

Les Vitraux de
la Cathédrale de
Bourges

postérieures au XIII^{me} siècle.

Texte et Dessins par

ALBERT DES MELOIZES

Secrétaire de la Société des Antiquaires du Centre,
Inspecteur de la Société française d'Archéologie, Associé correspondant
de la Société nationale des Antiquaires de France.

Avec une introduction par

E. DE BEAUREPAIRE

Secrétaire général de la Société française d'Archéologie
et des Antiquaires de Normandie.

Année 1891.

Imprimés

Augustin

et édité par la Société

des Antiquaires de Normandie

VITRAUX PEINTS
DE
LA CATHÉDRALE
DE BOURGES

POSTÉRIEURS AU XIII^e SIÈCLE.

TEXTE ET DESSINS

PAR LE MARQUIS A. DES MÉLOIZES,

AVEC UNE INTRODUCTION

PAR M. EUGÈNE DE BEAUREPAIRE.



A PARIS,
Chez DESCLÉE, DE BROUWER & C^{IE}
30, rue Saint-Sulpice, 30
1891 — 1897.

VITRAUX BIEN

LA CATHÉDRALE

DE BOURG

POSTÉRIEUR À 1870

PAR M. L. G. DE BOURG

AVEC UNE INTRODUCTION

PAR M. L. G. DE BOURG

PAR M. L. G. DE BOURG

1870

PAR M. L. G. DE BOURG

PAR M. L. G. DE BOURG

1870

INTRODUCTION.

LA splendide publication sur les vitraux de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIII^e siècle, dont une trop bienveillante amitié m'a confié le soin d'écrire l'introduction, a des origines, déjà assez lointaines, et qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler. Comme l'intéressante *Statistique monumentale du Cher* de M. de Kersers, elle se rattache au mouvement archéologique suscité dans le Berry par la fondation, en 1867, de la Société des Antiquaires du Centre. Dès les premières réunions de la nouvelle Compagnie, il sembla désirable de donner une suite aux recherches érudites des RR. PP. Martin et Cahier sur les vitraux du XIII^e siècle de la Cathédrale de Bourges, en consacrant une étude analogue aux vitraux de date postérieure. C'est ce projet qu'après de longues années d'un travail persévérant, M. Albert des Méloizes a réussi à mener heureusement à fin. Grâce à lui, nous avons maintenant sous les yeux non seulement la reproduction des œuvres des artistes, mais encore les notices historiques et archéologiques que ces œuvres comportent. En consultant les anciens historiens de la province, en fouillant les dépôts publics, l'auteur a élucidé, autant qu'elles pouvaient l'être, toutes les questions de date et d'attribution que ces fragiles monuments soulèvent. Nous ne voyons pas trop ce qu'il y aurait à ajouter aux constatations historiques contenues dans les notices et aux enseignements artistiques qui se dégagent de la succession de ces belles planches en couleurs d'une exécution si remarquable. Tout au plus, pouvons-nous essayer de mettre en relief l'importance de la publication, en classant méthodiquement les vitraux qu'elle renferme et en déterminant avec précision leurs caractères distinctifs et leur physionomie. Ainsi comprise cette étude rapide, que nous allons présenter des vitraux de la Cathédrale de Bourges, et dont nous emprunterons les éléments principalement aux notices de M. des Méloizes, sera une sorte d'histoire de la peinture sur verre dans le Berry pendant deux siècles, de 1404 à 1619.

Comme tout le monde le sait, la Cathédrale de Bourges, pour la période ogivale, est un monument de tout premier ordre qui a été plusieurs fois décrit et sur lequel tout a été dit au point de vue historique et architectural. Par un privilège aussi rare qu'enviable, malgré les changements politiques et les variations de goût, plus heureuse que bien d'autres, elle a conservé à peu près complète sa riche garniture de vitraux du XIII^e siècle. Sans doute, on peut citer à Auxerre et à Sens quelques vitraux où se reconnaît l'influence de l'école bourguignonne et qui sont d'une plus grande finesse d'exécution; mais, Chartres mis à part, aucune église, en France, pour les belles séries et les grands sujets, ne peut rivaliser avec Bourges. C'est probablement pour cela que les PP. Martin et Cahier s'appliquèrent à les décrire avec un grand soin dans leur volume in-folio, avec planches en couleurs, qui parut en 1841.

Il n'est pas, d'ailleurs, besoin d'être archéologue pour comprendre toute la haute valeur de ces œuvres décoratives. Lorsqu'on entre dans la Cathédrale, l'œil est, en effet, immédiatement frappé de l'éclat harmonieux de ces vitraux qui s'enchaînent comme des mosaïques dans les lignes architecturales et dont les couleurs chaudes et profondes prennent, aux rayons du soleil, l'aspect d'un travail de joaillerie. C'est là l'impression première que l'on éprouve à leur vue, et c'est celle à laquelle il faut toujours revenir. Mais ces séductions de la couleur, qui agissent si puissamment sur la plupart des visiteurs, ne sont pas tout, et nous reconnaissons volontiers que ces longues suites de médaillons à personnages de petite dimension présentent aux initiés un intérêt d'un autre ordre, et qui n'est pas moindre. Lorsqu'on veut bien les étudier avec quelque attention, ils fournissent une mine inépuisable de renseignements précieux pour l'hagiographie, la légende, le symbolisme, les diverses branches de l'ecclésiologie; vêtements et ornements sacerdotaux, mobilier ecclésiastique. Les savants Jésuites auxquels on doit le volume des *Vitraux de la Cathédrale de Bourges* ont, sans doute, rendu justice aux coloristes puissants qu'étaient les maîtres verriers du XIII^e siècle; mais on peut affirmer, sans la moindre hésitation, qu'ils ont été aussi attirés par la mise en scène à la fois naïve et savante qu'ils nous offrent des vies des saints et des récits de l'Ancien et du Nouveau Testament, interprétés parfois d'après Jacques de Voragine et Honorius d'Autun, avec accompagnement de détails tirés des Bestiaires, des Volucraires et des Lapidaires.

A ce point de vue l'opinion s'est modifiée du tout au tout, ainsi qu'on peut en juger par les lignes suivantes écrites par Hyacinthe Langlois en 1832 :

"Beaucoup de pareils sujets sont également difficiles à reconnaître, surtout ceux qui représentent des faits que leur ridicule "ou leur incertitude ont fait rejeter par les hagiographes modernes "et les critiques. Aussi n'est-ce plus que dans la bouche de la classe "la moins distinguée de la société que l'on retrouve encore une "foule de traditions pieuses, consignées dans le *Miroir historial* "de Vincent de Beauvais, la *Légende dorée* de Jacques de Voragine "le *Sermones discipuli* de Jacques Hirolt et mille autres compositions gothiques du même genre conservées aujourd'hui dans la "poussière des bibliothèques."

L'érudition moderne s'est montrée moins sévère pour toutes "ces compositions gothiques" comme les appelle dédaigneusement Hyacinthe Langlois. Sans admettre la vérité absolue de tous les faits merveilleux relatés dans les légendes et dans les livres apocryphes, elle en a su démêler le sérieux intérêt au point de vue de l'étude de l'histoire locale, des croyances, des mœurs et des coutumes. La réhabilitation, dont tous ces textes, dans une certaine mesure, ont bénéficié, s'est étendue, par une conséquence naturelle, aux vitraux du XIII^e siècle qui en sont le commentaire figuré. Ceux des époques postérieures ne se recommandent par aucun mérite analogue et c'est peut-être parce qu'ils n'apportaient aucune contribution à la science ecclésiologique, que les savants Jésuites ne leur ont assigné aucune place dans leur publication. M. Hucher moins exclusif n'a pas hésité, dans son ouvrage intitulé : *Calques des vitres peintes de la Cathédrale du Mans*, à consacrer les neuf dernières planches aux vitraux du XV^e siècle. M. des Méloizes a fait mieux encore. Il a recueilli un peu partout toutes les indications possibles sur les vitraux de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIII^e siècle et, comme nous l'avons déjà dit, il a joint à cet ensemble de documents les planches de grande dimension qui s'y rapportent. Il est aisé, en parcourant cet ouvrage, de se rendre compte des diverses manifestations de l'art du verrier à la Cathédrale de Bourges à partir du XV^e siècle. Cette revue est d'autant plus instructive que l'auteur n'a rien négligé pour nous éclairer. Non seulement il a analysé le sujet de tous ces vitraux, mais il a noté avec la plus scrupuleuse attention les modifications survenues dans les procédés de fabrication, les réparations successives dont on peut suivre les traces, les pièces rapportées, les légendes placées à contre-sens, les personnages maladroïtement intervertis. On ne saurait s'imaginer quelles perturbations profondes les coups de vent, les tempêtes, les incendies ont apportées dans l'économie générale de ces fragiles représentations. Trop souvent hélas! au lendemain d'un désastre, les contemporains les considèrent comme de simples fenestragés et se préoccupent avant tout de boucher les trous qui s'y étaient produits, en rétablissant, tant bien que mal, la continuité de la clôture. Dieu sait au moyen de quelles juxtapositions fantaisistes ce résultat était parfois obtenu. M. des Méloizes a procédé sur place à une vérification des plus longues, des plus minutieuses. Il a tout vu, tout palpé, tout mesuré. Avec lui on est certain de ne pas être induit en erreur par le *faire vieux* et de pouvoir concentrer son attention sur l'œuvre authentique et originale.

Les vitraux de la Cathédrale de Bourges dont nous avons les reproductions sous les yeux appartiennent à quatre époques différentes et peuvent se classer en quatre groupes parfaitement distincts. Les plus anciens remontent au début du XV^e siècle; les suivants ont été exécutés dans la seconde moitié de ce même siècle; le troisième groupe comprend les beaux vitraux du XVI^e; enfin la collection se termine par quelques vitraux de la fin du XVI^e et des premières années du XVII^e siècle. Ce ne sont pas seulement simples questions de date : les divisions que nous venons d'indiquer correspondent à quelque chose de plus essentiel, à des différences de style, de caractère, d'influence. Un examen rapide suffira d'ailleurs à faire immédiatement saisir la portée de cette observation.

La série des vitraux de la période la plus ancienne, que nous rangeons dans la première catégorie, s'ouvre par des fragments provenant de l'ancienne Sainte-Chapelle élevée dans son palais de Bourges par le duc Jean de Berry. Après la démolition de ce somptueux édifice, en 1757, ce qui put être sauvé de ces vitraux fut transporté dans la Cathédrale, et servit à garnir les cinq baies de l'église souterraine où on les voit encore aujourd'hui. L'adaptation de ces vitres peintes à des ouvertures pour lesquelles elles n'avaient pas été faites, n'alla pas, on peut le croire, sans remaniements et sans mutilations; mais malgré ces conditions d'installation défectueuse leur examen

n'en est pas moins fort intéressant. Ces vitraux ont leur valeur propre qu'il est impossible de méconnaître et ils nous permettent, en outre, de mieux apprécier les vitraux de la Cathédrale, exécutés à la même époque, par des artistes appartenant aux mêmes ateliers.

Ces précieux débris, qui ne sont malheureusement qu'une bien faible partie de la vitrerie peinte de la Sainte-Chapelle, représentent une suite de vingt prophètes dont quatorze — les mieux conservés — ont été reproduits par M. des Méloizes.

Parmi ces personnages de grande dimension, on ne peut guère identifier que David et Isaïe, mais tous se font remarquer par la majesté de l'attitude, la bonne ordonnance des draperies, la largeur du dessin, la pureté des lignes du visage. On y reconnaît le faire de praticiens habiles ayant un sens artistique très développé. Il y a toutefois un point sur lequel M. des Méloizes a insisté avec raison et dont nous devons à notre tour dire quelques mots. Trois écrivains locaux, qui ont vu la Sainte-Chapelle debout avant l'ouragan qui renversa le grand pignon en 1755 et qui devait, deux ans après, entraîner la démolition du bâtiment tout entier, nous ont laissé une appréciation très élogieuse des vitraux qui en faisaient le principal ornement. Ces jugements favorables n'auraient pas lieu de nous surprendre et nous nous contenterions de les mentionner si ces trois auteurs n'avaient relevé dans ces œuvres d'art un mérite tout spécial que les fragments conservés à la cathédrale ne laissent pas deviner.

Voici tout d'abord comment s'exprimait Geoffroy Tory : " Les vitres qu'il fit sont de tel art que le soleil, tant luisant peut-il estre, ne les peut de ses rayons aucunement pénétrer, qui est une chose très belle et sans autre semblable. "

Chaumeau et La Thaumassière formulent leur opinion en termes identiques. C'est toujours cette prétendue imperméabilité des surfaces colorées qui fait l'objet principal de leur admiration. Or, comme le remarque M. des Méloizes, le défaut de ces vitres peintes est précisément leur translucidité exagérée. Comme il est nécessaire de trouver une explication aux jugements semblables de ces trois écrivains, nous croyons qu'il faut voir dans leurs paroles une allusion aux *damassés*, placés en guise de *tenture* et *d'écran*, de manière à atténuer l'éclat de la lumière et à augmenter le relief des personnages. Sans doute, l'usage des damassés n'était pas spécial aux vitraux de la Sainte-Chapelle, mais outre que nous ne connaissons pas exactement dans quelles conditions il s'y produisait, il convient aussi de tenir un certain compte des exagérations laudatives habituelles aux écrivains du pays quand il s'agit des œuvres de leurs compatriotes.

Quoi qu'il en soit, ces grandes figures, qui se détachaient vigoureusement sur un fond damassé d'étoffes vertes, bleues, jaunes ou rouges, dans les lancettes élançées de la Sainte-Chapelle, ne constituaient pas une innovation. L'artiste, tout en se préoccupant plus qu'aux époques précédentes de l'harmonie des lignes et de la correction du dessin, ne faisait, pour le surplus, que se conformer à la tradition du XIV^e siècle. C'est à cette tradition qu'appartiennent, sans conteste, les dais d'architecture qui encadrent d'une façon si élégante les saints, les apôtres, les sybilles et les prophètes. Le mérite pittoresque de cet accompagnement n'avait pas échappé à Hyacinthe Langlois qui, à propos des vitraux de Saint-Ouen de Rouen, écrivait ce qui suit :

" Ces peintures sont d'autant plus précieuses pour les artistes et les antiquaires qu'elles offrent dans les brillants motifs d'architecture dont elles sont enrichies ce que l'imagination la plus féconde peut produire de plus varié dans ce genre. Nous entendons parler surtout des magnifiques dais gothiques et semi-gothiques qui couronnent les personnages, décoration du plus heureux effet qui dès le XIV^e siècle naquit de l'idée d'isoler de grandes figures dans les compartiments des fenêtres.⁽¹⁾ "

C'est aux transformations successives et à l'épanouissement de ce système que nous allons maintenant assister en poursuivant notre examen. Nous commencerons par les plus anciens vitraux. Contemporains de ceux de la Sainte-Chapelle, ils en reproduisent les qualités et ne sauraient en être séparés. Les vitres peintes de la Cathédrale appartenant à cette première période sont au nombre de quatre : deux sont à peu près intactes, deux sont à l'état rudimentaire. Pour toutes, à défaut du nom de l'artiste, nous connaissons au moins le nom du donateur et, ce qui est beaucoup plus important, la date précise de leur exécution. Le vitrail sur lequel tout d'abord doit se porter notre attention est celui de la famille Trousseau. Il orne la chapelle bâtie et fondée par Pierre Trousseau qui lui a laissé son nom. Ce dignitaire ecclésiastique, sur lequel le dernier volume de la Société des Antiquaires du Centre nous renseigne abondamment, se rattachait à une famille plus importante que ne l'avait supposé l'annaliste Blanchard.

Chanoine et archidiacre à Bourges au début de sa carrière, Pierre Trousseau devint plus tard chanoine et archidiacre de Paris, conseiller au parlement, maître des requêtes de l'hôtel du Roi, évê-

que de Poitiers et enfin archevêque de Reims. Il fut saisi par la mort à Rouen le 16 décembre 1413, avant d'avoir pu prendre possession de son siège archiepiscopal autrement que par procureur. Quand il édifia dans la Cathédrale de Bourges la chapelle où il avait choisi sa sépulture, il n'était encore qu'archidiacre. Le fait se passa, par conséquent, avant le 1^{er} novembre 1409 date de son élévation au siège épiscopal de Poitiers. M. des Méloizes place la confection du vitrail entre 1404 et 1406. On voit, dans tous les cas, qu'elle ne saurait être postérieure à 1409.

Conformément à ses dernières volontés, le corps de l'Archevêque de Reims fut rapporté à Bourges et enterré dans sa chapelle. Sur une plaque de marbre on pouvait y lire, avant la Révolution, une longue épitaphe en vers latins, concernant tous les titres du défunt, et les accompagnant des éloges obligés qui forment le fond habituel de ces sortes de documents : La Thaumassière, dans son Histoire du Berry, en a conservé le texte que l'on peut, en outre, consulter dans la Gallia Christiana.⁽²⁾

Nous ne voulons en retenir que les vers suivants :

Quem decor et mores quondam celebrare solebant
Trouselli Petrum frigida petra tegit.

Depuis longtemps cette plaque a été brisée, et malgré la fragilité de la matière, c'est le vitrail qui a eu l'heureuse fortune de nous conserver le souvenir de Pierre Trousseau et de tous les siens. Il leur est, en effet, entièrement consacré.

La partie supérieure est remplie par des écussons d'armoiries, soutenus par des anges : armes du souverain Pontife, surmontées de la tiare; armes personnelles de Clément VII et de Benoît XIII; armes de France, armes du Berry, séparées par un petit groupe figurant saint Michel terrassant le dragon.

Clément VII régna de 1372 à 1394 et Benoît XIII de 1394 à 1424. Pierre Trousseau, qui avait débuté sous le premier, avait été élevé aux plus hautes dignités sous le second qu'il avait même eu l'honneur de représenter en qualité de commissaire spécial lors de la bénédiction de la Sainte-Chapelle de Bourges, en 1405. On conçoit que l'Archidiacre de Paris, en plaçant les armoiries de Clément VII et de Benoît XIII, se soit proposé de rappeler le souvenir de deux souverains pontifes auxquels il avait de sérieuses obligations; peut-être, cependant, serait-il plus naturel et plus conforme aux idées du temps d'y voir de simples indications chronologiques, faisant connaître que la chapelle et le vitrail, commencés sous le premier de ces papes, avaient été achevés sous le second.

C'est au-dessous de cette accumulation d'armoiries que se déroule, dans la partie inférieure du vitrail, le sujet principal qui nous offre dans le second panneau, en regard de la Vierge à l'enfant Jésus occupant le premier panneau, Jacquelin Trousseau et sa femme Philippe de la Charité, père et mère de l'Archidiacre, derrière lesquels se tient saint Jacques, patron de Jacquelin; dans le troisième panneau l'Archidiacre lui-même, tenant en main le modèle de sa chapelle, avec saint Etienne comme présentateur; dans le quatrième, les frères et une des sœurs de Pierre Trousseau, Agnès, dame de Méreville. En arrière se tient sa patronne, la palme à la main et la couronne en tête. Le fond des édifices où sont placés tous ces personnages est tendu de riches étoffes, de couleurs rouge et bleue, où les animaux chimériques se mêlent aux expansions végétales. L'ensemble est traité dans une douce tonalité et produit le meilleur effet.

Ce vitrail, est-il besoin de le dire, est un vitrail de présentation. L'on remarquera que, contrairement à ce que l'on voit habituellement, le sujet religieux s'y trouve singulièrement réduit, tandis que la personnalité du donateur prend, dans la composition, une part tout à fait prépondérante. Dans la zone supérieure, en dehors du saint Michel qui occupe un compartiment de dimensions exigües, tout le reste du vitrail est pris par les armoiries des papes Clément VII et Benoît XIII, accompagnés des écus de France et de Berry. Dans la zone inférieure, le groupe charmant de la Vierge et de l'enfant Jésus occupe, il est vrai, un panneau sur quatre, mais les trois autres sont attribués à la famille du donateur Pierre Trousseau.

C'est là d'ailleurs une observation que nous aurons plus d'une fois l'occasion de faire au cours de cette étude.

Le vitrail de M^{re} Simon Alegret ou Aligret doit être rapproché de celui de Pierre Trousseau. C'est aussi un vitrail de présentation rappelant celui dont nous venons de nous occuper par sa date, par son aspect général, par des analogies saisissantes de style et de sujet.

M^{re} Symon Aligret, que le vieil historien Chaumeau range parmi les hommes de bon esprit dont le duc de Berry aimait à s'entourer, était tout à la fois son médecin et son homme de confiance et fut comblé par lui de dons et de faveurs de toute espèce. Il avait reçu le sous-diaconat, ce qui lui permit d'être pourvu de certaines dignités ecclésiastiques et d'obtenir l'office de chancelier et trésorier de l'église Saint-Hilaire de Poitiers.

1) Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre, p. 46.

2) Gallia Christiana, T. IX, p. 135.

des plus belles œuvres d'architecture, de peinture et de sculpture de la Renaissance. Sur ce point nous partageons absolument l'opinion de M. de Kersers, et nous ne voyons aucune raison pour ne pas en laisser l'honneur à un artiste du pays. Il ne paraît pas que Jacques Cœur, pour la décoration de son hôtel, ait fait appel à des étrangers, pourquoi eut-il agi autrement pour la décoration de sa chapelle de la Cathédrale? Pierre le Vieil regarde comme vraisemblable qu'un certain Henri Mellein, auquel Charles VII accorda des lettres de noblesse en 1430, aurait été l'auteur des vitraux placés dans la chapelle de l'Hôtel de Jacques Cœur. On y voyait le portrait du roi, le portrait du maître du logis et les figures des douze pairs de France. Il est infiniment probable que le peintre verrier auquel furent d'abord les vitraux renommés de l'Hôtel de Jacques Cœur, fut aussi l'auteur du magnifique vitrail placé à ses frais et par ses soins, dans sa chapelle à la Cathédrale.

Quant à la date de cette composition, elle ne peut faire aucune difficulté. Nous savons, en effet, que l'autorisation de bâtir une chapelle dans la Cathédrale fut octroyée à Jacques Cœur par le chapitre le 14 juin 1447. C'est, par conséquent, dans les derniers mois de cette année, ou dans le courant de 1448, qu'eurent lieu tout à la fois la construction de la chapelle et la confection du vitrail.

Sans avoir la même valeur, le vitrail du grand pignon du côté du parvis présente certaines particularités qu'il nous semble intéressant de mentionner. Nous passerons légèrement sur la grande rose, qui frappe tout d'abord les regards par ses dimensions considérables et l'éclat de ses couleurs, et nous nous arrêtons sur les six panneaux du bas, qui datent de la moitié du XV^e siècle. On y voit à droite et à gauche deux saints, saint Guillaume et saint Jacques d'un côté, saint Etienne et saint Ursin de l'autre, encadrant la Salutation angélique figurée, comme dans le vitrail de Jacques Cœur, par l'ange Gabriel et la Vierge Marie occupant chacun un panneau. Il y a cependant cette différence que, dans le premier vitrail, l'Ange est représenté à genoux, tandis qu'il est debout dans celui-ci. Il paraît certain que Jacques Cœur a contribué par ses largesses à la confection de ce grand vitrail, et c'est probablement pour cela que l'artiste a fait figurer dans sa composition saint Jacques, patron du généreux donateur.

Les vitraux des chapelles de Pierre Fradet, de Beaucaire, du Breuil, de Le Roy datent de la même époque et appartiennent au même genre d'inspiration. Pierre Fradet est surtout connu par la mission qu'il remplit à la cour de Rome pour obtenir du pape la bulle approuvant la création de l'université de Bourges. Sa chapelle fut édiflée en 1466. Dès l'année 1462, il avait réglé par testament les sujets qui devaient figurer dans son vitrail; il prescrivait notamment d'y mettre les figures de saint Etienne et de saint Sébastien. Ses idées se modifièrent plus tard, car le vitrail nous offre à sa partie supérieure, l'Assomption, la Crucifixion, la Mise au tombeau, la Résurrection, l'apparition à Marie-Madeleine, et dans les panneaux du bas les quatre Évangélistes avec leurs attributs ordinaires.

Comme Pierre de Beaucaire mourut en 1450, il est vraisemblable que le vitrail de la chapelle qui porte son nom remonte à cette date. Dans tous les cas, on ne saurait lui assigner une date de beaucoup postérieure. Il rappelle, d'ailleurs, par son aspect général, le vitrail de Pierre Fradet dont nous venons de nous occuper. Tandis que le haut de la fenêtre est consacré au Jugement dernier, les quatre panneaux du bas nous offrent les quatre grands Docteurs de l'Église latine, saint Grégoire, saint Augustin, saint Jérôme et saint Ambroise. Le même sujet se trouve identiquement reproduit dans un vitrail de la Sainte-Chapelle de Riom. On pourrait aussi le rapprocher d'une fresque incomplète d'une chapelle de l'église Saint-Sauveur de Caen. Dans son état actuel, cette peinture ne nous offre que deux des docteurs : saint Augustin et saint Ambroise, et tandis qu'à Bourges la sainte Face se trouve figurée sur une agrafe carrée dont est revêtu saint Augustin, à Caen le même docteur tient à la main un crucifix sur lequel est attaché un Christ nu.

Les grandes verrières que l'on voit dans les chapelles des de Breuil et des Le Roy ne nous éloignent pas encore, sensiblement, des dates que nous avons indiquées pour les vitraux des chapelles de Jacques Cœur, de Fradet et de Pierre de Beaucaire. L'un est de 1467, ainsi que l'indique une inscription latine qui se lit au bas du vitrail lui-même; l'autre est postérieure de quelques années. D'après des documents très explicites sa date peut être fixée à 1474.

Le vitrail de la chapelle de Jean de Breuil nous montre dans sa partie supérieure, avec un Père éternel béni, diverses scènes de la vie de la Vierge: la Visitation, la Nativité, l'Apparition de l'Ange aux bergers, la Purification, la Présentation au Temple, le Massacre des Innocents y compris l'épisode bien connu du champ de blé.

La partie inférieure consacre trois de ses panneaux à la représentation de l'Adoration des Mages, le quatrième panneau étant réservé à Jean de Breuil, archidiacre, et à son frère Martin, chanoine, lesquels sont présentés à la Mère de Dieu et à l'enfant Jésus par saint Jean-Baptiste.

Cette belle série se clôt par le vitrail de la Salle du chapitre représentant la lapidation de saint Etienne dont aucun document ne nous indique ni le donateur ni la date, mais qui appartient très certainement à la même époque.

Saint Etienne, la tête inclinée, occupe le panneau central; deux bourreaux richement costumés sont représentés à droite et à gauche dans les deux autres panneaux. Leur attitude est savamment étudiée. Ils tiennent une pierre, mais il est évident qu'ils ne la lanceront pas et qu'ils ne figurent dans la scène qu'à titre de simples attributs. Nous sommes en pleine convention, ce qu'indique non seulement l'encadrement architectural, mais encore le pavé de marbre à carreaux multicolores sur lesquels se tiennent le saint et les bourreaux, mais encore les riches étoffes formant le fond du tableau et tendues derrière les personnages. Combien malgré l'incorrection du dessin, il y a plus de vie et de mouvement dans certains médaillons du XIII^e siècle! On peut s'en rendre compte en comparant notre vitrail, si séduisant de couleur et d'une si curieuse recherche dans l'exécution, avec un médaillon, de deux siècles antérieur, publié par M. E. Hucher dans les calques des vitraux de la Cathédrale du Mans. Nous n'en tenons pas moins les vitres peintes de cette série comme fort remarquables. Les vitraux de la chapelle de Jean de Breuil et de Pierre Le Roy, sans être absolument sur la même ligne que le vitrail de la chapelle de Jacques Cœur, peuvent être, au point de vue de la perfection, classés immédiatement après. Ce sont de splendides spécimens des vitraux d'us aux ateliers de la ville de Bourges dans la seconde moitié du XV^e siècle.

Nous arrivons maintenant aux œuvres d'un grand artiste, dont le mérite est aujourd'hui unanimement reconnu et qui a été l'objet d'éloges enthousiastes de la part de ses compatriotes.

Dans un de ses opuscules, si bizarres de forme et aujourd'hui si recherchés, l'avocat du Roi, Nicolas Catherinot, inscrivait parmi les peintres notables les noms de Boucher et de Lescuyer. Cette énonciation que l'on peut lire au *Traité de la peinture* était assez modeste. Mais Catherinot ne devait pas en rester là et dans un autre factum intitulé : *Les églises de Bourges* il déclare sans ambages " qu'il conseille aux peintres d'étudier quelques-unes des vitres " de Lescuyer comme les sculpteurs étudient le Laocoon du Vatican " et l'Hercule de Farnèse. "

Le meilleur historien du Berry, Thaumais de la Thaumassière, en sa double qualité d'érudite et de jurisconsulte, était de sens plus rassis et moins porté à l'hyperbole; il n'en considère pas moins, avec tous les contemporains, Jean Lescuyer comme un artiste de très grand mérite.

" Jean Lescuyer, écrit-il, très excellent dessinateur et peintre sur " le verre, qui a laissé tant de belles œuvres en cette ville et spécialement celles de l'Hôtel-Dieu, celles de la chapelle des Tullier et de " Saint-Laurent dans la Cathédrale, dans la chapelle des Georges et " des Bridards, dans l'église Saint-Jean-des-Champs et dans deux " chapelles de l'église Saint-Bonnet. "

Malheureusement beaucoup de ces belles œuvres, si admirées de son temps et si dignes de l'être, n'existent plus aujourd'hui. Détruites les vitres de l'Hôtel-Dieu dans lesquelles on trouvait que le grand peintre s'était surpassé et avait atteint la perfection de son art! Détruites également celles de la chapelle des Georges et de la chapelle des Bridards à Saint-Jean-des-Champs. Pour juger Jean Lescuyer nous n'avons plus que les verrières qui lui furent commandées pour les chapelles de la Cathédrale et pour l'église de Saint-Bonnet : il est vrai qu'elles suffisent pour faire connaître sa manière. Nous pouvons ajouter qu'elles justifient sa réputation.

Les vitraux sortis de son atelier et que l'on voit encore à Saint-Bonnet, sont consacrés à saint Claude et à saint Jean dont ils retracent la vie. Ce sont ceux auxquels fait allusion La Thaumassière dans son *Histoire du Berry*. Par une méprise singulière, M. Pierquin de Gembloux ayant lu au bas de l'un d'eux le nom de Laurence Fauconnier avait cru y reconnaître la signature du peintre et avait fait honneur à cette dame d'un vitrail qu'elle avait eu le mérite de commander, mais à l'exécution duquel elle était restée absolument étrangère.

La fausseté de cette attribution a été démontrée péremptoirement par M. Hippolyte Boyer dans une savante brochure dont les conclusions n'admettent pas de réplique. Cette démonstration a été complétée plus tard par la découverte, sur le vitrail même, de la signature de l'artiste dont on s'efforçait bien à tort de méconnaître les droits : On peut donc tenir pour certain, ainsi que l'avait affirmé La Thaumassière, que Lescuyer est bien l'auteur non seulement du vitrail de saint Jean mais encore du vitrail de saint Claude. A ces deux vitraux, en s'appuyant sur des constatations minutieuses, M. des Méloizes en ajoute un troisième représentant la Résurrection. Telle est à Saint-Bonnet l'œuvre complète de Lescuyer. Il est facile maintenant d'indiquer ce que nous avons de lui à la Cathédrale. Sur ce point encore, La Thaumassière a pris soin de nous renseigner de la manière la plus précise.

" Jean Lescuyer, écrit-il, a fait pour la cathédrale deux grands " vitraux, celui de saint Laurent et celui des Tullier. " Tous deux

Des termes d'une bulle du pape Jean XXIII, du 17 décembre 1412 il résulte que la chapelle de M^r Symon Aligret dans la cathédrale de Bourges était alors entièrement terminée, d'où l'on peut conclure que la confection du vitrail doit être placée un peu auparavant, probablement vers 1409 ou 1410.

Aligret mourut à Rouen le 18 septembre 1415 et ses restes mortels furent rapportés à Bourges et déposés, comme il l'avait prescrit, dans la chapelle qu'il avait fait élever. Une pierre tombale, sur laquelle on lit encore le millésime 1415 et les mots... CHAN. ET THRESORIER DE SAINCT HILAIRE LE GRANT..., marque le lieu de sa sépulture.

Le sujet du vitrail demande quelques mots d'explication. Il représente dans sa partie supérieure le jugement dernier. Le compartiment le plus élevé est occupé par le Christ Juge suprême des vivants et des morts. Il a au-dessous de lui la Vierge et saint Jean-Baptiste. Autour de ces personnages, des anges aux attitudes variées sonnent de la trompette. A cet appel, les morts soulèvent la pierre de leur tombeau et apparaissent aux regards, couverts encore de leur linceul. Ces ressuscités sont de tout âge, de tout sexe, de toute condition. On reconnaît un roi à sa couronne, un évêque à sa mitre, des clercs à leur tonsure. Cette partie du vitrail, pleine de mouvement, est traitée avec le soin le plus consciencieux. Elle se complète par deux écussons : l'un aux armes de Berry, l'autre aux armes de Berry et d'Auvergne par allusion aux armes de la seconde femme du duc de Berry, Jeanne de Boulogne, comtesse d'Auvergne.

Si, dans cette partie, le vitrail s'éloigne du vitrail de Trousseau, il n'en est pas de même dans la partie inférieure comprenant les grands panneaux, qui procède évidemment de la même inspiration. On y reconnaît le donateur accompagné de ses neveux Faverot et ayant derrière lui dans deux panneaux distincts, comme présentateurs, saint Hilaire et sainte Catherine reconnaissable à sa roue, tandis que le quatrième panneau nous présente trois femmes derrière lesquelles se tient saint Michel, l'épée à la main. Des dais élégants d'une riche architecture, ornements de quelques statuette complètent la décoration.

La chapelle dite de Robert d'Etampes et celle de Guillaume de Boisratier devaient avoir des vitraux du même genre.

La première n'a conservé que de grands écussons d'armoiries supportés par des anges agenouillés d'un beau style; encore faut-il observer que M. F. de Lasteyrie considère ce morceau comme provenant de la sainte chapelle du palais ducal.

La seconde chapelle, édifiée par Guillaume de Boisratier, archevêque de Bourges, et placée sous le vocable de saint Thibaut, a été plus épargnée. Si les panneaux du bas de son vitrail ont disparu, il en est autrement des détails ornementaux qui meublent les compartiments supérieurs. Ce ne sont pourtant que des écussons d'armoiries ayant des anges pour supports, accompagnés d'autres anges jouant d'instruments de musique variés; mais tous ces accessoires sont disposés avec un art ingénieux qui fait regretter plus vivement encore la perte de la composition principale.

Parmi ces écussons et tout au haut de la vitre, se trouve celui du pape Alexandre V, qui occupa le siège pontifical du 20 juin 1409 au 3 mai 1410. C'est, par conséquent, vers la fin de 1409 ou dans les premiers mois de 1410 que le vitrail dut être exécuté.

Comme Trousseau, Aligret et Robert d'Etampes, Guillaume de Boisratier appartenait à l'intimité du duc de Berry dont il fut le chancelier et l'on peut considérer que toutes les vitres que nous venons successivement d'examiner sortirent des mêmes ateliers et appartiennent véritablement au même groupe artistique. En l'absence de documents écrits, le plus simple examen suffirait à démontrer l'identité de caractère, l'identité de style, et par suite l'identité d'origine. Ces analogies significatives se manifestent non seulement dans le dessin, dans la préférence donnée à certaines couleurs, mais dans les procédés techniques de fabrication, dans la distribution de la lumière et des ombres.

Dans sa belle publication sur les calques des vitraux de la Cathédrale de Chartres, M. Eugène Hucher s'occupant des œuvres de cette époque s'exprimait en ces termes :

" Au XV^e siècle tout est changé, le mode d'exécution des peintres miniaturistes est appliqué à la lettre à la peinture sur verre. C'est à peine si on hasarde quelques ombres plates, *putoises*, comme disent les verriers, avec une telle parcimonie de couleur noire que la matière des ombres paraît empruntée au ton local. Vus de très près, à trois mètres, ces vitraux où le blanc et l'or s'unissent ont beaucoup d'éclat et de fraîcheur. La profusion des ornements, la fidélité en même temps que l'étrangeté du costume, la vigueur que conserve même à cette distance le verre coloré, tout contribue à leur donner l'intérêt et l'attrait de véritables peintures historiques."

Ces appréciations d'une précision si minutieuse semblent avoir été écrites pour les vitraux de Bourges où l'on retrouve, avec la préoccupation continuelle de l'exactitude du costume, la recherche des belles combinaisons architecturales, et ces teintes, blanc et or,

produigés un peu partout, qui produisent à l'œil une impression si douce et si agréable.

Jacques Cœur, le célèbre argentier du roi Charles VII, marcha sur les traces du duc de Berry et fit preuve comme lui d'un goût passionné pour les arts. Non seulement il fit construire un palais magnifique pour la décoration duquel il fit appel aux hommes les plus habiles de son temps, mais il enrichit encore la cathédrale de Bourges de vitraux d'une très haute valeur. Ils sont d'autant plus précieux pour nous que ceux qui ornaient sa chapelle privée et que l'on considérait généralement comme de véritables chefs-d'œuvre ont été malheureusement détruits.

La chapelle fondée par Jacques Cœur dans la Cathédrale fut bâtie en 1447, et c'est à cette date que doit remonter le vitrail qui en faisait le principal ornement. La fenêtre dans laquelle il s'encadre est divisée en quatre compartiments par des meneaux qui, en se prolongeant, forment à leur extrémité supérieure une grande fleur de lys. Dans le lobe du haut on aperçoit le Père éternel tenant le globe d'une main et bénissant de l'autre; au-dessous le Saint-Esprit et plus bas les armes de France, d'azur à trois fleurs de lys d'or, portées par des anges; les armes du Dauphin et celles de sa femme. Des anges musiciens, ou tenant des navettes ou des encensoirs, complètent la décoration. Les quatre panneaux du bas sont occupés par saint Jacques et sainte Catherine, l'un dans le compartiment de droite, l'autre dans le compartiment de gauche; dans les panneaux intermédiaires, entre ces deux saints, on aperçoit l'ange Gabriel et la Vierge Marie figurant la scène de l'Annonciation. L'Ange est à genoux. Il tient à la main un phylactère sur lequel on lit : *Ave Maria gratia plena*. La Vierge est debout; elle a dans les mains un livre largement ouvert dont elle semble interrompre la lecture au moment de l'arrivée du messager céleste. Ce tableau de la Salutation angélique est pour les yeux un véritable régal : le sentiment religieux n'en est pas absent et il est impossible de ne pas rendre hommage au talent du verrier qui, sous ces dais dont tous les détails sont fouillés avec amour, a placé des personnages aussi splendidement habillés, dans une gamme de couleurs aussi bien comprises et aussi éclatantes.

L'ange Gabriel, la Vierge, sont de pures merveilles. Saint Jacques et sainte Catherine par la magnificence de leur costume, la noblesse de leurs traits et de leur attitude, encadrent dignement la scène et complètent un ensemble qui atteste la main d'un grand artiste.

L'examen auquel nous nous sommes livrés nous suggère une réflexion qui, bien que n'ayant qu'une portée historique, nous paraît avoir son importance.

Lorsqu'on étudie avec soin la physionomie de l'ange Gabriel on reconnaît, non sans quelque étonnement, qu'elle n'appartient pas à ces types conventionnels dont les artistes du temps, peintres, sculpteurs, verriers et miniaturistes, ne se sont guère écartés pour nous représenter les esprits bienheureux. Elle nous offre, au contraire, des traits très particuliers, très accusés, comme si, sous les apparences de l'Ange, le verrier avait voulu nous donner le portrait d'un personnage déterminé; caractère qui avait été signalé, il y a déjà longtemps, et ne pouvait échapper à un observateur aussi sagace que M. des Méloizes.

" La physionomie de l'Ange, nous dit-il, est très particulière. La coupe de son visage avec le nez écrasé, les lèvres fortes, le menton proéminent n'a rien de la banalité d'un type conventionnel. Ce doit être un portrait; mais, en l'absence de tout document, on ne peut savoir si le peintre a voulu reproduire les traits de quelque fils de Jacques Cœur, comme le prétend certaine tradition, ou de tout autre personnage."

Nous croyons pouvoir aller plus loin. Il ne peut être douteux pour personne que la tête de l'ange ne soit un portrait. S'il en est ainsi, l'interprétation qui semblerait la plus naturelle, c'est que le portrait serait celui non d'un fils du donateur mais du donateur lui-même. Malheureusement nous n'avons aucun moyen de contrôle iconographique, par la raison que nous ne possédons aucune peinture authentique représentant les traits de Jacques Cœur. Mais l'identification que nous proposons est conforme aux idées du temps et s'impose, pour ainsi dire, du moment où l'on admet que la tête de l'ange est un portrait. Il n'y a pas, selon nous, à s'arrêter un seul instant au sentiment de quelques archéologues qui ont cru reconnaître Jacques Cœur dans saint Jacques, majestueux et absolument traditionnel du même vitrail, mais nous persistons à penser que c'est sous les traits de l'ange Gabriel, tenant le sceptre en main, revêtu d'une chape d'une rare magnificence et pieusement agenouillé aux pieds de la Vierge, que le puissant argentier a voulu se faire représenter. Si ce n'est là qu'une conjecture, elle a au moins pour elle toutes les vraisemblances.

