

¹ La restauration, menée par les ateliers Lorin et Petit, après celle de la baie 211 en 1998, a concerné la baie d'axe (baie 200) et toutes les verrières placées au sud de l'édifice entre 2001 et 2005.

² Voir la synthèse de CHRISTE Yves et BRUGGER Laurence, *Bourges, la cathédrale*, La-Pierre-qui-Vire, 2000. Ainsi que RIBAULT Jean-Yves, *Un chef d'œuvre gothique, la cathédrale de Bourges*, Arcueil, 1995, et BRANNER Robert, *La cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*, Paris-Bourges, 1962.

³ Arch. dép. Cher, 8 G 351, don de Mathilde de Courtenay, 1225. Je remercie Olivier Nauleau qui a eu la gentillesse de me communiquer cette référence.

⁴ GRODECKI Louis, « A Stained Glass "Atelier" of the Thirteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. XI, 1948, rééd. dans *Le Moyen Age retrouvé*, I, Paris, 1986, p. 437-476 ; GRODECKI L., « Le maître du bon samaritain de la cathédrale de Bourges », *The Year 1200, a*

Louis Grodecki, les historiens d'art distinguent trois ateliers principaux dans les vitraux des fenêtres basses du chœur : l'atelier de la Nouvelle Alliance pour les baies 3 et 4 (verrières de la Nouvelle Alliance et du Jugement dernier), celui du Bon Samaritain pour la parabole éponyme et la Passion (baies 13 et 6) et, le plus prolifique, celui de l'Invention des reliques de saint Etienne (baie 15). Cependant, il convient de rappeler que notre connaissance des verrières basses de cette époque reste limitée. Ainsi, les trois vitraux de la chapelle d'axe ont été remplacés à la fin du XVI^e siècle par des œuvres offertes par Claude de la Châtre et Jeanne Chabot reprenant peut-être les thèmes iconographiques originaux (vie de la Vierge et Enfance du Christ), tandis que l'établissement de chapelles entre les piliers des bas-côtés du chœur (puis de la nef) aux XV^e et XVI^e siècles a entraîné la perte des vitraux originaux.

Les verrières des parties hautes, en revanche, ont jusqu'à présent été peu étudiées⁵. Leur accès en reste difficile, malgré l'échelle des représentations, et leur état de conservation n'est pas toujours satisfaisant, les œuvres ayant parfois été considérablement restaurées à l'époque moderne ou bien étant très obscurcies par les salissures et la corrosion du manganèse contenu dans le verre. Les vitraux ornant le déambulatoire intérieur ont été les plus mutilés. En effet, selon l'historien Romelot⁶, peu après le milieu du XVIII^e siècle une partie des œuvres ornant le côté sud du déambulatoire ont été déposées pour faire place à des vitreries losangées, tandis que les bordures anciennes étaient conservées, selon un principe caractéristique de cette époque. Les archives attestent par ailleurs d'une restauration générale en 1779 et 1780 où on ôta les châssis de bois maintenant les panneaux dans les fenêtres et on ancrâ les barlotières dans la pierre⁷.

L'ensemble des verrières hautes du chœur de la cathédrale comporte des représentations de grands personnages placés sous des dais d'architecture et encadrés de bordures feuillagées ou à motifs géométriques (fig. 1). Les roses, dans cette partie de l'édifice, sont pour leur majorité aniconiques (sauf pour l'oculus de la baie 101 abritant un saint en prière). Dans le déambulatoire intérieur, de part et d'autre du Christ du Jugement dernier montrant ses plaies et de la Vierge, sont figurés les diacres saint Etienne et saint Laurent, puis une série d'archevêques dont trois seulement ont conservé des inscriptions les identifiant (Guillaume de Donjon, baie 102b, saint Ursin, baie 101a et saint Sulpice, baie 103a). Dans les fenêtres du haut-chœur, autour de la Vierge à l'Enfant et de la représentation de saint Etienne tenant un modèle réduit d'église symbolisant la cathédrale berrichonne dont il est le saint patron, se trouve un collège apostolique sur le côté nord, enrichi dans la dernière baie du chœur de Cléophas, Silas et Timothée évêque d'Ephèse, trois personnages appartenant à l'entourage de saint Paul (baie 214)⁸. Sur le côté nord prennent place, après saint Jean-Baptiste et le roi

symposium, (New York, 1970), New York, 1975, rééd. dans *Le Moyen Age retrouvé*, I, Paris, 1986, p. 477-494 ; GRODECKI L. et BRISAC Catherine, *Le vitrail gothique au XIII^e siècle*, Paris, 1984, p. 74-80.