A quel artiste doit-on attribuer ce vitrail que l'on peut ranger au nombre des plus remarquables de cette époque? Quelques personnes ont cru pouvoir affirmer qu'il était italien. Ce sont là des allégations gratuites qui ne reposent absolument sur rien et que nous voyons se reproduire partout, en termes identiques, à propos

sont arrivés dans un état d'intégrité à peu près complète jusqu'à nous.

Le premier, qui avait été commandé par Pierre Copin pour la chapelle qu'il avait fondée dans la cathédrale sous le vocable de saint Papoul, avait été exécuté peu de temps avant la mort du donateur survenue en 1519. Il représente à sa partie supérieure les instruments de la Passion; au-dessous, dans la partie inférieure, sur deux bandes superposées, la passion de saint Laurent et de saint Etienne, ainsi que l'indiquent les légendes : *Sancte Laurenti, Sancte Stephane*. Chacune de ces bandes comprend quatre petits tableaux traités avec un soin infini, beaucoup de goût et une science remarquable de la composition. Les personnages agissent réellement dans un admirable décor formé de palais, de ruines, de paysages dans le goût italien.

Il y a aujourd'hui plus de vingt ans qu'à la suite d'un examen attentif des vitraux de la Cathédrale nous écrivions, à l'occasion de ce dernier, les lignes suivantes :

" Cette grande composition comprend deux zones superposées " de peintures de hauteur égale. Dans celle du dessus l'artiste nous " a résumé la vie de saint Etienne en quatre tableaux : c'est par le " même procédé qu'il a traité la vie de saint Laurent dans la zone " inférieure.

" Ce n'est pas la première fois que saint Etienne apparaît " dans les vitraux de la Cathédrale. Le sujet, familier aux peintres " verriers du XV^e siècle, n'avait pas été négligé par ceux du XIII^e, " ainsi qu'on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur les planches " du grand ouvrage des PP. Martin et Cahier.

" L'artiste à qui Pierre Copin confia la décoration de sa cha- " pelle n'a pas eu la prétention de faire du nouveau: il s'est contenté " d'interpréter avec une simplicité expressive qui n'est pas sans " charme la légende de Jacques de Voragine.

" Saint Etienne, y lisons-nous, plein d'ardeur et de courage se " distinguait par son ardeur à répandre la bonne nouvelle au milieu du " peuple. Les Juifs en furent irrités et l'attaquèrent de trois maniè- " res différentes, en disputant avec lui, en produisant contre lui de " faux témoins, en le livrant aux bourreaux.

" Le premier tableau nous montre saint Etienne, reconnaissable " à son costume de diacre, disputant avec les docteurs de la loi :

" Et comment Etienne prêchoit fort souvent au peuple, des " juifs vinrent discuter avec lui et il eut à tenir tête à ceux de la " Synagogue des Affranchis et aux Cyrénéens et à ceux d'Alexan- " drie et à ceux de Cilicie et d'Asie et ils disputèrent tous avec " Etienne et ils ne purent résister à sa sagesse et ce fut son premier " combat et sa première victoire.

" Dans le second compartiment, nous voyons Etienne accusé " par deux témoins d'avoir blasphémé contre Dieu, contre Moïse, " contre la loi et contre le tabernacle.

" Le troisième nous représente la lapidation hors la ville avec " les détails ordinaires.

" Le quatrième n'existe plus. Il n'en subsiste plus que des " fragments insignifiants, mais il est facile de combler la lacune en " se reportant à des vitraux antérieurs. Il s'agissait évidemment de " figurer la récompense due au saint Martyr et sa réception dans le " ciel. Tout en haut on aperçoit l'âme de saint Etienne figurée par " un homme nu dans une auréole. A droite et à gauche deux anges " sont agenouillés.

" La bande consacrée à saint Laurent nous montre Laurent " distribuant les trésors de l'Eglise; saint Laurent incarcéré bapti- " sant, à travers les grilles de son cachot, un soldat romain; saint " Laurent fustigé; saint Laurent placé sur le gril. Comme on le voit " par ce rapide exposé, les sujets choisis n'offrent pas de caractère " spécial qui puisse les différencier des représentations ordinaires " du martyre de ce saint; mais ce que l'on ne saurait trop faire " remarquer c'est l'habileté avec laquelle toutes ces scènes ont été " ordonnées; c'est l'entente de la perspective, et l'expression des " physionomies. Chacun de ces épisodes forme un petit tableau " remarquable tout à la fois par la perfection du dessin et la bonne " entente de la couleur. La variété des teintes et l'intensité générale " de la coloration, sans permettre toutefois de la comparer aux " belles verrières du XVI^e siècle de Rouen et de quelques autres " villes de Normandie, lui assigne une place à part au milieu des " vitraux de la Cathédrale de Bourges postérieurs au XIII^e siècle."

Notre impression est restée la même; notre appréciation n'a pas changé. C'est au surplus en termes à peu près identiques que M. des Méloizes a jugé cette belle composition.

" Tel est, nous dit-il, ce vitrail réellement intéressant, non " seulement dans son ordonnance générale mais dans ses moindres " détails. Le carton est incontestablement une œuvre de haute " valeur; au point de vue du dessin et de la composition, il est un " des meilleurs parmi tous ceux que nous avons étudiés jusqu'ici. " La plupart des têtes sont très bien dessinées et fort expressives. " Quelques-uns portent l'empreinte d'un sentiment religieux très " délicat. Mais en la voyant dans son état actuel de détérioration, " cette verrière ne peut être appréciée à sa valeur qu'en faisant

" abstraction des réparations maladroites et des morceaux étrangers " qui en détruisent l'harmonie."

Un autre vitrail, celui de Tullier, est encore l'œuvre de Lescuyer et nous n'en connaissons pas qui porte à un degré aussi frappant la marque de sa manière et de son talent. La chapelle dans laquelle il se trouve a été édifée par Pierre Tullier, doyen du chapitre, pour servir à sa sépulture. L'autorisation nécessaire fut octroyée par les chanoines le 20 août 1530. Pierre Tullier mourut en 1540; mais le vitrail avait été placé longtemps avant, ainsi que le prouve une inscription qui en fixe la confection à l'année 1532. Le haut du vitrail est occupé par le Père éternel entouré d'anges et par l'écu de France et les armes du cardinal de Tournon qui occupait le siège archiepiscopal de Bourges à cette époque. On peut remarquer l'ingéniosité élégante avec laquelle le peintre verrier a su meubler tous les compartiments formés par l'épanouissement; mais où il s'est vraiment distingué, c'est dans la disposition et l'exécution des sujets qui occupent les panneaux du bas. Dans le premier, on aperçoit la Vierge assise tenant sur les genoux l'enfant Jésus et, derrière elle, saint Jean-Baptiste tenant une croix à laquelle est attaché un cartouche avec l'inscription : *Ecce Agnus Dei*. Il est impossible de rendre le charme de ce groupe qui respire le sentiment religieux le plus pur et le plus touchant.

Sans doute, il est aisé de voir que Lescuyer, qui avait voyagé en Italie, a formé et épuré son goût dans la contemplation des chefs-d'œuvre des grands maîtres de ce pays; mais, il a su conserver son caractère personnel et original. Notre vitrail le démontrerait au besoin.

La valeur de ce morceau ne pouvait échapper à M. des Méloizes qui l'a apprécié en ces termes :

" La Vierge porte une robe bleue et un manteau blanc dont les " plis retombent sur ses genoux. Les couleurs d'une intensité suffi- " sante sont en juste équilibre avec l'entourage architectural et tout " le panneau est d'un ensemble harmonieux. Le groupe d'un noble " caractère est empreint d'un sentiment religieux très pur."

Les trois autres panneaux sont consacrés aux *présentations*. Ce sont d'abord Pierre Tullier et Marie Bonin sa femme, père et mère du donateur, pieusement agenouillés, près desquels se tient saint Pierre reconnaissable à ses clefs. Ils occupent tout le second panneau. Puis viennent, dans le troisième, leurs enfants, Jean, François et Pierre le chanoine.

Le quatrième panneau est encore consacré à d'autres person- nages de la famille Tullier dont les noms figurent dans une inscription fort endommagée dont les éléments essentiels ont pu être rétablis par M. des Méloizes. Le présentateur est saint Jacques le Majeur. C'est saint Jean qui est chargé de cet office dans le panneau précédent. Ainsi qu'il est facile de s'en rendre compte par ce court exposé, la personnalité des Tullier absorbe à peu près tout le vitrail. A ce point de vue le docte et pieux chanoine a suivi l'exemple donné par les Trousseau, les de Breuil, les d'Alligret, il les a même dépassés par le nombre des portraits de famille offerts ainsi à la curiosité du public, avec accompagnement d'armoiries et de notes explicatives.

Ces sortes de peintures, remarque M. le chanoine Romelot, permettraient à la vanité des donateurs, " d'espérer que leur ressem- " blance leur survivrait sur une substance fragile à la vérité mais " moins que la vie humaine."

Le peintre est entré évidemment dans les sentiments de ses clients et il a traité les têtes des personnages représentés avec un souci de la réalité que l'on rencontre rarement dans les productions des artistes verriers de cette époque. Brillant coloriste, habile dessinateur, Lescuyer a en même temps la préoccupation de la ressemblance et de la vie. Ses peintures sont expressives et les têtes, dans son œuvre, sont d'une finesse de touche, d'un relief remarquables. Nous citerons particulièrement les deux personnages du second panneau, Pierre Tullier et Marie Bonin, ainsi que Pierre Tullier du troisième. Il y a une autre remarque à faire. Malgré l'excès de mondanité qui au premier abord choque dans ce grand vitrail, l'artiste, par l'habileté de l'arrangement général, par la belle attitude des saints présentateurs, par le sentiment de recueillement qui se lit sur le visage des Tullier, a transformé cette galerie de portraits de famille en une composition dont le groupe de la Vierge et de l'enfant Jésus est le centre véritable et qui ne manque ni de mouvement ni de caractère religieux.

Jean Lescuyer mourut vers 1556; quand il exécuta la grande vitre commandée par Pierre Tullier il était dans toute la force de l'âge et dans tout l'éclat de son talent. Le nom du grand peintre berrichon que, par une singulière inadverance, Le Vieil a passé sous silence, est depuis longtemps déjà tenu en très grande estime. La publication de M. des Méloizes achèvera de le mettre en pleine lumière. Jean Lescuyer, comme bien d'autres, a souffert d'une sorte de défaveur systématique et fort injuste qui, il y a quelques années encore, s'attachait aux œuvres les plus exquises de la Renaissance. A cette occasion l'un des hommes qui connaissaient le mieux cette époque, M. Palustre, a écrit les lignes suivantes :

“ Il est de mode, nous ne l'ignorons pas, dans un certain milieu, de n'apprécier en fait de vitraux que ceux exécutés dans le Moyen-Age. On s'extasie devant les moindres productions de cette époque, tandis que c'est à peine si on consent à jeter même un coup d'œil sur les plus admirables chefs-d'œuvre de la Renaissance. L'invention des émaux, la découverte de couleurs nouvelles qui pouvaient enrichir la palette des peintres, la meilleure entente de la composition et la plus grande pureté du dessin, ce sont là autant de progrès dont il n'est tenu aucun compte. Sous le prétexte assez peu justifié parfois que le XVI^e siècle manque du sentiment chrétien, on s'exempte d'un examen quelconque. A ce sujet il semblerait que l'art résidât uniquement dans une expression convenue parfaitement indépendante de la forme et ne répugnant pas, au besoin, à compliquer la naïveté de la gaucherie, non sans un parti pris de subtiles combinaisons.”¹

Sans contester la valeur décorative des vitraux du XIII^e siècle, on peut réclamer, comme le fait ici M. Palustre, un peu de justice pour les œuvres des époques postérieures. Tous les exclusivismes sont injustes et l'art, en définitive, admet des formes multiples et ne saurait être immobilisé dans des conceptions conventionnelles et, pour ainsi dire, hiératiques. Un des charmes du volume de M. des Méloizes c'est de nous faire connaître les modifications diverses qu'il a subies dans les œuvres successives des peintres verriers de la Cathédrale de Bourges.

Le vitrail de saint Denis date de 1517 ou 1518. Il fut commandé par Denis de Bar, évêque de Saint-Papoul, dont il porte les armoiries. La partie supérieure, qui nous offre un Père éternel entouré d'anges et deux écussons aux armes du donateur surmontés de la crosse, ne peut donner lieu à aucune remarque particulière. Il en est autrement des seize petits tableaux avec légendes, où se trouvent représentés les différents épisodes de la vie de saint Denis. Comme dans le vitrail de saint Laurent que nous avons précédemment analysé, le fond, le terrain, le ciel et les accessoires en général ne sont nullement conventionnels. Dans toutes ces scènes, les personnages agissent au milieu d'un décor, paysage rural ou urbain, emprunté à la réalité. On doit cependant observer que le vitrail de Lescuyer auquel nous venons de faire allusion atteste une meilleure entente de la composition et aussi plus de goût dans l'exécution.

Il y a d'autres différences de détail qui ont fait penser à M. des Méloizes que cette grande vitre n'appartenait pas à l'école de Bourges et provenait selon toute vraisemblance d'un atelier étranger. La chose serait d'autant plus explicable que Denis de Bar, évêque de Saint-Papoul, n'habitait pas le Berry et put choisir, à Paris ou ailleurs, l'artiste verrier auquel il confia sa commande. Sans écarter les artistes berrichons, peut-être aussi pourrait-on admettre que le vitrail de saint Denis a été exécuté d'après un carton étranger. C'est un fait qui n'a rien d'anormal et dont l'existence a été plus d'une fois constatée.

Les vitraux dus à la munificence de la famille de Montigny et au maréchal de la Châtre, dont il nous reste à parler, nous arrêteront moins longtemps. Ce sont les derniers de la série dont nous avons entrepris l'examen. Ils datent en effet de la fin du XVI^e siècle et du commencement du XVII^e. Ce sont de très curieux spécimens de l'art de la peinture sur verre à cette époque de décadence. Le grand vitrail qui représente l'Assomption accuse encore de sérieuses qualités de couleur et de composition et est le plus intéressant à étudier.

Cette introduction, trop longue peut-être et pourtant bien incomplète, appelle une conclusion qui découle naturellement de tout ce que nous avons déjà dit et que nous croyons pouvoir résumer en quelques mots. Le volume de M. des Méloizes avec les documents précis et les belles planches qu'il contient, en même temps qu'il est un monument élevé aux artistes verriers du Berry, apporte à l'histoire de la peinture sur verre dans notre pays une contribution importante dont les hommes éclairés, les artistes, les archéologues ont déjà senti tout le prix. Elle aura un autre résultat. Nous espérons que l'initiative intelligente et généreuse de M. des Méloizes provoquera des initiatives du même genre. Il est temps, avec les procédés graphiques dont nous disposons aujourd'hui, de faire connaître sans distinction d'époque, à tous, français et étrangers, les trésors infiniment variés de notre art national. N'est-il pas d'ailleurs sage et patriotique, en prévision de désastres qui peuvent toujours se produire, d'assurer à ces fragiles monuments le privilège de la perpétuité en en reproduisant l'image?

EUGÈNE DE BEAUREPAIRE.

¹ La Renaissance en France, p. 246.

VITRAUX PEINTS

DE LA

CATHÉDRALE DE BOURGES

VERRIÈRES POSTÉRIEURES AU XIII^e SIÈCLE.

PLANCHE PREMIÈRE.

Vitrail de la Chapelle de Reims ou des Trousseau.

(Premières années du XV^e siècle.)

LA Chapelle dite des Trousseau, du nom de son fondateur, ou de Reims, en souvenir du siège archiepiscopal dont il était titulaire au moment de sa mort, a été bâtie du côté du Nord, entre les saillies des contreforts extérieurs, à la onzième travée. C'est la plus ancienne de ces annexes postérieures à la construction primitive, élevées par un acte de dévotion commun au moyen âge, qui vinrent successivement élargir dans la Cathédrale de Bourges l'espace consacré au service divin.

Le fondateur de cette Chapelle, Pierre Trousseau, né vers 1370, appartenait à une ancienne famille connue à Bourges depuis le milieu du XII^e siècle. Il fut d'abord Chanoine de la Cathédrale, puis Archidiacre, ensuite Chanoine et Archidiacre de Notre-Dame de Paris et Prévôt de Saint-Omer. En 1399, il devint Maître des Requêtes de l'hôtel du roi et en fit les fonctions jusqu'en 1409, époque à laquelle élu évêque de Poitiers, par suite de la translation de Gérard de Montaigu au siège de Paris, il résigna ses fonctions avec l'agrément du roi en faveur de Nicole d'Orgemont, Doyen de Tours et Conseiller au parlement.⁽¹⁾

Au mois de Mai 1413, sur la démission de Michel de Cramaud, il devint Duc et Pair, Archevêque de Reims et prêta serment au roi en cette qualité le 19 Juillet suivant, ayant fait prendre possession par procureur. La mort le surprit à Paris, le 16 Décembre 1413, avant qu'il eût occupé son siège.

On connaît deux testaments de Pierre Trousseau qui, au point de vue des renseignements qu'ils peuvent fournir sur lui et sur sa famille, se complètent l'un par l'autre. Le premier est en date du 1^{er} Août 1411 et le second est du 1^{er} Juin 1413. Tous deux furent soumis au Parlement de Paris et c'est ainsi qu'ils sont venus jusqu'à nous.⁽²⁾ Dans ces deux testaments, Pierre Trousseau emploie les mêmes termes pour élire sa sépulture dans la chapelle qu'il a nouvellement construite et fondée dans l'église de Bourges.⁽³⁾

On voyait encore au siècle dernier sur un des murs de cette chapelle une table de marbre portant une épitaphe en vers latins qui rappelait les vertus du défunt et les dignités diverses dont il avait été décoré. La Thaumassière l'a rapportée dans son *Histoire de Berry*.⁽⁴⁾

Pierre Trousseau n'était encore qu'Archidiacre de Paris et Maître des Requêtes lorsqu'il résolut d'édifier dans l'église métropolitaine de sa ville natale une chapelle dédiée à Notre-Dame. Dans cette intention il présenta au duc Jean de Berry une supplique par laquelle il exposait que voulant travailler pendant son passage sur cette terre au salut de son âme et à celui de ses parents et bienfaiteurs, il désirait consacrer sur les biens à lui par Dieu départis une somme de 60 livres tournois de revenu annuel et perpétuel à la fondation

1) Journal de Nicolas de Baye, — mardi xij^e jour de Novembre 1409. — Malgré cette résignation, J. de Marle, fils du premier président, fut pourvu de l'office le 11 Décembre suivant.

2) Le registre original en parchemin de la transcription des testaments soumis au parlement depuis 1400 est aux Archives Nationales (X^e 9807); mais les deux testaments dont il s'agit sont compris dans les folios perdus de 265 à 509. Ils se trouvent dans une copie en trois volumes aujourd'hui incomplète (le Tome I. n'existe plus), exécutée au XVII^e siècle et qui fait actuellement

partie de la *Collection Moreau* à la Bibliothèque Nationale, — Département des manuscrits, n^{os} 1161 et 1162. — Le testament de 1411 est au folio 704 verso et celui de 1413 au folio 709 v^o du Tome II (n^o 1161). De plus le testament de 1413 qui fut déclaré seul valable par le parlement a été imprimé dans le Tome X de la *Gallia Christiana*: *Instrumenta Ecclesiae Remensis*, LXXVI.

3) *Item sepulturam meam eligo in capella per me noviter extructa, ædificata et fundata in ecclesia Bituricensi.*

4) La Thaumassière, *Histoire de Berry*, livre IV. Chap. CXXII.

d'une chapelle dans l'église de Bourges pour faire célébrer son obit à perpétuité. Il sollicitait, en conséquence, l'amortissement des terres qui pourraient être affectées à cette dotation. Par lettres données à Paris au mois de Janvier 1404, le duc Jean fit droit à sa requête, en considération des services gratuits et non interrompus rendus depuis longtemps à lui et au roi par le suppliant; il lui permit d'acheter dans ses duchés, pour le cas où il ne les aurait pas encore acquises, des terres pour y asseoir le dit revenu et il consentit que les Chapelains ou les Doyen et Chapitre de Bourges, pour raison de cette fondation, jouiraient des dites terres comme amorties, consacrées à Dieu et appliquées au service divin.⁽¹⁾

Ce fut une rente de 40 livres tournois que Pierre Trousseau consacra à sa fondation; mais au bout de quelques années, par suite des guerres et des mortalités qui avaient sévi dans cette partie de la France, le revenu avait notablement baissé. Il n'était plus, en 1429, que de 30 livres tournois et le Chapitre de Saint-Etienne jugeait la rémunération insuffisante, d'autant qu'il n'existait pas alors moins de soixante-six vicairies dans la Cathédrale.

C'est ce qui fut exposé au pape Martin V et celui-ci, par une bulle en date du 9 des Calendes de Juin de l'an II^e de son pontificat (1429), confirma la fondation faite par Pierre Trousseau, en attribuant aux Doyen, Chanoines et Chapitre de Saint-Etienne la nomination et la révocation des vicaires avec obligation pour ceux-ci de résider, d'assister aux offices et d'acquitter la fondation moyennant le revenu annuel de 30 livres tournois. "Autrefois, est-il dit dans cette bulle, Pierre, archevêque de bonne mémoire, alors archidiacre de Paris, assigna certains biens et revenus à charge par les Doyen et Chapitre de l'église de Bourges de faire célébrer chaque jour à perpétuité une messe dans certaine chapelle que le dit Archevêque, *pour lors Archidiacre*, avait fait construire dans cette même église."⁽²⁾

Ces mots indiquent que la construction est antérieure à 1409, année de l'élection de Pierre Trousseau à l'évêché de Poitiers. Il y a d'ailleurs tout lieu de croire qu'elle suivit de très près les lettres d'amortissement de 1404 et qu'elle était achevée lorsque, le 10 Juillet 1406, Pierre Trousseau achetait pour 60 écus d'or, de Louis Franc, damoiseau, une rente de 60 sols tournois assise sur une maison de la paroisse Saint-Hippolyte de Bourges : une note inscrite au dos de l'acte d'acquisition indique que cette rente fut donnée aux vicaires de sa Chapelle.⁽³⁾

On peut donc dire que la chapelle de Reims fut bâtie sinon précisément entre 1404 et 1406, du moins dans les premières années du XV^e siècle. Le vitrail qui l'éclaire remonte évidemment à la même époque. C'est dans ce temps que s'achevait la construction de la somptueuse Chapelle élevée par le duc Jean de Berry auprès de son palais de Bourges : nous aurons en étudiant les débris des vitraux de la Sainte-Chapelle, à relever les frappantes analogies de fabrication qu'ils présentent avec certaines verrières de la Cathédrale, notamment avec celle dont nous nous occupons en ce moment.

DESCRIPTION.

Au milieu d'une baie ogivale de 3^m 30 de large et de 5^m 10 de haut, un robuste meneau s'élève verticalement à 2^m 25 de hauteur, se bifurque en deux arcs de 1^m 70 de rayon, jusqu'à l'intersection de deux autres arcs qui partent des pieds-droits, déterminant ainsi deux ogives principales en lancettes. Les pointes de celles-ci sont reliées l'une à l'autre et au sommet de la baie par des meneaux arqués, de même largeur et de même rayon, figurant un triangle équilatéral curviligne. Dans chaque lancette ogivale le même dessin se reproduit, formé par des meneaux plus étroits et d'un profil plus simple; dans le triangle supérieur, les mêmes meneaux secondaires dessinent trois triangles dont les côtés en arcs munis de redents donnent aux panneaux de verre qu'ils encadrent la forme de rosaces triflées.

Au total quatre lancettes meublent ainsi la moitié inférieure du vitrail qui se complète dans le tympan par cinq médaillons trilobés et par quatorze petits panneaux garnissant les écoinçons laissés dans les ramifications des meneaux.

Cette architecture est très heureuse : le tracé en est simple sans être banal et, dans ces nombreuses lignes de pierre qui s'entrecroisent, l'œil suit sans fatigue les arcs qui s'appuient rationnellement les uns sur les autres; il saisit immédiatement un dessin d'ensemble qu'il voit, en y regardant de plus près, se reproduire dans les détails : il se plaît à reconnaître dans cette composition des qualités de variété dans l'unité qui ne se rencontrent pas toujours réunies au même degré dans l'agencement des meneaux.

Des colonnettes engagées au devant des meneaux principaux ont des bases prismatiques qui s'appuient sur le chanfrein de la fenêtre et des chapiteaux feuillagés à la naissance des arcs.

Tel est le cadre dans les multiples compartiments duquel le peintre a représenté un groupe divin entouré de saints vénéralés, des personnages agenouillés auprès de leurs saints patrons, des anges jouant de divers instruments de musique ou supportant des écussons.

Le fondateur de la chapelle, donateur du vitrail, appartenant à l'église, a voulu placer au sommet de la baie, à la place dominante, les armes de la papauté : un écusson *de gueules à deux clefs d'argent posées en sautoir*. Cet écusson, entouré d'un ruban orné de perles, est surmonté d'une tiare et supporté par deux anges agenouillés. Il remplit le médaillon trilobé supérieur et se détache avec ses supports sur un fond vert damassé d'un dessin très riche.⁽⁴⁾

1) Lettres en latin. Archives du Cher. Chapitre de Saint-Etienne, liasse 201. *Amortissement des rentes*.

2) Arch. du Cher. Chap. de Saint-Etienne, n° 368. Vicairie de N.-D. de Reims. 1^{re} liasse.

3) Arch. du Cher. Chap. de Saint-Etienne, n° 369. Vicairie de N.-D. de Reims. 2^e liasse.

4) Ce dessin est reproduit en grandeur naturelle dans la planche C, n° 1.

Ces armoiries sont indubitablement celles de la papauté sans distinction de personne. On y a voulu voir les armes de Nicolas V et, pour expliquer leur présence dans un vitrail antérieur d'un demi-siècle à l'élévation de ce pape au trône pontifical, on a rappelé l'alliance qui unit la famille de Jacques Cœur à celle du donateur du vitrail par le mariage de Perrette, fille de l'argentier de Charles VII, avec Jacquelin Trousseau petit-neveu de Pierre; on a supposé que cet écusson aurait pu être mis à la place où on le voit aujourd'hui, soit par Jacques Cœur à son retour de l'ambassade où il s'entremet au nom du roi de France entre Nicolas V et Félix V, soit par un de ses enfants en reconnaissance des bienfaits dont ce pontife favorisa leur père tombé en disgrâce. Mais Nicolas V portait *de gueules à deux clefs liées d'argent en sautoir* et ses armes sont ainsi figurées à la Cathédrale même de Bourges dans la grande rosace occidentale⁽¹⁾ et au tympan de la porte de la sacristie. Or ici les clefs ne sont point liées. De plus la peinture de l'écusson ne diffère en rien de celle du reste du vitrail et le champ en est diapré en légère grisaille tout comme celui des autres écussons. Enfin, on remarquera qu'immédiatement au-dessus de deux autres écus pontificaux dont la description va suivre, se trouvent deux clefs posées l'une sur l'autre en sautoir, qui s'ajoutent aux armes personnelles du pape comme l'emblème du successeur de saint Pierre. L'écusson faussement rapporté à Nicolas V n'est pas accompagné de ces attributs, parce que l'idée qu'ils expriment est précisément celle qui est ici mise en évidence sous la forme de pièces héraldiques : le vide compris entre le sommet de l'écu et le ruban qui entoure celui-ci est simplement orné, comme les côtés, de feuillages analogues à ceux qui se voient communément à la même place sur les sceaux de cette époque. Ces deux autres écus pontificaux sont, comme le premier, timbrés de la tiare et les supports sont identiques. Le fond général damassé est aussi le même et de la même couleur. Les tiaras sont coniques et à trois couronnes.⁽²⁾

L'écu de droite est celui de Robert de Genève, antipape sous le nom de Clément VII (1378-1394) : *cinq points d'or équipollés à quatre d'azur*; l'écu de gauche, celui de Pierre de Lune, Benoît XIII, antipape (1394-1424) : *coupé de gueules et d'argent, au croissant renversé d'argent sur la partie de gueules qui est en chef*.

La présence des armes de ces deux antipapes dans la Cathédrale de Bourges s'explique naturellement par ce fait que Pierre Trousseau entra dans les ordres sous Clément VII et parvint aux plus hautes dignités ecclésiastiques alors que Benoît XIII occupait le siège d'Avignon. On sait que Robert de Genève était parent de Jeanne de Boulogne, la seconde femme du duc Jean. Reconnu par la France, il eut soin de se maintenir par des présents et par des faveurs personnelles en relations intimes avec la famille royale.

Le Chapitre de la Cathédrale de Bourges auquel appartenait Pierre Trousseau obtint aussi de Clément VII des privilèges particuliers, entre autres, en 1393, l'exemption de la juridiction spirituelle de l'Archevêque.⁽³⁾ Enfin, lorsque le 18 avril 1405 eut lieu la dédicace de la Sainte-Chapelle du duc Jean, en présence de nombreux prélats et de tant de grands seigneurs, on vit Pierre Trousseau, alors archidiacre de Paris, représenter Benoît XIII avec le titre de Commissaire apostolique. Il avait donc plus d'un motif d'afficher les témoignages de sa reconnaissance.

Entre les médaillons trilobés contenant ces écussons pontificaux et le large meneau qui les renferme tous les trois dans un grand triangle, les espaces vides ont reçu des panneaux triangulaires dans lesquels des anges vêtus de robes blanches, nimbés, les ailes éployées, se détachent sur un fond damassé bleu ou rouge. L'ange placé dans le compartiment inférieur joue de la harpe.

A la même hauteur et dans deux compartiments superposés à droite et à gauche, un même sujet se reproduit symétriquement : en haut, un séraphin à trois paires d'ailes; au-dessous, un ange jouant du luth. Au-dessous de la rosace trilobée du tympan, saint Michel debout, ailé et nimbé, portant une armure complète et une cotte d'armes, foule aux pieds un dragon et le tient terrassé sous une croix à longue hampe dont le monstre mord la base.

Sous les deux médaillons trilobés qui occupent la partie moyenne du vitrail, à droite et à gauche, des anges, semblables à ceux qui dans le tympan supportent les armoiries pontificales, accompagnent deux écussons au-dessus de chacun desquels un ange sortant d'un nuage se présente de face, les bras étendus. L'écu de droite est aux armes de France avec les fleurs de lis sans nombre; celui de gauche montre les armes de Berry, c'est-à-dire le même champ avec une bordure engrêlée de gueules. La disposition des plombs qui réunissent les morceaux de verre bleu du champ de l'écu donnent à celui-ci l'apparence d'un *fretté*. Ce n'est que le résultat de la coupe du verre en fragments réguliers. Les fleurs de lis sont enlevées en transparence sur des losanges de verre jaune peints en grisaille et ces différents losanges sont séparés les uns des autres par des bandes de verre bleu mises en plomb de la manière la plus rationnelle : à une époque où la gravure sur verre n'était pas employée, c'était le seul procédé connu pour reproduire l'écusson de France en vitraux et c'est ainsi qu'il a été traduit partout.

Les écoinçons qui restent à la même hauteur entre les meneaux sont remplis d'anges nimbés, ailés et vêtus de robes blanches relevées d'or, sur fond damassé bleu.

Les quatre grands panneaux du bas du vitrail renferment ce qu'on appelle une *présentation*. On y voit toute une famille accompagnée de ses saints patrons à genoux devant l'Enfant-Jésus et sa mère. Le sentiment de dévotion qui a inspiré le donateur, lorsqu'il s'est fait représenter avec les siens aux pieds du Sauveur, semble avoir été quelque

1) V. pl. IV.

2) On sait que Jean XXII fut le premier qui, en 1328, adopta ce triple attribut : depuis Boniface VIII (1294-1303), il y en avait deux et les monuments figurés semblent établir que jusque vers le milieu

du XIII^e siècle, la tiare portait seulement à sa base un cercle de joyaux.

3) Baron de Girardot. — Histoire du Chapitre de St-Etienne de Bourges. Orléans, 1852, in-8, page 33.

peu dominé par le désir d'afficher les portraits de sa famille, puisque ceux-ci n'occupent pas moins de trois panneaux sur quatre.

De riches dais d'architecture, les mêmes dans les quatre panneaux, abritent les personnages. Ces dais, supportés par des piliers prismatiques, figurent deux tours polygonales superposées, la supérieure en retraite sur l'autre. Celle-ci, percée au fond de trois baies ogivales, s'ouvre sur le devant dans toute sa largeur, avec trois frontons triangulaires ajourés. De légers contreforts à clochetons s'élèvent de la base pour contribuer la tour supérieure qui est ajourée par le haut et couronnée de gables à crochets et fleurons. Toute cette architecture en grisaille légère relevée d'or convient bien à la fin du XIV^e siècle ou au commencement du XV^e.

Premier panneau à droite. — La Sainte Vierge est assise sur une chaire ou trône sans baldaquin, au siège très large, à dossier bas et à bras. Le siège est en coffre avec un marchepied. La tablette est soutenue par une moulure ornée de volutes. La mère du Sauveur est vêtue d'une longue robe brochée d'or et d'argent et d'un grand manteau bleu qui l'enveloppe presque entièrement. Debout sur ses genoux l'Enfant-Jésus tenant un globe de la main gauche, tend la droite vers les personnages agenouillés dans les autres panneaux; ses bras sont nus. Il est vêtu d'une tunique blanche à fleurs d'or.

En arrière, debout à gauche, saint Sébastien est caractérisé par la corde qui le lie et les flèches qui lui percent la poitrine, les bras et les jambes. A droite est un saint Evêque nimbé et mitré revêtu d'un riche vêtement sacerdotal broché d'or et d'argent; il porte la crosse de la main gauche et bénit de la droite à la manière latine. Ce peut être saint Ursin, l'apôtre des Bituriges et le premier évêque de Bourges, ou saint Guillaume, archevêque de Bourges, (1199-1209) que plusieurs membres de la famille Trousseau eurent pour patron. Derrière ce groupe une tapisserie est tendue qui reproduit sur fond vert le damassé sur lequel se détachent les divers écussons et les anges du tympan (Pl. C. n° 1).

Le sol est un dallage en damier jaune et noir.

Deuxième panneau. — Un chevalier et une dame sont agenouillés; derrière eux saint Jacques debout appuie les mains sur leurs épaules. Ses longs cheveux retombent sur son manteau vert. Un bourdon, auquel est attachée une escarcelle ornée d'une coquille, est devant lui.

Le chevalier tête nue porte une armure complète et des éperons d'or. Il a un col de mailles et une cotte d'armes à courte jupe, fendue latéralement, sans ceinture. Cette cotte est armoriée *de gueules à la fasce d'azur chargée de trois fleurs de lis d'or, accompagnée de trois paquets ou trousseaux d'or liés d'argent*. Ce sont les armes parlantes de la famille Trousseau. La dame porte un surcot ajusté, ou plutôt un corsage, rose, bordé de fourrure et décolleté en carré, dont les basques sont ornées d'une bande brodée d'or et de perles. Ses cheveux nattés sont surmontés d'un chaperon couvert de perles et de pierreries. Sa jupe est armoriée de deux écus accolés : celui des Trousseau et un autre qui est *d'argent au sanglier passant de sable denté et allumé d'argent, au chef de gueules chargé de trois étoiles à six rais d'or*.

Ces deux personnages sont évidemment les père et mère du fondateur de la chapelle :

Jacques ou Jaquelin Trousseau V^e du nom, chevalier, seigneur du Bois-sire-Ameil, de Quincy, de Cocuyn, et des Granges, vicomte de Saint-Georges-de-Molon, et Philippe de la Charité,⁽¹⁾ sa femme.

Jacques Trousseau figure, le 29 juillet 1396, comme "eschanson du roy" dans le cortège qui conduisit à Calais la jeune reine d'Angleterre, Isabelle de France, fille de Charles VI.⁽²⁾

En 1398, on le voit dans l'état de l'hôtel de Jean, duc de Berry, comme "maistre d'ostel."⁽³⁾ Il fut depuis maître d'hôtel du roi⁽⁴⁾ et mourut en 1407.

Le Père Anselme⁽⁵⁾ et, d'après lui, Moréri ont mal traduit le nom latin de la femme de Jacques Trousseau qu'ils appellent fautivelement Philippe de la Chastre.

On voit par le dernier testament de Pierre Trousseau que Philippe de La Charité vivait encore en 1413.

Dans ce panneau, le sol est une mosaïque en carreaux moitié jaunes moitié noirs, séparés par des intervalles alternativement noirs et jaunes. Une draperie bleue tendue dans le fond est ornée de tiges ondulées et de fleurons variés, au milieu desquels sont posés des lions et des oiseaux. (Pl. D. n° 2).

Troisième panneau. — Le fondateur Pierre Trousseau, à genoux, est vêtu d'une robe rouge, ou plutôt rose, dont le bord inférieur apparaît sous un surplis blanc à vastes manches pendantes. Sur son épaule gauche et retombant par derrière se voit la chausse ou épitoge du docteur. Il tient dans ses mains le modèle d'une petite chapelle surmontée d'un campanile. Un saint revêtu d'une dalmatique est debout derrière lui, la main droite sur son épaule et la gauche montrant la chapelle. La dalmatique est d'or brochée d'argent. (Pl. C. n° 1). Elle est à manches, ornée de galons d'or et fendue sur les côtés avec franges sur les bords. Ce saint, caractérisé par les pierres qu'il porte sur la tête est le patron de la Cathédrale de Bourges, le protomartyr saint Etienne. Le sol de ce tableau est un dallage en losanges très allongés moitié jaunes moitié noirs. Les figures se détachent sur une tenture verte damassée dont le dessin montre des animaux et des oiseaux au milieu de grands rameaux feuillés. (Pl. B. n° 2).

1) Arrentement en 1395 d'une pièce de terre située dans la paroisse de St-Georges de Molon par " *Nobilis vir dominus Jacobus Trousselli, miles et domina Philippa de Caritate, ejus uxor.* " (Archives du Cher. Série E. 804).

2) Choix de pièces inédites relatives au règne de Charles VII, publié par la Société de l'Histoire de France, I. 133.

3) Ibid. I. 150.

4) Foy et hommage au duc de Berry, en 1410, de l'hostel et fief des Granges, par dame Phelippes de la Chérité, veuve de feu messire Jaques Trousseau, en son vivant Chevalier, maistre d'hostel du roi. (Arch. du Cher. Série C. numéro 813 folio 240 v°).

5) Histoire des grands Officiers de la Couronne, etc., 3^e édition, VIII, 838. — Généalogie de la famille de Linières.

Quatrième panneau. — Deux chevaliers et une dame sont agenouillés, les mains jointes, présentés par une sainte debout derrière eux. Les costumes des deux chevaliers sont de tout point semblables à celui de Jacques Trousseau, mais leurs éperons sont d'acier. Leurs cottes d'armes portent les mêmes armoiries, brisées pour le second par un lambel d'argent dont on voit deux pendants à la hauteur de son épaule droite.

Ce sont les deux frères du donateur et leur sœur. Celle-ci dont le vêtement est le même que celui de sa mère, a la tête tournée de trois quarts, ce qui permet de distinguer les détails de sa coiffure : ses cheveux enveloppés par derrière dans une résille forment par devant une double natte; sur sa tête est posée une sorte de toque ou de couronne, peut-être la coiffure appelée *escoffion*, enrichie de pierreries et de perles. La jupe de la robe porte les armoiries des Trousseau, à demi cachées par le chevalier agenouillé en avant du groupe, et d'autres armes qui sont celles de la famille de Linières : *d'or au chef de vair, au lion de gueules couronné d'or brochant sur le tout*. La dame ici représentée est donc bien Agnès Trousseau, dame de Mereville, veuve de Godemar de Linières, seigneur de Mereville, Achères, Rougemont et Menetou sur Cher, mort en 1396.⁽¹⁾

Quant aux deux chevaliers, ce sont Jacques et Jean Trousseau. Jacques Trousseau, VI^e du nom, chevalier, seigneur de Bois-Trousseau, vicomte de Bourges, conseiller et maître d'hôtel des rois Charles VI et Charles VII, époux de Marie de Saint-Germain, mourut au mois d'octobre 1446.⁽²⁾ Il fut enterré avec sa femme dans l'église du Couvent des Jacobins à Bourges, où l'on voyait leur tombeau "eslevé au-dessus du carreau de deux pieds" avec une inscription.⁽³⁾ Son frère l'évêque lui laissa par son testament une maison située à Bourges près de Saint-Jean-des-Champs et les biens qu'il possédait à La Charité.

Jean Trousseau, écuyer, était, en 1410, maître d'hôtel du duc de Berry.⁽⁴⁾ Il ne vivait plus en 1435.⁽⁵⁾ On voit par les testaments de Pierre Trousseau qu'il avait contribué à la construction de la Chapelle en abandonnant à son frère le produit de la dime de Brecy. Celui-ci l'en récompense en lui léguant sa maison de Cormeilles,⁽⁶⁾ tout ce qu'il possédait aux environs de Paris et ses lieux de Quincy et de Givresay en Berry.

La sainte présentatrice est vêtue d'un manteau richement damassé d'or et d'argent, du même dessin que la dalmatique de Saint-Etienne, attaché sur la poitrine par un fermail de pierreries. Elle porte une palme de la main gauche et une couronne sur la tête. Ces attributs conviennent à toutes les saintes martyres, mais ils caractérisent évidemment ici sainte Agnès, patronne de la dame de Mereville.

Pierre Trousseau avait une autre sœur, Catherine, dont le portrait ne se trouve pas ici, mais dont on connaît le nom par les deux testaments de son frère. Le testament de 1411 indique la date toute récente de son mariage avec Guillaume Odard. C'était encore une enfant à l'époque de la confection du vitrail, et c'est sans doute pourquoi elle n'y figure pas.

Les trois personnages sont agenouillés sur un dallage en carreaux moitié jaunes moitié noirs. Derrière eux une tenture damassée de couleur rose a le même dessin que la tenture du premier panneau.

Le fond général des quatre panneaux, derrière les motifs architecturaux qui encadrent les différents sujets, est damassé sur fond bleu, rose, ou vert (Pl. C. n° 1 et Pl. D. n° 1). Actuellement ce fond coloré n'existe qu'en partie; mais ce qui en reste donne bien l'idée de l'état primitif et nous avons cru devoir le restituer dans notre planche.

Le verre incolore qui garnit aujourd'hui le fond des panneaux produit un effet déplorable en exagérant l'étendue des parties blanches et noyant l'ensemble dans un flot de lumière qui aveugle le spectateur et ne lui permet plus d'apprécier les détails. Le vitrail, déjà peu coloré par lui-même, en prend un aspect terne des plus fâcheux. Ce défaut est encore aggravé par l'absence des soubassements qui, à la partie inférieure de chaque panneau, supportaient le dallage et les montants du baldaquin. Des verres blancs ont remplacé les stylobates qui devaient ici, comme dans toutes les compositions analogues, porter des moulures, avec des pilastres formant ressaut et des écussons armoriés.

Ces dégâts peuvent provenir soit de l'incendie qui, le 16 mai 1559, ravagea une partie de la Cathédrale et n'épargna pas la Chapelle de Reims;⁽⁷⁾ soit des ouragans dont, les 28 et 29 janvier 1645, les vitraux, même ceux exposés au nord, eurent particulièrement à souffrir.⁽⁸⁾ Il est triste de dire qu'ils pourraient encore avoir été commis par la main des hommes : à la fin du dernier siècle, pour donner plus de lumière aux chapelles, on enleva les panneaux inférieurs de leurs verrières du XIII^e siècle, en même temps, probablement, qu'on mit en verre blanc six fenêtres des premiers bas-côtés à la hauteur du chœur.⁽⁹⁾ Il est fort possible que le bas des quatre panneaux du vitrail de Trousseau ait été détruit à la même époque et pour la même cause.

Malgré l'état de mutilation dans lequel il se présente, ce vitrail, dont la restauration serait d'ailleurs facile, est fort intéressant pour l'histoire de l'art. Il n'a pas d'autres défauts que ceux habituels à l'époque qui l'a produit : c'est-à-dire que les figures sont un peu écrasées par l'importance exagérée des motifs d'architecture qui les encadrent, et que la grande étendue des parties blanches nuit singulièrement à l'effet décoratif.

1) Le testament de 1411 nomme trois filles issues de ce mariage : Marguerite, Jeanne et Françoise.

2) Arch. du Cher. Fonds de la Sainte-Chapelle, liasse des mou-lins messire Jacques.

3) Abrégé de l'histoire du couvent des Frères prêcheurs de la ville de Bourges en Berry, par F. Antoine Gevry, religieux du même couvent, 1696. — Bourges 1877, in-8. p. 74. — L'inscription, quant aux dates qu'elle renferme, ne paraît pas transcrite exactement.

4) Archives du Cher. Série C. n° 813, folio 240 v°.

5) Arch. du Cher. Fonds de l'abbaye St-Laurent.

6) Village à une lieue d'Argentueil.

7) Archives du Cher. — Chapitre de Saint-Etienne; affaires di-

verses, liasse 26. — *Procès-verbal dressé le 19 mai 1559, à la requête du Chapitre par le Bailly, Gouverneur du Berry et son Lieutenant-général.* — Voir aussi Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre, XVII^e volume. *Le grand incendie de la Cathédrale de Bourges*, par R. de Marguerye.

8) Arch. du Cher. — Chapitre de St-Etienne, Commune de Saint-Palais, 1^{re} liasse. *Procès-verbal de descente faite les 3 et 6 février 1645 par Messieurs les Trésoriers de France à l'occasion des dommages causés à l'église de Saint-Etienne.*

9) Romelot. — *Description historique et monumentale de l'église patriarcale, primatiale et métropolitaine de Bourges.* — Bourges, 1824, in-8° p. 88.

Ces défauts sont évidents, mais ils sont ceux du temps. Alors le rôle du vitrail dans la décoration n'est plus compris comme aux XII^e et XIII^e siècles, ni même comme aux débuts du XIV^e siècle. On ne pense plus qu'un vitrail doit entrer dans l'ornementation de l'édifice au même titre qu'une mosaïque ou une tenture, avec l'éclat en plus qui résulte de la translucidité des surfaces colorées. Les artistes ne veulent plus se borner à l'illustration des feuilles des missels et des manuscrits; ils voient dans ces grands panneaux de verre un champ nouveau qui s'offre à l'expansion de leur génie; ils regardent que sur ces nouvelles pages, ils peuvent, comme sur le parchemin, tendre à l'imitation de la nature et ils abandonnent les types hiératiques pour poursuivre le réalisme des figures et des attitudes. Le vitrail se transforme ainsi en un tableau dans lequel le dessin prend de plus en plus d'importance, tandis que la couleur semble devenir accessoire. L'effet harmonieux de l'ensemble disparaît et l'intérêt se concentre sur les détails : encore faut-il dire que ces détails échappent souvent au spectateur dans l'éloignement nécessaire où il est obligé de se tenir.

Les peintres verriers, en abandonnant les traditions des XII^e et XIII^e siècles, ont donc, si on se place au point de vue de la décoration, suivi une voie absolument fautive. Aussi est-ce au regard des arts du dessin qu'il faut les étudier et les juger.

A ce point de vue, le vitrail de Trousseau mérite l'admiration. La composition du groupe de la Vierge est véritablement très heureuse : les deux saints qui l'accompagnent, dans leur attitude un peu raide, font valoir la pose pleine de gracieuse mansuétude de la Mère de Dieu. Celle-ci est bien la "clémentine, pieuse et douce Vierge Marie montrant Jésus, le fruit béni de ses entrailles."

Le dessin en est excellent; les figures sont bien étudiées, expressives et naturelles; chacune d'elles a sa physiologie propre et un caractère évident de personnalité, qui ne permet pas de douter qu'il s'agit ici de portraits et de portraits ressemblants.

Le modelé des têtes et des draperies est obtenu au moyen du blaireau par une fine dégradation de grisaille. L'effet est très doux et très fin s'il est vu de près, mais à distance il se perd d'autant plus que le verre employé pour les figures et les nus a la teinte blanche du verre dépoli et que la grisaille est d'un ton assez froid.

Nous avons eu ailleurs⁽¹⁾ l'occasion d'appeler l'attention sur les rapports que présente avec le vitrail de Pierre Trousseau certaine verrière de la Cathédrale d'Evreux⁽²⁾ qui nous semble sortie du même atelier. On pourrait peut-être trouver la raison de cette unité de fabrication, si elle était démontrée, dans les liens de parenté qui rattachaient le donateur de notre verrière à un ancien évêque d'Evreux que le testament de 1411 nous fait connaître. Par ce testament, Pierre Trousseau lègue à l'église de Poitiers divers vêtements ecclésiastiques "que j'ai achetés, dit-il, des exécuteurs testamentaires de mon oncle et Seigneur de bonne mémoire, Monseigneur Philippe, naguère évêque de Noyon." Il s'agit ici de Philippe de Moulins-Engilbert qui, avant d'être évêque de Noyon, fut évêque d'Evreux de 1383 à 1388 et ne mourut qu'en 1409. Nous ne prétendons pas qu'il ait été le donateur du vitrail d'Evreux; mais il peut avoir eu, même ayant quitté ce siège, quelque part à sa fabrication, en mettant le donateur en relation avec un atelier dont son neveu avait fait emploi.

1) Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques. — 1887, p. 381.

2) Cette verrière occupe les trois baies de la seconde chapelle au nord de celle de la Vierge.



Ange tiré du Vitrail de la salle capitulaire (fin du XV^e siècle).

PLANCHE DEUXIÈME.

Vitrail dans la Chapelle d'Etampes ou du Sacré-Cœur.

(Premières années du XV^e siècle.)

LA Chapelle dite aujourd'hui du Sacré-Cœur, nommée anciennement d'Etampes, du nom de ses fondateurs, a été construite à la fin du premier quart du XV^e siècle par Robinet d'Etampes, favori du duc Jean de Berry, qui fut conseiller et chambellan de Charles VI, maréchal et sénéchal de Bourbonnais, et par ses trois frères : Jean, chanoine de Bourges, puis évêque de Carcassonne, Jean, évêque de Nevers, et Jean, maître d'hôtel du duc d'Angoulême.

On y voyait autrefois, au dire de La Thaumassière⁽¹⁾ " leurs armes dans les voûtes et dans les vitres, et celles du duc de Berry, leur bon maître, dépeint dans l'une des vitres, présentant sa Sainte-Chapelle à Notre-Seigneur et à Notre-Dame. "

Ce portrait du duc Jean n'existe plus aujourd'hui, non plus que les armes de la famille d'Etampes. Des trois fenêtres qui éclairent la Chapelle, celle du centre, au-dessus de l'autel, est garnie d'un vitrail moderne dont nous n'avons pas à nous occuper. Les deux autres baies, à droite et à gauche, sont divisées chacune en deux panneaux à leur partie inférieure par un meneau vertical qui se ramifie et s'enroule dans le tympan pour former des compartiments flamboyants.

Dans le bas seulement de ces fenêtres sont des vitraux anciens, mal encadrés dans des verres modernes.

Ils représentent, répétées quatre fois presque sans variation, les armoiries de Berry dans un grand écusson soutenu par deux anges agenouillés.

Nous reproduisons un des panneaux les mieux conservés. Les trois autres n'en différant pas sensiblement, il nous paraît inutile de les dessiner.

Sont-ce là les armes du duc Jean dont parle La Thaumassière, et ces vitraux ont-ils été peints à l'époque de la construction de la Chapelle, de 1425 à 1428? Ne seraient-ce pas plutôt des épaves de la chapelle Saint-Sauveur du palais de Bourges, comme on appelait la Sainte-Chapelle du duc de Berry? Cette dernière hypothèse est appuyée par une tradition dont l'exactitude n'a pu être contrôlée jusqu'à ce jour; mais nous l'admettons volontiers,⁽²⁾ en raison du style général qui convient absolument aux premières années du XV^e siècle et des analogies très frappantes que ce vitrail présente avec ce que nous connaissons des verrières de la Sainte Chapelle (Pl. V) et avec les vitraux contemporains de Pierre Trousseau (Pl. I) et d'Aligret (Pl. III).

L'écu de Berry, semé de fleurs de lis sans nombre avec la bordure engrêlée de gueules, est composé comme dans le vitrail des Trousseau précédemment décrit : des lames de verre bleu encadrent des fleurs de lis réservées sur verre jaune au milieu d'une grisaille opaque. La teinte sombre de cette grisaille s'atténue beaucoup à distance dans le rayonnement du bleu et celui-ci paraît ainsi remplir tout le champ.

Deux anges nimbés et à ailes vertes forment supports. Ils sont agenouillés de chaque côté de l'écu, sur le haut duquel ils appuient une main. Leur robe blanche est recouverte d'une grande chape blanche brochée d'or à large bordure, sans orfrois. On voit sur l'épaule la naissance du chaperon.

Une partie de la chape portée par l'ange de gauche a été refaite, probablement à la fin du XV^e siècle et le peintre a imité, sans le copier servilement, le dessin de l'ancien damassé. Celui-ci se compose de rameaux enroulés de vigne vierge, avec des oiseaux bizarres et des sortes de dauphins chimériques contournés, qui rappellent les dessins orientaux (Pl. F. n° 1). Ce caractère oriental a disparu dans l'œuvre du restaurateur, qui pourtant a évidemment cherché à s'inspirer du modèle qu'il avait sous les yeux, et a gardé une certaine préoccupation d'imitation bonne à noter.

Ces armoiries avec leurs supports sont placées sous une arcade ogivale que supportent des piliers à nervures et colonnettes. Au-dessus de l'arcade est un fronton orné de quatre feuilles et de trilobes avec crochets triflés sur les rampants. Cette arcade forme l'ouverture d'une niche voûtée dont le fond montre trois fenêtres refendues chacune par un meneau vertical et divisées au sommet en compartiments de formes variées et d'une heureuse composition. Les nervures de la voûte retombent sur les chapiteaux de colonnes placées entre les fenêtres. Celles-ci sont garnies de verres rouges damassés (Pl. E. n° 1) simulant des vitraux.

Les anges qui supportent les écussons dans les trois autres panneaux sont vêtus simplement de robes blanches, sans chapes. Leurs ailes sont jaunes au lieu d'être vertes. Le sol sur lequel ils sont agenouillés est un dallage

1) Histoire de Berry, livre II, chap. VII, 17.

2) Dans son *Histoire de la peinture sur verre*, F. de Lasteyrie a

reproduit un de ces quatre panneaux (Pl. LI) sous le titre : Ecu de Jean de Berry provenant de la Sainte-Chapelle de Bourges.

composé, dans le panneau ici figuré, de losanges mi-partis jaunes et noirs et, dans les autres panneaux, d'un damier ou de quelque autre composition plus ou moins compliquée, comme nous en avons déjà rencontré ou comme nous en verrons ailleurs. Ce dallage reposait à l'origine sur un stylobate dont on voit les amorces à droite et à gauche, mais qui a été détruit et a été remplacé par un soubassement banal.

Le panneau que nous reproduisons est mieux conservé que ses voisins. L'habillement des anges lui donne plus d'intérêt et un aspect plus riche. Les restaurations anciennes dont il a été l'objet ont peu modifié son style, qui se rapproche beaucoup de celui du vitrail représenté dans notre première planche. Le dessin est analogue et la manière de traiter les modelés est la même.



Anges tiré du Vitrail d'Aligret (XV^e siècle).



A. des Méloz del. à l'inox.

Réduction au 10^e.

Imp. Société St. Augustin.

VITRAIL DE LA CHAPELLE DE PIERRE TROSSEAU
PREMIÈRES ANNÉES DU XV^e SIÈCLE.



Imp. Sociétés Augustin.

N° 2.

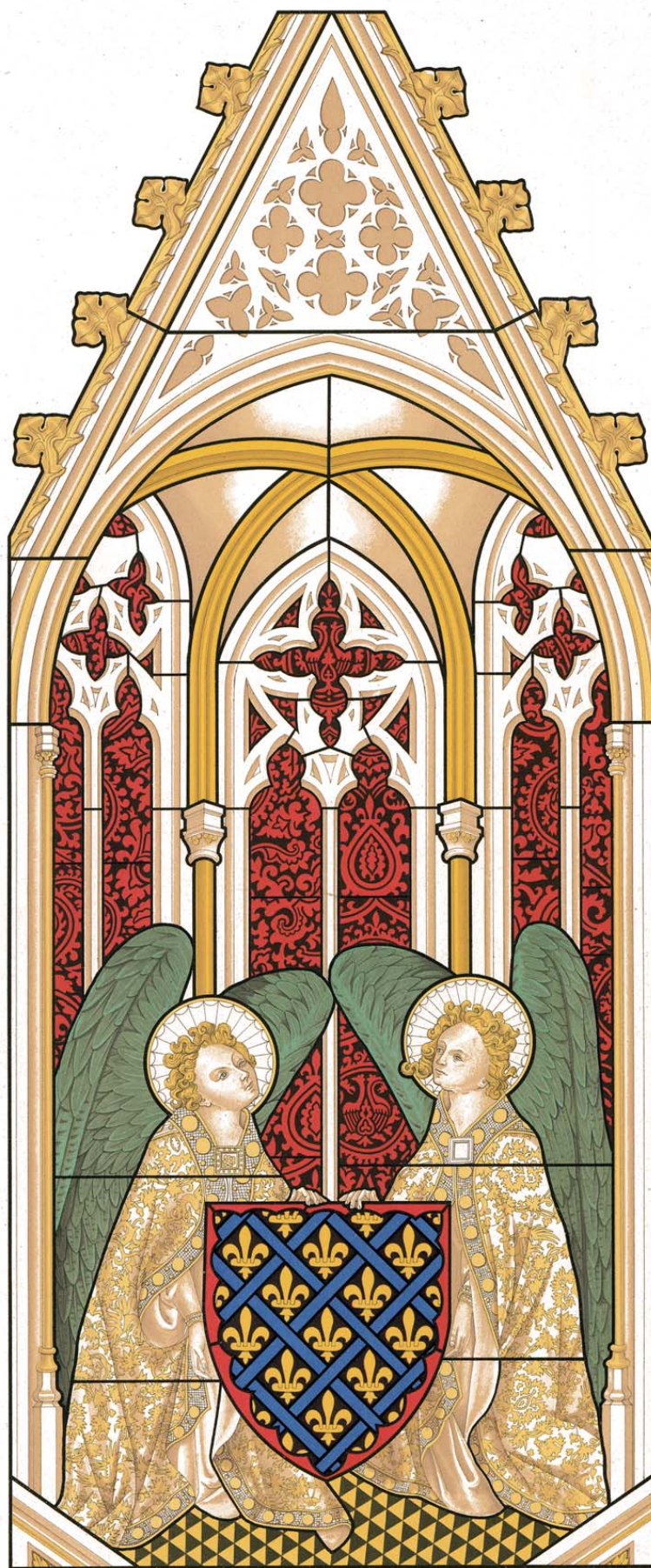
DAMASSÉS

COMMENCEMENT DU XV^e SIÈCLE.



A. des Mémoires an. à p. 103.

N° 1.

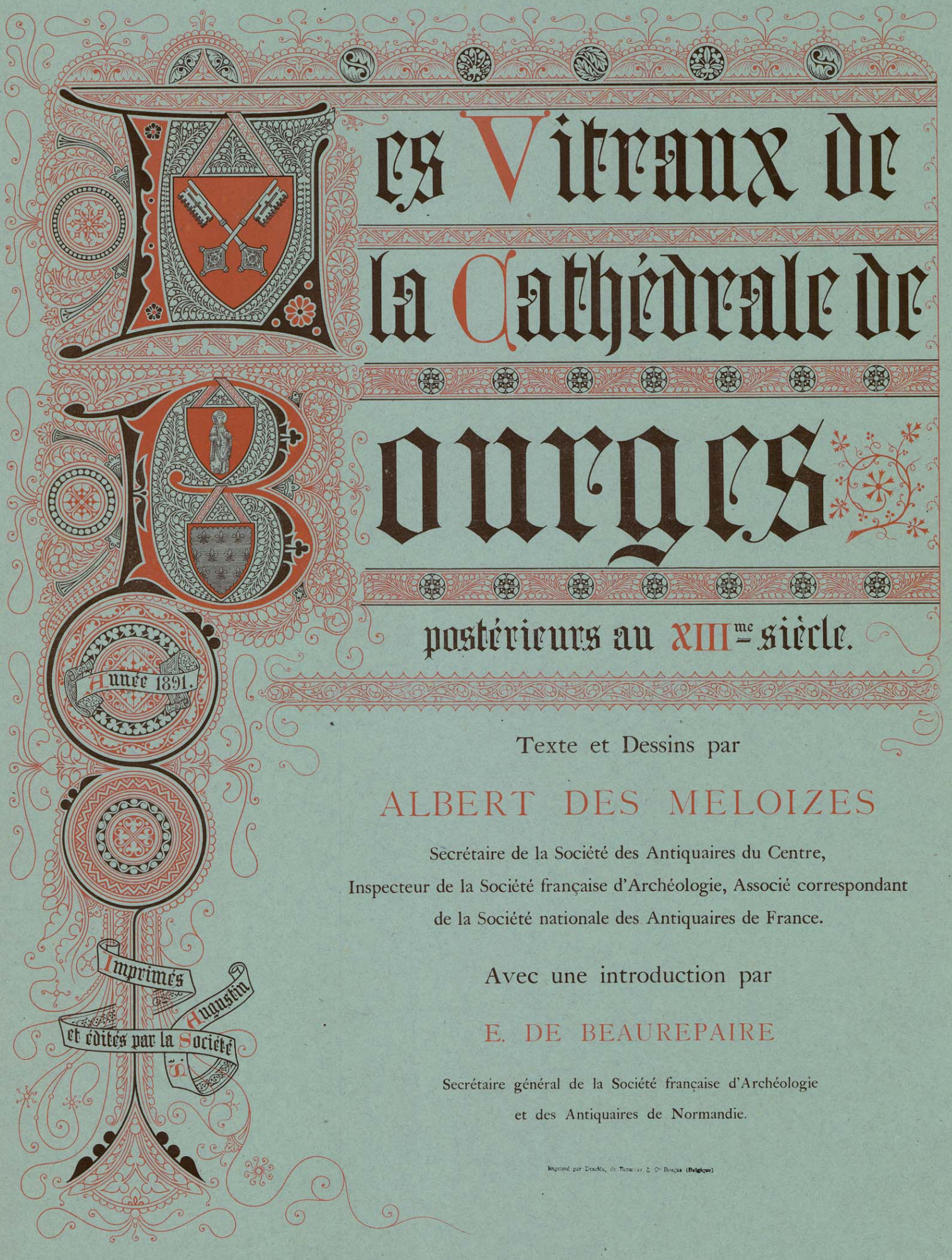


A. des Méloizes del à pinx.

Réduction aux $\frac{2}{3}$

Imp. Société S^t Augustin

VITRAIL DANS LA CHAPELLE D'ÉTAMPES
COMMENCEMENT DU XV^e SIÈCLE.



Les Vitraux de
la Cathédrale de
Bourges

postérieures au XIII^{me} siècle.

Texte et Dessins par

ALBERT DES MELOIZES

Secrétaire de la Société des Antiquaires du Centre,
Inspecteur de la Société française d'Archéologie, Associé correspondant
de la Société nationale des Antiquaires de France.

Avec une introduction par

E. DE BEAUREPAIRE

Secrétaire général de la Société française d'Archéologie
et des Antiquaires de Normandie.

Année 1891.

Imprimés

Augustin

et édité par la Société

des Antiquaires de France

PLANCHE TROISIÈME.

Vitrail de la Chapelle de sainte Catherine ou d'Aligret,
aujourd'hui de saint Joseph.*(Premières années du XV^e siècle.)*

MAITRE Simon Aligret ou Alegret, donateur de ce vitrail et fondateur de la Chapelle qu'il éclaire, était médecin ou, comme on disait au moyen âge, physicien du duc de Berry. C'était un de ces hommes "de bon esprit," suivant l'expression du vieil historien Chaumeau,⁽¹⁾ dont le duc Jean aimait à s'entourer et dont il se plaisait à faire la fortune. La notoriété de sa famille commence avec lui et on ne connaît même pas les noms de ses père et mère, pas plus que le lieu de sa naissance; mais, grâce à la faveur de son noble maître, il acquit rapidement une situation relativement élevée.

Il appartenait au clergé, mais seulement en qualité de Sous-diacre. En 1395, on le trouve pourvu d'un canonicat dans l'église de Saint-Aoustrille du Château, à Bourges. Le 30 août 1399, il fut reçu Chanoine prébendé de l'église de Paris.⁽²⁾ En 1405, il est nommé le second des Chanoines prébendés institués par la charte de fondation de la Sainte-Chapelle de Bourges. Il fut encore Chanoine et Chancelier de l'église de Bourges, Prieur de celle des Aix,⁽³⁾ Prévôt de Normandie dans l'église de Chartres et Trésorier de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers.

Comme médecin du duc Jean, en dehors de ses gages très élevés et d'une pension, il touchait continuellement de larges gratifications. Ainsi, le 13 octobre 1402, il reçoit un don généreux : "A notre ami et féal phisicien Maistre Simon Alegret 600 escus d'or . . . par grâce spéciale, tant pour considération des bons et agréables services qu'il nous a faiz on temps passé comme nous espérons que face on temps à venir, comme pour lui aider à achepter une maison en la ville de Paris."⁽⁴⁾ Et moins de trois semaines après, le 1^{er} novembre, une quittance de maître Simon constate qu'il a reçu un nouveau don, "par grâce spéciale," de 500 écus d'or.⁽⁵⁾

Le 11 avril 1414, il touche 200 écus d'or "pour don à luy fait par Monseigneur pour considération des très grans, notables et agréables services qu'il lui a faiz, fait chascun jour et espère qu'il face et aussi aux peines et travaux qu'il a eus et souffers en un très grant maladie que mondit seigneur a eue en ceste présente année."⁽⁶⁾ Et à la même époque les comptes de l'Hôtel du duc de Berry contiennent la mention suivante : "A M^r Symon Alegret, conseiller et premier phisicien 1000 escus valent 1125 livres tournois."⁽⁷⁾

On voit que les services du médecin n'étaient pas gratuits. Mais il savait, à l'occasion, se rendre utile en dehors de son art : lorsque les excès des Cabochiens commencèrent à préparer la réaction contre le duc de Bourgogne, le duc de Berry, rentré à Paris et n'osant pas habiter son hôtel de Nesle, s'en fut loger au cloître Notre-Dame dans la maison d'Aligret qui lui procurait des entrevues journalières avec les chefs du mouvement pour préparer la paix de Pontoise (31 juillet 1413).⁽⁸⁾

Simon Aligret mourut à Rouen le 18 octobre 1415⁽⁹⁾ et son décès fut annoncé au Chapitre de Notre-Dame de Paris le 21 octobre.⁽¹⁰⁾ Il fut enterré à Bourges dans la Chapelle qu'il avait construite et dotée dans la Cathédrale. On y voit encore sa dalle funéraire, en pierre de liais, fort belle mais très effacée, sur laquelle il est représenté sous un dais, avec une inscription dont il ne reste que les mots : CHAN ET TSOR DE S. HYLAIRE LE GRAT DE POICTRS et le millésime MCCCCXV.

Cette Chapelle est située à la dixième travée, entre les contreforts du côté du midi. Son vitrail a beaucoup d'analogie comme style avec celui des Trousseau étudié plus haut et le plus rapide examen suffit pour convaincre qu'il appartient à la même époque et sort du même atelier.

La date précise de sa fabrication n'est pas connue. Elle peut être seulement évaluée approximativement au moyen des titres de fondation de la Chapelle.

Celle-ci étant construite, Simon Aligret y réunit deux vicairies, fondées en mai 1226 par noble homme Robert, chevalier, Seigneur de Bomiez,⁽¹¹⁾ dont il voulut augmenter la dotation. A cet effet, il présenta une supplique au

1) Chaumeau. *Histoire de Berry*. Livre iv, chap. i. — Lyon, 1566, in-4°. p. 137.

2) Archives Nationales, LL, 344. Collection Sarrasin. *Canonici parisienses*, t. I, folio 68.

3) Les Chanoines de St-Etienne de Bourges avaient le droit de conférer à l'un d'eux la dignité de Prieur des Aix. — Buhot de Kersers. — *Histoire et statistique Monumentale du département du Cher*, I, 6.

4) Bibliothèque Nationale. M^s. Pièces originales. vol. 38. *Aligret*.

5) Idem.

6) C^{te} de Toulgoët-Treanna. *Histoire de Vierzon et de l'abbaye de Saint-Pierre*. — Paris, Picard, 1884. page 191.

7) Archives Nationales, KK. 250.

8) Félibien. *Histoire de Paris*. 1725. — II, 768.

9) Cartulaire de N.-D. de Paris dans la collection des documents inédits sur l'histoire de France. — *Obituarium Eccl. Paris.* iv, 170.

10) Registre capitulaire de N.-D. de Paris, aux Archives Nationales. LL. 215, p. 75.

11) Archives du Cher. Chapitre de Saint-Etienne, n° 357. — Vicairie de Sainte-Catherine, 2^{ème} liasse.

Pape Jean XXIII qui, par bulle donnée à Saint-Pierre de Rome le 15 des calendes d'octobre, l'an 3^{me} de son pontificat (17 septembre 1412), accorda l'autorisation demandée.⁽¹⁾

Dans cette bulle où maître Simon est qualifié Chancelier de l'église de Bourges, il est dit que sa Chapelle était *depuis peu construite* et qu'il l'avait pourvue de tout ce qui est nécessaire à l'exercice du culte. Le revenu des deux vicairies qu'il désirait y réunir étant insuffisant, il avait demandé l'autorisation d'augmenter de vingt livres tournois la dotation annuelle de chacun des vicaires qui seraient tenus d'assister à toutes les heures de l'office canonial et de dire alternativement tous les jours de l'année une messe pour le fondateur. Cette autorisation lui fut accordée et la nomination aux deux bénéfices lui fut attribuée pour tant qu'il vivrait. Les titulaires devaient être choisis parmi les clercs instruits dans l'église comme choristes et musiciens.

Au mois de juillet 1414, le duc de Berry et, le 3 octobre de la même année, le roi Charles VI, octroyèrent à Simon Aligret des lettres d'amortissement pour 60 livres tournois de revenu annuel que "*ledit Symon a dessein d'employer à certaine fondation ou autre oeuvre méritoire en l'honneur de Dieu, de la très sainte Vierge Marie, de saint Etienne, saint Hilaire, sainte Catherine et de tous les Saints.*"⁽²⁾

L'état des dîmes et héritages sur lesquels ce revenu était assis et qui venaient d'être acquis par Aligret de Jean de Neillac, Chevalier, Seigneur de Châteaubrun, est annexé aux Lettres royales d'amortissement. Ces héritages étaient situés à Saint-Patier-les-Yssoldun, à Janvarenes paroisse de Thizay, à Sainte-Lizaigne et aux Bordes près Issoudun. Leur revenu total est évalué à 39 livres 19 sols 3 deniers tournois.

Une épithèque, incrustée autrefois dans le mur de la chapelle et que La Thaumassière a transcrite,⁽³⁾ indique de plus trois arpents de prés sur la rivière d'Yèvre et 30 sols tournois de rente sur une maison voisine de l'église de Saint-Pierre-du-Marché. Ce furent deux acquisitions faites, le 26 avril 1421, après la mort du fondateur et par ses exécuteurs testamentaires "*au profit et perpétuel héritage des vicairies et vicaires qui sont et seront en la chapelle par ledit defunct faite instituée et ordonnée.*"

Nous savons donc positivement que la Chapelle d'Aligret était construite et parachevée en 1412 et que, par conséquent, la verrière est antérieure à cette date. En la comparant au vitrail des Trousseau (V. Planche I) et à ce qui nous reste des vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourges (V. Pl. V et VI), on est amené à penser qu'elle peut remonter à 1405 ou 1406.

DESCRIPTION.

La fenêtre a de largeur 3^m 90 et de hauteur 4^m 75. Elle est divisée en de nombreux compartiments par des meneaux de deux sortes dont les plus larges dessinent l'ordonnance principale. Cette ordonnance consiste en deux panneaux de plein cintre hauts de 3^m 10 sur lesquels s'appuie un grand cercle de 1^m 85 de diamètre qui s'amortit par le haut en ogive en se confondant avec les contours de la fenêtre et s'allonge par le bas en pointe aiguë en se raccordant aux deux cintres des panneaux inférieurs. Chacun de ceux-ci est divisé par un meneau secondaire en deux lancettes ogivales, avec un écoinçon dans lequel est inscrit un trèfle, et le grand cercle supérieur forme dans le tympan, entre deux grands trèfles, une rosace intérieurement meublée de trois quatrefeuilles dont l'inférieur a deux lobes arrondis et les deux autres aigus. Ces quatrefeuilles sont inscrits dans des cercles séparés par des écoinçons trèflés. Au sommet de la baie est un quatrefeuilles à lobes aigus inégaux.

En somme, les différents panneaux de verre sont répartis entre quatre grandes lancettes inférieures, trois médaillons quadrilobés et sept écoinçons découpés; en tout quatorze compartiments plus ou moins importants, mais bien équilibrés et d'un bon effet dans l'ensemble.

Au compartiment supérieur, le Christ assis de face, les bras ouverts, porte un manteau blanc qui dégage l'épaule droite et une partie du buste, de façon à montrer la plaie du côté. Les plaies sont également visibles aux mains et aux pieds. Ceux-ci s'appuient sur un globe cerclé d'or. Les cheveux sont longs et bouclés, séparés sur le front. Le nimbe crucifère est bordé de perles. Ici, comme dans la plupart des représentations au moyen âge de la grande scène du dernier jour, Notre-Seigneur est représenté assis sur un arc-en-ciel.⁽⁴⁾

À droite et à gauche volent des anges qui portent les instruments de la passion : à droite, en avant, l'un tient la couronne d'épines et la lance; un autre au second plan porte les verges et les trois clous; à gauche un premier ange supporte des deux mains une croix; un second tient l'éponge; un troisième est derrière les deux autres et on ne distingue que sa tête.

Dans les deux médaillons quadrilobés immédiatement inférieurs sont représentés deux saints personnages agenouillés, nimbés, vêtus de robes et de manteaux blancs, sans attributs. Ce sont sans nul doute, étant donné le sujet général de la composition, à droite du Christ la Sainte Vierge et à gauche saint Jean-Baptiste.⁽⁵⁾ Des anges nimbés sont autour d'eux dans les lobes des médaillons. En haut, ils volent les bras étendus; plus bas, ils ont les mains jointes dans l'attitude de l'adoration.

1) Archives du Cher. Chapitre de Saint-Etienne, n° 359. — Vicairie de Sainte-Catherine, 2^{me} liasse.

2) Id. id. n° 357. Chartes en latin.

3) *Histoire de Berry*. Livre II, chap. VII, 15.

4) . . . et iris erat in circuitu sedis, similis visioni smaragdinae. — Apocalypse, IV, 3.

5) P. Cahier. — *Caractéristiques des Saints*, p. 493.

Les cinq autres compartiments du tympan sont consacrés à la résurrection des morts. Sur les côtés du vitrail, des anges⁽¹⁾ "font entendre la voix éclatante de leurs trompettes,⁽²⁾" et, à ce signal, les couvercles des tombes se soulèvent et les morts se réveillent : on voit au premier plan un homme nu qui se dresse hors du sépulcre en élevant les mains jointes; plus loin, une femme ouvre les yeux et une autre enveloppée d'un suaire saisit les bords de sa tombe et se lève.

Les compartiments symétriques à droite et à gauche reproduisent le même sujet en le retournant.

Au centre du tympan les quatre lobes du médaillon inférieur et sa partie centrale contiennent des scènes analogues : un évêque mitré, des moines vêtus du froc à capuchon, un roi couronné, de jeunes femmes à la longue chevelure, des vieillards barbus, des personnages enveloppés de suaires se dressent dans leur tombe en élevant les mains au ciel. Quelques-uns portent des phylactères sur lesquels se lit en lettres gothiques l'invocation : *miserere nostri*.

Les deux écoinçons inférieurs de la rose montrent de même des tombes ouvertes et des morts de diverses conditions qui surgissent dans l'attitude de la supplication. Quelques arbres se voient au fond de ces tableaux.

Les compartiments triflés entre les pointes des grandes lancettes du bas renferment des écussons tenus à droite, à gauche et au-dessous par des anges aux ailes éployées. L'écu à gauche est aux armes pleines de Berry : *de France à la bordure engrêlée de gueules*; celui de droite, aux armes mi-parti de Berry et d'Auvergne : 1, comme ci-dessus; 2, *d'or au gonfanon de gueules frangé de sinople*, qui sont celles de Jeanne de Boulogne, comtesse d'Auvergne, seconde femme du duc Jean.

Dans tous les compartiments du tympan les figures se détachent sur un fond damassé rouge, bleu ou vert dont les planches B, n° 1 et C, n° 1 reproduisent les dessins en grandeur naturelle.

Les quatre grands panneaux en lancettes du bas de la verrière contiennent des figures demi-nature sous des portiques variés de forme.

Dans les deux latéraux, un soubassement décoré de quatrefeuilles avec plinthe et cimaise, fait saillie en avant par trois pans fortifiés aux angles par des pilastres prismatiques dont les deux extrêmes plus robustes s'élèvent pour soutenir un dais à trois frontons triangulaires ajourés de trèfles et de quatrefeuilles; ce dais est couronné par une galerie. Il est surmonté à gauche d'un lanternon aux côtés duquel sont deux anges, et à droite d'un comble pyramidal aux arêtes ornées de crochets, avec un gros bouquet de feuillages contournés formant amortissement.

Les portiques sont voûtés sur nervures rayonnantes. Le fond est à trois pans percés de fenêtres dans les tympans desquels des meneaux dessinent des quatrefeuilles ou des flamboiements.

Les deux lancettes centrales montrent deux pavillons d'architecture d'une autre ordonnance; tous deux sont semblables :

Le stylobate est droit avec un rang de quatrefeuilles entre les moulures. A droite et à gauche montent deux piliers prismatiques supportant un cintre surbaissé surmonté de contre-courbes qui soutiennent un chapiteau et un bouquet de feuillages enroulés sur lesquels une statuette est posée. Le cintre est orné à l'extrados de feuilles à lobes rabattus.

Cette baie forme l'entrée d'un habitacle voûté avec fond à trois pans, dont chacun est percé d'une fenêtre ogivale à meneaux.

Au-dessus est une galerie à balustrade triflée d'où s'élève une tour hexagone largement ouverte sur ses trois faces antérieures avec fenestragés à meneaux sur les pans postérieurs. Cette tour surmontée d'une terrasse à balustrade est couronnée par les pointes de ses clochetons d'angles et les épis des frontons triangulaires ajourés qui décorent chacune de ses six faces. Elle est enfin accostée de contreforts au pied desquels sont des statuettes de saints.

Deux hautes colonnes prismatiques effilées terminées par des clochetons aigus s'élancent à droite et à gauche du pavillon auquel de légères arcades les relient.

Toute cette architecture en grisaille est relevée de pendentifs, de pinacles, d'épis et de crochets triflés en jaune pâle.

Le fond général des quatre panneaux est damassé sur verre jaune, rouge, ou vert. Au premier panneau à gauche ce sont de grandes palmes, des fleurons et des enroulements divers au milieu desquels sont posées des cigognes becquetant des branchages (Pl. C, n° 1). Aux trois autres panneaux, c'est un semis régulier de deux sortes de rosaces fleuronnées alternantes, que nous avons déjà rencontré aux fonds des compartiments du tympan (Pl. B, n° 1).

Les tentures derrière les personnages dont il me reste à parler sont aussi des damassés variés que je signalerai en étudiant les sujets des différents panneaux.

Les pavillons architecturaux qui viennent d'être décrits et dont la planche que le lecteur a sous les yeux permet d'apprécier les détails dans leur élégant agencement et leur heureuse variété, abritent des figures de saints ou des portraits du donateur et de sa famille. Ces différentes figures doivent être étudiées en commençant par la gauche du vitrail.

Premier panneau. — Trois personnages sont agenouillés sur un dallage en damier jaunâtre et noir. Celui qui est en tête du groupe tient dans ses mains jointes une longue banderolle sur laquelle est écrite en minuscules gothiques l'invocation : *miserere nostri*. Il est en costume de chanoine ou de docteur : longue robe rouge dont le bas seul

1) Voir un de ces anges reproduit ci-dessus, page 7. (Réduction au cinquième.)

2) St-Matthieu. xxiv, 31.

est visible, recouverte qu'elle est par une aube blanche à grandes manches largement ouvertes et tombantes. Derrière l'épaule gauche se voient les deux pendants frangés de fourrure de la chausse du docteur. Ce personnage est le donateur du vitrail Maître Simon Aligret dont j'ai parlé suffisamment au début de ce chapitre.

L'écusson de ses armes est au-dessous de lui, appliqué au soubassement de l'architecture; il est *d'azur à trois aigrettes d'argent becquées et membrées de gueules*.⁽¹⁾

Deux jeunes gens sont agenouillés derrière le donateur, les mains également jointes. Leur costume consiste en longues robes blanches à grandes manches pendantes sans aucun ornement. L'expression fort jeune de leurs traits convient bien à l'âge que pouvaient avoir vers 1405 les deux neveux du médecin du duc de Berry, et ce sont eux évidemment qui sont ici représentés.

Ils furent héritiers et exécuteurs testamentaires de leur oncle, et c'est en cette qualité qu'on les voit le 11 Novembre 1415⁽²⁾ paraître devant le chapitre de N.-D. de Paris pour exposer que le défunt avait légué par son testament à la fabrique 6 livres tournois, une belle chape de velours de soie brodée d'or et 100 écus pour un service solennel dont ils supplient que la célébration se fasse au plus tôt.