Citons aussi GRODECKI L., « La poétique du vitrail à la cathédrale de Bourges », *Médecine de France*, n°7, 1949, rééd. dans *Le Moyen Age retrouvé*, II, Paris, 1986, p. 149-152. Voir la notice synthétique du recensement des vitraux anciens : *Les vitraux du Centre et des Pays de la Loire*, Corpus Vitrearum, recensement, France II, Paris, 1981, p. 168-185. Tous les numéros de baies cités dans cet article renvoient à la numérotation établie par le Corpus Vitrearum.

⁵ Elles font cependant l'objet d'une analyse dans la thèse de Kurt HASELHORST : *Die hochgotischen Glasfenster der Kathedrale von Bourges, Studien zur Geschichte der Glasfensterkunst des 13. Jahrhundert in den Kathedralen Frankreichs*, Munich, 1974, p. 48-75.

⁶ ROMELOT J.-L., *Description historique et monumentale de l'église patriarcale, primatiale et métropolitaine de Bourges*, Bourges, 1824, p. 88.

⁷ Arch. dép. Cher, 8 G 819, mémoires de Marsault, Héméré et Blondeau au cours de l'année 1779.

⁸ Cléophas et Silas ont conservé l'inscription les identifiant, mais celle de l'évêque est perdue. Etant donné que Cléophas et Silas appartenaient tous deux à l'entourage de saint Paul, il est possible que l'évêque soit Timothée, premier évêque d'Ephèse selon Eusèbe. Voir GERARD André-Marie (dir.),

David (baie 201), une série de prophètes. Tous ces personnages, à l'exception de l'évêque de la baie 214, sont nommés par des inscriptions placées sous leurs pieds, mais les phylactères que tiennent les prophètes restent dépourvus de texte⁹.

L'examen des fenêtres restaurées a mis en évidence la présence de petites irrégularités qui prennent tout leur sens lorsque l'on étend l'étude à l'ensemble des baies du haut-chœur, mais aussi aux vitraux anciens encore en place au niveau du déambulatoire intérieur.

Depuis de nombreuses années, l'emploi de cartons et de modèles a été mis en valeur par les études de plusieurs édifices et ce, pour des époques très différentes, que ce soit au XII^e, au XIII^e ou encore au XVI^e siècle¹⁰. Le recours à ces procédés est particulièrement évident pour des verrières ou des ensembles vitrés faisant appel à un certain nombre de motifs répétitifs, que ce soit un Arbre de Jessé dans lequel rois et prophètes seront réalisés selon des cartons identiques à peine variés¹¹ ou encore des séries de grands personnages prenant place dans les parties hautes d'un édifice. Il faut cependant distinguer le modèle du carton à grandeur. Le modèle consiste en un dessin à l'échelle ou non, qui n'est jamais reproduit à l'identique, mais décliné avec des ajustements dans la pose des personnages, les attributs ou encore l'échelle de représentation. Le carton, en revanche, suppose un dessin à grandeur qui est repris sans grande modification. Ces cartons devaient sans doute comporter l'indication de la mise en plombs, et peut-être parfois, comme le suggère Madeline Caviness, les grandes lignes de la peinture des pièces de verre¹². Le remploi des cartons, au sein d'un même édifice ou bien d'un édifice à l'autre était un phénomène relativement fréquent. Le carton lui-même devait par conséquent être réalisé dans un matériau aisément transportable, pliable et résistant, peut-être une étoffe¹³. Il était ensuite transféré sur la table du verrier et permettait ainsi de calibrer les pièces de verre, peut-être de les peindre en respectant les grandes lignes déterminées par le carton (dans le cas où celui-ci comportait des indications relatives à la peinture transférées sur

Dictionnaire de la Bible, 1989, p. 1335-1337 et les mentions de Timothée dans 1 *Corinthiens* 4, 17 et *Actes des apôtres* 16, 1-3.

⁹ Le prophète Nahum (baie 211c) est le seul dont le phylactère comporte une inscription mais sa signification n'a pu être établie.