Ils se nommaient Simon et Denis Faverot. Le premier entra dans les ordres : il était chanoine de Bourges en 1421 et figure encore comme exécuteur testamentaire de son oncle, le 26 Avril de cette année,⁽³⁾ au contrat d'acquisition de la prairie et de la rente de 30 sols tournois qui furent ajoutées, comme on l'a vu plus haut, à la dotation de la chapelle de Sainte-Catherine.

Le second prit le nom d'Aligret, ne gardant celui de Faverot que comme surnom. Il se maria en 1420 et mourut en Janvier 1476 après avoir fait son testament devant M^e Jacques Compaing, notaire à Bourges.⁽⁴⁾ Sa postérité assez nombreuse a formé plusieurs branches en Berry, en Champagne et en l'Isle de France.

Un saint à longue barbe et à nimbe rayonnant domine le groupe des trois personnages. Enveloppé dans un grand manteau qui se relève en capuchon sur sa tête, il tient de la main droite une lance et de la gauche un livre. Tous les auteurs qui ont écrit sur la Cathédrale y voient, suivant la logique, le patron de Maître Aligret, saint Simon; mais cet apôtre est généralement caractérisé par une scie, instrument de son martyre. La lance s'appliquerait mieux à saint Thomas, auquel comme apôtre convient également bien le livre. Ces deux attributs sont aussi les caractéristiques de saint Lambert, évêque, mais il faut convenir que rien dans notre personnage ne rappelle la dignité épiscopale. Y aurait-il lieu de supposer qu'Aligret s'appelait Thomas de son vrai prénom et que Simon n'aurait été pour lui qu'un surnom? Je n'ai rencontré aucun document qui permette d'éclairer ce doute.

Au fond du tableau est tendue une tapisserie de couleur violacée dont nous avons déjà rencontré le dessin dans le vitrail de Trouseau (Pl. I, deuxième panneau à droite, et Pl. D, n° 2).

Deuxième panneau. — Sainte Catherine d'Alexandrie, vierge et martyre, debout, a un nimbe orné de perles et de pierreries. Ses cheveux retombent sur ses épaules. Elle est vêtue d'une très longue robe ou tunique à plis raides et à manches collantes. Un manteau traînant jusqu'à terre s'entr'ouvre pour laisser passer l'avant-bras droit et la main qui s'appuie sur la garde d'une épée; il enveloppe tout le côté gauche et sous ses plis on devine la main qui soutient une petite roue à dents aiguës et recourbées. Sainte Catherine subit la décollation après que l'appareil de son supplice eut été brisé par la foudre. C'est pourquoi la roue est figurée le plus souvent brisée, comme nous la verrons dans un autre vitrail (Pl. VIII) de la Cathédrale. Ici elle est entière.

Le damassé qui forme la tenture du fond de ce tableau est le même qu'au fond général du premier panneau. Il est ici peint en grisaille opaque sur verre vert. Le même dessin, mais au simple trait, a servi pour figurer l'étoffe de la tunique de la sainte.

Au-dessus de sainte Catherine, dans les détails du pavillon d'architecture qui l'abrite, sont placées trois statuettes : à gauche, saint Pierre enveloppé dans un manteau, tenant de la main droite deux clefs passées dans une cordelière; à droite, un saint à longue barbe, la main droite sortant de son manteau pour s'appuyer sur la poitrine, non caractérisé, probablement saint Paul; au centre, sur le chapiteau feuillagé au-dessus de la baie, la Sainte Vierge tenant sur son bras droit l'Enfant Jésus, groupe charmant de simplicité touchante et de réalisme naïf, où le blond chérubin réclame par un geste expressif et avec une moue enfantine copiée sur le vif la nourriture de son âge.⁽⁵⁾

Troisième panneau. — Un saint évêque mitré, la tête entourée d'un nimbe très orné, tient de la main gauche une crosse et lève la main droite qui porte une bague à l'index.⁽⁶⁾ Il semble qu'il fasse le geste de bénir à la manière latine, pourtant il est à remarquer que sa main est tournée en dedans. Son vêtement consiste en une longue tunique blanche traînant à terre, une dalmatique brochée d'or et d'argent, bordée d'un galon orné de gemmes et frangée sur les fentes latérales, et une chasuble richement damassée d'or formant la pointe en avant et relevée sur les bras avec fermail de pierreries au col. Un galon gemmé est autour du col, descend jusqu'en bas sur le devant et se divise en deux branches sur les épaules en forme de pallium.

Les pieds sont chaussés de mules blanches ornées d'un galon d'or.

1) L'aigrette est une sorte de héron dont le nom, à la faveur d'une certaine analogie avec celui d'Aligret aurait, suivant quelques-uns, inspiré la pensée de faire de ces oiseaux comme les armes parlantes de cette famille.

2) Archives Nationales. LL. 393. Collection Sarrasin. Nécrologe.

3) Archives du Cher. Chapitre de St-Etienne, n° 359. — Vicairie de Sainte-Catherine, 4^{ème} liasse, n° 4.

4) Mémoires généalogiques d'Haudicquer, V. p. 108. — Bibliothèque Nationale, cabinet des titres, vol. 90.

5) Voir le cul-de-lampe, page 15. (Réduction à la moitié.)

6) Selon les plus anciens liturgistes, dit l'abbé Martigny (*Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, art. *anneau épiscopal*), l'évêque ne devrait porter l'anneau à l'annulaire que quand il officie pontificalement, et, en toute autre circonstance, à l'index.

La volute de la crosse est d'un style qui ne convient pas à l'époque de la fabrication du vitrail. J'indiquerai plus loin qu'elle provient, de même que la tête du saint évêque, d'une réparation faite au XVI^e siècle.

Notons immédiatement que, comme dans le panneau précédent, de petites figures de saints sont placées dans la partie supérieure du pavillon d'architecture : au milieu un personnage nimbé portant une palme peut être saint Etienne; sur les côtés deux autres saints pour lesquels l'absence de caractéristiques ne permet aucune attribution.

Maintenant quel est le saint représenté sous ce portique? L'abbé Romelot⁽¹⁾ dit en parlant de ce vitrail : " On voit dans le troisième panneau la représentation d'un évêque qui est celle de Guillaume de Boisratier, alors archevêque de Bourges." Mais Guillaume de Boisratier parvint au patriarcat de Bourges en 1410 et il y a tout lieu de croire que notre vitrail est de quelques années antérieur à cette date. De plus le nimbe suffit à anéantir cette explication.

Le baron de Girardot⁽²⁾ y voit saint Nicolas et c'est également l'opinion de M. l'abbé Barreau.⁽³⁾ Ce dernier adopte en même temps la version du chanoine Romelot en ce sens qu'il admet que saint Nicolas est " peint sous la figure de l'archevêque du temps, Guillaume de Boisratier."

Je ne crois pas, je viens de le dire, qu'on puisse reculer la fondation de la chapelle jusqu'à l'épiscopat de Guillaume de Boisratier. Je ne pense pas non plus qu'il s'agisse ici du saint évêque de Myre. Il serait étrange, en effet, que saint Nicolas fut représenté sans aucun de ses attributs traditionnels : les enfants dans un baquet, la bourse ou les pièces d'or, le pallium qui lui fut restitué par la Sainte Vierge, ou tout autre. Je ne parle pas de la barbe que porte toujours saint Nicolas et qu'il n'aurait pas ici, parce que, ainsi que je l'ai dit, la tête a été refaite au XVI^e siècle et a pu être modifiée par le restaurateur. Il est probable que les auteurs partisans de cette attribution, sans examen des titres qui éclairent la question, ont été influencés par ce fait que la chapelle d'Aligret, après avoir été dédiée à sainte Catherine, fut aussi le siège d'une vicairie dite de Saint-Nicolas, en raison de laquelle on ajouta ce vocable au premier. Mais cette extension de vocable est postérieure à la fondation⁽⁴⁾ et le nom de saint Nicolas n'est pas prononcé dans les lettres d'amortissement du revenu que Simon Aligret avait dessein d'employer, est-il dit, . . . *ad omnipotentis dei et beatissime virginis Marie et beatorum Stephani, Hilarii et sancte Katherine, totiusque curie supernorum honorem et laudem.*"

Or nous voyons bien dans le vitrail le Dieu tout-puissant, dominant toute la composition dans sa fonction de Juge suprême; la bienheureuse Vierge Marie, représentée deux fois, et dans le tympan et au haut du second panneau; sainte Catherine, à une place d'honneur qu'explique la dédicace qui lui a été faite de cette chapelle; saint Etienne au haut du troisième panneau et la cour céleste représentée par saint Pierre et les autres saints qui dominent les portiques centraux. Reste saint Hilaire qui ne serait représenté nulle part, si on se refusait à le reconnaître dans le saint évêque qui nous occupe en ce moment. C'en est assez, je crois, pour faire cesser l'hésitation et pour permettre de voir ici saint Hilaire, patron de cette église de Poitiers dont Aligret était le trésorier.

La tenture de fond, sur verre rouge, est du même dessin que celle du panneau précédent.

Quatrième panneau. — Quatre personnages sont agenouillés et prient les uns derrière les autres. En avant, un homme tête nue, cheveux courts et frisés, est vêtu d'une longue robe blanche à manches serrées au-dessous de la main par un rang de petits boutons; sur ses épaules une pèlerine à capuchon. Il porte une aumônière en sautoir, à l'aide d'une bretelle, et un bâton ou bourdon est entre ses bras. Ses deux mains jointes tiennent une grande palme. Nul document ne peut aider à l'identification de ce personnage, membre évidemment de la famille du donateur, mort, sans doute, violemment dans l'accomplissement de quelque pieux pèlerinage. J'ai dit qu'Aligret est la première individualité marquante d'une famille dont le nom ne s'est perpétué que par sa transmission à une parenté collatérale. C'est pour cela qu'il est de même impossible de nommer les trois femmes agenouillées à l'arrière plan. Sauf de légères différences dans leur coiffure et dans la forme des manches de leurs robes, elles sont toutes trois vêtues de même. Leur habillement est celui, non de religieuses, comme on l'a dit à tort, mais de femmes de condition bourgeoise. Le dessin très net de leur ajustement a même un intérêt particulier au point de vue du costume des femmes de la classe moyenne au commencement du XV^e siècle. Elles sont vêtues de longs surcots dont les manches très ouvertes pour deux d'entre elles et enroulées sur l'avant-bras pour l'autre, laissent voir les manches du vêtement de dessous terminées en entonnoir. Leur coiffure consiste en cette espèce de cornette qu'on appelait *huve* à la fin du XIV^e siècle; c'est une sorte de capeline empesée dont les côtés se développent en volets. Elle semble chez la première des trois femmes n'être qu'un prolongement du col de la robe, tandis qu'elle en est bien détachée chez les deux autres. Le collet du surcot est droit et ajusté par deux lacets.

Tout ce groupe est présenté par un saint debout que le chanoine Romelot nomme sainte Catherine de Suède, le B^{em} de Girardot sainte Catherine, sans autre désignation, et M. l'abbé Barreau sainte Brigitte de Suède. Les motifs de ces attributions n'apparaissent pas clairement. En réalité, il n'est pas douteux qu'il s'agisse d'un saint et non pas d'une sainte; mais, en l'absence de renseignements sur le personnage masculin agenouillé en avant du tableau et dont il est vraisemblablement le patron, le champ est ouvert aux conjectures et on peut choisir entre tous les saints qui ont pour caractéristique un glaive. Je serais porté à y voir saint Michel, Archange, n'était l'absence d'ailes. Quoi qu'il en soit, ce saint a un nimbe cerclé de perles, les cheveux courts très bouclés, une figure imberbe et jeune et

1) *Description de l'église métropolitaine de Bourges*, p. 214.

2) *La Cathédrale de Bourges*, p. 107.

3) *Description de la Cathédrale de Bourges*, par M. l'abbé Barreau,

2^{me} édition. — Châteauroux, 1855, in-8° p. 78.

4) Archives du Cher. Liasses de la Vicairie de Sainte-Catherine, *passim*.

une certaine apparence chevaleresque. Il tient de la main droite une épée dans son fourreau. Un manteau bordé d'un galon d'or est drapé sur son bras droit et dégage le bras gauche recouvert d'une étoffe damassée d'or et d'argent, avec un galon vers l'épaule et un autre au poignet, sur lesquels des enroulements divers paraissent former les caractères d'une inscription fort difficile, sinon impossible à déchiffrer. Mon ami et savant collègue, M. le vicomte Charles de Laugardière, propose la lecture ECCA XRI : ecclesia Christi. Le manteau est retenu sur les épaules par un large collet ou bande d'étoffe damassée comme les manches. Le haut de la robe est visible au-dessus de ce collet et forme des plis qui s'enroulent autour du cou.

Le sol sur lequel sont posés les personnages est un dallage en damier semblable à celui du premier panneau. Le fond est tendu d'une draperie bleue damassée comme aux second et troisième tableaux.

Cette verrière, comme toutes celles de la Cathédrale à partir du XIV^e siècle et comme celles, en particulier, qui tournées vers le midi sont plus exposées à l'action destructive des agents atmosphériques, a subi à toutes les époques de graves avaries. Les vitraux des XII^e et XIII^e siècles avec leur verre plus épais et leurs plus petits fragments fortifiés par des plombs multipliés, résistaient mieux à tous les accidents, chocs fortuits ou poussées de la tempête, que ces morceaux de plus grande surface et de moindre épaisseur : aussi, quoique soumis durant un siècle ou deux de plus aux mêmes causes de destruction, nous sont-ils parvenus dans un état de conservation souvent admirable, tandis que les autres dont l'aspect lamentable nous afflige aujourd'hui et s'aggrave chaque jour sous nos yeux, appelaient presque au lendemain de leur mise en place le secours des restaurateurs. Le XV^e siècle n'était pas achevé qu'il fallut réparer le vitrail d'Aligret : c'est alors que la tête de sainte Catherine fut refaite par un verrier inconnu et sans talent.

Au XVI^e siècle, vers 1550,⁽¹⁾ le panneau de saint Hilaire fut défoncé et on dut refaire la tête du saint, le haut de son corps, sa main droite et le sommet de sa crosse. Je puis avec certitude nommer l'auteur de cette restauration, bien que je n'aie rencontré aucun document écrit qui l'indique : ce fut un grand artiste, originaire de Bourges, qui multiplia dans les sanctuaires de cette ville⁽²⁾ les remarquables produits d'un crayon vigoureux et d'un pinceau habile entre tous, Jehan Lescuyer. Le talent très personnel de ce peintre a imprimé à toutes ses œuvres, même dans des morceaux restreints comme ceux-ci, un cachet qu'on ne peut méconnaître lorsqu'on a une fois étudié sa manière.

A quelques années de là, l'incendie de 1559,⁽³⁾ et un siècle plus tard, l'orage des 28 et 29 Janvier 1645⁽⁴⁾ causèrent de nombreux dégâts que de simples remises en plomb parurent suffisantes à réparer. Désormais les vitraux étaient passés de mode : on croyait leur faire assez d'honneur en les rapiécant au hasard et en bouchant les trous avec le premier morceau de verre peint qui tombait sous la main d'un manoeuvre sans goût et sans intelligence.

Le vitrail d'Aligret n'a pas été autrement traité depuis trois siècles et les résultats d'un tel régime ne sont que trop sensibles : au premier aspect, ce sont les interpolations absurdes qui attirent l'œil aux dépens de l'ensemble, et un certain effort d'attention est nécessaire pour faire abstraction de ces morceaux parasites. Mais ce travail d'élimination accompli, la composition première se dégage et reprend sa valeur.

On constate alors tant de points de ressemblance entre cette verrière et celle de Pierre Trousseau étudiée précédemment (Planche I^{re}), qu'on ne peut douter de leur communauté d'origine : les deux saints personnages qui appartiennent en totalité à l'œuvre primitive (I^{er} et IV^e panneaux), sont manifestement des conceptions du même artiste qui a dessiné le saint Jacques et le saint Etienne de la chapelle de Reims. Les figures des donateurs sembleraient devoir fournir des termes de comparaison moins sûrs, puisqu'elles ne sont plus des types conventionnels mais des portraits d'après nature; pourtant elles accusent encore toutes le même style. Dans les détails de moindre importance les mêmes analogies se remarquent : les verres employés de part et d'autre sont les mêmes; les damassés ou sont absolument semblables ou procèdent d'une inspiration analogue.

Enfin, au point de vue de l'exécution matérielle, tout ce que j'ai dit du vitrail de Trousseau s'applique au vitrail d'Aligret : les procédés sont identiques. Il est non seulement évident que les cartons de ces deux verrières sont dus au même crayon, mais encore on peut affirmer que leur traduction sur verre a été faite, comme je le disais au début de ce chapitre, dans le même atelier.

C'est ainsi que l'un et l'autre ont les mêmes défauts et les mêmes qualités : on admirera l'habileté du dessin, l'élégance de l'ornementation, la finesse des détails; mais on déplorera cet emploi abusif du verre blanc, plus sensible encore dans cette verrière que dans la première où les costumes des chevaliers et des nobles dames atténuent dans une mesure, par les vifs émaux de leurs armoiries, l'excessive étendue des parties sans coloration.

Cette étendue exagérée des surfaces transparentes est ici d'autant plus regrettable que le vitrail d'Aligret, par suite de son orientation particulière, est presque constamment inondé de lumière. Le jour éclatant qui le traverse

1) En l'absence de tout renseignement relatif à l'accident qui nécessita cette réfection, j'indique la date approximative de 1550, comme celle de la réparation faite par Jehan Lescuyer, parce qu'elle correspond à l'époque où cet artiste était dans tout l'épanouissement de son talent. Dans tous les cas, elle est antérieure à l'année 1556 qui est celle de la mort de notre peintre berruyer.

2) La Cathédrale de Bourges possède de lui deux verrières des plus remarquables qui seront étudiées plus loin.

3) Archives du Cher. Chapitre de Saint-Etienne; affaires diverses, liasse 26.

4) Archives du Cher. Chapitre de Saint-Etienne; commune de Saint-Palais, liasse 1^{re}.

annule tout le modelé de ses fines grisailles et diminue même singulièrement, par un rayonnement que rien n'atténue, l'effet des damassés de couleur qui forment le fond des tableaux.

Nous retrouverons plus loin (Pl. V et VI) des vitraux de cette même époque à l'égard desquels il y aura lieu d'exprimer de semblables critiques : ce sont des débris de la Sainte-Chapelle auxquels la Cathédrale donna asile lorsque fut détruit le monument qui les renfermait.

Mais avant de les étudier, et puisque, à vrai dire, ils n'appartiennent qu'indirectement à la Cathédrale, je crois devoir m'occuper d'une verrière qui, pour une partie au moins, nous ramène à quelques années en arrière, c'est-à-dire à la fin du XIV^e siècle.



PLANCHE QUATRIÈME.

Vitrail du grand pignon.

(Fin du XIV^e siècle et milieu du XV^e)

SUIVANT une tradition qui semble reposer sur des bases sérieuses, la façade de la Cathédrale de Bourges fut faite en grande partie aux frais du duc Jean de Berry; toutefois cela doit s'entendre non pas du grand portail qui appartient par son style à la fin du XIII^e siècle ou au commencement du XIV^e, mais du grand pignon qui le surmonte et au milieu duquel s'ouvre l'énorme fenestration, objet de ce chapitre. C'est à ce pignon et à cette fenêtre qu'il convient d'appliquer la date de 1390 attribuée à tort par Catherinot⁽¹⁾ à la construction ou au renouvellement du portail, évidemment plus ancien d'environ un siècle.

Ce dut être une des dernières libéralités faites par le duc à la Cathédrale qu'il avait comblée de ses largesses, lorsqu'il pouvait caresser la pensée d'y faire élever son tombeau au milieu du chœur. On sait que les chanoines de Saint-Etienne refusèrent de se prêter à cette fantaisie princière : ils estimaient, non sans raison, que le monument projeté apporterait une gêne singulière au déploiement de leurs cérémonies. Devant leur opposition persévérante le duc renonça à son désir et résolut de construire dans les dépendances de son château de Bourges une chapelle pour la fondation de laquelle il obtint en 1372 des bulles du pape d'Avignon, Clément VII, et c'est à elle qu'il attribua désormais ses largesses et destina son mausolée.

Il y a donc lieu de croire que la construction du pignon occidental de la Cathédrale, si on accepte la tradition vraisemblable qui en fait honneur à la générosité du duc de Berry, est antérieure à 1392. La date de 1390 affirmée par Catherinot n'est pas démentie par l'aspect de l'architecture : en particulier, les moulures qui encadrent la grande fenêtre et qui en ornent les meneaux élégants conviennent bien à cette date.

Une partie des vitraux qui la ferment, c'est-à-dire ceux qui constituent la rosace, doivent être de cette époque. Les autres, comprenant tous les panneaux de la partie inférieure, sont certainement postérieurs, quoi qu'en aient dit quelques auteurs trompés par un examen superficiel.⁽²⁾

Il faut admettre que pendant au moins un demi siècle toute cette portion inférieure a été vitrée soit en verres blancs, soit au moyen de vitraux peints qui auraient été détruits avant 1450 par une cause inconnue et dont aucun document n'a conservé le souvenir. La première hypothèse est la plus probable. On peut, en tout cas, déterminer avec une approximation suffisante le moment où fut mise en place la verrière qui existe aujourd'hui.

A cet égard une première indication est fournie par la présence des écussons de Charles de France, troisième duc de Berry (1417-1453) qui fut le roi Charles VII, et de sa femme Marie d'Anjou, mariée en 1422. Ces blasons suffiraient pour affirmer le milieu du XV^e siècle. Mais la question peut être serrée de plus près encore, grâce à l'écu papal qui se trouve à gauche, au-dessous de la rose. C'est celui de Nicolas V qui fut pape de 1447 à 1455, et par suite, on peut dire que cette verrière fut, à quatre ou cinq ans près, fabriquée en 1450.

La figure de saint Jacques peinte dans l'un des panneaux pourrait inspirer l'idée que Jacques Cœur en fut le donateur ou, du moins, contribua à son érection. En outre, on verra dans un prochain chapitre que le vitrail de la chapelle de l'argentier de Charles VII, tant par certains détails accessoires que par le sujet de la composition principale, n'est pas sans analogie avec celui-ci.

DESCRIPTION.

Cette immense baie qui mesure près de 150 mètres carrés de surface est divisée en un grand nombre de compartiments par des meneaux de trois sortes. Les uns constitués par un faisceau de cinq colonnes qui, à l'extrémité de leur partie verticale, sont pourvues de chapiteaux à deux rangs superposés de feuillages, forment l'ossature principale. Celle-ci consiste en deux grandes lancettes ogivales sur lesquelles s'appuient deux arcs qui se relèvent jusqu'aux bords de la fenêtre et raccordent leurs moulures avec celles de l'ogive pour encadrer la rose avec elle.

Les meneaux secondaires formés de trois colonnes seulement, avec les mêmes chapiteaux, dessinent dans l'intérieur de chaque grande lancette une ordonnance analogue consistant en trois lancettes, l'intermédiaire plus basse, surmontées d'un carré aux côtés arqués. Ils forment encore un carré semblable à droite et à gauche du bas de la rose.

Les meneaux tertiaires constitués par un tore entre deux congés forment les redents qui inscrivent des quatre-feuilles dans les carrés, des trèfles dans le sommet des plus hautes lancettes et dessinent des ogives trilobées au-dessous de ceux-ci.

1) Catherinot, opuscules. — *Les églises de Bourges*, p. 1.

2) E. H. Thevenot. *Essai historique sur le vitrail*.... Clermont-Ferrand, 1837, in-8°, p. 8.

ROSE DU XIV^e SIÈCLE.

La rose, encadrée entre quatre portions de cercle de rayons différents, — les uns mesurant 8^m 80 et les autres 7^m 50, — se compose d'une partie centrale circulaire à circonférence ondulée, formée par les meneaux tertiaires, et entourée de douze lobes réguliers égaux à contours plus robustes. De là partent en rayonnant et s'élargissant comme les pétales d'une fleur, à mesure qu'ils s'éloignent du centre, douze panneaux lancéolés dont les deux horizontaux et les deux verticaux, plus allongés que les autres, sont divisés à leur pointe en un quatrefeuilles supporté par deux trèfles, tandis que les huit panneaux intermédiaires ne contiennent dans leur amortissement qu'un médaillon à quatre lobes. Chacun des douze panneaux est coupé par un meneau plus étroit qui dessine dans son intérieur deux panneaux également lancéolés au-dessous des quatrefeuilles ou des trèfles, de sorte que la partie moyenne de la rose compte vingt-quatre rayons alternativement larges ou étroits qui la divisent en autant de compartiments allongés égaux en forme de pétales.

Des trèfles remplissent encore les écoinçons entre les sommets lancéolés des grands panneaux.

Les vitrages qui garnissent ces compartiments montrent au cœur de la rose, sur fond rouge, un Saint-Esprit sous la forme d'une colombe aux ailes éployées nimbée et entourée de rayons d'or.

Tout autour, dans les douze lobes rayonnants, des lames de verre, alternativement jaunes et bleues, formant ce que le langage technique des peintres verriers nomme une mosaïque carrée, sont entourées d'une bande étroite de verre rouge sertie de blanc, qui suit les contours du cadre de pierre.

Les vingt-quatre panneaux lancéolés sont garnis de mosaïques dont le dessin, partout le même, a deux colorations différentes alternant de l'un à l'autre. Ces mosaïques consistent en losanges de verre tantôt blanc tantôt jaune sur lesquels une fleur à quatre pétales est enlevée dans la grisaille; les losanges sont séparés les uns des autres par des bandes rouges ou bleues qui se croisent en formant un treillage aux points de rencontre duquel est une fleurette bleue ou rouge. La pointe de chaque panneau en forme d'ogive redentée a une large feuille ondulée ou une flamme, dessinée par un fond de grisaille sur verre blanc ou jaune. Le tout est encadré par une bordure de verre bleu ou rouge coupée de distance en distance par une fleurette jaune ou rouge sur le verre bleu, blanche ou verte sur le verre rouge.

À la pointe des quatre plus grands panneaux lancéolés, les quatrefeuilles sont garnis d'une sorte de petite rosace constituée par une fleur à cœur vert et à quatre pétales rouges, qui se détache sur le fond bleu d'un cercle à couronne blanche. Sur cette couronne sont appuyées quatre feuilles trilobées bordées de blanc et formées d'un triangle rouge entouré de trois triangles bleus.

Les compartiments trèflés placés au-dessous ont une ornementation analogue : au centre d'un cercle jaune brodé de noir, se détache une fleur à quatre pétales alternativement bleus ou rouges et autour du centre sont trois lobes formés de triangles rouges disposés sur les côtés d'un triangle central blanc, avec bordure générale blanche.

Les trèfles des écoinçons ont le même dessin et les mêmes couleurs.

Enfin les quatrefeuilles de l'extrémité des panneaux intermédiaires ont une fleur à quatre pétales rouges avec cœur vert se détachant sur fond blanc au milieu d'une couronne bleue; les quatre lobes qui partent de cette couronne sont formés de triangles rouges autour d'un triangle blanc avec une bordure blanche.

Les petits écoinçons parsemés dans l'ensemble sont rouges ou verts, ou bien rouges avec un carré bleu contenant un cercle jaune.

C'est là tout ce qu'on peut attribuer à la fin du XIV^e siècle et c'est toute la rosace. Elle ne compte que cinq couleurs : blanc, jaune, bleu, rouge et vert; mais cette palette restreinte a suffi pour obtenir les plus merveilleux effets, qui varient à chaque heure du jour : lorsque la lumière discrète du matin la traverse, son dessin est net et ses tons harmonieux gardent une finesse suprême; au milieu du jour, dès que le soleil l'effleure, ce sont des chatouillements, des irisations, des pénétrations de couleurs qui procurent l'impression de mille prismes radieux; mais c'est encore une douceur infinie. Aux rayons du couchant, des gerbes étincelantes s'en élancent et s'entrecroisent, les meneaux se fondent dans un embrasement général : c'est un ruissellement féérique de pierres précieuses.

VITRAIL DU XV^e SIÈCLE.

Aux côtés de la rosace à droite et à gauche de grands écoinçons ont une touffe de lis, avec leurs feuilles vertes, leurs fleurs épanouies et leurs boutons blancs rayés de quelques traits au jaune d'argent. Le fond général est rouge.

Plus bas d'autres écoinçons plus petits renferment des soleils d'or avec des rayons qui se prolongent sur le verre rouge du fond jusqu'aux angles des panneaux.

Des quatrefeuilles intermédiaires contiennent à droite sur fond rouge l'écu de France à trois fleurs de lis, timbré d'une couronne fermée; à gauche sur fond bleu l'écusson *de gueules à deux clés d'argent posées en sautoir, liées du second*, timbré d'une tiare conique blanche à trois couronnes d'or du pape Nicolas V (1447-1455). Les mêmes supports accompagnent ces deux écussons : ce sont deux anges volant à droite et à gauche et un troisième les ailes ouvertes soutenant la pointe de l'écu. Ces anges ont des robes blanches, des ailes et des cheveux d'or. Ils n'ont point de nimbe.

Les armes de France, détruites dans un des nombreux sinistres qui, à toutes les époques, ont si déplorablement éprouvé cette verrière, ont été assez maladroitement refaites au XVII^e siècle, peut-être même au XVIII^e, ainsi que la couronne qui les surmonte.

A la pointe des grandes ogives au-dessous de la rosace, les deux médaillons formés de quatre arcs de cercle avec redents redentés, montrent d'autres armoiries, sur fond rouge pâle, soutenues comme les précédentes par trois anges, avec un quatrième ange au-dessus, à la place du timbre.

L'écu de droite est *écartelé : aux 1 et 4 d'azur à 3 fleurs de lis d'or, aux 2 et 3 d'or au dauphin vif d'azur*, qui est Dauphiné de Viennois. Ces armes ont été portées par notre deuxième duc de Berry, Jean de France, fils de Charles VI (1416-1417), mais elles sont ici celles du troisième duc de Berry, Charles de France, le roi Charles VII, comme le prouve l'écusson de sa femme, Marie d'Anjou, placé dans le compartiment de gauche : *parti : au 1^{er} de France; au 2^{me}, parti : 1. d'argent à la croix potencée d'or cantonnée de quatre croisettes de même, qui est de Jérusalem; 2. semé de France à la bordure de gueules*, qui est d'Anjou.

Plus bas, sur une même ligne horizontale trois médaillons tréflés portent sur fond rouge un soleil d'or d'où partent trois branches de roses blanches à feuilles vertes et à épines d'or. Les écoinçons entre ces trèfles et les ogives des lancettes inférieures sont en verre rouge ou bleu avec des roses blanches, bleues ou rouges.

Les six lancettes du bas du vitrail montrent de gigantesques figures en pied surmontées de dais architecturaux.

Les deux tableaux du centre représentent une Annonciation : la Sainte Vierge, debout, a les mains croisées sur sa poitrine et tient de la main gauche un livre ouvert. Sa robe est rouge; son manteau bleu a une doublure verte. Une tapisserie rouge est tendue derrière elle.

L'ange Gabriel, pieds nus, vêtu d'une robe blanche, avec une tunique rouge à haut collet jaune et grande écharpe jaune en sautoir, déploie une large banderolle portant en lettres gothiques la salutation : AVE GRACIA PLENA. Il a de grandes ailes rouges et blanches. Ses longs cheveux bouclés s'étalent sur ses épaules.

Au-dessous de ces figures volent des anges en robes blanches, avec des ailes éployées de deux couleurs, tenant des phylactères sur lesquels on lit les mots : AVE GRACIA PLENA. — ECCE ANCILLA DNI (*domini*).

Des saints sont représentés dans les tableaux voisins à droite et à gauche du groupe principal. C'est d'abord, tout à gauche, un saint évêque coiffé d'une haute mitre surchargée de perles et de pierreries, vêtu d'une longue tunique blanche, d'une dalmatique rouge doublée de vert et bordée d'un galon d'or et sur le tout d'une chape bleue sans chaperon à doublure violette et dont les orfrois brodés d'or représentent des figures de saints superposés sous des décorations architecturales. Un grand fermail en losange sur lequel est dessiné l'agneau portant la croix étendard réunit sous le menton les bords du vêtement. L'évêque tient de la main gauche une croix à simple croisillon. Derrière lui est une grande tenture damassée rouge pâle.

Au-dessous un ange, qui ne diffère de ceux que nous avons vus tout à l'heure que par la couleur de ses ailes, montre sur un phylactère le nom du saint ici représenté : S. GUILLERMUS, saint Guillaume de Corbeil, Archevêque de Bourges de 1199 à 1209, canonisé en 1218.

Dans le second tableau, où le chanoine Romelot a vu saint Ursin "portant sur une de ses mains la représentation d'une église et tenant de l'autre son bâton pastoral terminé par un simple bouton," est figuré un saint vêtu d'une grande robe bleue avec un manteau blanc bordé d'un galon d'or, bien drapé, doublé de rouge pâle, couvrant l'épaule droite et dégageant la gauche. Sur sa tête est un chapeau au devant duquel est attachée une coquille. Il a autour du cou un collier formé de coquilles et d'entrelacs d'or. Sa main droite soutient un bourdon de pèlerin auquel une aumônière est suspendue. Sur la main gauche et à moitié sous le bras, il porte non pas la représentation d'une église, mais un livre à tranches d'or bien distinct. La personnalité de ce saint serait parfaitement caractérisée alors même que son nom ne serait pas inscrit sur le phylactère que porte l'ange placé au-dessous de lui : S. IACOBUS, saint Jacques.

Il faut dire que cette inscription, dans l'état actuel de détérioration du vitrail, n'est pas en place. Il en est de même d'une partie du nom de saint Guillaume du tableau précédent. Les deux inscriptions sont en fragments disséminés de tous côtés dans la surface du fenestrage où ils ont été employés sans discernement à boucher des vides. Mais on les y retrouve tous ou peu s'en faut.

La tenture derrière saint Jacques est un damassé sur verre rouge.

De l'autre côté de l'Annonciation, près de la Sainte Vierge, est un saint dont le nom se lit sur le phylactère porté par l'ange qui vole au-dessous de lui : S. STEPHANUS, saint Etienne, protomartyr, patron de la Cathédrale de Bourges. Il est vêtu d'une longue robe blanche à collet rabattu fixé par un fermail de pierreries, et d'une dalmatique ou plutôt d'une tunique rouge doublée de vert, avec larges manches et bordure en galons et en franges d'or. Un livre avec fermoir et tranches d'or est dans ses mains.

Le fond est une tenture violette damassée.

Enfin dans le dernier tableau à droite, on voit devant une draperie verte, un saint évêque debout, bénissant de la main droite et tenant de la gauche une croix à simple croisillon. Il porte des gants dont on distingue la plaque formée par un joyau. L'anneau épiscopal est à l'annulaire de la main gauche. Son costume consiste en une tunique blanche, une dalmatique rouge et une chasuble bleue formant la pointe en avant, avec doublure rouge. Un haut collet droit brodé d'or entoure le cou. Un pallium est sur le tout. La mitre, blanche, est haute et couverte de joyaux et de perles. Un des fanons se voit sur l'épaule gauche.

Le phylactère qui contenait le nom de ce saint n'a conservé que sa dernière lettre : S.

Il est probable que le peintre verrier a voulu représenter saint Ursin, premier évêque et apôtre des Bituriges.

Toutes ces grandes figures ont la tête entourée de larges nimbes pleins et unis, rouges, bleus ou verts.

Les dais d'architecture qui les abritent sont soutenus d'un côté par une colonne prismatique terminée en flèche aiguë. De l'autre côté la colonne coupée au-dessus de la tête des personnages se termine en pendentif feuillagé. En arrière des figures, au delà de la tenture de fond, on devine deux colonnes sur lesquelles retombent les nervures d'un habitacle voûté sur plan carré, éclairé sur le fond et les côtés par des fenêtres dont on ne voit que l'ogive meublée de quatrefeuilles et de flamboiements.

Ces habitacles, dans leur partie inférieure, sont à très peu près les mêmes pour les six panneaux; mais ils n'ont pas les mêmes couronnements. Ceux-ci, assez simples, et d'un effet satisfaisant dans les deux tableaux de droite et dans les deux de gauche, où ils se répètent symétriquement, sont, dans les deux panneaux centraux, au-dessus de l'Annonciation, d'une complication qui va jusqu'à la confusion. Il est, d'ailleurs, possible que cette confusion résulte de quelque restauration mal entendue : ainsi les panneaux de verre représentant le sommet des fenêtres intérieures et la voûte de ces deux portiques ont été refaits, en imitation des panneaux symétriques voisins, sans une préoccupation suffisante de les accorder avec la décoration architecturale qui les surmonte et qui se trouve, par suite, coupée et incomplète par le bas. Cette restauration doit être une des plus anciennes qu'ait subies la verrière : elle a, si l'on en juge par le style du dessin et par les procédés de peinture, suivi de très près la pose du vitrail.

Quoi qu'il en soit, l'avant-corps à trois pans avec clochetons aux angles devait s'ouvrir par trois arcades en accolades maintenant disparues, mais dont on voit encore les panaches feuillagés qui les surmontaient. Au-dessus est une terrasse à légère balustrade, d'où s'élève entre deux clochetons latéraux une grande lanterne à couronnement pyramidal avec des frontons triangulaires à tympan ajourés. Là encore il y a eu des refaits anciens mal compris qui donnent de la lourdeur à l'ensemble.

Les dais, tous semblables, des quatre autres panneaux sont d'une composition plus heureuse : l'habitacle inférieur s'ouvre en avant par deux arcades à meneaux élégamment enroulés; une terrasse à balustrade triflée le surmonte et au-dessus s'élève un léger belvédère à clocher pyramidal ouvert sur le devant par deux arcades et éclairé en arrière par deux étroites et hautes baies à meneaux dont la perspective laisse à désirer, par suite probablement de quelque transposition. Des contreforts terminés en clochetons accostent cet édicule auquel les relie des arcs boutants ornements.

Le fond général des six grands panneaux est en verre tout uni rouge, bleu ou vert.

Ce vitrail est loin de valoir au point de vue décoratif la rosace qui le domine; mais il est encore d'un effet saisissant lorsque la pleine lumière du couchant le traverse et fait vibrer ses colorations puissantes.

Malheureusement il est dans un état lamentable de détérioration : tous les éléments de la nature, toutes les causes de destruction semblent s'être ligués de tout temps pour sa perte.

Si la rosace a relativement peu souffert, à cause de la moindre surface de ses panneaux que protégeait aussi, dans une certaine mesure, le relief de meneaux plus rapprochés, elle était, en outre, plus facile à restaurer à cause de la simplicité de son dessin. Par suite, les injures du temps y sont moins saisissables. Au contraire, l'énorme étendue des lancettes inférieures offrit un champ ouvert sans défense à l'action destructive des vents de tempête, des pluies d'orages, des flammes de l'incendie, des chûtes de matériaux dans l'écroulement d'une tour. Le XV^e siècle n'était pas achevé que des réparations importantes furent nécessaires : nous en avons plus haut relevé les traces.

Le XVI^e siècle commençait à peine que le 31 Décembre 1506, la tour du Nord tombait, entraînant dans sa chute trois voûtes de la grande nef, ébranlant tout le pignon et démolissant un arc ogival qui abritait le grand fenestrage. Les dégâts furent alors si considérables qu'on chercha sans doute à consolider plutôt qu'à restaurer et qu'on rassembla les morceaux un peu au hasard.

En 1546, Jehan Lescuyer était employé à des réparations⁽¹⁾ dont quelques-unes, au moins, se voient encore au Saint-Esprit du centre de la rose et à l'un des anges qui soutiennent l'écu écartelé de France et du Dauphiné.⁽²⁾

Le terrible incendie du 15 Mai 1559 fut une nouvelle cause de dévastation. On lit dans le procès-verbal de constatation des travaux à faire : "... faut aussy racouter les vistres de dix-huit chapelles basses qui sont rompues en plusieurs endroits; ensemble *la vistre du grand portail*.⁽³⁾ Deux peintres verriers de Bourges, Robert Dayda ou Dallida et Pierre Arnault, qui figurent comme experts dans la visite des lieux, furent probablement chargés de ces restaurations. On ne sait pas bien sur quels points portèrent leurs travaux.

En 1584, un ouragan causa encore de graves dégâts.⁽⁴⁾

Je dois mentionner ici, quoique sans pouvoir y joindre aucun éclaircissement, l'allusion faite par F. de Lasteyrie à une réparation du XVII^e siècle : "Une tradition, dit-il, que je ne puis d'ailleurs appuyer d'aucune preuve, porte que la grande rose aurait été restaurée pour la dernière fois en 1622, par un maître verrier de La Rochelle nommé Bouvilliers."⁽⁵⁾

1) Ouvrage cité, page 90.

2) Baron de Girardot. *Les artistes de Bourges*. Paris, 1861, in-8^o p. 11.

3) V. plus haut, p. 14.

4) Archives du Cher. Chapitre de St-Etienne; affaires diverses,

liasse 26. — Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre, XVII^e volume, p. 197.

5) A. de Girardot et Hyp. Durand. — *La Cathédrale de Bourges*. Moulins, 1849, in-12, p. 191.

6) F. de Lasteyrie. — *Histoire de la peinture sur verre*, p. 98.

Mais cette restauration, si elle fut faite alors, ne fut pas la dernière, car en 1645, les 28 et 29 Janvier, un orage bouleversa la vitrerie de la Cathédrale et le grand vitrail du pignon eut particulièrement à souffrir. On lit dans le procès-verbal de descente faite à cette occasion par les trésoriers de France, les 3 et 6 Février suivants : “. . . . A la grande rose et vistre qui est au-dessus de la grande porte de l'esglise et au-dessus les orgues, il y a six grands panneaux qui sont de haulteur de huit pieds, dans lesquels il y a de grandes figures de saints personnages qui sont rompues et enfoncées en partie, lesquelles il est besoin de reffaire en plomb, auxquelles vistres il y a quantité de pièces qui sont rompues et qui ne peuvent se rassembler avec du plomb, et remotteller le surplus des vistres de lad. rose et remettre vingt pièces aux endroits où elles sont rompues et tombées.⁽¹⁾

On peut, je crois, rapporter à cette dernière réfection la mise en place des têtes de saint Ursin, de saint Guillaume et de saint Jacques qu'on voit aujourd'hui. Peut-être n'était-ce pas la première fois qu'elles étaient remplacées, car des têtes des six personnages de ce vitrail, il parait y en avoir une tout au plus, — celle de l'ange Gabriel, — subsistant de l'œuvre primitive : la tête de la Sainte Vierge est d'une mauvaise facture du XV^e siècle, et celle de saint Etienne, à peu près de la même époque, n'est pas meilleure.

C'est à ces désastres répétés et aux remèdes insuffisants apportés à leur réparation qu'on doit attribuer l'apparence actuellement très confuse des damassés qui forment tentures derrière les personnages; mais dans leur état primitif, ils n'avaient encore qu'un assez médiocre intérêt. Il y a loin, dans tous les cas, de ces damassés du milieu du XV^e siècle à ceux dont les verriers ornaient cinquante ans auparavant le fond de leurs tableaux et dont la Cathédrale de Bourges conserve des spécimens si nombreux et si intéressants.

1) Archives du Cher. — Chapitre de St-Etienne, Commune de Saint-Palais, 1^{ère} liasse.



Ange tiré du vitrail de la Chapelle de Beaucaire. (XV^e siècle.)



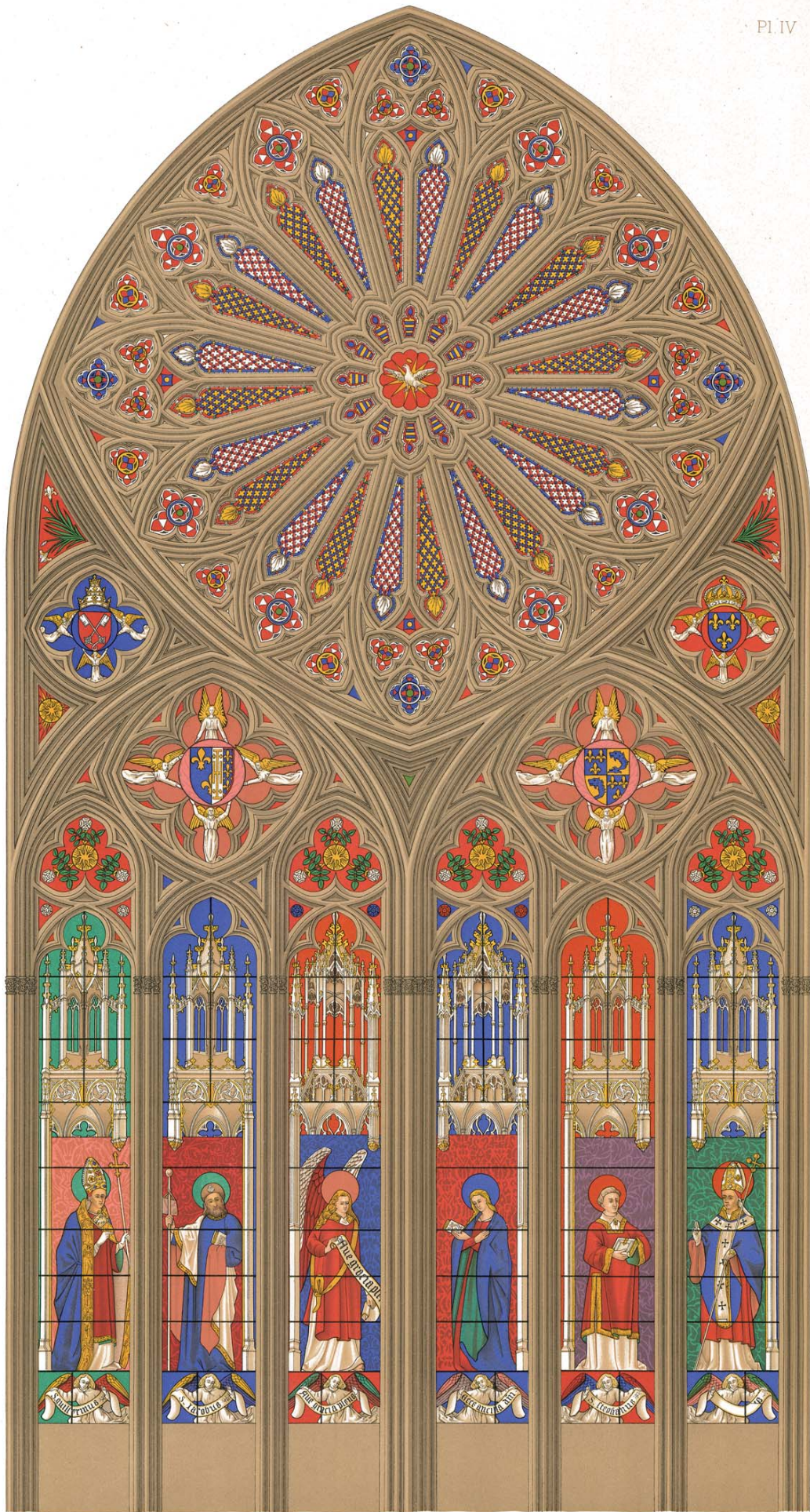
A. des Mémoires del à p. m.

Réduction au 10^e

Imp. Société St Augustin

VITRAIL DE LA CHAPELLE D'ALIGRET

PREMIÈRES ANNÉES DU XV^e SIÈCLE.



A. des Mémoires del à pme. .

Réduction au 202

Imp. Société^s Augustin

VITRAIL DU GRAND PIGNON
FIN DU XIV^e SIÈCLE ET MILIEU DU XV^e



Imp. Scoville & Augustin

N° 1.

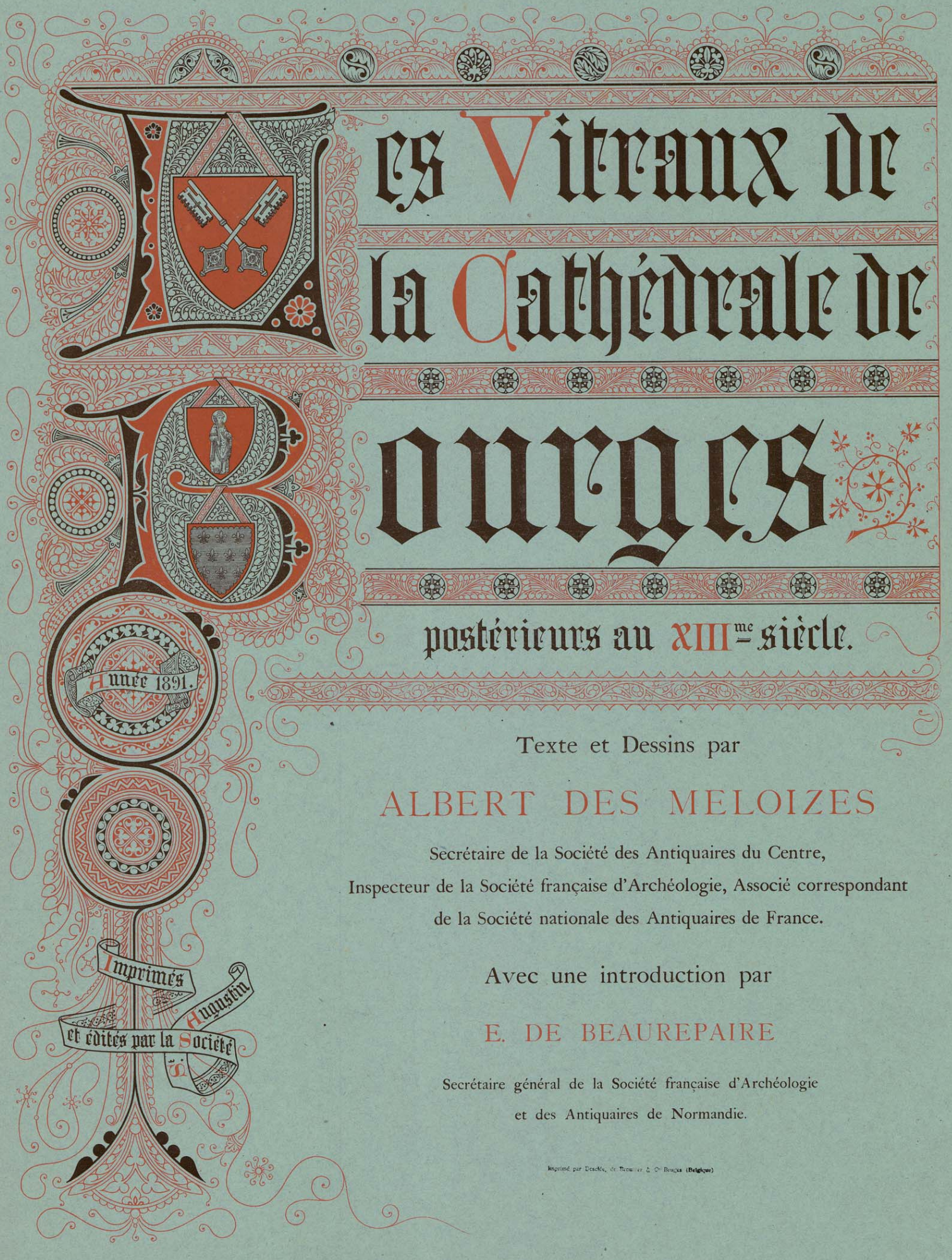
DAMASSÉS

COMMENCEMENT DU XV^e SIÈCLE.



A. des Mèlancs del. à grav.

N° 2.



Les Vitraux de
la Cathédrale de
Bourges

postérieures au XIII^{me} siècle.

Texte et Dessins par

ALBERT DES MELOIZES

Secrétaire de la Société des Antiquaires du Centre,
Inspecteur de la Société française d'Archéologie, Associé correspondant
de la Société nationale des Antiquaires de France.

Avec une introduction par

E. DE BEAUREPAIRE

Secrétaire général de la Société française d'Archéologie
et des Antiquaires de Normandie.

Année 1891.

Imprimés

Augustin

et édité par la Société

des Antiquaires de Normandie

PLANCHES CINQUIÈME ET SIXIÈME.

Vitreaux de la Sainte-Chapelle de Bourges conservés dans la
Cathédrale souterraine.*(Premières années du XV^e siècle.)*

ON sait que la Sainte-Chapelle du palais royal de Bourges, fondée par le duc Jean de Berry⁽¹⁾ en 1392,⁽²⁾ construite de 1400 à 1405, fut démolie peu après la suppression de son Chapitre en 1757. Malgré sa richesse et la suprême élégance de son architecture, elle avait été construite en matériaux médiocres. En 1549, gravement détériorée par les infiltrations qui, sous l'action des gelées, avaient rongé sa pierre, elle dut être l'objet de grosses réparations. En 1693, un grave incendie détruisit le clocher et la couverture; les restaurations qui suivirent furent incomplètes et mal exécutées. En 1756, un nouveau sinistre survint qui entraîna sa perte définitive : le pignon s'écroulant écrasa la toiture et les voûtes jusqu'au clocher. Le Chapitre ne put obtenir les fonds nécessaires à la réparation; il ne voulut pas vendre quelqu'une de ses nombreuses propriétés pour faire face à une dépense qui, dit-on, n'eût pas excédé 10,000 livres, et le Conseil du Roi adopta l'avis émis par l'Intendant de la généralité de Bourges, Dodart. Celui-ci terminait une lettre au Contrôleur général par ces mots : " Je pense donc qu'au lieu d'aviser aux moyens de rebâtir cette église, il serait tout simple de la réunir à la Cathédrale en y réunissant aussi ses revenus.⁽³⁾ "

Les chanoines de la Sainte-Chapelle furent désintéressés dans leurs avantages matériels, et l'édifice condamné fut rasé si complètement qu'il ne subsiste aujourd'hui aucun vestige pour marquer son emplacement.

C'est alors que furent recueillis les vitreaux épargnés par cet ouragan du 18 février 1756 qui, en renversant le pignon, avait brisé quatre croisées et les verrières qui les garnissaient.⁽⁴⁾ On les transporta à la Cathédrale et rapprochant des panneaux qui jusque-là avaient été séparés par les meneaux des fenêtres, rognant ce qui dépassait les limites d'un cadre qui n'était pas fait pour les recevoir, on les fit entrer dans les cinq baies de l'église souterraine ou elles se voient encore. Ce sont donc seulement des fragments qui subsistent, après ces mutilations déplorables. Mais ils offrent pourtant un précieux sujet d'étude.

La date de fabrication de ces vitreaux est déterminée d'une façon assez précise par celle de la construction de l'édifice qu'ils embellirent. La consécration de la Sainte-Chapelle ayant eu lieu, le 18 avril 1405, avec un déploiement de pompe indiquant que le monument était alors achevé, on peut regarder comme certain qu'ils furent mis en place cette année même ou à la fin de la précédente.

A considérer ce qui nous en reste, on s'explique mal la réputation extraordinaire qu'ils eurent autrefois et l'espèce d'auréole légendaire dont ils furent entourés pendant plusieurs siècles. Geoffroy Tory qui en a parlé le premier s'exprime à leur sujet en ces termes emphatiques : ⁽⁵⁾ " *Le noble ouvrier des vitres de la Sainte-Chapelle de Bourges, que le duc de Berry, nommé Jehan, fest faire, fut si ingrat et glout de son savoir, qu'il ne voulut onques enseigner à homme n'a son fils; ce dit-on. Les vitres qu'il fit sont de tel art, que le soleil tant luy sant peut-il estre, ne les peult de ses rayons aucunement pénétrer, qui est une chose très belle et sans autre semblable. S'il eust volontiers enseigne cela, mille autres hommes eussent depuis luy faict maintes belles et bonnes opérations qui ne sont pas faites et ne le seront jamais.* "

Cette croyance erronée à l'emploi dans la peinture sur verre de certains procédés mystérieux n'est pas pour nous surprendre chez un auteur du XVI^e siècle, puisque nous avons vu, presque de nos jours, faire encore honneur aux anciens verriers d'un prétendu secret dans la technique de leur art. Ce qui peut étonner davantage, c'est cette impénétrabilité aux rayons solaires que non seulement Geoffroy Tory, mais aussi des auteurs plus modernes, ont prêtée aux verrières de la Sainte-Chapelle : elles sont, dit Jean Chaumeau,⁽⁶⁾ " *faictes par un si subtil artifice et laument, que les rayons du soleil ne peuvent aucunement passer à travers, ny faire nuisance à la veue des personnes.* "

La Thaumassière enfin⁽⁷⁾ écrit qu'elles " *ont été faites d'un verre qui est impénétrable aux rayons du soleil quoi qu'il en reçoive la clarté.* "

De tels éloges conviennent d'autant plus mal à ces vitreaux que leur grave défaut, commun, d'ailleurs, à tous les vitreaux de la même époque, est précisément une translucidité exagérée. Les verres incolores, y tiennent la plus

1) Voir, sur les motifs qui passent pour avoir déterminé cette fondat'on, ce qui a été dit plus haut, page 16.

2) Bulles du pape d'Avignon, Clément VII, du 14 août 1392. — Lettres royaux du 10 mars 1400.

3) Archives du Cher. Fonds de St-Etienne, affaires diverses, liasse 33.

4) Relation écrite par un prêtre de l'église du Château, publiée par Hazé : *Notices pittoresques sur les antiquités et les monuments du Berry.* — Bourges, 1834, in-4°, page 56.

5) Geoffroy Tory. *L'art et la science de la vraye proportion des lettres attiques.* — Paris, 1549.

6) *Histoire de Berry.* — page 229.

7) *Histoire de Berry.* — Livre II. Chap. X.

grande place, en constituant les niches architecturales qui encadrent et surmontent les personnages. Ceux-ci, isolés dans chaque panneau, ont des manteaux de diverses couleurs, et le fond général damassé des tableaux peut arrêter, à la vérité, dans une large mesure, les rayons du soleil; mais à côté de ces parties relativement sombres qui occupent peu de surface, de grandes étendues de verre blanc très sobrement ombré laissent passer la lumière presque sans atténuation et peuvent, quoi qu'en dise Chaumeau, éblouir le spectateur et " faire nuisance à la veuë des personnes. "

Deux anciens tableaux, peints alors que la Sainte-Chapelle existait encore, sont conservés au Musée de Bourges⁽¹⁾ qui possède également un modèle du monument sculpté en bois, par un tourneur nommé Gabart, en 1766. Cette dernière représentation faite dix ans après la destruction de l'édifice ne peut guère donner que des renseignements généraux. Du moins peut-on, à l'aide de ces deux documents, se rendre compte du nombre et de la place des fenêtres. On voit ainsi que les baies vitrées, outre la rose du pignon, étaient au nombre de treize, savoir : cinq à chaque mur latéral et trois au chevet, et que des meneaux les divisaient par le bas en plusieurs lancettes surmontées dans le tympan par une rosace. Ces lancettes, à en croire les deux tableaux du musée, étaient au nombre de cinq par chaque fenêtre; suivant le modèle en relief il y en aurait eu trois seulement. Il est probable que les deux indications sont également fausses et qu'en réalité les verrières étaient réparties à raison de quatre par fenêtre. Cette disposition est celle suivant laquelle elles se présentent aujourd'hui dans la Cathédrale. Quant aux petits panneaux de verre peint qui garnissaient les roses et les divers compartiments des tympans, ils ont tous été détruits ou disséminés de telle sorte qu'on n'en connaît nulle part aucun fragment dont on puisse dire avec quelque certitude qu'il en provient. Tout au plus pourrait-on croire que la Cathédrale en possède un spécimen noyé au milieu des débris qui occupent actuellement les croisées de la Chapelle de La Châtre consacrée à la Sainte Vierge : c'est le panneau qui, placé dans la fenêtre centrale au-dessous de l'Assomption, représente la descente du Saint-Esprit sur les Apôtres.⁽²⁾

DESCRIPTION.

Les vitraux sauvés des ruines de la Sainte-Chapelle et conservés à la Cathédrale de Bourges, sont les grands panneaux qui formaient le remplage des lancettes de cinq fenêtres. Ils sont au nombre de vingt, rapprochés quatre par quatre dans des baies dont la hauteur insuffisante et la forme ogivale ont amené, comme je l'ai déjà dit, leur mutilation. Ils ont été rognés plus ou moins dans tous les sens, mais évidemment beaucoup plus en hauteur qu'en largeur. Actuellement ils mesurent 0^m 52 de large, et si on utilise toutes les indications fournies pour la hauteur par l'ensemble des panneaux dont tantôt c'est le bas tantôt le haut qui a le moins souffert, on arrive à reconstituer la composition primitive sur une hauteur de 2^m 70.

Ils montrent chacun la figure en pied d'un prophète debout sous une haute niche avec dais et soubassement. J'en reproduis quatorze parmi les moins altérés. Ceux que je néglige sont dans un état de détérioration qui rend leur publication sans intérêt.

Les architectures d'encadrement appartiennent à deux types différents. Les quatre vitraux actuellement rapprochés dans chaque fenêtre sont disposés comme on le voit dans la planche V. La planche VI reproduit simplement des personnages, sans répétition inutile de toute l'architecture qui les accompagne.

Planche V. — Les deux vitraux latéraux représentent chacun un personnage debout sous une sorte de haut lanternon voûté à nervures rayonnantes, et à six faces dont les trois antérieures sont percées d'ouvertures ogivales. On voit dans le fond de l'habitable trois fenêtres garnies de meneaux avec la figuration de vitrages damassés.

Les jambages des ouvertures ont des contreforts plaqués, surmontés de clochetons; les ouvertures elles-mêmes sont dominées par des frontons triangulaires ajourés de grands trèfles et ornés, sur leurs rampants moulurés, de fleurons à trois lobes formant crochets. De grands épis avec bouquets des mêmes fleurons constituent les amortissements de ces frontons. Au-dessus, en retraite, s'élève une tour hexagone sur les flancs de laquelle de fortes moulures indiquent différents étages. Les deux étages supérieurs sont ornés d'arcatures et de quatre-feuilles. Le couronnement de cette tour n'existe plus. Le soubassement de cette architecture suit le plan général de la construction et montre les trois faces antérieures d'un socle hexagone ajouré par le bas et terminé en haut par une balustrade ornée de quatre-feuilles entre deux rangs de moulures horizontales.

Des contreforts s'élèvent à droite et à gauche de la tour supérieure à laquelle ils se rattachent par des arcades. Ils sont incomplets par suite de la mutilation subie par les vitraux à l'occasion de leur déplacement.

Chacune des deux verrières centrales contient également une grande figure abritée sous une niche. Celle-ci, voûtée à nervures sur plan carré, est ouverte dans toute la largeur du tableau par une grande baie ogivale qui laisse apercevoir dans le fond la perspective des trois autres côtés. Ces côtés sont divisés dans leur largeur par un meneau qui détermine deux ogives trilobées, au-dessus desquelles un grand quatre-feuilles meuble le tympan. Des damassés remplissent les vides. Un grand fronton triangulaire, ajouré de quatre-feuilles, de trilobes et de trèfles, dans le style de la fin du XIV^e siècle, surmonte la niche. Ses rampants sont décorés de crochets de feuillages et il porte à sa pointe un épi feuillagé. Derrière ce fronton est une balustrade droite ornée de quatre-feuilles et au-dessus s'élève, entre deux

1) Ils ont été reproduits en gravure par Hazé, en deux planches de l'ouvrage cité. — Pl. 52 et 53.

2) Voir Planche XIV. *Fragments divers*, fig. 1.

contreforts une tourelle carrée montrant une petite niche voûtée sur nervures et dont l'ouverture antérieure est surmontée d'un fronton triangulaire. Ce fronton a été coupé lorsqu'on a réduit la hauteur des panneaux en les incrustant dans les croisées de la Cathédrale. Le soubassement, incomplet, est réduit à une balustrade droite à un rang de médaillons quadrilobés. Le sujet décoratif se continuait par en bas au-dessous d'une moulure ornée de petites fleurettes à trois pétales. Il n'en reste que le sommet de deux ogives séparées par une ornementation assez élégante.

Dans tout cet ensemble d'une heureuse disposition certaines moulures et les différents ornements de fleurons ou de feuillages sont teints au jaune d'argent. Les voûtes des habitacles sont aussi colorées soit en jaune, soit en bleu et vert, ou bien ombrées simplement en grisaille avec quelques moulures jaunes dans les nervures. Tout le reste est en verre blanc modelé par une grisaille légère.

Des damassés variés sur verre rouge, bleu ou vert, sont employés comme fond général dans tous les tableaux. Le dessin le plus fréquent (Pl. E, n° 1) est formé de médaillons circulaires renfermant des sortes d'oiseaux chimériques et de tiges entrecroisées avec des feuilles contournées. Nous l'avons déjà rencontré (Pl. II.) dans des vitraux qui passent pour provenir aussi de la Sainte-Chapelle. Ce damassé se trouve également dans un vitrail de la Cathédrale d'Evreux dont j'ai eu occasion de parler à propos du vitrail des Trouseau.⁽¹⁾ Deux autres, ayant entre eux une certaine analogie, sont composés de deux sortes de rosaces alternées : l'un (Pl. D, n° 1) a déjà été signalé dans le vitrail des Trouseau (Pl. II); on a vu l'autre employé dans le vitrail d'Aligret (Pl. III). Un quatrième (Pl. G, n° 1) montre des aigles entourés de cercles de feuillages. Il procède de la même inspiration qu'un autre damassé (Pl. A, n° 2) dont la Cathédrale possède quelques fragments isolés. Un cinquième sert de fond dans un des panneaux que je ne reproduis pas en raison de son état de détérioration : on y voit l'ours et le cygne, supports des armoiries du duc Jean, et le monogramme qui forme avec eux une espèce de rébus traduisant la devise du duc de Berry. La planche A, n° 1, reproduit en grandeur naturelle ce damassé sur lequel j'aurai à revenir avec quelques détails dans un Chapitre consacré à l'étude des damassés aux différentes époques.

Les personnages figurés sous les dais d'architecture sont tous debout, revêtus de robes généralement blanches avec des manteaux de couleurs diverses. Quelques-uns portent des phylactères avec des inscriptions qui les font reconnaître pour des prophètes. Le plus grand nombre ne sont caractérisés par aucun attribut et comme le rang qu'ils occupent aujourd'hui est absolument dû au hasard d'une mise en place accidentelle, qu'on n'a aucune donnée sur l'ordre dans lequel ils se présentaient à la Sainte-Chapelle, les considérations de hiérarchie ne peuvent venir en aide à aucun essai de restitution.

Dans la planche V le premier qui se présente à gauche est à moitié caché par les pilastres qui soutiennent la voûte de l'édicule. Son attitude assez tourmentée résulte peut-être d'accidents mal réparés. Les deux pieds nus qui se voient sous la robe appartiennent à un personnage vu de face, tandis que la tête est tournée complètement de profil à gauche. Le mouvement du buste, sous un manteau bleu qui couvre l'épaule gauche, se comprend mal. On ne voit pas les bras ni les mains. Aucun indice ne permet de nommer ce personnage.

Dans le second panneau, la large ouverture de la niche laisse voir le personnage tout entier. Il est tourné de trois quarts vers la gauche et s'incline légèrement du même côté. Sa tête est coiffée d'un bonnet vert. Un grand manteau bleu l'enveloppe et cache sa main gauche, tandis que de la droite il déroule un long phylactère sur lequel est l'inscription : LETAMINI DOMINO ET EXULTA. . . Ces premiers mots du verset : *Letamini in Domino et exultate justi, et gloriamini omnes recti corde*,⁽²⁾ indiquent le nom du prophète ici représenté : c'est David.

Le personnage du vitrail suivant se tourne légèrement vers la gauche comme le précédent. Il est coiffé d'un bonnet rouge; sa robe est violette et son manteau bleu. De la main gauche il ramène devant lui les plis de son manteau; de la main droite il soutient une banderolle portant l'inscription : VIRGO CONCIPIET ET PARTURIET FILIUM.⁽³⁾ C'est la prophétie sur l'enfantement de la Sainte Vierge annoncé au roi Achaz et le texte qui dans les monuments chrétiens caractérise presque constamment le prophète Isaïe. Le nom de Daniel inscrit à ses pieds sur une moulure du soubassement provient évidemment d'un déplacement de panneau, et il n'y a aucun doute que le personnage représenté est Isaïe.

La quatrième niche abrite la figure vue de face d'un autre prophète, coiffé d'un bonnet vert et vêtu d'une robe jaune et d'un manteau bleu sous les plis duquel se fait sentir la main gauche. De la droite il tient un phylactère dont la plus grande partie disparaît derrière un pilastre. Le commencement seulement de l'inscription formé des trois lettres C V M est visible, ce qui ne paraît pas suffisant pour permettre une attribution.

Planche VI. — La disposition des panneaux et leur ordonnance générale étant connue par la planche V, je me borne à reproduire dans la planche VI divers personnages des autres verrières.

Ils sont tournés soit à droite soit à gauche. Tous, sauf un, ont les pieds nus et de longues robes blanches. Leurs manteaux sont de couleur rouge, brune, verte, jaune, bleue ou rose. Les mains sont en général visibles.

Un seul personnage a une attitude expressive : faisant de la main droite un geste démonstratif, il tient à sa gauche un phylactère portant l'inscription : VIRGO VERBO CONCEPIT VERBO, dont je ne saurais dire qui elle caractérise.

Un autre prophète, dissimulé en partie derrière l'encadrement d'architecture, est vêtu d'une robe blanche et

1) Voir plus haut, — page 6.

2) David, Ps. XXXI, 11.

d'un manteau bleu doublé de blanc qui lui recouvre la tête. Il tient à la main un phylactère sur lequel est reproduit le texte du psaume qui a semblé plus haut devoir caractériser le roi David; mais ce texte paraît ici provenir d'une réparation mal entendue et avoir pris la place d'une autre inscription; de sorte qu'on ne peut en tenir compte pour l'attribution du personnage ici représenté. De plus le nom : ISAIE PROPHETE, qu'on lit sur le soubassement, peut provenir d'une transposition faite à l'époque des remaniements déplorables qui ont suivi la translation de ces vitraux dans la Cathédrale et dont les traces ne sont que trop nombreuses.

Je ne puis insister sur chaque figure en particulier. Ce qui précède suffit pour montrer que le peintre verrier a voulu représenter la série des prophètes dont tous les noms étaient probablement inscrits à l'origine au-dessous de chacun d'eux. Comme il est probable que les personnages, à moins qu'ils ne se présentassent de face, devaient avoir les regards tournés vers l'autel, on peut pour presque tous les panneaux déterminer ceux qui étaient placés soit d'un côté soit de l'autre de la nef.

S'il est vrai que la chute du grand pignon en 1756 avait brisé quatre croisées et leurs verrières, il semble probable que tous ces prophètes étaient placés dans les croisées voisines du chevet et que les fenêtres détruites renfermaient les figures des apôtres.

On peut voir que beaucoup des personnages conservés ont un aspect majestueux qui dénote chez l'artiste qui les a créés un sentiment artistique très élevé. Les têtes sont généralement fort remarquables et quelques draperies sont d'un beau caractère. Cependant les proportions des figures prêtent quelquefois à la critique. L'impression que fait naître l'aspect de ces compositions est celle qu'on pourrait ressentir à la vue de cartons bien conçus et médiocrement reproduits. Mais il faut dire que des restaurations plus ou moins heureuses, dont les traces ne sont pas toujours nettement reconnaissables, ont dû dénaturer pour beaucoup de figures la conception primitive.

Ces verrières dans l'état même où elles nous sont parvenues offrent un grand intérêt, et la réputation qu'elles eurent, sans doute à bon droit, pendant le siècle qui suivit leur exécution, permet de penser que le duc de Berry fit appel pour leur fabrication au talent de quelqu'un des artistes de renom qu'il employait alors. C'est ainsi que vient à la pensée le nom d'André Beauneveu qui peignait vers la même époque les admirables miniatures de ces précieuses *Heures*⁽¹⁾ où l'on voit représentés les apôtres en regard des prophètes. Il y a plus d'une analogie entre ces magnifiques pages et les débris des vitraux de la Sainte-Chapelle, et quelque document encore ignoré sortira peut-être un jour de nos archives qui vérifiera une hypothèse que j'ose, timidement à la vérité, émettre aujourd'hui.

Ce qui me semble prouvé dès à présent par une étude attentive de ces vitraux et par leur comparaison avec ceux décrits plus haut des chapelles de Trousseau, d'Aligret et d'Etampes, c'est que les cartons des uns et des autres doivent être attribués au même artiste et leur exécution sur verre au même atelier. Quel fut celui-ci, nous l'ignorons encore; mais c'est ici le cas de rappeler qu'à l'occasion des funérailles du duc Jean (28 Juin 1416),⁽²⁾ deux verriers de Bourges, Guillot du Saussay et Gilet Benoist, furent chargés d'ôter les verrières de la Sainte-Chapelle "pour donner air à cause de la chaleur du luminaire." Il est permis de se demander si ces deux verriers ne seraient pas ceux-là mêmes qui auraient exécuté les vitraux une dizaine d'années auparavant, d'après des cartons dessinés par une main plus habile que la leur.

On lit dans l'*Art de la peinture sur verre*⁽³⁾ que "Le Vieil"⁽⁴⁾ a peint plusieurs têtes d'après les dessins qui lui étoient envoyés pour mettre à la place de celles que la grêle avoit brisées dans les beaux vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourges." Je ne trouve autune trace de ces réfections qui s'appliquèrent sans doute à des vitraux aujourd'hui détruits.

1) Bibliothèque Nationale, Ms. français 13091.

2) De Raynal. *Histoire du Berry*. II, 507.

3) Le Vieil. *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*. —

Paris, 1774, in-f° page 78.

4) Il s'agit de Guillaume Le Vieil 1676-1731, père de l'auteur de *l'art de la peinture sur verre*.



Ange tiré du Vitrail de la Chapelle des Le Roy
(XV^e siècle)

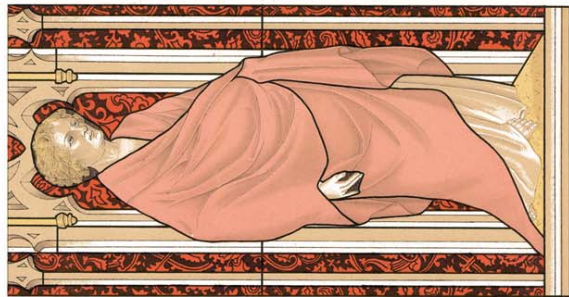
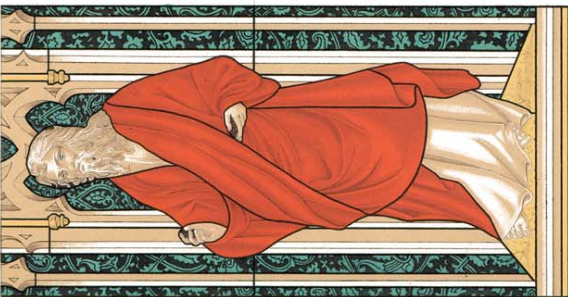
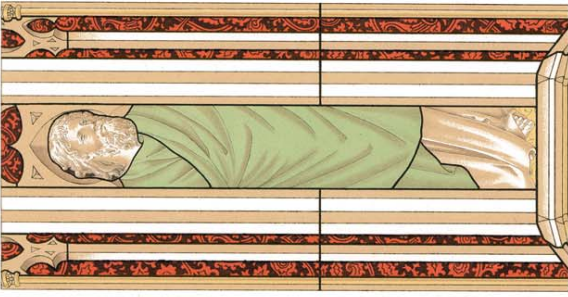
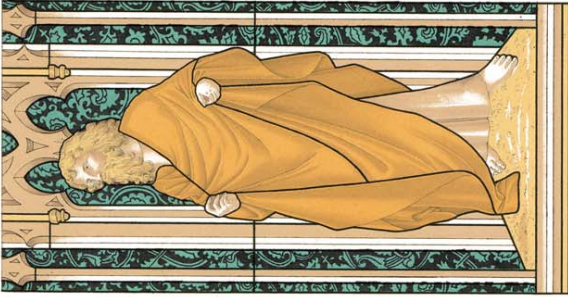


A des Mémoires del à pino.

Réduction au X.

Imp Société St Augustin

VITRAUX DE LA 3^{ME} CHAPELLE DE BOURGES
 CONSERVÉS DANS LA CATHÉDRALE SOUTERRAINE
 PREMIÈRES ANNÉES DU XV^E SIÈCLE



Imp. Librairie Pl. Augustin

Reproduction au X^e

A. des Mémoires de la typ.

VITRAUX DE LA S^{te} CHAPELLE DE BOURGES
CONSERVES DANS LA CATHEDRALE SOUTERRAINE
PREMIERES ANNEES DU XV^e SIECLE.



Imp. Société G. Augustin

N° 2.

DAMASSÉS

COMMENCEMENT DU XV^e SIÈCLE.



A. des Mémoires de la Proc.

N° 1.



Les Vitraux de
la Cathédrale de
Bourges

postérieurs au XIII^{me} siècle.

Texte et Dessins par

ALBERT DES MELOIZES

Secrétaire de la Société des Antiquaires du Centre,
Inspecteur de la Société française d'Archéologie, Associé correspondant
de la Société nationale des Antiquaires de France.

Avec une introduction par

E. DE BEAUREPAIRE

Secrétaire général de la Société française d'Archéologie
et des Antiquaires de Normandie.

Imprimés

Augustin

et édités par la Société

PLANCHE SEPTIÈME.

Vitrail de la Chapelle de saint Thibault ou de l'Archevêché,
actuellement de sainte Solange.

(1409-1410.)

LA Chapelle dite aujourd'hui de sainte Solange est située entre les contreforts de la douzième travée, du côté du midi. Elle fut non pas construite en place neuve, car certains détails de son architecture accusent une date plus ancienne,⁽¹⁾ mais restaurée ou réédifiée au commencement du XV^e siècle par Guillaume de Boisratier, archevêque de Bourges de 1410 à 1421, et par lui dédiée à saint Thibault. Les armes de ce prélat : *d'azur à trois croix fleuronées d'or, 2, 1, à la bordure engrêlée de gueules*, sculptées au-dessus de la croisée à l'extérieur et que, d'après La Thaumassière,⁽²⁾ on voyait également autrefois dans le vitrail, témoignent de cette origine.

Guillaume de Boisratier naquit à Bourges, vers 1360, d'une riche famille bourgeoise. Après avoir été élevé dans cette ville où il fit de fortes études,⁽³⁾ il alla en Italie et y suivit les cours de la célèbre école de Bologne. Reçu docteur en droit civil et droit canon,⁽⁴⁾ il revint en Berry et fut pourvu du prieuré de Saint-Ursin. Le duc Jean sut bientôt apprécier ses rares qualités et l'attacha à sa personne. Dès lors, il cumula les bénéfices de l'église avec les charges et les missions politiques. En 1398, il était maître des Requêtes de l'hôtel du roi et son Conseiller;⁽⁵⁾ en 1401, il était également Conseiller du duc de Berry. Celui-ci, en 1405, le portait le premier sur la liste des chanoines de sa Sainte-Chapelle. En 1408, il était élu évêque de Mende et à la fin de l'année suivante transféré à l'archevêché de Bourges, dont il prit possession le 14 mai 1410. Il fut enfin Chancelier du duc de Berry et comme tel chargé de missions diplomatiques importantes.

Le Religieux de Saint-Denis, Monstrelet, Juvénal des Ursins ont raconté en détail les nombreuses négociations qui lui furent confiées aussi bien par le roi Charles VI que par le duc de Berry et ont parlé de lui comme de l'un des principaux personnages de l'Eglise de France. "C'était, dit le premier, un très fameux docteur renommé pour son éloquence entre tous les prélats du royaume." Et Monstrelet, rendant compte des pourparlers engagés en 1415, à l'occasion de l'éventualité d'un mariage entre Catherine de France et Henri V d'Angleterre, et racontant l'audience accordée par ce dernier aux envoyés de Charles VI, s'exprime en ces termes : "Par la bouche de l'archevêque de Bourges, ils exposèrent leur ambassade audit roi. Lequel archevêque exposa premièrement en latin et après en françois, si éloquemment, si distinctement, si brièvement et si sagement, que les Anglois et les François ses compagnons grandement s'en esmerveillèrent."⁽⁶⁾

En 1417, au Concile de Constance, il fut, parmi les trente députés des nations adjoints au Collège des Cardinaux, l'un des six assignés à la nation française et entra au conclave qui, le 11 juin, élut Martin V.

Tel est, en résumé, le prélat qui fit édifier la chapelle de saint Thibault. La date de la confection du vitrail qui l'éclaire est fixée par l'écusson papal qui est peint à son sommet et montre les armoiries d'Alexandre V. Comme ce pontife, élu le 26 juin 1409, n'occupa le siège que neuf mois et quelques jours, étant mort le 3 mai 1410, on peut dire avec certitude que la verrière appartient à la fin de l'année 1409 ou au commencement de l'année suivante.

DESCRIPTION.

La baie, haute de 4^m 70 et large de 3^m 20, est divisée par deux meneaux verticaux dans sa moitié inférieure en trois compartiments dont la vitrerie primitive avait disparu depuis longtemps lorsqu'ont été placés, en 1866, des panneaux modernes dont je n'ai pas à m'occuper. La partie supérieure de ces nouvelles verrières renferme quelques fragments anciens appartenant au couronnement de dais architecturaux, mais ils ont été trop remaniés et restaurés pour qu'il soit intéressant de les reproduire. Je n'ai à parler que des vitraux qui garnissent les multiples jours du tympan.

Le tracé de ce réseau est des plus simples et d'un effet satisfaisant, malgré l'aspect un peu monotone qui résulte de la régularité géométrique de l'enroulement des meneaux. Ceux-ci sont dirigés suivant les circonférences de trois rangs horizontaux de cercles ou portions de cercles tangents et de même rayon, dont les courbes en se raccordant d'un étage à l'autre modifient les cercles qui ont servi au tracé de l'épure et les prolongent en accolades

1) A. Buhot de Kersers, *loc. cit.* II, p. 127 et 155.2) *Histoire de Berry*, Livre II, chap. VII, 14.3) *Gallia christiana*, tom. II, col. 85.