¹⁰ Voir la mise en évidence souvent citée d'un carton remployé dans le haut de la Crucifixion de Poitiers : CROZET René, « Le vitrail de la Crucifixion à la cathédrale de Poitiers », *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, p. 2-15. Voir aussi la synthèse sur le principe du carton et du modèle de HEROLD Michel (« Cartons et pratiques d'atelier en Champagne méridionale dans le premier quart du XVI^e siècle », *Mémoires de verre, vitraux champenois de la Renaissance*, Cahiers de l'Inventaire, 22, 1990, p. 61-81) et l'étude du remploi des cartons des verrières de Saint-Remi de Reims, Braine et Canterbury par CAVINESS Madeline H. (« Tucks and Darts, adjusting Patterns to fit Figures for Stained Glass Windows around 1200 », *Medieval Fabrications, Dress, Textiles, Clothwork and other Cultural Imaginings*, Burns E. J. (éd.), New York, 2004, p. 105-119 et la version en ligne avec compléments : <http://www.tufts.edu/~mcavines/glassdesign2.html>).

¹¹ A Beauvais par exemple, COTHREN Michael, *Picturing the Celestial City, the Medieval Stained Glass of Beauvais Cathedral*, Princeton-Oxford, 2006, p. 10-11.

¹² Ce fut sans doute le cas pour les cartons employés à Bourges : le revers du visage de l'apôtre saint Jacques le Majeur (baie 206c) présente le tracé des traits du visage. Le carton original qui comportait l'indication de la peinture des pièces de verre a dû être « retourné ».

¹³ Voir la démonstration de Madeline Caviness (cf. note 10). Le parchemin aurait eu un coût très important, alors qu'un tissu permettait d'obtenir facilement de grandes dimensions. Dans la verrière consacrée à Ezéchiel à la Sainte-Chapelle, le prophète est figuré en train de tracer le plan du Temple de Jérusalem non sur une brique, mais sur une étoffe. Je dois cette information à Yves CHRISTE. Voir LINI Gabriella, GROSSENBACHER Maya et CHRISTE Yves, « La Bible du roi. Daniel et Ezéchiel dans les Bibles moralisées et les vitraux de la Sainte-Chapelle », *Arte Medievale*, II^e série, année XIV, n°1-2, 2000, p. 77-78.

la table) et à faire la mise en plombs. Le remploi d'un carton d'un vitrail à l'autre suppose que le ou les panneaux réalisés selon cette méthode sont quasiment superposables.

Les artistes ayant réalisé les verrières des parties hautes de la cathédrale de Bourges n'ont pas hésité à recourir à ces procédés de remplois de cartons et de modèles, même si ce phénomène n'a pas été systématique. L'emploi de modèles identiques semble avoir été très partiel et concerne avant tout la réutilisation d'éléments des verrières du déambulatoire intérieur dans les fenêtres hautes. Ainsi, les visages de saint Etienne dans la fenêtre d'axe du haut-chœur (baie 200b) et de saint Jean l'Évangéliste au même niveau (baie 204b) présentent de très nombreux points communs mais ne sont pas superposables, celui du diacre étant plus petit que celui de l'apôtre. De même, la tête de saint Laurent (baie 101b) reprend les mêmes caractéristiques et dispositions que celles des deux autres personnages, mais à une échelle encore inférieure.

Les cartons remployés sont en revanche beaucoup plus fréquents, les artistes ayant introduit quelques petites variations pour créer une impression de diversité. On note cependant que le procédé du carton retourné (c'est-à-dire la reproduction d'un même carton mais à l'envers) ne semble pas avoir été très utilisé, mais que les peintres verriers ont préféré modifier simplement les couleurs des vêtements des personnages ou changer les têtes et les corps. Ce fut par exemple le cas pour les représentations du prophète Abdias (baie 209c) et de Cléophas (baie 214a) où seuls les corps sont identiques, mais les couleurs des vêtements diffèrent. La situation est comparable pour les représentations d'Aggée (baie 207a) et de Jonas (baie 209b). En ce qui concerne les prophètes Ezéchiel et Joël (baies 205b et 207b), on remarque que les deux personnages ont été entièrement réalisés d'après un même carton, y compris le dais d'architecture qui les abrite. Les bordures et les couleurs employées diffèrent néanmoins (tous deux portent tout de même un bonnet vert et ont les cheveux et la barbe blancs). Parfois, le carton est reproduit plusieurs fois à l'identique, y compris les dais surmontant les personnages et les bordures. C'est le cas notamment de trois prophètes, dont deux situés dans la même fenêtre, Michée, Sophonie et Nahum (baies 209a et 211a et c, fig. 2) où non seulement les personnages ont été réalisés sur un seul carton (seule la tête de Nahum a été retournée pour faire face à ses compagnons), mais où les bordures et les dais obéissent aussi à un unique modèle. En outre, les ornements ne présentent que d'infimes variations colorées. Dans le cas de saint Thaddée et saint Jacques le mineur placés dans une même fenêtre (baies 210a et c), les corps, les bordures et les dais d'architecture ont été reproduits à l'identique, mais les visages, bien que relevant sans doute d'un même modèle, sont différents. Les exemples pourraient être multipliés, mais ce phénomène n'est pourtant pas systématique et ne touche qu'environ la moitié des grands personnages figurés dans le haut-chœur. Il semble cependant bien plus fréquent dans ce qui reste des vitraux anciens du déambulatoire inférieur.

En outre, l'examen rapproché des verrières a mis en lumière des irrégularités, comme des traces de couture avec ajout de pièces de verre entre le dais d'architecture qui couronne le personnage et la bordure qui encadre la lancette, notamment dans les baies 201, 202 et 213b (représentations de David, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul et Zacharie). Deux hypothèses peuvent alors être envisagées : soit celle d'une erreur de prise de dimensions au moment de la préparation de la réalisation de la verrière, ce qui est toujours possible, ou bien la trace de l'ajustement d'un carton trop court prévu initialement pour une fenêtre un peu plus petite, et donc nécessitant un petit rattrapage pour être adapté à une lancette plus grande. Dans le cas du visage de l'apôtre saint Jacques le majeur (baie 206c), l'observation de la face externe des pièces de verre a montré la trace d'un très léger trait de grisaille au revers, correspondant au tracé des principaux traits du visage. Ce détail suggère que la tête du personnage aurait été réalisée selon le principe du carton retourné. Or, dans le cas de saint Jacques le mineur, on remarque que cette représentation n'a pas de « double » dans les parties hautes de la cathédrale de Bourges. Ces détails semblent indiquer qu'une partie des cartons

qui ont été employés pour réaliser les grands personnages du haut-chœur de la cathédrale avaient sans doute été déjà utilisés dans un autre édifice.

Le repérage systématique de l'emploi de cartons et de modèles, ainsi que leur localisation au sein de l'édifice permet de dresser un premier bilan de la conduite du chantier de vitrerie des parties hautes de la cathédrale. En effet, l'utilisation de modèles proches entre le déambulatoire intérieur et le haut-chœur, montre que les œuvres ont sans doute été réalisées à peu de temps d'intervalle et que les deux niveaux ont dû être vitrés dans les mêmes années. Au sein du haut-chœur, on remarque la présence à plusieurs travées de distance de têtes réalisées sur un même modèle¹⁴, de personnages entiers ou fragmentaires effectués d'après un même carton (fig. 3)¹⁵. Le constat est le même pour les bordures, les dais et même les roses surmontant les lancettes¹⁶. On peut donc en déduire que le chantier de vitrerie des parties hautes du chœur fut sans doute très rapide et que l'on a parfois travaillé sur plusieurs fenêtres en même temps, certaines assez éloignées les unes des autres, ce que confirme l'analyse stylistique des œuvres.

L'examen des vitraux montre la présence de deux grands ensembles, correspondant certainement à deux ateliers différents. La notion même d'atelier est prendre avec précaution car elle ne recouvre pas, à la période médiévale, la réalité très hiérarchisée que le terme désignait au XIX^e siècle. Pour les périodes anciennes, les structures étaient sans doute de petite taille, si l'on se fie aux archives, et rassemblaient des artistes de formations différentes et de talents divers, travaillant souvent sur une même verrière et sans hiérarchisation¹⁷. Il est donc fréquent de constater qu'un vitrail comporte une peinture hétérogène.