4) Comme on le voit par son épithète autrefois placée dans le

chœur de la Cathédrale. — La Thaumassière, *loc. cit.* Livre IV, chap. xcvi.5) Douet d'Arcq. — *Comptes de l'Hôtel aux XIV^e et XV^e siècles*, p. 291.6) Monstrelet. — *Chroniques*, Ed^m Buchon, p. 363.

dans le sens vertical. Des redents, de même engendrés par des courbes circulaires, forment, à l'intérieur, des lobes alternativement aigus ou arrondis.

Ces combinaisons déterminent, en somme : par en bas, l'amortissement des trois compartiments verticaux de la baie; au-dessus, deux grands médaillons quadrilobés qui occupent le centre du tympan; plus haut encore, un autre médaillon semblable sous la pointe de l'ogive; enfin, à droite et à gauche, en deux étages, des portions de médaillons limitées par les deux côtés de l'arcade.

Le médaillon supérieur contient un écu d'*azur au soleil d'or accompagné de huit étoiles de même à six rais, posées en orle*, armoiries, comme je l'ai dit, du Pape Alexandre V (1409-1410). L'écu dépasse en hauteur les dimensions normales par l'adjonction d'une sorte de chef de *gueules à deux clefs d'argent en sautoir*, emblème de la papauté. Au-dessus, une tiare conique blanche ornée de perles, avec trois couronnes d'or, est soutenue à droite et à gauche par des anges aux robes blanches et aux ailes d'or.

L'écusson est entouré d'un ruban ondulé blanc orné de perles avec une bordure jaune d'où naissent de distance en distance des feuilles trilobées de même couleur. Ce ruban passe en haut sous le chef. L'intervalle compris entre lui et l'écu est orné de feuilles de chardon. On a vu dans les entourages des blasons, au tympan du vitrail des Trousseau (Pl. I), des dispositions analogues mais moins élégantes. A droite et à gauche, des anges agenouillés supportent l'écu soutenu par en bas par un troisième ange qui se dresse au-dessus des nuages en levant les bras.

Les deux médaillons inférieurs renferment des écussons ornements comme le premier. A droite est l'écu de Berry, à gauche l'écu de France à trois fleurs de lis : c'est le premier exemple que nous rencontrons à la cathédrale de Bourges de cette réduction à trois seulement des fleurs de lis jusque-là sans nombre.

Les supports sont, comme tout à l'heure, des anges et, de plus, un quatrième est en haut, vu à mi-corps, les mains posées sur le ruban qui entoure les armoiries.

Les vêtements de tous ces anges sont blancs, plus ou moins ornements de galons brodés d'or. Ils consistent en une robe de dessous ou aube, aux manches ajustées bordées d'un large galon, recouverte d'une dalmatique longue dont les manches demi-larges dépassent le coude.

Chez l'ange de gauche du médaillon des armes pontificales, chez celui du même côté des armes de Berry et chez les deux à droite et à gauche des armes de France, le col échancré laisse voir la broderie d'or d'un *amiçt* dont le chef forme collet et dont la partie de toile entre en se plissant sous la dalmatique. Les têtes seules de ces quatre anges diffèrent : pour le reste, le dessin est le même ou simplement retourné. Une étole d'or brodée de perles et de croix noires et doublée de blanc passe sur leurs épaules, se croise sur la poitrine et flotte en arrière.

On ne voit pas d'*amiçt* aux anges de droite des armes papales et des armes de Berry. Ils portent l'étole comme les autres, mais les bouts en sont cachés sous un manteau qui drape le bas du corps à partir de la ceinture.

Les anges qui soutiennent par-dessous les deux écussons de France et de Berry ont seulement une aube à capuce serrée à la taille. Les manches sont ajustées sur les poignets avec une bordure d'or. Celui qui soutient l'écu d'Alexandre V ne diffère des autres dans son ajustement que par son col très ouvert et bordé d'un galon d'or. Sa tête est différente : très renversée en arrière, elle a un aspect un peu grotesque avec ses yeux saillants et son nez aux narines ouvertes.

Au-dessus de l'écu de France, l'ange a sur les épaules un manteau à large collet brodé d'or avec un grand fermail qui en réunit les bords. Les pans relevés sur les bras laissent apercevoir une robe plissée à la ceinture et des manches bordées d'or. L'ange qui surmonte l'écu de Berry est un refait moderne calqué sur le panneau voisin.

Tous ces anges ont des nimbes tantôt incolores, tantôt cerclés de perles et de festons d'or. Leurs ailes sont de couleur variées : jaunes, bleues, rouges, brunes ou vertes.

Les jours latéraux renferment des anges jouant de divers instruments de musique. En haut, à droite, caché jusqu'aux genoux par des nuages, c'est un joueur de flûte. Sa robe est blanche bordée au col et aux manches par un galon d'or. Un manteau blanc est drapé autour de la ceinture et recouvre l'épaule et le bras droits. Sa flûte est droite, à bec; on voit en avant la *bouche* de l'instrument. Le tube est presque cylindrique, un peu élargi, mais non évasé à l'extrémité. Il paraît n'y avoir lieu de tenir compte que de la forme générale sans y chercher un document sérieux pour l'histoire des instruments de musique : les trous semblent avoir été indiqués un peu au hasard par le dessinateur.

Le panneau symétrique à gauche montre un ange assis sur des nuages, vêtu d'une robe et d'un manteau. Celui-ci couvre les deux épaules et s'ouvrant au devant de la poitrine laisse voir la robe garnie au col et aux manches d'un large galon d'or. Le musicien tient sur ses genoux un psaltérion dont il attaque les cordes des deux mains, chacune munie d'un *plectrum*. L'instrument n'est pas vu en entier. Il se compose d'une caisse de forme carrée avec un des angles abattu; la table supérieure est percée de trois ouïes en rosaces et porte des doubles cordes tendues par des chevilles. Celles-ci sont fixées sur les faces latérales opposées du corps sonore dont une moulure du contour forme chevalet. Il y a six doubles cordes visibles. L'instrument s'il était vu en entier pourrait en avoir une septième.

Les deux panneaux au-dessous, à droite et à gauche, renferment actuellement le même sujet, le panneau de droite étant un refait moderne calqué sur le panneau symétrique de gauche qu'il retourne : l'ange agenouillé dans les nuages a sur la tête un bandeau d'or brodé de perles. Son vêtement consiste en une aube à manches bouffantes au-dessus du coude et serrées sur l'avant-bras avec une bordure d'or au poignet. Au cou le chef brodé d'un *amiçt* forme un collet droit. L'instrument dont joue cet ange ressemble par sa forme à une guiterne et par le nombre de ses cordes à une mandore. Quel que soit le nom qui lui convienne, il a quatre cordes mises en vibration au moyen

d'un plectrum. Ces cordes partent d'un cordier fixé à la table d'harmonie au-dessous d'une ouïe en rosace et aboutissent à un cheviller qu'on ne distingue pas, le dessin étant coupé par le bord du panneau : on voit seulement le manche, en prolongation de la table d'harmonie. Le verrier ancien s'est servi pour ce panneau d'un carton retourné, d'où il résulte que le musicien tient son instrument de la main droite. Le restaurateur moderne, en retournant à son tour le motif, se trouve avoir remis les choses en ordre.

A la hauteur des deux écus de France et de Berry sont les deux derniers panneaux dont il me reste à parler.

Dans celui de gauche, un ange est assis sur les nuées. Il est vu de trois quarts et tourné vers la droite. Un nimbe cerclé de perles entoure la tête. Son vêtement est une aube à manches bordées d'or, serrées sur l'avant-bras et très élargies au-dessus du coude. Un amict formant collet se voit autour de son cou. Il souffle, en gonflant ses joues dans la *pipe* ou porte-vent d'une chevrette ou d'une cornemuse munie d'un chalumeau sur les trous duquel un doigt de la main droite et tous ceux de la main gauche sont posés. Ce chalumeau est fixé à l'outre par une virole ornementée.

Dans le panneau de droite, un ange également assis sur les nuages, regardant de profil à gauche, pince des deux mains les cordes d'une petite harpe dont le corps sonore est appuyé par la partie supérieure sur sa poitrine, tandis que la base repose sur ses genoux. Une sorte de mantelet couvre ses épaules et ses bras et ne laisse voir de sa robe que la bordure d'or autour du col et les plis de la jupe. Cet ange a été presque entièrement refait dans la dernière restauration moderne et il n'y a pas lieu, par suite, d'insister sur les détails du dessin. La harpe appartient bien au vitrail ancien, mais il est à propos de faire remarquer que la tête du personnage est toute moderne, bien que cela se devine de reste, à l'aspect du diadème triangulaire assez bizarre qui la couronne.

Le fond de tous les panneaux est un damassé sur verre bleu, rouge ou vert, partout du même dessin, consistant en des oiseaux au long bec perchés au milieu de feuilles et de fleurs fantaisistes avec des espèces de salamandres posées au-dessus de fleurs dont les pétales, en s'allongeant, paraissent se transformer en flammes. (Pl. G, n° 2).

Tout cela, par le style et l'aspect général, se rapproche beaucoup des vitraux offerts à la Cathédrale par Pierre Trouseau et Simon Aligret. Il est très probable que le vitrail de Boisratier, postérieur à ceux-ci de quelques années seulement, provenait du même atelier. Les détails très soignés, l'heureuse composition et les couleurs harmonieuses des panneaux qui nous restent font vivement déplorer la disparition de la partie principale du vitrail, dont les anciens auteurs locaux ne nous ont même pas donné le sujet. La Thaumassière n'y a fait allusion qu'en y indiquant la présence des armes de Guillaume de Boisratier. On peut croire que ces armes se trouvaient, comme cela se voit ailleurs, au-devant du soubassement des architectures qui supportaient les dais dont les sommets, un peu confus, comme je l'ai dit plus haut, subsistent encore. Sous ces dais, il est supposable qu'étaient représentés de saints personnages : saint Thibault, sans doute, auquel était dédiée la chapelle; saint Guillaume, peut-être, patron du donateur. Mais ce sont là conjectures sans grand intérêt aujourd'hui.



Ange tiré du Vitrail de la Chapelle des Le Roy
(XV^e Siècle)

PLANCHE HUITIÈME.

Vitrail de la chapelle de Jacques Cœur.

(milieu du XV^{me} siècle.)

LE lundi, 14 juillet 1447, Jacques Cœur se présenta devant le chapitre de Saint-Etienne de Bourges, pour lui demander la concession de l'ancien vestiaire de la Cathédrale dans le but d'édifier sur son emplacement une chapelle destinée à recevoir sa sépulture et celle de sa postérité. Cet ancien vestiaire qui, pour sa destination, devait être fort restreint d'après ce que nous savons de sa situation, avait cessé d'être utilisé depuis que Jacques Cœur "avait fait construire la vaste et magnifique sacristie qui paraîtrait à elle seule un grand édifice si elle n'était l'accèssoire d'un édifice immense."⁽¹⁾

Le chapitre ne fit aucune difficulté d'accéder à cette demande.⁽²⁾ Il était naturel, sans doute, qu'il profitât de cette occasion pour témoigner sa reconnaissance au généreux argentier et il ne manqua pas de la saisir; mais il est juste de constater, en outre, qu'il ne se regarda point par là comme quitte envers lui: il n'oublia jamais le grand proscrit et sut un jour payer à la mémoire de son bienfaiteur le tribut d'un dernier hommage, en instituant à perpétuité un service anniversaire solennel pour le repos de son âme.⁽³⁾

Jacques Cœur fit donc bâtir sa chapelle au lieu dont il avait obtenu l'abandon. Elle existe encore et porte aujourd'hui le nom de chapelle de saint Ursin. Elle est située au nord, entre les contreforts de la douzième travée, exactement en face de la chapelle de Boisratier dont j'ai parlé au chapitre précédent.

Le fondateur étant mort dans l'exil, le 25 novembre 1456, ne put reposer dans le caveau qu'il avait destiné à sa dépouille. Le seul membre de sa famille qui y fut enseveli fut son frère Nicolas, évêque de Luçon, en 1450. A cette dernière date, la chapelle était probablement achevée. D'ailleurs, la disgrâce de Jacques Cœur étant survenue l'année suivante,⁽⁴⁾ la date de 1451 serait la limite extrême qui pourrait être assignée à la confection du vitrail. Mais il est plus probable que la construction de la chapelle fut entreprise aussitôt la concession du terrain obtenue. Le puissant argentier était de ceux dont les desseins se réalisent promptement: l'achèvement ne dut pas s'en faire attendre.

On peut donc attribuer au vitrail qui nous occupe une date comprise entre 1448 et 1450.

A la même époque, Jacques Cœur faisait exécuter, sur un terrain acquis en 1443, les immenses travaux d'une somptueuse demeure. Dans cette habitation princière, il y a aussi une chapelle: elle est éclairée par deux fenêtres dans lesquelles les meneaux, d'un tracé très caractéristique, suivent exactement le même dessin que dans la verrière de la Cathédrale. Les panneaux de celle-ci semblent bien être de la même main que les vitraux de l'hôtel, si l'on en juge par les fragments de ces derniers qui existent encore, et il est, du reste, naturel de penser que Jacques Cœur confia aux mêmes artistes les travaux qu'il faisait faire simultanément au milieu de la ville et dans la Cathédrale. La sacristie qu'il fit bâtir pour le chapitre avait également des vitraux dont il reste encore quelques panneaux,⁽⁵⁾ et où l'on reconnaît le même faire.

On ignore malheureusement quels furent ces artistes. L'influence italienne dont, à une certaine époque,⁽⁶⁾ on a cherché à reconnaître des traces dans les vitraux aussi bien que dans les fresques peintes aux voûtes de l'oratoire de la maison de Jacques Cœur, n'est pas nettement saisissable. M. de Kersers, dans sa *Statistique monumentale du Cher*⁽⁷⁾ a déjà protesté contre ces tendances d'attribution et revendiqué hautement pour nos artistes français l'honneur d'avoir créé ces chefs-d'œuvre.

Pierre Le Vieil⁽⁸⁾ regarde comme vraisemblable qu'un peintre-verrier de Bourges, Henri Mellein, auquel Charles VII, en 1430, accorda des lettres patentes, est l'auteur des vitres peintes qui, dit-il, "sont à l'Hôtel de ville de Bourges et dans lesquelles on admire le portrait au naturel de Charles VII... celui des douze pairs de France et celui de Jacques Cœur."

L'Hôtel de ville dont il est ici question ne peut être que la maison de Jacques Cœur qui, à l'époque où Le Vieil écrivait, était devenue depuis près d'un siècle la maison de Ville, ayant été vendue pour cet objet aux échelons de Bourges, en 1682, par Colbert, propriétaire depuis 1679, par adjudication sur Charles de l'Aubespine, marquis de Châteauneuf. Le Vieil n'a pas pu avoir en vue l'ancien Hôtel de ville, — aujourd'hui le petit collège, — d'abord parce qu'il n'avait plus cette destination depuis une centaine d'années et surtout parce que sa construction ne

1) De Raynal. *Histoire du Berry*, III, 62.

2) *In eodem capitulo* (die lune xiiij mensis julii 1447), *venit dominus argentarius et supplicavit dominos ut sibi velint concedere et dare antiquum vestibulum dicte ecclesie proedificando unam capellam et in eadem facere et construere sepulturam suam pro se et sua posteritate; et domini capitulantes considerantes beneficia que ipse facit in ecclesia predicta construendo unum vestibulum et librarium et alia bona que faciet in eadem ecclesia concesserunt sibi petitionem suam.* — Registre des actes capitulaires, n° 3, de 1445 à 1455, f° 103, v°. — Archives du Cher.

3) De Raynal, *loc. cit.* III, 94, note.

4) Il fut arrêté à Taillebourg le 31 juillet 1451.

5) Voir Planche XIV. *Fragments divers*.

6) Pierre Clément. — *Jacques Cœur et Charles VII*. Paris, 1866. in-8° p. 154. — P. Mérimée. *Notes d'un voyage en Auvergne*. Extrait reproduit aux pièces justificatives du livre de M. Pierre Clément, p. 422.

7) A. Buhot de Kersers. — *Histoire et statistique monumentale du département du Cher*, II, 310.

8) *Loc. cit.* p. 34.

remonte qu'à 1488 et que, par suite, il ne pouvait posséder de vitraux d'Henri Mellein. Ceux-ci n'auraient donc pu se trouver que dans le palais de Jacques Cœur.

Je viens de dire que, selon toute apparence, les vitraux de la sacristie et de la chapelle de la Cathédrale sortent du même atelier que ceux de la demeure de l'argentier. Ils seraient donc également d'Henri Mellein si l'attribution proposée par Le Vieil est exacte.

En 1552, Claude de l'Aubespine, baron de Châteauneuf, acquit, avec le fief de la Chaussée, — c'est ainsi que se nommait la maison de Jacques Cœur, — les droits que les descendants de celui-ci avaient sur la chapelle bâtie par leur grand-père dans la Cathédrale. Par suite, le caveau destiné à la postérité du fondateur servit à la sépulture de plusieurs personnages de la famille de l'Aubespine. On verra plus loin qu'à cette occasion deux panneaux de la verrière furent modifiés pour recevoir les armoiries des nouveaux propriétaires.

DESCRIPTION.

La baie a d'ouverture 3^m 20 sur 4^m 35. Un large meneau s'élève au milieu perpendiculairement jusqu'à la hauteur de l'arcade. Là il se bifurque pour former, à droite et à gauche, en rejoignant les bords de la fenêtre, deux grandes ogives en accolades et, au centre, en se raccordant à la pointe de l'arcade, un grand cercle atténué, suivant le prolongement de son diamètre vertical, en deux courbes aiguës. A l'intérieur de ce cercle des meneaux plus étroits s'enroulent pour dessiner une grande fleur de lis. De semblables meneaux secondaires divisent chacune des deux grandes lancettes ogivales en deux lancettes trilobées surmontées d'un cœur qui rappelle le nom du fondateur et un des meubles de son écu. Les grands écoinçons du tympan sont bilobés ou trilobés par les redents des meneaux. L'ensemble du réseau est original et d'une élégance légère.

Tout en haut du vitrail, à la pointe de l'arcade et dans le lobe supérieur de la fleur de lis, Dieu le Père bénit de la main droite et porte dans la gauche un globe surmonté d'une croix. Il a une robe brune, un manteau blanc bordé d'or, de longs cheveux sur les épaules et la barbe blanche; sur la tête une mitre et une couronne et un nimbe très orné. Il est vu seulement jusqu'à la ceinture et tout entouré d'une multitude d'anges dont les ailes rayonnantes semblent à distance le faire sortir d'une grande fleur aux pétales rouges.

Au-dessous est le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe environnée de rayons.

A droite et à gauche, dans les lobes latéraux de la fleur de lis, volent deux anges, dont celui de droite joue de la harpe. Il a des cheveux d'or; ses ailes éployées sont blanches de même que sa robe; à partir de la ceinture, une draperie bleue s'enroule et flotte autour de lui. L'ange de gauche a les ailes vertes et violettes, les cheveux d'or, une longue robe blanche; les deux bouts d'une étoile d'or ondoient derrière lui. Il tient un petit orgue dont sa main droite presse les touches tandis que la gauche, qu'on ne voit pas, actionne la soufflerie.

La partie inférieure de la fleur de lis renferme l'écu de France surmonté d'une couronne couverte de perles et de pierres précieuses et porté par trois anges qui volent au-dessous et de chaque côté. Ces anges ont des ailes violettes en dessus et vertes en dedans, de longues robes blanches et des manteaux violets.

Toute la fleur de lis a le fond d'un jaune vif qui produit un effet très puissant en se détachant sur le bleu des autres panneaux.

Dans les écoinçons qui l'entourent on voit, en haut, aux côtés du Père Eternel, des anges aux ailes éployées soufflant dans des cors ou des trompes à tube recourbé et à grand pavillon. Ils sont modelés en grisaille sur le verre bleu du fond. Leurs ailes, leurs cheveux et les instruments dont ils jouent sont teintés au jaune d'argent.

De chaque côté de l'écu de France, trois Séraphins à ailes rouges portent une banderolle sur laquelle de la musique est notée. Les deux panneaux qui les contiennent sont la reproduction l'un de l'autre, sauf la modification résultant du renversement du dessin.

Les jours situés sur les côtés du tympan, en dehors du grand cercle qui entoure la fleur de lis, ont aussi leurs panneaux à sujets symétriques; on y voit des anges portant d'une main un encensoir d'or et de l'autre une navette contenant les grains d'encens. Ils ont des ailes d'or, une aube longuement flottante et, par dessus, une dalmatique fendue sur les côtés et bordée d'or. Plus bas volent d'autres anges aux ailes blanches et or, aux longues robes blanches et soufflant dans des trompettes dont le tube droit et allongé est décoré d'une bannière blanche à soleil d'or.

Le premier rang ayant été réservé, comme on l'a vu, aux armes royales, à l'écu de Charles VII, deux autres écussons ont été placés au second rang, dans les deux jours en forme de cœurs. Celui de gauche, — la droite héraldique, — contient les armes du dauphin : *écartelé, aux 1^{re} et 4^e de France; aux 2^e et 3^e d'or au dauphin vif d'azur*. L'autre donne les armes de la reine Marie d'Anjou : *parti, au 1^{er} de France; au 2^e parti : 1, d'argent à la croix recroisetée d'or cantonnée de quatre croisettes de même; 2, semé de France à la bordure de gueules*. Les supports sont des anges aux ailes d'or, agenouillés et vêtus d'aubes blanches. Ceux qui accompagnent l'écu du dauphin ont des étoiles d'or posées en sautoir. Le fond des panneaux est rouge.

J'arrive aux lancettes trilobées du bas de la verrière.

Les deux panneaux du centre renferment la scène principale dont tous les autres motifs du vitrail ne sont que l'accompagnement : c'est l'Annonciation.

A gauche est l'ange Gabriel, un genou en terre, vêtu avec une extrême richesse. Ses longs cheveux blonds bouclés sont maintenus par un bandeau de perles à frontier. Des deux mains, dont la droite porte un sceptre d'or, il soutient un phylactère avec l'inscription en lettres gothiques : *AVE GRATIA PLENA DO...* Deux grandes ailes blanches se dressent sur ses épaules. Il est vêtu d'une magnifique chape rouge doublée de vert et brodée de grands feuillages d'or, sans chaperon. Les bords de cet ornement sont rapprochés et fixés sur la poitrine par un fermail enrichi de perles. Les orfrois sont tissés d'or et de soie de diverses couleurs et représentent une succession d'arcades superposées abritant des figures en pied, probablement les apôtres, parmi lesquels on reconnaît saint André, caractérisé par sa croix.

La physionomie de l'archange est très particulière : la coupe de son visage avec le nez court, les lèvres fortes, le menton proéminent n'a rien de la banalité d'un type conventionnel. Ce doit être un portrait, mais, en l'absence de tout document, on ne peut savoir si le peintre a voulu reproduire les traits de quelque fils de Jacques Cœur, comme le prétend certaine tradition, ou de tout autre personnage.

Dans le panneau voisin, à droite, la Sainte Vierge debout, tournée de trois quarts porte sur ses longs cheveux blonds pendant sur ses épaules une couronne de perles. Des deux mains elle tient un grand livre ouvert à tranches dorées, dont la couverture ou chemise est faite d'une riche étoffe rouge ornée de bouquets d'or et doublée de vert. Elle a une jupe rouge, un surcot vert bordé par le bas d'un galon d'or couvert de perles et, sur le tout, un grand manteau blanc à ornements damassés d'une couleur pâle, doublé de rose violacé avec une bordure d'or. Sur cette bordure sont brodés des ornements dont quelques-uns ont la forme de lettres sans qu'il paraisse possible d'y reconnaître une inscription déterminée. Un nimbe éclatant avec perles et pierreries vertes, bleues et rouges enchassées entoure sa tête. Un grand lis est devant elle.

Cette figure bien drapée est d'une noble attitude. La Sainte Vierge a quitté sa lecture et lève modestement les yeux en entendant les paroles du messager céleste : elle "*pense en elle-même, avant de répondre, quelle peut être cette salutation.*"⁽¹⁾

A cette scène assistent deux saints personnages debout, occupant les deux panneaux latéraux : à gauche est saint Jacques, sous les traits duquel, suivant la tradition, le donateur se serait fait représenter. Il faut dire que les portraits, plus ou moins authentiques, que nous possédons de Jacques Cœur n'ont avec cette figure aucune ressemblance. Quoi qu'il en soit saint Jacques richement nimbé, vêtu d'une robe rose et d'un manteau gris, s'appuie de la main droite, cachée sous les plis de son manteau, sur un grand bâton de pèlerin. De la main gauche il tient un livre ouvert vers lequel son regard se dirige. Il est coiffé d'un bonnet à bords relevés orné d'une coquille. Les draperies sont fort belles et tout le personnage a un beau caractère et un majestueux aspect.

A droite est sainte Catherine, vierge et martyre, reconnaissable à la roue brisée qui est à ses pieds et à l'épée sur laquelle elle s'appuie de la main gauche tandis que la droite porte une palme. De cette même main, elle ramène de côté les plis d'un surcot vert doublé de fourrure, brodé de grands bouquets d'or et bordé, en bas et autour du col très échancré, par un large galon d'or orné de plusieurs rangs de perles. Le surcot relevé découvre le bas d'une jupe violette. Le buste est revêtu d'un corsage violet à manches étroites, fendu sous les bras et bordé d'un large galon semblable à celui du surcot. Ce vêtement est très ouvert par devant et découvre largement les épaules. La sainte a les cheveux étalés en grosses boucles blondes sur le cou. Elle porte une couronne de pierres précieuses et son nimbe est cerclé de perles et de bijoux.

On rencontre ici pour la première fois l'emploi courant d'un mode d'ornementation qui doit être signalé. Le verrier voulant décorer de pierres précieuses le bandeau des couronnes et le contour des nimbes, sans multiplier les plombs qui auraient alourdi le dessin, a percé dans le verre des ouvertures de formes et de grandeurs appropriées, et y a enchassé, avec le seul plomb qui les sertit dans ces alvéoles, de petites pièces de couleurs variées. Ce procédé, d'une exécution délicate, qui devient tout à fait usuel à dater de cette époque, avait été employé, mais assez timidement, dès le commencement du XV^e siècle, comme on peut le voir dans le vitrail de la chapelle de Boisratier (Pl. VII), pour les étoiles de l'écusson du pape Alexandre V.

Les quatre personnages sont abrités sous un portique d'une grande richesse qui occupe toute la largeur du tableau. La partie centrale, sous laquelle se trouvent la Sainte Vierge et l'archange, représente une salle octogone éclairée dans le fond, sur trois faces, par autant de fenêtres ogivales à meneaux flamboyants, dont le bas est caché par une tenture de damas violet. On distingue dans le dessin du damassé une coquille, figure tirée du blason du donateur. Les trois faces antérieures du portique sont décorées d'une arcature incrustée de marbres de toutes couleurs et surmontée d'une moulure formant corniche. Cette corniche est elle-même couronnée par une crête à fines dentelures feuillées.

Cette partie qui fait saillie s'ouvre en avant par trois arcades en accolades trilobées, dont le contour extérieur est orné de crochets en feuilles de chou et s'amortit en un épi ou bouquet de feuilles découpées. Aux retombées, sont des culs-de-lampe moulurés et couverts de feuillages; les deux du milieu portent les statuette d'Adam et d'Eve. Derrière ces statuette s'élèvent des pilastres qui renforcent les angles du portique et se terminent en pinacles au-dessus de son couronnement.

1) Saint Luc, I, 29.

La voûte est bleue semée de fleurs de lis d'or, avec des nervures d'or retombant dans le fond entre les fenêtres et latéralement sur deux colonnes de marbre à chapiteaux décorés de feuillages.

Le centre du portique a deux annexes latérales voûtées sur plan carré. Elles occupent les panneaux de droite et de gauche. Leur décoration extérieure est en arcatures à incrustations colorées comme à la partie centrale. Chacune s'ouvre en face par une arcade. Au fond et sur un des côtés sont des fenêtres à réseau flamboyant. Des étoffes damassées sont tendues derrière les personnages. La tenture est rouge derrière sainte Catherine, verte foncée derrière saint Jacques.

A la clef de voûte, au-dessus de saint Jacques, on voit un tout petit écusson aux armes de Jacques Cœur : *d'azur à trois cœurs de gueules, à la fasce d'or chargée de trois coquilles de sable*. Au-dessus de sainte Catherine était aussi un écusson, mais il a été brisé. Il portait vraisemblablement les armoiries de Macée de Léodepart, femme de l'argentier : *d'argent à trois bandes de sable, celle du milieu chargée d'une étoile comète d'or*.

Il est surprenant que Jacques Cœur, si prodigue de son blason dans sa maison de ville et qui l'a également multiplié dans les vitres et dans les sculptures de la porte d'entrée de la sacristie, se soit contenté pour les vitraux de sa chapelle de ces deux écussons si modestes. Il les avait peut-être placés également au sommet des deux panneaux de saint Jacques et de sainte Catherine, là où on voit aujourd'hui d'autres armoiries. Cependant il est plus probable qu'à cette place se continuait la crête triflée qui couronne ailleurs la corniche du portique.

Les écussons actuels se rapportent à la famille qui succéda, en 1552, à celle des Cœur comme propriétaire de la chapelle.

Ces blasons sont peints en émaux de toutes couleurs sur verre blanc, suivant les procédés techniques du XVII^e siècle : ils ont dû être mis dans la verrière en même temps que fut élevé dans la chapelle, suivant les dispositions testamentaires, du 23 septembre 1653, de Charles de l'Aubespine, marquis de Châteauneuf, un mausolée magnifique en marbre blanc avec les statues de ses père et mère et la sienne.⁽¹⁾

Le blason de gauche est celui de Marie de la Châtre, femme de Guillaume de l'Aubespine et mère de Charles : *de gueules à la croix ancrée de vair*. L'écu en losange est entouré d'une cordelière, ce qui prouve une fois de plus, d'une part, que l'écu en losange était porté même par les femmes mariées, et, d'autre part, que la cordelière n'est pas toujours un signe de veuvage, puisque Marie de la Châtre mourut le jour de Pâques 1626, trois ans avant son mari.

L'autre écusson convient aussi bien à Charles de l'Aubespine qu'à son père, Guillaume : il est *écartelé, aux 1 et 4 d'azur au sautoir alaisé d'or cantonné de quatre billettes de même; aux 2 et 3 de gueules à trois quintefeuilles d'argent*. Supports : deux cigognes. L'écu entouré des colliers des Ordres, timbré d'un casque de face avec lambrequins d'or, d'argent, de gueules et d'azur. Cimier : un lion issant tenant dans sa patte dextre une hache.

Le portique est limité à droite et à gauche par deux piliers carrés vus en perspective, occupant toute la hauteur et le tiers environ de la largeur du premier et du quatrième panneau. Ils sont couverts d'une profusion d'ornements : à la base, arcatures incrustées de marbres de couleurs variées, moulures décorées de feuillages; plus haut, un étage de niches abritant des statuette et surmontées de dais avec frontons ajourés, clochetons aux angles et ornementation d'arcatures et de médaillons quadrilobés; plus haut encore, au devant d'arcades très ornées, des clochetons terminés en consoles qui supportent d'autres statuette.

Toute cette architecture est peinte en grisaille dans le style gothique flamboyant. Les ornements foliés, les crochets, aux rampants des frontons et des clochetons, certaines moulures, les tentures simulées derrière les statuette, les bordures des vêtements de toutes les petites figures sont teintés au jaune à l'argent.

Ces figures, au nombre de huit, dont l'une, à gauche, a disparu par une fracture du verre, sont celles de personnages debout, enveloppés de manteaux à larges plis; quelques-uns portent des rouleaux ou des phylactères sur lesquels des inscriptions sont simulées par des lignes. Tous sont barbus, sans nimbe et coiffés de toques ou de bonnets à bords relevés. Ce sont évidemment des prophètes, mais aucun attribut ne permet de les identifier d'une façon positive.

A la base de la verrière une moulure horizontale limite le sol sur lequel repose la grande scène de l'Annonciation et les deux saints qui l'accompagnent. Cette moulure s'appuie sur une rangée de grandes feuilles jaunes à cinq lobes dentés qui s'épanouissent à distances régulières sur un fond bleu vif.

Ce vitrail n'est pas sans quelque rapport avec celui qui garnit la partie inférieure de la baie du grand pignon (Pl. IV). Je l'ai déjà fait remarquer. Indépendamment de l'analogie du sujet principal : l'Annonciation, et de la présence de saint Jacques, il y a dans les détails de l'un et de l'autre, par exemple dans le dessin des anges qui supportent les écussons, certains points de ressemblance qui sont de nature à attirer l'attention et que je devais signaler. Mais je ne prétends pas chercher dans ces analogies autre chose que l'indice d'une contribution probable de Jacques Cœur aux frais de confection de la grande verrière occidentale. Je ne veux pas, en particulier, dire que celle-ci pourrait être attribuée au même artiste qui créa le tableau d'une bien autre valeur que j'étudie en ce moment.

1) Ces statues, très remarquables, longtemps reléguées dans la Cathédrale souterraine, depuis la destruction du mausolée en 1793,

ont été récemment replacées dans la chapelle.

Même en tenant compte de ce que les peintures du vitrail du grand pignon, étant faites pour être vues de très loin, ne réclamaient pas le même soin dans leur exécution, on doit reconnaître qu'elles sont à tous égards très inférieures à celles de la chapelle de Jacques Cœur.

Ce dernier vitrail est une véritable œuvre d'art et d'un art très avancé. Le dessin en est correct, la perspective presque sans défaut, la composition savante, le choix des tons très remarquable. L'effet produit dans l'ensemble est des plus harmonieux : il joint l'éclat à la juste pondération des couleurs. En outre, son auteur a su, par l'habile ordonnance de l'accompagnement architectural, éviter l'écueil contre lequel ont échoué la plupart des peintres verriers de la même époque : il a diminué la transparence de ces détails par les incrustations de marbres colorés qui en rompent la froideur et par les grandes voûtes fleurdelisés qui font un si exact équilibre aux panneaux à fond bleu des jours supérieurs.



Angé tiré du Vitrail de la Chapelle des De Breull
(XV^e Siècle)



Réduction au 1/2

A. des Mémoires de la p. 110.

Imp. Société St-Augustin.

PARTIE ANCIENNE DU VITRAIL DE LA CHAPELLE DE S^T-THIBAUT OU DE L'ARCHEVÊCHÉ.
(1409 - 1410)

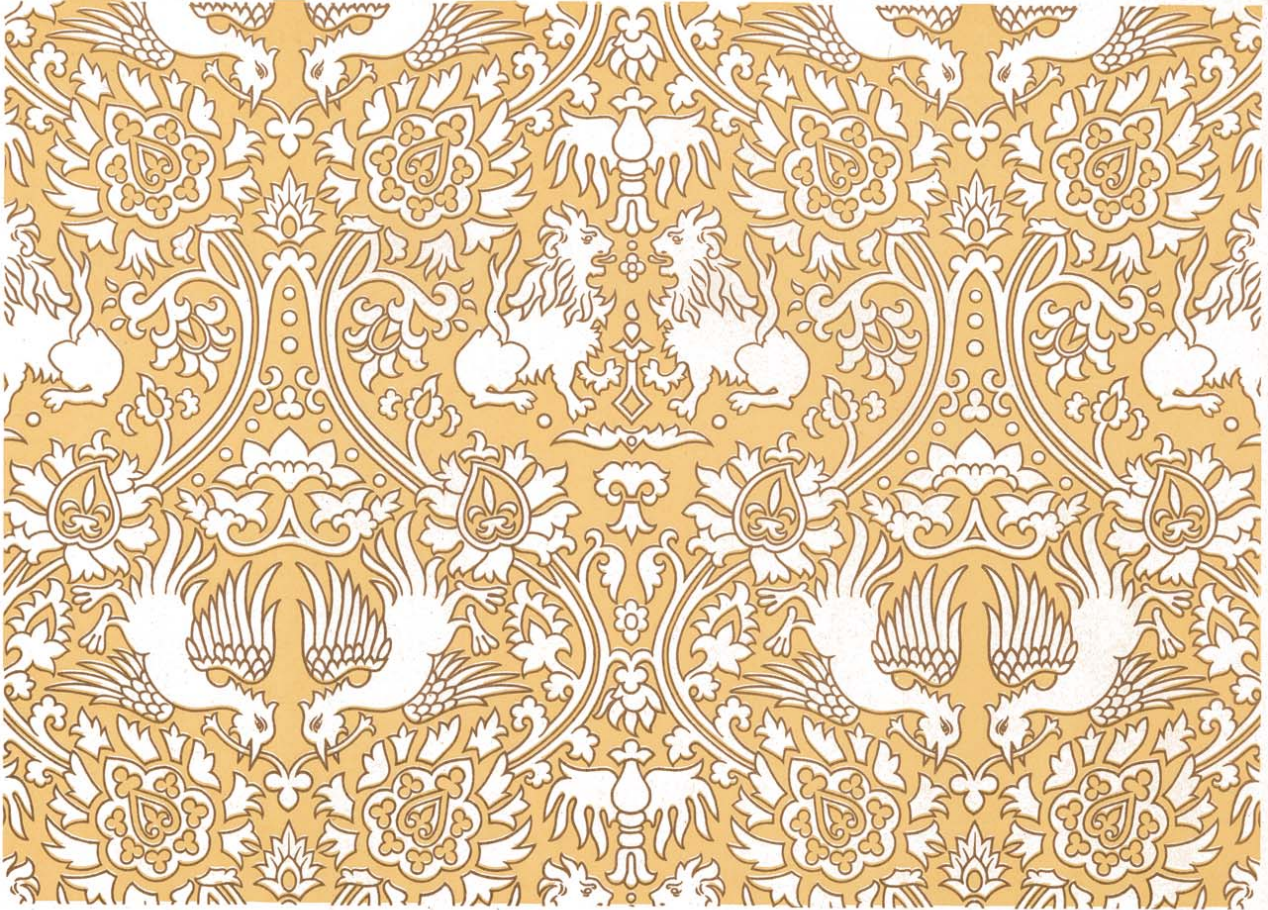


A. des Méloizes del. à pinx.

Réduction au 10^e

Imp. Société S^t Augustin.

VITRAIL DE LA CHAPELLE DE JACQUES CŒUR.
MILIEU DU XV^e SIECLE



Imp. Société S. Augustin.

N° 2.

DAMASSÉS

COMMENCEMENT DU XV^e SIÈCLE.



A. Les Méesens art. & impr.

N° 1.



Les Vitraux de
la Cathédrale de
Bourges

postérieurs au XIII^{me} siècle.

Texte et Dessins par

ALBERT DES MELOIZES

Secrétaire de la Société des Antiquaires du Centre,
Inspecteur de la Société française d'Archéologie, Associé correspondant
de la Société nationale des Antiquaires de France.

Avec une introduction par

E. DE BEAUREPAIRE

Secrétaire général de la Société française d'Archéologie
et des Antiquaires de Normandie.

Année 1892.

Imprimés

Augustin

et édité par la Société

PLANCHE NEUVIÈME.

Vitrail de la chapelle des Fradet, ou de saint Sébastien,
actuellement de saint Benoît.*(Seconde moitié du XV^e siècle.)*

LA chapelle où se trouve ce vitrail est située du côté du Nord entre les contreforts de la troisième travée : c'est la seconde chapelle à gauche, lorsqu'on entre par le grand portail. Elle fut bâtie aux frais de Pierre Fradet, né à Bourges, fils de Pierre Fradet, écuyer, Seigneur de la Veherie et de Chapes, Capitaine de la ville de La Charité et de la grosse tour de Bourges, mort en 1449, et d'Agnès Rupy de Cambrai, décédée en 1456. Le fondateur était, par son père, de noble et ancienne lignée et tenait par sa mère à une famille dont l'auteur, valet de chambre du duc Jean de Berry, puis de Charles VI, ouvrit à ses descendants les portes de la faveur royale.

Le 7 octobre 1462, à Paris, il fit son testament⁽¹⁾ dans lequel il prend les titres de Docteur en droit civil et droit canon, Conseiller au parlement de Paris, Chanoine et Archiprêtre de l'église d'Orléans. Dans un codicille fait à Rome le 26 octobre 1466, il se dit Doyen de l'église de Bourges et Ambassadeur du roi près la Cour de Rome.⁽²⁾ Ce dernier titre s'explique par la mission que lui avait confiée le roi Louis XI, de solliciter du pape Paul II l'approbation de la fondation de l'Université de Bourges. Il obtint cette ratification le 12 décembre 1464. C'est sans doute en souvenir du rôle qu'il avait joué dans cette circonstance que, par un dernier codicille ajouté à son testament peu de jours avant sa mort, il légua tous ses livres à la bibliothèque de l'Université *de novo erecta*.

C'est en 1456, d'après La Thaumassière,⁽³⁾ répété par tous les auteurs subséquents, que fut bâtie la chapelle des Fradet. Je n'ai point trouvé justification de cette date, mais le testament du fondateur prouve du moins que la construction était achevée en 1462⁽⁴⁾ et qu'à cette époque il ne restait à faire que les vitraux et la grille de clôture.⁽⁵⁾

Or, pour la confection de ces vitraux, Pierre Fradet donne par son testament des instructions assez précises auxquelles ne répondent nullement les peintures que nous voyons aujourd'hui et qui, ainsi que le montrera la description qu'on lira plus loin, ont pour sujet principal la représentation des quatre évangélistes.