Le premier ensemble qu'il est possible d'identifier dans les parties hautes de la cathédrale est sans doute issu de l'atelier de la Nouvelle Alliance mis en évidence dans les parties basses par les études de Louis Grodecki¹⁸. Les représentations de la Vierge à l'Enfant et de saint Etienne, dans l'axe (b. 200, fig. 4), présentent les caractéristiques de ce style avec des personnages élancés à la tête parfois un peu petite par rapport au reste du corps. Les visages comportent de grands yeux en amande aux sourcils épais et délicatement arqués, formant souvent une pointe sur le front, un nez long et un peu busqué, une petite bouche droite et un menton souligné d'un trait circulaire. Les chevelures sont traitées en mèches parallèles soigneusement dessinées ou bien, pour les personnages aux cheveux courts, en une série de mèches étagées,

¹⁴ Ainsi, les têtes de saint Laurent, saint Etienne, saint Jean l'Évangéliste, Daniel et Osée (baies 101b, 200b, 204b, 205a, 207a) reprennent un même modèle, parfois à des échelles différentes. Les têtes de Ezéchiel et Joël (baies 205b et 207b) ont été réalisées sur un même carton, tout comme celles de Michée, Sophonie et Nahum (baies 209a, 211a et c).

¹⁵ Les corps d'Ezéchiel et Joël (baies 205b et 207b) ont été faits sur un même carton, tout comme ceux d'Agée et Jonas (baies 207a et 209b), ceux de Michée, Sophonie et Nahum (baie 209a, 211a et c), ceux de saint Jacques le mineur et saint Thaddée (baie 210a et c), ceux de saint Marc et saint Mathias (baies 212a et c) et ceux de Cléophas et Abdias (baies 214a et 209c).

¹⁶ On retrouve des dais identiques notamment dans les baies 205 et 207, mais aussi 207 et 209, ou encore 209, 211 et 214. Pour les bordures, on peut citer le cas des baies 209 et 211, 213 et 212, 214 et 209, ou encore celui de la bordure répétée dans les deux lancettes de la baie 204 et qui sert de modèle à l'une des bordures de la baie 213. Enfin, les roses des fenêtres 201 et 202, 205, 213 et 212, mais aussi 211 et 214 ont été réalisées, sinon sur le même carton, au moins d'après un même modèle, avec changements ou non de coloration.

¹⁷ Pour la question des ateliers voir les études de COTHREN Michael (« Suger's Stained Glass Masters and their Workshops at Saint-Denis », *Paris Center of Enlightenment, Papers in Art History from the Pennsylvania State University*, vol. IV, 1988, p. 47-75) et LAUTIER Claudine (« Les peintres-verriers des bas-côtés de la nef de Chartres au début du XIII^e siècle », *Bulletin monumental*, 148-I, 1996, p. 7-45).

¹⁸ Cf. note 4.

bouclées et ébouriffées (saint Etienne, saint Pierre, baie 202a, fig. 5). Les drapés sont déterminés par de longs plis fluides, soulignant la silhouette, le trait principal étant souvent doublé d'un trait plus fin, suggérant le volume et la souplesse des tissus. Le réseau de plombs donne fréquemment les grandes lignes des visages (avec la présence d'un plomb au-dessus des yeux soulignant l'arcade sourcilière, par exemple) et des drapés et est clairement pensé en fonction de la peinture. Ce style est bien celui de l'atelier de la Nouvelle Alliance où l'on retrouve les mêmes silhouettes aux proportions élancées et aux gestes mesurés, le même rendu des visages et des drapés (par exemple dans les scènes montrant le Christ crucifié entre l'Eglise et la Synagogue, Moïse et le serpent d'airain, baie 3, ou encore les anges sonnant de la trompette pour le Jugement dernier, baie 4, fig. 6). Néanmoins, toutes les représentations ne sont pas de la même qualité et on rencontre régulièrement des œuvres de moindre valeur mais faisant toujours appel au même répertoire formel. Ainsi, la figure de saint Jacques le mineur (baie 210a) est plus raide, ses drapés ont un côté plus systématique et son visage un peu déformé a une allure plus rude et plus farouche, mais elle fait partie de la même série. De même, le visage de saint Barthélemy (baie 208a) est plus irrégulier et maussade que d'autres réalisations de l'atelier de la Nouvelle Alliance, mais il appartient aussi à ce groupe. L'identification du travail d'un même atelier dans les parties basses et les fenêtres hautes suggère que la datation des deux ensembles n'est sans doute pas très éloignée et que cet atelier, pour lequel les historiens d'art ont remarqué des liens avec certaines réalisations du nord de la France (Saint-Quentin)¹⁹, resta sans doute pour un temps implanté localement afin de participer à l'ensemble du chantier de la vitrerie du chœur gothique de la cathédrale. L'autre ensemble que l'on peut isoler dans les parties hautes de Bourges pourrait être désigné sous le nom de l'atelier du déambulatoire intérieur car ses productions se rencontrent surtout à ce niveau. Cet atelier se distingue du précédent par une conception radicalement différente des personnages et de la peinture. Les personnages sont ainsi beaucoup plus massifs, souvent coincés entre deux barlotières (archevêques, baie 105), sans l'aisance des compositions de l'atelier de la Nouvelle Alliance. Contrairement à celui-ci, le réseau de plombs n'est jamais utilisé pour déterminer l'organisation des drapés qui paraissent ainsi moins structurés. La peinture est aussi plus graphique avec un visage presque carré aux yeux en « bicorne » soulignés de grands cernes, aux sourcils fins et très arqués, au nez droit parfois bosselé et à la bouche large et charnue (saint Thaddée baie 210c, saint Cléophas, baie 214a, fig. 7). Les cheveux sont traités en mèches parallèles et fines, parfois ébouriffées en une série de petites boucles bien individualisées (saint Laurent, baie 101b). Les oreilles enfin, lorsqu'elles sont dégagées, présentent un pavillon au dessin d'une rare complexité. Les drapés sont régis par de gros plis en épingles, souvent soulignés de traits plus courts venant creuser l'étoffe et suggérant des tissus lourds et épais (drapés du prophète Sophonie, par exemple, baie 211a). Cet atelier ne semble pas, dans l'état de nos connaissances, avoir travaillé aux vitraux des parties basses du chœur, mais sa présence à la fois dans le déambulatoire intérieur et dans le haut-chœur confirme que les fenêtres hautes de l'édifice furent vitrées rapidement. Si l'atelier du déambulatoire intérieur paraît absent des fenêtres basses, il semble en revanche avoir travaillé en dehors de Bourges quelques années après. Ainsi, on trouve sa trace à la cathédrale d'Angers dans les années 1230-1235 dans une partie d'une grande verrière consacrés à la vie de saint Julien du Mans (baie 101b)²⁰. Bien que l'échelle des panneaux soit bien moindre et qu'il s'agisse de scènes narratives, on remarque les mêmes caractéristiques que celles des grands personnages réalisés sous sa direction à Bourges auparavant, alliées à un nouveau souci du détail (représentation du donateur Guillaume de Beaumont, baie 101b, fig. 8). A

¹⁹ GRODECKI L., « Le maître de saint Eustache de la cathédrale de Chartres », *Gedenkschrift Ernst Gall*, Munich, 1965, p. 171-194, rééd. dans *Le Moyen Age retrouvé*, I, Paris, 1986, p. 521-543.

²⁰ BOULANGER Karine, *Les vitraux de la cathédrale d'Angers*, Corpus Vitrearum France III, Paris, 2010, p. 266-274.

Châteauroux, les parallèles avec le chantier de la cathédrale Bourges sont encore plus évidents car les choix iconographiques s'inspirent aussi du chantier berrichon. Ainsi, dans l'église des Cordeliers, fondée entre 1232 et 1248, la rose sommitale d'une grande baie composée (baie 0, fig. 9) abrite encore la représentation du Christ du Jugement dernier montrant ses plaies, entouré de la Vierge et d'anges tenant les instruments de la Passion et reprenant ainsi le modèle de la baie 100 de la cathédrale de Bourges²¹. L'exécution des figures paraît, dans l'ensemble, plus rapide mais est indéniablement à relier à cette production de l'atelier du déambulatoire intérieur.