Je veux, dit le testateur, que sur ces vitres soient peints les saints Etienne, Sébastien et Ursin, avec les armes du duc de Bourbon,⁽⁶⁾ de son frère l'archevêque de Lyon,⁽⁷⁾ du seigneur Jean archevêque de Bourges,⁽⁸⁾ de Jean de Beauvau évêque d'Angers,⁽⁹⁾ de Jean évêque de Beauvais,⁽¹⁰⁾ et les miennes qui ne seront pas avec les autres, mais à une place inférieure à désigner par mes exécuteurs.

Voilà des intentions nettement exprimées. Comment comprendre que la réalisation que nous avons sous les yeux en diffère complètement? Une seule explication me paraît admissible. Il n'est pas possible que les exécuteurs du testament aient pris sur eux de modifier absolument le sujet ordonné par Pierre Fradet : il faut donc que celui-ci ait lui-même changé de dessin; ce qui conduit à cette conclusion que le vitrail a été fait de son vivant, c'est-à-dire entre 1462, date de son testament, et 1467, année de son décès.

Il ne vaut pas la peine de discuter l'affirmation de Girardot et Durand⁽¹¹⁾ que "ce vitrage appartient évidemment au commencement du XVI^e siècle." Cette opinion ne repose sur aucun titre, et tous les détails du dessin indiquent au contraire une date plus rapprochée du milieu que de la fin du XV^e siècle.

Il serait d'ailleurs surprenant que, dans l'intervalle des cinq années comprises entre 1462 et 1467, Pierre Fradet n'eût pas achevé lui-même tout ce qui concernait cette fondation, aux moindres détails de laquelle il s'intéressait particulièrement puisqu'il va jusqu'à prévoir dans son testament les mesures à prendre pour la préservation extérieure du vitrail.⁽¹²⁾

On verra plus loin que des quatre écussons qui furent placés à la base de la verrière, un seul subsiste : celui du fondateur. Les autres ont été mutilés et ne sont marqués que par leurs formes en plomb. Or, tous les quatre sont

(1) V. une copie faite au XV^e siècle de ce testament en latin : Archives du Cher-Fonds de St-Etienne, n° 372, Vicairie de Saint-Sébastien, 1^{re} liasse.

(2) *In romana curia regius procurator.*

(3) Hist. de Berry, II, VII, 2.

(4) *Item volo sepeliri et meam eligo sepulturam in ecclesia bituricensi et in capella quam in dicta ecclesia feci . . .*

(5) *Item volo et ordino vitrinas in dicta mea capella mundum factas necnon clausuram ejusdem cum barris ferreis galicè trilhys de ser, ad instar capelle contigue magistri Petri Beauquere, sumptibus meis . . . fieri et perfici.*

(6) Jean, II du nom, Duc de Bourbon et d'Auvergne, pair et Con-

nétable de France (1426-1488), beau-frère de Louis XI par sa première femme.

(7) Charles, Cardinal de Bourbon, Archevêque de Lyon de 1447 à 1488.

(8) Jean Cœur, fils de Jacques Cœur, Archevêque de Bourges de 1447 à 1483.

(9) Jean de Beauvau, Évêque d'Angers de 1447 à 1467.

(10) Jean de Bar, Évêque de Beauvais de 1462 à 1487.

(11) *La Cathédrale de Bourges*, p. 78.

(12) *Item volo ad conservacionem predictarum vitrinarum etiam sumptibus meis ab extra dicta capelle fieri defensionem cum virgicè galicè darchault que fungentur ad oppositum dictarum vitrearum.*

sur la même ligne et on peut simplement remarquer que si la verrière doit être *lue*, comme il semble, de gauche à droite, l'écu de Fradet se trouve à la quatrième place, sans être autrement *in aliquo inferiori loco*, comme disait le testament. Le donateur s'était proposé d'abord d'exposer avant les siennes les armes de cinq personnages auxquels il voulait faire honneur. De ce que trois écussons seulement accompagnent son propre blason, on peut raisonnablement conclure qu'il crut devoir supprimer les armes du duc de Bourbon et de son frère à cause de la part prise par le premier dans la ligue du Bien public. Louis XI était un maître ombrageux dont il y avait imprudence à exciter les soupçons et, d'ailleurs, Pierre Fradet nommé ambassadeur à Rome ne pouvait plus faire marque de dévouement envers un révolté contre son souverain.

Pour toutes ces raisons, on ne s'éloignera, je pense, pas beaucoup de la vérité en plaçant à l'année 1464 la confection et la mise en place de ce vitrail sous la direction du fondateur lui-même.

Pierre Fradet avait institué dans sa chapelle, en l'honneur de Dieu, du protomartyr saint Etienne et des saints Sébastien et Ursin, deux vicairies qu'il dota de six cents écus d'or. Il légua en outre au Chapitre de la cathédrale cent écus d'or pour fonder dans cette même chapelle un obit le jour anniversaire de son décès. Il y avait d'abord ordonné sa sépulture dans le caveau funéraire qu'il avait fait construire; mais il demanda plus tard à être enterré dans la basilique de Saint-Pierre de Rome et son cœur fut seul rapporté à Bourges.

Une inscription consacrée à l'éloge de Pierre Fradet et rappelant ses titres et ses fondations, se voit encore gravée sur une plaque de marbre qui, d'après La Thaumassière⁽¹⁾, fut placée dans cette chapelle au XVII^e siècle.

Ces indications générales étant données, je passe à la description du vitrail, avec le regret de ne pouvoir quant à présent, apporter aucune lumière à la question de savoir quel artiste en fut l'auteur.

DESCRIPTION.

Le vitrail est large de 3^m 35 et sa hauteur est de 5^m 30. Il est divisé, dans sa moitié inférieure, en quatre lancettes à ogives trilobées de 0^m 78 de largeur, par trois meneaux égaux formant colonnettes à bases et chapiteaux, qui s'élèvent verticalement à 2^m 60 puis se ramifient et s'enroulent pour dessiner d'abord les arcs des quatre ogives et, au-dessus, dans le tympan, les compartiments variés du réseau. Celui-ci est formé principalement par deux cœurs qui, l'un à droite, l'autre à gauche, confondent leurs pointes avec les ogives des lancettes, et par un grand cercle qui les domine et s'atténue, suivant son diamètre vertical, en bas par une pointe aiguë qui naît du meneau central prolongé, en haut par une pointe moins accusée qui est celle du contour de la baie. A l'intérieur de chaque cœur, les meneaux continuant à développer leurs courbes déterminent trois compartiments dont l'un rappelle la forme du grand jour de la pointe du tympan et dont les deux autres, symétriques, sont en forme de flammes renversées. Dans le compartiment supérieur, le meneau central pénétrant verticalement se bifurque pour limiter en haut un jour de même figure, avec des dimensions réduites, qui s'appuie sur deux flammes ascendantes. Au-dessus des deux cœurs latéraux, deux flammes naissant de leur échancrure montent vers le sommet de la fenêtre. A l'intérieur de toutes les courbes se détachent des redents qui, en déterminant des lobes plus ou moins accentués, donnent de la légèreté à l'ensemble du tracé. Enfin quatre écoinçons sont en ligne horizontale à la base du tympan.

L'architecture de cette baie ne possède pas, comme on peut le voir à l'examen de la planche, l'originalité de celle qui a été étudiée dans le chapitre précédent, ni le cachet de distinction que donnaient aux fenêtres de la première moitié du XV^e siècle la netteté des silhouettes, l'heureux équilibre des détails et l'unité qui ressortait dans l'ensemble de l'exact raccord de toutes les courbes naissant naturellement les unes des autres. Ici le dessin général ne manque pas d'élégance, mais il a les défauts du style flamboyant trop mou dans l'exagération de ses ondoiements et un peu confus par le manque de liaison dans ses contours.

Quoi qu'il en soit, la disposition adoptée a fourni au peintre verrier quinze compartiments de formes diverses meublant le tympan au-dessus des quatre grands panneaux de la moitié inférieure.

Tout en haut, le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe nimbée, entourée de rayons d'or, plane au-dessus de la Sainte Vierge assise, les mains jointes, portant un livre ouvert sur ses genoux, vêtue d'une robe blanche damassée d'or et d'un manteau bleu qui couvre le sommet de sa tête et ses épaules, enveloppe ses genoux et s'étale à ses pieds. Cette attitude et la présence des apôtres répartis dans les panneaux inférieurs sembleraient annoncer la descente du Saint-Esprit. Mais les apôtres sont tous agenouillés; la plupart ont les mains jointes; le sol sur lequel ils reposent indique le plein air et on pourrait aussi bien croire que le peintre a voulu figurer l'Assomption.

Les douze apôtres ont des nimbes diversement ornés. Tous sont vêtus de manteaux blancs dont plusieurs sont bordés de galons d'or. Ils ont des robes blanches ou jaunes, tout unies ou brodées d'ornements damassés. Un seul d'entre eux tient un livre ouvert sous l'avant-bras gauche. Groupés deux à deux ils sont surmontés de petits anges aux ailes ouvertes, vus à mi-corps et portant des phylactères.

A droite et à gauche, vers le haut du vitrail, volent deux anges plus grands : l'un tient un petit orgue à main sur les touches duquel il appuie les doigts; l'autre porte un instrument de musique, mandore ou guiterne, dont il pince les cordes de la main droite. Tous deux sont vêtus de longues robes blanches, plissées à la taille. Leurs cheveux sont d'or, ainsi que le dessus de leurs ailes.

(1) Loc. cit.

Dans les écoinçons inférieurs du réseau, à droite et à gauche, sont deux anges également vêtus tout de blanc, qui ont les ailes éployées et regardent en haut, vers la Sainte Vierge, en élevant les mains. Ils ne sont point nimbés, non plus que les autres anges du vitrail.

Sur la même ligne horizontale restent quatre panneaux : A droite est un Christ en croix. Le Sauveur a rendu l'esprit; sa tête est inclinée sur l'épaule droite. A ses pieds la Vierge Marie abîmée de douleur est prosternée les mains jointes; un manteau bleu l'enveloppe entièrement. Sur sa tête est un nimbe rayonnant. Près d'elle, soutenant son corps affaissé, est saint Jean nimbé et vêtu de blanc. De l'autre côté de la croix, Joseph d'Arimatee est debout près du centurion à cheval qui lui livre au nom de Pilate le corps de son maître. Dans le fond du tableau on aperçoit quelques arbres et les collines de Jérusalem; tout en avant, au pied de la croix, est le crâne d'Adam.

A gauche de cette scène, les deux écoinçons voisins contiennent un même tableau coupé par le meneau qui le traverse verticalement : il représente la Résurrection. Trois soldats couverts de leur armure sont endormis autour d'un grand sépulcre en forme de sarcophage. La dalle de fermeture est relevée à droite et le Christ ressuscité est debout au premier plan. Enveloppé d'une draperie blanche qui découvre le buste et laisse voir la plaie de son côté, il lève la main droite et tient de la gauche une croix à longue hampe au sommet de laquelle flotte une oriflamme blanche. Un arbre au fond du tableau rappelle que la scène se passe dans le jardin de Joseph d'Arimatee.

C'est dans ce même jardin que nous retient le tableau suivant : Deux arbres sont à l'horizon. En avant, Jésus apparaît à Marie-Madeleine. Il est couvert comme tout à l'heure d'une grande draperie blanche ramenée sur les épaules et découvrant la poitrine. De la main gauche il élève la hampe crucifère d'une oriflamme ondoyante blanche à croix d'or; le bras droit est baissé vers la terre. Légèrement incliné en avant il se fait reconnaître de la sainte femme qui se précipite à ses genoux. Marie-Madeleine est nimbée, vêtue d'une robe jaune et d'un manteau blanc; ses deux bras en avant font sentir sa surprise et son ravissement.

Les différents panneaux du tympan ont des fonds tout unis rouges, bleus ou roses, d'une étendue et d'un éclat un peu exagérés pour les sujets modelés en grisaille légère sur verre le plus souvent incolore auxquels ils servent de support. L'effet un peu heurté n'est pas sans nuire à l'harmonie de l'ensemble et il y a un certain manque d'équilibre entre la partie haute du vitrail et sa moitié inférieure beaucoup plus détaillée et plus diversement colorée.

C'est cette partie inférieure qui nous reste à étudier.

Elle montre les quatre évangélistes abrités sous des portiques de deux types très peu différents, consistant essentiellement en un soubassement d'où s'élèvent latéralement des piliers supportant un dais polygone surmonté d'un lanternon. Ces portiques sont voûtés sur nervures. On aperçoit dans le fond les tympanes diversement ajourés de fenêtres garnies de vitraux.

Le soubassement hexagone, à trois faces faisant saillie, est orné, au-dessus d'une large plinthe, d'un dessin géométrique consistant en une rangée de médaillons découpés en quatre lobes, ou d'une feuille de chêne colorée en jaune à l'argente sur fond opaque, qui s'enroule autour d'une tige. Aux angles de la face antérieure sont des pilastres, ou bien carrés et surmontés d'un couronnement pyramidal, ou bien constitués par un faisceau de prismes d'inégales hauteurs dont les plus élevés sont coupés horizontalement au-dessus de la cimaise. Entre ces pilastres le soubassement est presque entièrement caché par un écusson qui a été mutilé dans trois des panneaux, comme je l'ai dit plus haut.⁽¹⁾ Au panneau de droite seulement les armoiries ont été conservées et montrent le blason du fondateur de la chapelle : *d'or, à trois fers de lance ou railbons de sable, 2 et 1, surmontés d'un lambel de gueules à trois pendans*. Ce lambel est une brisure ajoutée aux armes de la famille de Fradet par la branche cadette à laquelle appartenait le doyen de l'église de Bourges.

Les piliers qui s'élèvent aux angles extérieurs à droite et à gauche du soubassement et montent jusqu'au haut du tableau où ils supportent et contre-boutent les dais, sont plus ou moins ornés de ressauts, de moulures, de colonnettes prismatiques et de clochetons.

Les dais sont à six pans comme les soubassements et, de même que ceux-ci, font saillie en avant par trois faces. Ces faces sont décorées d'un ou de deux étages d'arcatures, avec frontons triangulaires plaqués au-devant, ajourés de rosaces et de trilobes, ornés de crochets sur les rampants et amortis en panaches feuillagées. Une balustrade les couronne et des pilastres plus ou moins ornements renforcent les arêtes. Ces pilastres finissent carrément au-dessus de la balustrade et en dépassent fort peu la main-courante ou bien la dominent, au contraire, largement; dans ce cas la balustrade est surmontée d'une crête tréflée.

Les lanternons qui servent de dernier couronnement aux dais sont aussi de deux types différents. Les uns (premier et troisième panneau) figurent des arcs de triomphe percés de trois arcades égales en ogives, accompagnées de pilastres à clochetons, et surmontées d'un attique à arcatures dominé par une balustrade tréflée; les autres (deuxième et quatrième panneau) ont la forme d'un petit édifice polygone voûté, à dix faces dont les trois antérieures sont ouvertes par trois arcs en ogives et les autres sont percées d'arcades ornements entre des contreforts ornés de clochetons. Au sommet est une haute balustrade ajourée. Ces lanternons sont un peu grêles pour les architectures assez massives qu'ils surmontent et auxquelles ils se rattachent d'une façon insuffisante.

(1) Si ces écussons devaient être un jour restaurés, il semble, d'après ce qui a été dit au commencement de ce chapitre, qu'on rétablirait l'état primitif en figurant en première ligne les armes de Jean Cœur : *d'azur à trois cœurs de gueules, à la fasce d'or chargée*

de trois coquilles de sable; puis celles de Jean de Beauvau : d'argent à quatre lions de gueules et enfin celles de Jean de Bar : fascé trois fois d'or, d'argent et d'azur.

Les quatre évangélistes accompagnés des animaux symboliques se tiennent debout sous ces portiques dont le fond est garni d'une riche tenture.

Au premier panneau, à gauche, est saint Marc dont le nom S. MARCVS est inscrit en lettres gothiques sur une banderolle posée à ses pieds. L'évangéliste porte une robe damassée verte bordée d'un large galon d'or à rosaces brochées. Un manteau rose à doublure bleue est posé sur ses épaules, dégage la poitrine, se relève sous les bras et tombe en larges plis jusqu'au-dessous des genoux. Les bords en sont ornés d'un galon enrichi de perles. Saint Marc a un nimbe rouge. Sa barbe et ses cheveux sont à demi longs. De la main gauche il tient un livre ouvert dont il semble montrer de la main droite, armée d'un roseau à écrire, le texte en caractères gothiques : *In illo tempore recumbentibus undecim discipulis aparuit illis ihs et exprobravit in (credulitatem).*⁽¹⁾

A droite du saint et à ses pieds est un lion accroupi, peint en grisaille sur verre blanc.

Le sol est un dallage formé de pavés carrés mis en perspective, divisés en triangles jaunes et noirs par des diagonales et encadrés de baguettes alternant des deux mêmes couleurs.

La tenture de fond est ornée de grandes palmes bleues sur noir avec un semis d'ornements foliés jaunes. En bas est une frange rouge, en haut un galon d'or brodé de cercles et de trilobes.

Au deuxième panneau le nom de S. MATHEVS se lit sur un ruban posé à terre. L'évangéliste est d'ailleurs caractérisé par un ange debout à ses pieds élevant vers lui de la main droite un petit vase à contenir l'encre et de la gauche une gaine ou trousse pour les plumes. Cet ange a les ailes bleues; ses cheveux d'or sont retenus par un frontier de perles et il est vêtu d'une longue robe blanche sans ceinture, aux manches très bouffantes au-dessus du coude.

Saint Mathieu a un nimbe jaune foncé; il porte la barbe et les cheveux longs. Sa robe est rouge, fendue sur la poitrine, toute bordée d'un large galon qui porte, sur fond blanc rayé de noir, des lettres latines d'or dont la plupart sont parfaitement formées sans que leur assemblage paraisse donner une inscription définie. Autour de l'échancrure du col on relève les lettres CVNO.NA... EDMOLA...; sur la manche droite NOM et sur les plis du bas de la robe XN... Y... C-P.. A.. RO. Un manteau vert à doublure bleue, bordé d'un galon d'or orné de cercles couvre l'épaule droite et le bras, dégage l'épaule gauche et toute la poitrine, enveloppe le bras gauche et retombe en gros plis sur les genoux. Un livre ouvert montre l'inscription : *cum natus esset ihs in bethleem iude in diebus herodis.*⁽²⁾

Au fond du tableau est une tenture rose damassée de feuilles et de fleurons avec un semis de grandes rosaces jaunes et une bordure brochée d'or. Une frange verte en garnit le bas. Le sol est dallé en carreaux alternativement jaunes encadrés de noir et noirs encadrés de jaune.

Saint Luc, — S. LVCA, d'après le phylactère posé à ses pieds, occupe le troisième panneau. Son nimbe est bleu. Il a une longue barbe et ses cheveux tombent sur ses épaules. Son vêtement consiste en une robe de damas bleu, sans bordure au col, mais portant au bas de la jupe et aux manches un galon d'or brodé de perles. Par dessus, un manteau rouge est fixé au-devant de la poitrine par un grand fermail circulaire à une grosse perle entourée de perles plus petites. Ce manteau galonné d'or et de perles est doublé de vert. Il s'ouvre pour laisser passer les mains, dont la droite tient un roseau et la gauche soutient un large rouleau développé sur lequel est l'inscription : *In illo tempore Missus est angelus Gabriel a deo in civitatem galilee cui nomen nazareth.*⁽³⁾

Devant saint Luc est couché un bœuf, modelé en grisaille sur verre blanc avec des cornes au jaune à l'argent.

Le dallage consiste en pavés mi-partis jaunes et noirs suivant la diagonale des carreaux bordés de noir sur le jaune et de jaune sur le noir.

Derrière l'évangéliste est une tenture jaune à dessins modelés en grisaille où l'on distingue des rameaux infléchis, des lis et des fleurons fantaisistes. La frange inférieure est bleue et en haut la bordure est verte avec des lettres latines formant les premiers mots de la Salutation angélique : AVE MARIA G... DOMINV..

Au quatrième panneau est saint Jean, S. JOHANES, avec, à ses pieds, un aigle les ailes dressées, peint sur verre blanc, les pattes et le bec colorés en jaune à l'argent. Le disciple bien-aimé est nimbé de vert, imberbe avec de longs cheveux bouclés sur le front. Comme les autres évangélistes il tient un roseau de la main droite. Il déroule de la main gauche un grand phylactère sur lequel on lit les premiers mots de son évangile : *In principio erat verbum, et verbum erat apud deum et deus erat verbum hoc erat in (p) rin (cipio).*⁽⁴⁾

Saint Jean a une robe de damas vert largement bordée d'un galon orné de roses d'or et de perles. Son manteau, bordé comme la robe, bleu à doublure rose, couvre ses épaules, s'ouvre sur la poitrine, revient sur la ceinture de gauche à droite et s'écarte vers le bas pour laisser voir la robe. Les plis en sont amples et bien étagés.

Le dallage de ce portique est en pavés carrés moitié jaunes moitié noirs, suivant une diagonale qui coupe en deux couleurs alternées avec celles des carreaux, un petit cercle placé au centre de ceux-ci.

Derrière saint Jean est une tenture où de grandes palmes rouges entremêlées de couronnes et de fleurons jaunes se détachent sur un fond opaque. La bordure supérieure est un galon brodé d'or avec des ornements elliptiques entourant de petites croix.

J'ai déjà dit qu'au bas de ce panneau se trouve le blason de Pierre Fradet.

(1) Saint Marc, XVI, 14.

(2) Saint Mathieu, II, 1.

(3) Saint Luc, I, 26.

(4) Saint Jean, I, 1, 2.

Les quatre évangélistes ont les pieds nus presque complètement cachés par leurs robes trainantes.

Dans un article intitulé : *Epi-graphie dans les vitraux du XV^e siècle*,⁽¹⁾ M. l'abbé Barreau émet l'opinion que les quatre inscriptions portées par les évangélistes ont été choisies par le peintre verrier dans l'intention d'exprimer les quatre états par lesquels a passé le Verbe de Dieu et doivent être, en conséquence, lues en commençant par la droite : Le texte de saint Jean aurait pour but de rappeler son existence de toute éternité dans le sein de son père, avant toute chose créée; celui de saint Luc, son incarnation dans le sein de la bienheureuse Vierge Marie; celui de saint Mathieu, sa naissance et son apparition parmi les hommes; celui de saint Marc enfin, son repos éternel dans la gloire, après son ascension, à la droite de son père, — cette dernière pensée résultant non des termes mêmes de la citation, mais du fait que celle-ci forme les premiers mots de l'Evangile de l'Ascension.

Sans nier absolument la possibilité de cette intention chez l'auteur du vitrail, je dois pourtant faire remarquer qu'il paraît y avoir eu transposition entre les deux panneaux de gauche. Indépendamment de ce qu'il n'est pas ordinaire de voir les évangélistes dans l'ordre où ils se présentent ici et qu'il est plus habituel de donner le premier rang à saint Mathieu et le second à saint Marc, il semble que la composition générale de la verrière gagnerait à ce que les portiques du premier et du quatrième panneau fussent répétés symétriquement, encadrant deux portiques un peu différents des autres mais identiques entre eux dans les deuxième et troisième panneaux. Dans l'état actuel de la verrière, que je n'ai pas cru devoir reproduire, puisqu'il y a au moins en cela un déplacement évident, le lanternon en façon d'arc de triomphe qui convient au dais de saint Marc est placé au haut de l'ogive du second panneau au-dessus de saint Mathieu. Je l'ai restitué au motif d'architecture dont il fait certainement partie en le transportant au sommet du premier panneau, tandis que c'est tout l'accompagnement architectural de saint Marc qui aurait dû, je crois, rejoindre le lanternon resté, suivant moi, à sa vraie place. Mais je n'ai pas pensé pouvoir me permettre cette restitution. Aujourd'hui le sommet de l'ogive du premier panneau est rempli par un grand épi en bouquet de feuilles de chou qui n'est certainement qu'un morceau intercalé pour réparer un accident. D'ailleurs les quatre sommets des grandes lancettes ont été plus ou moins restaurés et remaniés par des intercalations de verres damassés qui sont bien tous à peu près de la même époque, mais non pas tous du même dessin.

Si les panneaux étaient mis dans ce que je crois être leur ordre normal, l'enchaînement d'idées conforme à l'opinion de M. l'abbé Barreau se trouverait rompu et il faudrait penser que le verrier a simplement voulu caractériser chacun des évangélistes par un texte un peu arbitrairement choisi de son évangile.

Dans son ensemble, ce vitrail a de sérieuses qualités décoratives. Sa coloration est bonne et l'étendue des parties blanches n'a pas trop d'exagération. Les tentures damassées derrière les personnages sont d'un bel effet. Elles sont traitées dans le même esprit que les damassés du commencement du XV^e siècle, le motif ornemental se détachant sur un fond de grisaille franchement opaque qui fait bien valoir les figures placées en avant. L'introduction d'ornements sur verre jaune au milieu de la décoration principale a prétendu, sans doute, être un perfectionnement de l'effet cherché un demi-siècle auparavant par la teinture en jaune à l'argent de certains détails sur le verre coloré de fond, effet qui ne pouvait être atteint que sur le verre bleu (Voir pl. F. n^o 2). Ici l'emploi du verre jaune fixé par des plombs permet d'introduire ce supplément d'ornementation au milieu de verres de toutes les couleurs. Le résultat est moins harmonieux et moins fin, mais il est peut-être plus riche et plus favorable à une impression qui se produit à distance (Pl. H, n^{os} 1 et 2).

Au point de vue du dessin le vitrail de Fradet est fort remarquable. Les quatre figures des évangélistes ont un majestueux aspect, les attitudes sont bien étudiées, les têtes sont belles et expressives et les draperies, quoique d'un caractère un peu banal qui sent trop la formule, ont du moins de l'ampleur et une simplicité qui ne manque pas de noblesse.

(1) Revue du Centre. — Châteauroux, 1880, page 22.



Angé tiré du vitrail de la chapelle des De Breuil (XV^e siècle).

PLANCHE DIXIÈME.

Vitrail de la chapelle de Saint Martin ou de Beaucaire, actuellement de Saint Loup.

(Seconde moitié du XV^e siècle.)

CE vitrail est placé dans la chapelle qui suit immédiatement celle des Fradet, c'est-à-dire qu'il est au nord à la quatrième travée.

A. de Girardot et Durand ⁽¹⁾ disent que cette chapelle a été construite en 1457, ce qui paraît être une erreur. Ce qui est vrai c'est qu'elle eut pour fondateur Pierre de Beaucaire, chanoine de la Cathédrale de Bourges, Secrétaire du roi Charles VII, Receveur des Aides au pays de Limousin, qui affecta une somme de cinquante écus d'or de rente à la fondation d'un anniversaire solennel au jour de son décès et d'une messe qui devait être "chantée et célébrée chaque jour à perpétuité pour le salut de son âme." Il chargeait de ce service un chapelain ou vicaire perpétuel dont la présentation appartiendrait après lui à ses héritiers et sa collation au Chapitre, et il désignait dans son testament "Jehan Daulon, son clerc", auquel il pria le Chapitre de faire collation de ladite vicairie.

Le 2 mars 1451, les héritiers de Pierre de Beaucaire, savoir : Noble homme Jaques Le Roy, Jaquette Royne sa sœur et Jehan Bonnin son mari, délivraient à Jehan Daulon, vicaire agréé par le Chapitre, divers héritages pour l'assiette desdits cinquante écus de rente. ⁽²⁾ On voit par l'acte de délivrance du legs que le testateur était mort depuis peu, probablement en 1450.

Or, un acte de constitution de rente du 16 janvier 1488, au profit de cette même chapelle, commence par ces mots : *Comme ja pieça feu maistre Pierre de Beaucaire, et avant son trespas, eust fait bastir et édifier en l'église de Saint Etienne de Bourges une chapelle laquelle il eust fondée en ladite esglise en l'honneur de Monseigneur saint Martin* ⁽³⁾. . . . ce qui indiquerait que tout au moins le gros œuvre de l'édifice était fait dès 1450.

Mais il n'en faudrait pas conclure que le vitrail remonterait à cette date; son style indique une époque postérieure voisine du dernier quart du XV^e siècle.

Romelot ⁽⁴⁾ dit que des membres des familles Bonnin, Le Roy, Dubreuil et Barbarin, entre autres Martin Bonnin, chanoine de Bourges, mort en 1481, et Pierre Barbarin, aussi chanoine, avaient contribué aux frais de construction de cette chapelle et de ses vitraux afin d'y avoir droit de sépulture. Ils y ont été, en effet, inhumés et leurs armes sont sculptées à la retombée des nervures des voûtes. L'écusson du fondateur : *d'azur à trois têtes de cerf d'argent*, est sculpté à la clef de voûte; mais la verrière elle-même ne montre aucun blason.

On peut s'étonner que ce vitrail ait été posé à une époque aussi tardive, puisque la chapelle était d'ailleurs achevée en 1462, d'après une allusion à cette date dans le testament de Pierre Fradet cité dans le chapitre précédent et où il est dit que la grille de clôture était en place ⁽⁵⁾; mais l'aspect général et particulièrement le dessin des portiques qui abritent les grandes figures ne permettent guère de placer sa fabrication avant l'année 1470. Sans pouvoir préciser davantage je l'attribuerai donc au milieu de la seconde moitié du XV^e siècle.

DESCRIPTION.

Le vitrail a 3^m50 de largeur et 5^m10 de hauteur. Quatre ogives trilobées de 0^m78 de largeur occupent sa moitié inférieure et quinze compartiments dessinés par les enroulements des meneaux dans le tympan forment les jours du réseau, semblable, sauf les dimensions qui varient légèrement, à celui de la verrière de Fradet décrite dans le chapitre précédent. Ce qui a été dit des meneaux de cette dernière convient donc à ceux de la fenêtre que nous allons étudier et il n'y a qu'à s'y reporter sans qu'il soit utile d'y revenir ici.

Tous les panneaux du tympan sont consacrés à la peinture de la Résurrection des morts et du Jugement dernier. On pourra comparer cette représentation à celle du même thème comprise dans la partie haute du vitrail de la chapelle d'Aligret (Pl. III), où elle a reçu des développements plus complets avec une meilleure entente de l'effet décoratif.

Au sommet le Christ, assis sur un arc-en-ciel, regarde vers sa droite, — le côté des élus, — et étend à demi les deux bras comme pour prononcer sur le sort des ressuscités, diriger les uns vers la porte du paradis, où saint Pierre

(1) *La Cathédrale de Bourges*, page 83.(2) Archives du Cher.— Fonds de Saint-Etienne, n° 371, Vicairie de Saint-Martin de Beaucaire, 2^e liasse.

(3) Idem.

(4) *Description historique et monumentale de la Cathédrale*, p. 165.

(5) Voir plus haut page 33, note 5.

les accueille, et repousser les autres dans la gueule de l'enfer figuré par un monstre dévorant. La tête du Christ est entourée d'un nimbe très orné, mais non crucifère, ce qui est une négligence du peintre, puisque les plaies des mains, des pieds et du côté ne permettent pas de croire que le verrier ait voulu représenter Dieu le père. C'est une autre négligence que d'avoir figuré l'arc-en-ciel en verre jaune, tandis qu'il eût dû, par sa couleur, rappeler " la couleur de l'émeraude ⁽¹⁾ ". L'artiste de 1405 n'était pas tombé dans ces erreurs. Le souverain Juge est vêtu d'un manteau blanc bordé d'un galon d'or. Ses pieds reposent sur un globe cerclé d'or. Sur le fond bleu du panneau à droite et à gauche de la tête du Christ, des chérubins sont dessinés en grisaille sur des morceaux de verre rouge.

Aux côtés du Christ, dans les deux panneaux latéraux symétriques, deux anges vus à mi-corps, nimbés, vêtus de blanc avec les ailes blanches et or portent, non comme au vitrail d'Aligret tous les instruments de la Passion, mais seulement, d'un côté, la croix, de l'autre, les verges et la colonne de la flagellation.

Au-dessous de ces anges, dans la partie inférieure des mêmes panneaux, sont agenouillés les mains jointes : à droite du Christ, la Sainte Vierge; à gauche, saint Jean; tous deux vêtus de blanc, avec des manteaux galonnés d'or. Ils sont à genoux au milieu d'un paysage dessiné sur verre jaune. Des arbres peints en grisaille animent le fond du tableau.

A la même hauteur, sur les côtés du vitrail, deux anges nimbés, aux ailes blanches et or, soufflent dans de longues trompettes ⁽²⁾ au son desquelles les morts sortent de la tombe.

Sur une même ligne horizontale, dans les quatre jours situés plus bas, les douze apôtres ⁽³⁾ groupés trois par trois sont agenouillés, joignent les mains et lèvent leurs regards vers le Juge suprême. Ils sont nimbés et couverts de longs manteaux blancs bordés d'or. Ils portent tous la barbe; leur chevelure est courte et bouclée. Aucun d'eux n'a un attribut spécial et le verrier n'a pas eu beaucoup de préoccupation de varier les types puisqu'il lui a paru suffisant, après avoir composé deux groupes, de retourner ses cartons pour peindre les deux autres. Et encore n'a-t-il pas même eu toujours le soin de renverser son dessin puisqu'un des groupes d'apôtres, celui de droite, en avant, a été peint du côté extérieur du verre : cela se voit, même à distance, par le manque de fermeté du trait et le *flou* du modelé.

Les quatre panneaux au-dessous des apôtres montrent des tombeaux découverts et des morts qui reviennent à la vie en s'agenouillant et joignant les mains. Les tombes sont ouvertes à fleur du sol : ce sont des sarcophages en pierre plus larges aux pieds qu'à la tête. Quelques couvercles portent des effigies gravées ou de grandes croix, comme les dalles funéraires du XV^e siècle.

Dans un des deux grands écoinçons au centre du vitrail, on reconnaît une femme à sa longue chevelure. Le panneau de l'écoinçon symétrique a été brisé en partie et ainsi manque le personnage qui s'y trouvait représenté. Un accident semblable a supprimé une portion du panneau à gauche, sur la même ligne, où pouvait être figuré un autre personnage.

Quoique dans le fond de trois des tableaux se voient des arbres qui ne sont peut-être que pour meubler le paysage, il est permis de croire que l'arbre de droite, mis en parallèle avec la croix du panneau de gauche, figure l'arbre du fruit défendu, l'instrument de la perte du genre humain, en face de l'arbre de la Rédemption, du " bois auquel le salut du monde a été suspendu. "

Les sujets représentés aux panneaux voisins fortifient cette explication : du côté de la croix, dans le petit écoinçon latéral, on voit saint Pierre tenant une clef de la main droite, debout à la porte du paradis, appelant par un geste de la main gauche trois petits personnages, la tête ceinte de la couronne des élus; dans l'écoinçon symétrique à droite, du côté de l'arbre du péché, la gueule béante d'un animal monstrueux vomit des flammes et engloutit les réprouvés.

Toute cette disposition est bien inférieure à celle du vitrail d'Aligret, mais elle rachète, dans une certaine mesure, au point de vue décoratif, la pauvreté de la composition par la vivacité des couleurs.

Les grandes lancettes de la moitié inférieure du vitrail contiennent, sous des portiques, quatre grandes figures en pied.

Ces portiques, tous les quatre semblables, s'appuient sur un soubassement droit décoré, au-dessous de la cimaise, par un rang de moulures en zigzag encadrant des trèfles aux lobes aigus. A droite et à gauche, sur des bases en haut relief, s'élèvent des colonnes prismatiques divisées en plusieurs panneaux ornés d'arcatures, de pinacles, de petites pyramides avec crochets feuillés sur les arêtes et surmontées d'un clocheton terminal. Entre ces colonnes s'ouvre une large arcade en forme d'accolade, garnie de feuilles déchiquetées à l'extrados et de festons trilobés suspendus à la voussure. Un grand panache s'élève de la pointe de l'arcade et domine toute l'architecture.

La frise de l'entablement est décorée de découpures flambloyantes; au-dessus, la corniche est meublée de feuilles ondulées et, plus haut encore, un rang de festons trilobés couronne le sommet du mur en formant une sorte de crête dentelée.

Chaque portique, voûté, à nervures retombant sur des colonnes à chapiteaux, est percé de trois fenêtres dont celle du milieu, vue de face, est à plein cintre. Par ces ouvertures, on aperçoit la campagne avec des arbres, des sites variés, ou des villes entourées de remparts. Ces paysages sont peints en grisaille sur un verre d'un bleu un peu terne

(1) Apocalypse, IV, 3.

(3) Saint Matthieu, XIX, 28.

(2) V. Le cul-de-lampe de la page 20.

qui, par des applications locales de jaune à l'argent, donne la verdure des champs et des arbres. Le même bleu sert de fond général aux quatre panneaux.

Lorsqu'on examine ce vitrail dans l'état où il se trouve actuellement, on peut croire à première vue que l'architecture des portiques n'est pas la même pour tous; mais ce n'est qu'une apparence causée par des fautes de mise en plomb dans les pièces qui constituent le contour des arcades de la première et de la seconde lancette. Ces pièces ayant été renversées et déplacées ont changé les accolades en arcs trilobés, d'ailleurs confus. Il serait facile de remettre les pièces en place et de réparer l'erreur. J'ai cru devoir la corriger dans mon dessin.

Il me reste à décrire les quatre personnages figurés sous les portiques. Ce sont les quatre grands docteurs de l'église latine.

La hiérarchie veut que saint Grégoire soit nommé le premier, comme il l'est dans la Constitution de Boniface VIII lui décernant le titre de docteur de l'Eglise en même temps qu'à saint Augustin, saint Ambroise et saint Jérôme. Il y a donc lieu d'étudier cette partie du vitrail en commençant par le panneau de droite.

Premier panneau. Saint Grégoire. Il est debout tourné de trois quarts vers la gauche. Un nimbe blanc rayonnant, cerclé d'or, est derrière sa tête. Il est coiffé d'une calotte violette et, par-dessus, d'une tiare blanche conique à trois couronnes, surmontée d'une croix bouletée d'or. Un des fanons de cette tiare, blanc frangé d'or, pend sur l'épaule gauche. La figure du saint pontife est imberbe et indique un âge peu avancé. Autour du cou sont les bords très larges, relevés en collet droit et décorés de feuillages brodés d'or, d'un amict dont la partie de toile montre ses plis rentrant sous la chasuble. Celle-ci est bleue, doublée de vert, assez large pour couvrir les bras jusqu'aux poignets; elle porte par devant un orfroi brodé d'or dont on aperçoit seulement l'extrémité au bas du vêtement, sous le pallium.

Ce pallium paraît être cousu sur la chasuble, dont il épouse les plis. Le vitrail ayant subi un accident qui a nécessité une pièce vers le haut de la poitrine du saint, le morceau intercalé entre la main droite et le collet de l'amict, donne au pallium à cette place une forme inusitée à laquelle il ne semble pas y avoir lieu de s'arrêter. Le costume est complété par une aube blanche qui cache les pieds et une tunique ou une dalmatique violette fendue sur les côtés avec frange d'or bordant cette fente.

La main droite, la paume en avant, a les doigts réunis comme pour la bénédiction latine; la main gauche tient appuyée contre l'épaule une croix double à longue hampe terminée en pointe et dont les croisillons ornés de joyaux ont des boules d'or à leurs extrémités. De cette même main saint Grégoire porte un large phylactère sur lequel on lit en lettres gothiques, une inscription en six lignes, qui se présente comme le titre d'un chapitre de la légende de saint Martin. Elle rappelle l'épisode le plus populaire de la vie du thaumaturge, le partage de son manteau avec un pauvre presque nu, rencontré à la porte d'Amiens et la vision que, la nuit suivante, Martin eut de Jésus-Christ couvert de cette moitié de manteau et disant : " Martin, qui n'est encore que catéchumène m'a couvert de ce vêtement. " *Hic Martinus qui cathecuminus nudum vestit et nocte protinus inseq(uen)ti (h)ac veste dominus est indutus.*

Au fond du portique est tendue une étoffe rouge damassée. Le dessin du tissu se compose de grandes feuilles peintes en grisaille légère, dessin assez banal qui n'a d'autre effet que d'atténuer la crudité d'un verre tout uni, mais qui n'entre pas dans la décoration comme les damassés du commencement du XV^e siècle, ni même comme ceux plus tardifs, mais d'un caractère encore très ornemental, que nous avons rencontrés dans le vitrail précédent.

Le sol sur lequel repose saint Grégoire est tout blanc. Il y avait là encore un motif d'ornementation dont le peintre n'a pas su profiter. Les verriers antérieurs ne l'auraient pas négligé et auraient su tirer un heureux parti des combinaisons variées d'un dallage en mosaïque géométrique.

Deuxième panneau. Saint Augustin. A défaut d'attribut, il est difficile d'identifier l'Evêque ici représenté, à saint Augustin plutôt qu'à saint Ambroise. Cependant ce dernier, dans les représentations analogues, est communément placé au quatrième rang⁽¹⁾, quoique la décrétale de Boniface VIII le nomme le second, et il est généralement figuré sous les traits d'un homme âgé. Le saint Evêque qui vient ici le second, a l'aspect plus jeune que le quatrième et on peut, semble-t-il, y voir l'évêque d'Hippone.