L'examen de ces deux courants ne doit pas laisser croire que chaque atelier travailla séparément. Au contraire, il est manifeste que la réalisation des œuvres a été menée en commun. En effet, il arrive de constater que certains personnages ont été peints par deux artistes appartenant chacun à un atelier différent. Ainsi, pour la représentation de saint Thaddée (baie 210c, fig. 10), le corps a été peint par un membre de l'atelier de la Nouvelle Alliance, tandis que la tête est l'œuvre de l'un des artistes de l'atelier du déambulatoire intérieur. Dans le cas du saint évêque (saint Timothée ?, baie 214c) fermant la marche du cortège apostolique, la situation est encore plus complexe car la composition du personnage, dont le réseau de plombs définit déjà une partie de l'organisation des drapés, est due à l'atelier de la Nouvelle Alliance. Le visage de l'évêque, bien qu'un peu naïf, appartient aussi à la manière de ce groupe. La peinture des drapés en revanche, a été confiée à l'un des membres de l'atelier du déambulatoire intérieur qui y déploie des crochets, des plis en épingles et en équerre qui ne font qu'alourdir la trame fournie par la mise en plombs.

L'examen des verrières des parties hautes de la cathédrale de Bourges (déambulatoire intérieur et haut-chœur), en partie facilité grâce à la récente restauration, montre que les artistes qui y travaillèrent n'hésitèrent pas à remployer plusieurs fois les mêmes cartons ou à reprendre des modèles pour différents personnages. Deux ateliers furent appelés sur ce chantier, l'un ayant déjà fait ses preuves dans les fenêtres basses peu avant 1214, date de la mise en service des parties basses du chœur. Le second ne semble pas avoir travaillé à la cathédrale avant son engagement pour la vitrerie des parties hautes, mais sa trace se retrouve un peu plus tard dans d'autres édifices et d'autres provinces. Les deux ateliers travaillèrent en même temps, en étroite collaboration, sur les mêmes œuvres. Il ne faut sans doute pas dissocier la réalisation des vitraux des fenêtres du déambulatoire intérieur et du haut-chœur : le chantier fut certainement très rapide et suivit de peu l'achèvement des parties basses puisqu'il fit appel à une partie des artistes y ayant déjà participé.

Si l'on se fie aux dates qui jalonnent l'histoire de la construction de la cathédrale de Bourges, il faut selon toute probabilité imaginer un chantier mené au début des années 1220, suivant de près celui des parties basses, et se terminant probablement vers 1225, date à laquelle plusieurs dons attestent de l'organisation du culte de Guillaume de Donjon²². La représentation du prélat auréolé dans le rond-point du chœur, sans doute financée par sa nièce Mathilde de Courtenay (donatrice d'un cierge en 1225 et représentée en donatrice de la verrière) est sans aucun doute à situer dans ce contexte.

Légendes des illustrations :

Fig. 1 : vue des fenêtres hautes du chœur de la cathédrale de Bourges, b. 200, 201 et 202 © Centre André Chastel (UMR 8150), cl. C. Gumiel

²¹ GRODECKI L. et BRISAC C., *Le vitrail gothique...*, op. cit., p. 80. *Les vitraux du Centre et des Pays de la Loire*, op. cit., p. 199-200.

²² Voir note 3, ainsi que les communications de Jean-Yves Ribault (la sépulture et le « corps » de saint Guillaume) et d'Olivier Nauleau (les enjeux de la canonisation de saint Guillaume) à ce même colloque.

- Fig. 2 : les prophètes Michée (b. 209a), Sophonie et Nahum (b. 211a et c), Bourges, © Centre André Chastel (UMR 8150), cl. C. Gumiel
- Fig. 3 : Schéma montrant le remploi de cartons dans les fenêtres hautes de la cathédrale de Bourges © K. Boulanger
- Fig. 4 : la Vierge à l'Enfant (b. 200a), Bourges © Centre André Chastel (UMR 8150), cl. C. Lemzaouda
- Fig. 5 : saint Pierre et saint Paul (b. 202), Bourges © Centre André Chastel (UMR 8150), cl. C. Gumiel
- Fig. 6 : Moïse et le serpent d'airain (b. 3), Bourges © Centre André Chastel (UMR 8150), cl. A. Pinto
- Fig. 7 : saint Cléophas (b. 214a), Bourges © Centre André Chastel (UMR 8150), cl. C. Lemzouda
- Fig. 8 : Guillaume de Beaumont (b. 101b), Angers © Centre André Chastel (UMR 8150) cl. C. Gumiel
- Fig. 9 : Jugement dernier (b. 0), Châteauroux © Cl. K. Boulanger
- Fig. 10 : saint Thaddée (b. 210c), Bourges © Centre André Chastel (UMR 8150), C. Lemzouda