Il regarde vers la gauche. Son nimbe d'or avec une bordure festonnée est presque entièrement caché par une grande mitre blanche très richement décorée de broderies et de joyaux et tissée d'or, de perles et de pierreries sur la bande verticale et sur le bandeau. Elle est aussi bordée de petites feuilles en crochets. Elle est posée sur une calotte rouge qui cache les cheveux. Sur l'épaule gauche une broderie d'or qui doit appartenir à un des fanons de la mitre, se confond avec l'orfroi de la chape. Une crosse tenue verticalement entre le corps et le bras droit ne montre que sa partie supérieure en forme de grande feuille d'acanthé allongée et repliée naissant, au-dessus d'une colonnette prismatique, d'une tige garnie de petits crochets feuillés.

Le vêtement consiste en une longue aube blanche cachant les pieds; par-dessus, une tunique rouge bordée d'un galon tissé d'or et, sur le tout, une grande et très riche chape violette à doublure rouge qui, maintenue relevée sous l'avant-bras gauche, forme de beaux plis sur le côté. Un grand fermail réunit sur la poitrine les deux bords de l'ornement. Il a la forme d'un tableau carré encadré de moulures au milieu desquelles une Sainte-Face est peinte sur une croix rayonnante.

(1) X. Barbier de Montault, — *Le Culte des Docteurs de l'Eglise à Rome*. Revue de l'art chrétien, 34^e année, 1891, page 289.

Les orfrois de la chape sont couverts d'une somptueuse broderie d'or représentant une série de personnages nimbés debout sous des arcades superposées. Ce sont les apôtres, parmi lesquels saint Mathieu est seul nettement caractérisé par le couperet qu'il tient de la main droite.

Des deux mains saint Augustin déroule une large bande de parchemin sur laquelle est inscrite en lettres gothiques en six lignes, dont partie des deux premières a disparu dans une cassure, la mention d'un autre souvenir de la légende de saint Martin. Lorsque le grand évêque de Tours rendit l'esprit, "des anges descendus du ciel emportèrent son âme bienheureuse au bruit d'une musique divine. Les échos de cette harmonie mystérieuse furent perçus au loin par plusieurs personnes, entre autres par saint Séverin, archevêque de Cologne qui sortait alors de l'office nocturne et se trouvait dehors avec ses clercs, au lieu appelé depuis le champ de saint Martin. (1)"

Hic... Seberin. p..... cognitus dum celestis canit exercitus dulce melos.

Une tenture verte damassée, traitée comme celle du panneau précédent, garnit le fond du portique.

Troisième panneau. Saint Jérôme. Nommé le dernier dans le décret de Boniface VIII, Saint Jérôme est ordinairement représenté le quatrième des grands Docteurs. Mais lorsqu'il est, ce qui est le cas présent, revêtu du costume de cardinal, conformément à la croyance commune au moyen-âge qu'il avait reçu la pourpre du pape saint Damase, sa dignité le fait passer avant les évêques. Dans notre vitrail il vient avant saint Ambroise mais après saint Augustin. Il est tourné de trois quarts à droite, a les yeux à demi baissés et la physionomie d'un vicillard. Un nimbe d'or à la bordure perlée est derrière sa tête coiffée d'un grand chapeau rouge à bords plats dont les longs cordons, réunis par un coulant au-devant de la poitrine, sont terminés chacun par trois glands.

Saint Jérôme est vêtu d'une ample et longue robe rouge fendue pour laisser passer les bras, dont le droit, visible, est couvert par la manche ajustée d'une aube blanche. Un camail à capuchon est sur ses épaules et ce capuchon étant baissé, la doublure blanche du camail est largement ouverte en avant et a l'aspect d'un grand plastron. A ses pieds est un lion, son attribut le plus fréquent, soit qu'il symbolise le désert de Syrie, ou le caractère fougueux du docteur, soit plutôt qu'il rappelle la légende populaire de ce lion que saint Jérôme avait guéri et qui s'attachant dès lors à lui le servait comme un animal domestique.

Le saint Docteur porte de la main gauche un livre ouvert dont il montre de l'index de la main droite le texte en cinq lignes. Cette inscription se rapporte aux derniers moments de saint Martin, alors que près de rendre l'esprit et voyant la désolation de ses disciples il adresse à Dieu cette prière : "Seigneur, si je suis encore nécessaire à votre peuple, je ne refuse pas le travail. Que votre volonté soit faite!" Il ne redoute ni de mourir ni de vivre : *Hic Martinus nec morti timuit nec vivere.*

Le fond du tableau est une tenture damassée bleue.

Quatrième panneau. Saint Ambroise. L'évêque de Milan est tourné de trois quarts à droite. Sa tête, à physionomie âgée, se détache sur un nimbe d'or orné d'un simple cercle. Il est coiffé d'une calotte violette et d'une haute mitre blanche bordée de crochets feuillés et décorée de chaque côté de la bande verticale par un large joyau en rosace. Cette bande, comme le bandeau horizontal, est tissée d'or avec des perles isolées ou sertissant des pierres précieuses. La crosse appuyée sur l'épaule droite passe sous la main droite et repose à terre vers le pied gauche; sa volute est analogue à celle de la crosse de saint Augustin. Les vêtements pontificaux consistent en une robe rose violacée et une chape bleue doublée de vert, garnie d'orfrois brodés de feuillages d'or. Cette chape est relevée sur le bras gauche qu'elle entoure comme une large manche. Au devant du cou, entre les bords de la chape qui se réunissent plus bas vers la poitrine, on voit les plis de toile blanche d'un amict.

Saint Ambroise montre de la main droite les pages ouvertes d'un livre qu'il soutient de la main gauche en l'appuyant sur sa poitrine. On y lit une inscription en dix lignes : *Hic Martinus cujus Sulpicius vitam scribit. Astat Ambrosius sepulture. Qui sibi conscius intrat celos.*

La première phrase est une allusion à la biographie de saint Martin écrite par Sulpice Sévère, du vivant même du pontife qu'il avait pris pour maître et pour guide. La seconde s'applique à cette tradition, rapportée par Grégoire de Tours, d'après laquelle, au moment où l'on célébrait les obsèques du grand Evêque, saint Ambroise fut transporté en esprit au milieu de la cérémonie funèbre dont, en revenant à lui, il rendit compte à ceux qui l'entouraient. La troisième phrase enfin rappelle la conscience calme et sûre d'elle-même du thaumaturge, mourant et repoussant le démon par ces mots : "Tu ne trouveras rien en moi qui t'appartienne. Le sein d'Abraham s'ouvre pour me recevoir."

Ces quatre grandes figures des Docteurs n'ont pas été, telles qu'elles se présentent ici, reproduites seulement à la Cathédrale de Bourges : la Sainte-Chapelle de Riom, dans un de ses vitraux, les contient également et presque semblables dans leurs attitudes et leurs vêtements.(2) Le même carton a servi des deux côtés, avec cette modification, toutefois, qu'à Bourges où il s'agissait de rappeler la dédicace de cette chapelle à saint Martin, le peintre verrier a mis dans les mains des docteurs les inscriptions qui se rapportent aux principaux épisodes de sa vie.

On n'a jusqu'à présent aucune connaissance de l'auteur de cette verrière qui, pour n'être pas une des plus belles de la Cathédrale de Bourges, tient cependant une place honorable dans la vitrerie du XV^e siècle. Les couleurs

(1) Lecoy de la Marche. *Saint-Martin*. Tours, Mame, 1881, p. 362.

(2) F. de Lasteyrie. — *Hist. de la peinture sur verre*, pl. LXIX.

en sont belles, vives, et présentent des oppositions qui, dans l'ensemble, produisent un effet digne d'attirer et d'arrêter le regard.

On apprend par les comptes du Chapitre de Saint-Etienne que ce vitrail, en 1560, eut besoin de réparation et que le travail fut confié à un verrinier de Bourges nommé Jehan Arnault. L'examen du vitrail à l'heure actuelle ne laisse pas voir sur quels points portèrent ces restaurations que des accidents postérieurs ont pu faire disparaître.



Angé tiré du Vitrail de la Chapelle de Bar (XVI^e siècle).



A. des Méloizes del. & pinx.

Réduction au 10^e

Imp. Société S^t Augustin.

VITRAIL DE LA CHAPELLE DES FRADET.
(2^e MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE.)



A. Les Méloizes del. & pinx.

Reduction au 10^e

Imp. Société S^t Augustin.

VITRAIL DE LA CHAPELLE DE SAINT-MARTIN, OU DE BEUCAIRE.
(2^{ME} MOITIÉ DU XVI^E SIÈCLE)



Imp. Société S. Auguin.

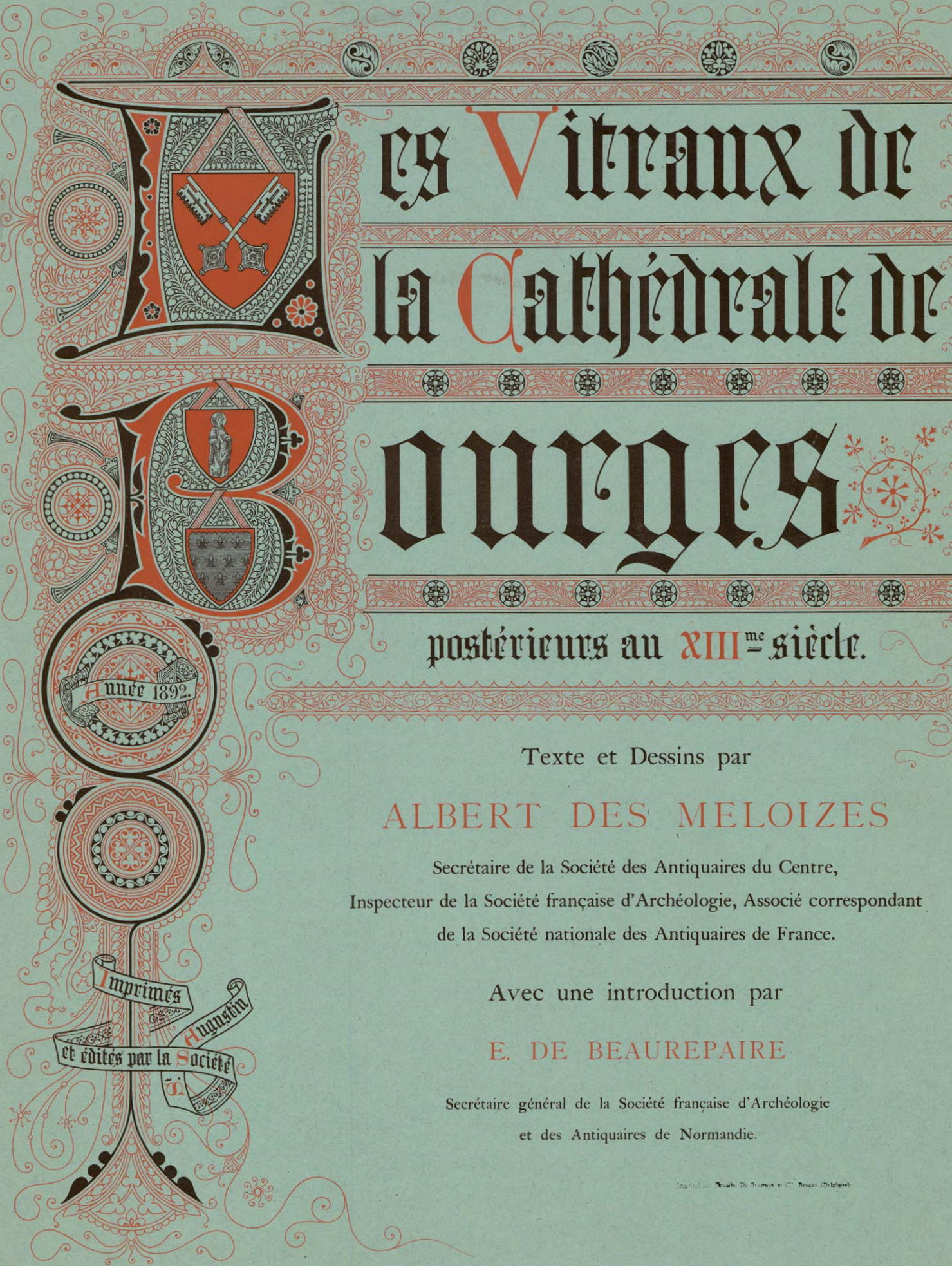
N° 2.

DAMASSES
COMMENCEMENT DU XV^e SIECLE.



A. des Moutons de la p. 100.

N° 1.



**LES VITRAUX DE
LA CATHÉDRALE DE
BOURGES**

postérieurs au **XIII^{me}** siècle.

Texte et Dessins par

ALBERT DES MELOIZES

Secrétaire de la Société des Antiquaires du Centre,
Inspecteur de la Société française d'Archéologie, Associé correspondant
de la Société nationale des Antiquaires de France.

Avec une introduction par

E. DE BEAUREPAIRE

Secrétaire général de la Société française d'Archéologie
et des Antiquaires de Normandie.

Imprimés

Augustin

et édité par la Société

PLANCHE ONZIÈME

Vitrail de la chapelle des de Breuil ou de saint Jean-Baptiste.

(1467)

CE vitrail éclaire la chapelle bâtie sur le flanc Nord de la cathédrale à la neuvième travée, immédiatement avant la sacristie du Chapitre. La construction de cette chapelle et la mise en place du vitrail furent rapidement exécutées, puisqu'à la date du 15 décembre 1466, le Chapitre de Saint-Etienne autorise le fondateur à choisir l'emplacement qui lui conviendra pour asseoir sa chapelle et que l'année suivante les travaux étaient achevés, comme en témoigne une inscription latine peinte au bas du premier panneau à gauche de la verrière :

*Major in hac aula fuit archidiaconus olim
De Brolio dictus antiqua a stirpe Johannes,
Qui propriis istam donis librisque refertam
Sumptibus extruxit devota mente capellam
Anno millesimo centum quatuor ac decies sex
Septem conjunctis domini currentibus annis*

C'est-à-dire : Jadis fut grand archidiacre de cette église Jean, dit de Breuil, issu d'une souche antique, qui de ses propres deniers fit par esprit de piété construire cette chapelle et l'enrichit de dons et de livres l'an du Seigneur mil quatre cent soixante sept.

Ce Jean de Breuil, né à Paris le 26 octobre 1406, était fils de Guillaume de Breuil, sieur de la Greslerie, conseiller au parlement, et de Jeanne de Longueil. Il eut pour parrain le duc Jean de Berry et devint comme son père conseiller au parlement de Paris. Il fut de plus chanoine et archidiacre de la Cathédrale, chanoine de Saint-Ursin de Bourges et de Notre-Dame de Paris. Il avait testé le 16 décembre 1466, dès le lendemain du jour où le Chapitre de Saint-Etienne avait autorisé la construction de sa chapelle, et il témoigne d'une grande ardeur pour achever la fondation de celle-ci dans l'expression de ses dernières volontés. Cette fondation, en ce qui concerne du moins les rentes à y attribuer, n'était pas complètement réglée lorsqu'il mourut le 17 décembre 1468, car on voit quelques semaines après son décès, Martin de Breuil, son frère, se présenter devant le Chapitre de la Cathédrale pour aviser aux moyens de régler les derniers détails de la dotation.

Mais le vitrail, comme l'inscription en fait foi, appartient à l'année 1467. On ne sait quel artiste en fut l'auteur. A propos du vitrail de la chapelle des Le Roy (Planche XII) que je crois pouvoir attribuer au même atelier, j'indiquerai les noms des peintres verriers qui florissaient à Bourges à cette époque.

DESCRIPTION.

La baie, de 4^m 05 de largeur sur 5^m 65 de hauteur, est divisée inférieurement, par trois meneaux dont celui du milieu est plus robuste que les deux latéraux, en quatre hautes lancettes ogivales trilobées. Ce meneau central a 0^m 135 de largeur. Sa partie verticale forme une colonne prismatique sans base mais avec chapiteau. Au-dessus il se bifurque pour former deux arcs brisés dominant à droite et à gauche les lancettes inférieures, et deux branches ascendantes dont la courbe va raccorder ses moulures avec celles du pourtour de la baie vers son sommet.

Les autres meneaux, de 0^m 098 de largeur, dessinent avec leurs redents, de chaque côté du meneau central, des compartiments symétriques savoir : dans leur partie verticale terminée par des chapiteaux feuillagés, deux lancettes trilobées; dans leurs enroulements une flamme droite assise entre les arcs des lancettes et plus haut deux flammes obliques. Ils divisent aussi en compartiments flamboyants à lobes plus ou moins aigus, dans le tympan, l'espace limité par les gros meneaux en le coupant verticalement suivant l'axe de la fenêtre et se ramifiant à droite et à gauche. Tout en haut, une flamme droite rappelle celles qui s'appuient sur les lancettes inférieures. Deux flammes latérales complètent le tracé du réseau qui compte ainsi treize compartiments principaux à personnages et de nombreux écoinçons dont quatre contiennent des figures et tous les autres sont simplement garnis de verres unis de couleurs variées. Cette disposition que nous verrons reproduite dans deux autres fenêtres (Pl. XII et XV) n'a pas beaucoup d'originalité mais ne manque pas d'élégance.

Dans le jour supérieur, le Père Éternel sans nimbe est entouré de petits anges tout rouges comme nous en avons déjà vu au sommet du vitrail de Jacques Cœur (Pl. VIII) et comme nous en rencontrerons un autre exemple dans un fragment des vitraux de la sacristie (Pl. XIV fig. 2). Il bénit de la main droite et porte de la gauche un globe crucifère cerclé d'or. Sur sa robe blanche est une étole brodée de zigzags et de croix. Un manteau blanc lar-

gement ouvert sur la poitrine revient en avant au-dessous de la ceinture. Un capuchon, qui couvre la tête et retombe en plis sur les épaules, est surmonté d'une sorte de toque dont les bords relevés forment couronne. L'étoile et la bordure du manteau ornée de petits cercles sont colorées au jaune d'argent. Le fond général est bleu pâle.

Aux deux compartiments au-dessous deux anges nimbés sont vêtus de robes blanches avec de grands manteaux blancs galonnés d'or. L'un a le genou droit sur des nuages bleus et appuie sur son genou gauche un orgue à main dont ses doigts pressent les touches. Les ailes sont vertes. Le fond général est brun-rose. L'autre, à genoux sur des nuages colorés comme le fond du tableau voisin, pince les cordes d'une harpe; ses ailes sont rouges. Il se détache sur un fond bleu. Nous retrouverons ces deux anges reproduits à peu près identiquement dans un autre vitrail (Planche XII).

A la même hauteur deux petits anges vus à mi-corps et tendant les mains en avant sont modelés en grisaille sur verre blanc dans deux écoinçons latéraux symétriques, dont le fond est peint en jaune d'argent.

Tous les autres tableaux du tympan, consacrés à des épisodes de la naissance et de l'enfance du Sauveur, se présentent dans un ordre un peu confus. Le premier qui doit être étudié est au-dessous de l'ange organiste. Il représente la *Visitation*: Sainte Elisabeth, vue de dos, porte une robe blanche sous un manteau rouge. Sa tête et ses épaules sont couvertes d'une cape blanche. Elle a la physionomie d'une femme âgée et s'avance vers Marie dont les traits contrastent par leur jeunesse avec ceux de sa cousine. Les mains des deux saintes femmes s'étreignent. La Vierge est vêtue d'une robe blanche et d'un manteau bleu. Un ange est derrière elle en robe blanche avec des ailes rouges. Une fracture a fait disparaître sa tête et le haut de son corps. Les vêtements des deux femmes sont enrichis de bordures d'or; leurs nimbes sont rehaussés de jaune d'argent. La scène d'une gracieuse simplicité se passe dans la campagne. On ne voit pas la maison de Zacharie. Au premier plan est un arbre; à l'horizon des montagnes. A l'arrière plan un édifice figure la ville d'Hébron. Le ciel est bleu.

La suite chronologique appelle l'examen du panneau voisin sur la même ligne à droite. Il a pour sujet la *Nativité*: Le divin Enfant est couché sur un coussin posé à terre; il n'est pas nimbé, mais des rayons l'entourent. A ses pieds sa Mère est agenouillée et le contemple en joignant les mains. Près d'elle saint Joseph, le genou droit en terre, s'appuie sur un bâton et tient de la main gauche une torche de cire allumée. Il n'est pas nimbé. En arrière est une cabane de chaume dont la Sainte Famille partage l'abri avec le bœuf et l'âne traditionnels. La charpente légère laisse apercevoir le ciel bleu et un horizon montagneux avec quelques arbres. Les vêtements des personnages consistent pour la Sainte Vierge en une robe bleue et un manteau blanc doublé d'hermine, tous deux bordés de galons d'or; pour saint Joseph en une robe brun-rose à ceinture et un capuchon rabattu vert. Le pied gauche visible est chaussé d'un brodequin à courroie.

Le tableau placé au rang inférieur à gauche aurait été mieux dans le voisinage du précédent : il montre deux bergers recevant la bonne nouvelle. L'un, assis, distrait la longueur de sa veillée nocturne en jouant d'une cornemuse qu'il tient sous le bras gauche. Ebloui par la céleste apparition dont parle l'Écriture, il lâche son instrument pour protéger ses yeux de la main droite. L'autre pasteur est debout, s'appuyant de la main gauche sur un long bâton et manifestant son saisissement par le geste de son bras droit. Les deux bergers sont vêtus, à la façon des paysans, d'une sorte de tunique, cotte ou roquet à manches larges et courtes, par dessus une chemise à manches ajustées. La cotte serrée au-dessus des hanches par une ceinture est bleue pour le premier et d'un brun-rose pour le second. Des braies blanches enveloppent les jambes jusqu'aux pieds chaussés de brodequins. Des moutons sont disséminés dans le paysage dont les arbres ne sont pas dépouillés de leurs feuilles comme le voudrait la saison. Dans le lointain est un village avec son église. Le ciel est bleu.

On peut admettre que le *Gloria in excelsis* est chanté par deux anges tenant des phylactères, figurés dans les deux petits écoinçons symétriques dont l'un est au-dessus des bergers.

Il faut voir maintenant le compartiment de droite placé symétriquement avec celui dont il vient d'être parlé. Il nous montre la *Purification* de la Sainte Vierge et la *Présentation* de Notre-Seigneur au temple : La Sainte Vierge avec une robe bleue et un manteau blanc bordé d'or et doublé d'hermine, est agenouillée devant un autel par-dessus lequel le prêtre Siméon reçoit respectueusement de ses mains l'Enfant Jésus. Le divin Enfant a encore un bras tendu vers sa Mère dont il semble ne pas vouloir se séparer. Le costume du vieillard Siméon consiste en une riche tunique verte à collet de fourrure, galonnée d'or, passée sur une robe dont on voit une manche rouge. Une étoile d'or toute bordée de bijoux est mise en sautoir et attachée sur le côté gauche par un grand fermail de pierreries. La coiffure est un haut bonnet conique duquel pendent sur les épaules des sortes de fanons. Près de Siméon, à sa droite, est un personnage dans lequel il ne paraît pas qu'on puisse reconnaître saint Joseph, dont l'accoutrement est très différent dans les autres tableaux. C'est donc un acolyte du grand-prêtre. Il est vêtu d'une robe jaune damassée avec pèlerine ou collet blanc et coiffé d'un bonnet blanc brodé d'or à pièce relevée en avant. Derrière la Sainte Vierge est une jeune femme en robe verte avec un corsage damassé jaune bordé de fourrure. Sa coiffure est un grand turban cachant entièrement les cheveux. Elle porte de la main gauche un cierge allumé et de la droite un petit panier dans lequel sont deux tourterelles, offrande imposée aux pauvres d'après les termes du Lévitique. Derrière le groupe est un petit édifice qui peut rappeler le tabernacle (Lévit. XII, 6). Le fond général est rouge.

C'est ici, semble-t-il, le lieu de parler du tableau qui se trouve à gauche entre les pointes de deux lancettes. On y voit un roi sur son trône, en colloque animé avec un personnage debout à sa gauche. En arrière un soldat paraît s'éloigner comme pour l'exécution d'un ordre. Ce roi ne peut être qu'Hérode. La scène peut le représenter appre-

nant l'arrivée des Mages et le but de leur voyage, et consultant un prêtre ou un scribe sur le lieu de la naissance du Christ (Math. II, 3, 4). Dans ce cas le soldat serait envoyé vers les mages pour les convoquer à une entrevue secrète (Id. II, 7). Ou bien il faut y voir le roi de Judée, après une inutile attente du retour des mages, ordonnant de "tuer dans Bethléem et dans tout le pays d'alentour, tous les enfants âgés de deux ans et au-dessous" (Math. II, 16). Le roi, couronne en tête, un glaive à la main en guise de sceptre, est couvert d'une armure et d'un manteau rouge doublé d'hermine et bordé d'or. Il est assis sur une grande chaire sculptée, surmontée d'un dais. Le personnage qu'il consulte ou auquel il donne des ordres a une houppelande verte garnie de fourrure avec chaperon blanc sur les épaules et toque à bords relevés sur la tête. Le soldat du second plan a le casque en tête et une armure complète. Le sol est pavé de dalles triangulaires jaunes et noires.

Les ordres féroces d'Hérode s'exécutent, et trois tableaux sont consacrés au *Massacre des innocents* : En haut à gauche deux soldats percent de leurs glaives deux enfants qu'ils arrachent aux bras de leurs mères. Un troisième assiste passif au carnage. On peut étudier dans cette scène comme dans les suivantes tous les ajustements divers des hommes d'armes de la fin du XV^e siècle : coiffures et casques variés, armures diverses de toutes les parties du corps, vêtements portés sur l'armure, tous les détails ici figurés pourraient servir à l'illustration d'un traité sur le costume militaire de cette époque. Ces détails sont assez nettement indiqués pour qu'il ne soit pas utile d'insister sur chacun d'eux en particulier, ce qui, d'ailleurs, nous entraînerait beaucoup trop loin. Les deux femmes représentées semblent appartenir à deux situations sociales différentes : l'une, au jupon vert et au justaucorps blanc, avec une sorte de turban pour coiffure, paraît de condition plus modeste que sa compagne d'infortune en robe rose, en manteau blanc bordé d'or, les cheveux épars sous un chaperon qui entoure la tête et le menton et retombe sur le dos.

Au compartiment symétrique à droite, quatre soldats, dont deux sont au premier plan, immolent deux enfants dont l'un est au maillot et l'autre dans les bras de sa mère, qui s'efforce de l'arracher à la fureur des bourreaux. Le costume de la femme, jupe blanche, corsage damassé jaune, manteau bleu, chaperon sur la tête, est analogue à l'un de ceux du tableau précédent.

Ces deux scènes sont pleines de mouvement et d'expression, d'une composition très savante et, comme d'ailleurs, tout ce vitrail, d'une correction de dessin très remarquable.

Le massacre des innocents occupe encore un tableau à gauche, au-dessous de la Visitation. Ici nous voyons les bourreaux exécutant leur abominable mission aux alentours de Bethléem. La scène est dans la campagne. Des arbres et des rochers occupent le fond du paysage et au premier plan sont trois personnages à cheval dont l'un a l'épée à la main et les deux autres sans armes apparentes, richement équipés, semblent commander au carnage. Un soldat à pied transperce de son épée un enfant que sa mère tient sur ses bras. Celle-ci, sauf la différence des couleurs est vêtue comme celle du tableau qui précède. Le harnachement des chevaux mérite d'être étudié aussi bien que l'accoutrement des cavaliers et que celui des soldats figurés dans cette scène et dans les autres. La selle particulièrement riche du cheval au premier plan a le troussequin recourbé en dedans. A cette selle est attachée une garniture de poitrail et de croupière en festons blanc et or. La bride est ornée de même. Le mors n'a pas de branches et la bride est fixée à de gros disques qui terminent l'embouchure.

Cependant Joseph, averti en songe par un ange du Seigneur, fuit en Egypte avec l'Enfant Jésus et la Sainte Vierge : Un médaillon placé à droite, en face de celui où l'on voit le roi Hérode, nous le montre la besace sur l'épaule, vêtu d'une cote ou sorte de blouse d'étoffe grossière, avec un manteau rouge ouvert sur l'épaule droite et un capuchon jaune. Il porte des chausses et des brodequins. De la main droite il conduit par la bride un âne sur lequel est assise la Sainte Vierge en robe blanche damassée d'or, enveloppée d'un manteau bleu galonné d'or et doublé de fourrure. Le divin Enfant emmaillotté dans des bandelettes est entre les bras de sa Mère. Les voyageurs traversent la campagne. Un bois est à leur gauche et des arbres isolés garnissent le fond du paysage.

Au-dessus de ce tableau est représenté un épisode légendaire de la fuite en Egypte : La sainte Famille fuyant devant les soldats d'Hérode a rencontré un homme qui semait du blé dans son champ. Cet homme s'est montré bienveillant envers les fugitifs. Le lendemain la semence s'est changée en une riche moisson que l'heureux cultivateur, la faucille à la main, va récolter lorsque quatre soldats à cheval, l'épée au poing, surviennent et s'enquière des voyageurs qui ont dû traverser dernièrement sa terre. Le moissonneur peut leur donner l'assurance que les derniers passants qu'il ait aperçus étaient là au moment même où il semait le froment qu'il s'apprête à couper. A la vue de ces hautes tiges de blé déjà mûr, les cavaliers font volte-face pour continuer leur poursuite dans une autre direction.

Toute cette scène, à l'exception de deux chevaux de couleurs très fantaisistes, est modelée en grisaille avec rehauts de jaune d'argent. Les cavaliers sont armés de toutes pièces. Le paysan a le costume qui convient à sa condition avec un chapeau de paille ou de joncs pour coiffure. La composition du tableau est très expressive.

La partie inférieure, est consacrée à l'*Adoration des Mages* et à la présentation des donateurs. Des portiques très ornements encadrent les différents personnages.

Le panneau de droite montre la Sainte Famille et le premier des rois mages : Sous un toit de chaume porté par une légère charpente, la Mère de Dieu, enveloppée d'un manteau bleu à bordure d'or et de perles, est vêtue d'une robe rouge galonnée aux poignets et au col. Elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qu'elle présente à l'adoration d'un mage. Celui-ci, vieillard à longue barbe, a un genou en terre. Il a déposé sa couronne aux pieds de la Vierge et offre au divin Enfant une cassette remplie de pièces d'or et d'argent. Son costume est une robe verte

dont on ne voit qu'une manche bordée d'un galon broché d'or; par-dessus est une tunique rouge fendue sur le côté, toute bordée de riches galons, et doublée d'une fourrure blanche à mouchetures brunes qui se montre dans la fente latérale de la jupe. Sur les épaules, une pèlerine violette bordée comme la tunique, a un collet de fourrure jaune. La manche de la tunique va seulement au coude. Les broderies du galon qui la borde affectent l'apparence de lettres qui semblent indéchiffrables. Une escarcelle en drap d'or brodé de feuillages est suspendue à une ceinture violette. Debout à l'arrière-plan, saint Joseph tient un bâton dans ses deux mains croisées. Il a sur la tête et les épaules un capuchon vert doublé de jaune. Sa robe, de couleur brun-rose, est boutonnée sur la poitrine. Une tenture unie rouge garnit le fond du tableau.

Le deuxième panneau ne contient qu'un seul grand personnage, le second roi mage, debout la tête couronnée, vêtu de deux robes superposées l'une rose l'autre rouge, toutes deux bordées d'or. A un ceinturon d'or pend un coutelas dont le fourreau est d'étoffe bleue damassée. Ce roi est de plus couvert d'un grand manteau bleu à doubleur et collet d'hermine, bordé d'un large galon orné de perles, qui est ouvert sur le côté droit et relevé sur le bras gauche pour laisser passer la main qui porte l'encens dans une pièce d'orfèvrerie. Ce vase est de forme cylindrique, à base évasée et à couvercle conique terminé en épi feuillagé. Il est couvert de perles et de ciselures. Le personnage se détache sur une tenture verte damassée, ornée par en haut d'un galon brodé de feuillages d'or sur fond blanc et de perles blanches sur fond d'or.

Au troisième panneau est le mage d'Ethiopie élevant la main gauche par un geste de salutation, et portant de la droite un drageoir d'or et d'argent, en forme de ciboire richement ciselé. Son costume des plus somptueux consiste en une courte tunique verte damassée, bordée par le bas d'une bande de fourrure et sur les manches d'un large galon tissé d'argent, d'or, et de perles. Une écharpe à écailles d'argent, frangée d'or, passe sur l'épaule gauche et s'attache à droite, sous le coude, par un fermail à pierrerie rouge entourée de perles. Un manteau rouge doublé de soie blanche et bordé d'un galon d'or, couvre les épaules et descend jusqu'à terre. Autour du cou est une large bande d'or, ornée de saphirs, de topazes et de perles. La tête est coiffée d'un chaperon violet pâle surmonté d'une couronne avec un joyau fixé au-dessus du front. Les jambes sont revêtues de chausses pourpres, et les pieds chaussés de souliers à poulaines rouges tout ouvrés de broderies d'or et d'argent avec boutons de perles sur le cou-de-pied. Derrière le mage est une draperie bleue damassée dont la bordure d'or montre des linéaments qui forment des caractères arabes ou imités de l'arabe, souvenir probable de quelque tenture orientale que le peintre aura voulu copier pour faire de la couleur locale. Dans les idées du temps, les mages devaient en effet caractériser l'Orient et spécialement l'Arabie.

Au quatrième panneau, devant une draperie de damas vert dont la bordure a des ornements triangulaires blancs encadrés d'or, saint Jean-Baptiste, nimbé de pourpre, est debout couvert d'une peau de mouton qui laisse l'avant-bras droit nu, et d'un manteau violet bordé d'or et doublé de rouge. Ce manteau est maintenu relevé sous le bras droit et cache la main gauche qui soutient un livre fermé et un agneau au nimbe crucifère. Le Précurseur tourné vers la Sainte Famille présente deux personnages agenouillés les mains jointes. Ce sont, en avant, Jean de Breuil fondateur de la chapelle, et derrière lui son frère, Martin de Breuil, également chanoine en l'église de Bourges. Ces deux personnages portent des vêtements identiques : robe rouge, dont on voit seulement des fragments au col, aux manches et au bas de la jupe, avec leur bordure de fourrure; et, par-dessus, grande aube blanche à manches très amples. Les deux têtes ont des points de ressemblance et sont assez peu idéalisées pour qu'on reconnaisse que ce sont les portraits de deux membres d'une même famille.

Toutes ces figures ont pour encadrement, dans chaque panneau, le même motif architectural : deux piliers prismatiques latéraux d'un profil assez compliqué partent de terre, où leurs socles font relief par trois faces dont la médiane est ornée d'une arcade ogivale aveugle. Entre ces bases s'avance le soubassement de la plate-forme sur laquelle sont posés les personnages. Il fait également relief par trois faces et ses deux angles antérieurs sont accostés de pilastres à moulures concaves. Les faces latérales sont ornementées de moulures et de panneaux sculptés avec découpures en trilobes; la face intermédiaire montre un écusson appliqué.

Des quatre écussons ainsi alignés à la base du vitrail, un seul subsiste. Les trois autres ont été mutilés et on ne peut savoir quelles armoiries ils contenaient autrefois. L'écusson demeuré intact à la base du premier panneau de gauche montre les armes de la famille de Breuil : *d'azur à la fasce d'or accompagnée de trois merlettes de même*. C'est au-dessous de ces armoiries que se trouve l'inscription qui a été transcrite au début de ce chapitre.

Les piliers latéraux très chargés de colonnettes prismatiques étagées en faisceaux de profils variés, coupées de moulures horizontales ou couronnées aux différents étages de clochetons à crochets et épis, montent jusqu'au sommet du panneau où ils s'amortissent en pinacles dominant le dais qui s'appuie sur eux. Ce dais est à six pans dont trois, qui font saillie en avant, sont découpés chacun en une arcade surmontée d'un fronton en accolade, avec crochets de feuillages aux rampants et panache comme amortissement.

Les faces du dais sont décorées d'arcatures et d'une corniche au-dessus de laquelle règne une galerie ajourée de trilobes. Des pilastres, appuyés sur les culs-de-lampe feuillés qui portent les retombées des arcades et des frontons, font relief sur les arêtes et s'élèvent au-dessus de la balustrade pour se terminer en clochetons. Ils sont reliés par des arcs-boutants à un lanternon central formant niche ouverte en avant par une arcade à fronton triangulaire. Ce fronton orné de crochets s'amortit en un grand épi feuillé.

Sous les quatre niches sont figurés autant de personnages, diversement vêtus de robes toutes blanches ou damassées d'or, tête nue ou coiffés de bonnets. Ils portent de grands phylactères déroulés. A défaut d'inscriptions sur ces phylactères on ne peut que reconnaître ici les quatre grands prophètes Isaïe, Jérémie, Ezéchiel et Daniel sans identification de chacun d'eux.

Enfin les portiques, éclairés dans le fond par trois fenêtres à meneaux, sont voûtés sur nervures et ces nervures retombent sur les chapiteaux feuillagés de colonnettes en faisceaux.

A travers une fenêtre du premier portique on aperçoit l'étoile qui a guidé les mages et darde ses rayons sur la crèche.

Toute l'ornementation architecturale se détache sur un fond bleu. Elle est traitée en grisaille sur verre blanc avec rehauts de jaune à l'argent.

Ce vitrail est un des plus beaux de la série du XV^e siècle. D'autres, celui de Jacques Cœur en particulier, peuvent avoir une valeur supérieure au point de vue purement ornemental, mais aucun autre ne réunit au même degré les qualités de correction des lignes, de distinction des figures, de composition savante des groupes, qu'on rencontre dans celui-ci. Toutes les petites scènes du tympan sont autant de vrais tableaux où chaque personnage, bien étudié et bien vivant, est à sa place avec la physionomie propre à son rôle. Là, rien de banal ni de convenu : au contraire, tout découle d'une observation intelligente de la nature, qui a su traduire avec un sens artistique exquis ce qui avait été bien vu et bien compris. Quoi de mieux rendu que la virginale simplicité de Marie dans la Visitation, que l'attitude de tendre adoration de la Mère de Dieu dans la scène de la Nativité, que la surprise des bergers à l'audition du chœur des Anges chantant le Gloria in excelsis, que la fureur des bourreaux et l'effarement des mères dans le massacre des innocents, que le geste du moissonneur interrogé par les soldats et son expression d'ironie contenue?

Il faut avouer pourtant que ce ne sont pas là les qualités qu'on recherche d'abord dans le vitrail. Ces petits tableaux si charmants à étudier de près perdent tout leur mérite à les voir de loin. Posés à sept ou huit mètres au-dessus du sol ils échappent à l'analyse, ne produisent même plus d'effet décoratif et ne laissent que l'impression de taches de couleurs peu équilibrées, au milieu de tons trop pâles pour les soutenir.



Anges tiré du Vitrail de la Chapelle des Le Roy
(XV^e siècle)

PLANCHE DOUZIÈME.

Vitrail de la Chapelle des Le Roy.

(2^{me} moitié du XV^e siècle.)

LA Chapelle des Le Roy est bâtie entre les contreforts de la troisième travée du côté du Midi. Elle eut pour fondateur Jehan Le Roy, fils de Thierry Le Roy, seigneur de Villeneuve, maître des Requêtes ordinaires de l'hôtel du roi, président des comptes, et de Marie de Bastard. Un acte capitulaire du 5 novembre 1472 fait connaître qu'à cette date Jehan Le Roy, citoyen de Bourges, vint au Chapitre de Saint Etienne "demander qu'il plaise lui donner une place et un lieu dans l'église pour y bâtir une chapelle et lui accorder d'y être enterré après son décès et ceux de ses parents portant ses nom et armes."

La construction dut commencer immédiatement. On sait par le testament du fondateur qu'elle n'était pas terminée à la date du 31 août 1473, mais que les travaux en étaient poussés activement et durent être achevés peu après. Il est fait allusion dans cet acte au vitrail qui nous occupe : "Je vieulx, dit le testateur, que mon corps soit enterré en ma chappelle que je fais faire en l'esglise de mons^r Saint Etienne, et si la dicte chappelle n'est achevée.... qu'elle soit achevée le plus tôt que faire ce pourra de massonnerie, de ferrures, de verrines.... et que mes exécuteurs.... marchandent à ung verrier de faire les verrines.... comme je les ay devisées c'est assavoir que lascencyon Notre Dame y soit et les apostres et anges et ce qui appartient a ladicte cencyon Notre Dame si je ne ay marchandé..."

Il semble, d'après cela, que la pose du vitrail peut être fixée à la fin de 1473 ou à l'année suivante 1474.

On verra par la description qui suit que le sujet commandé par Jehan Le Roy a été exécuté, quoique, à première vue, le peu de place réservé à la Sainte Vierge ait pu faire hésiter certains auteurs à y reconnaître une Assomption. De Girardot et H. Durand, dans leur *Cathédrale de Bourges* (p. 112), ont cru pouvoir supposer que les douze personnages des grands panneaux représentaient des membres des familles Le Roy et de Bastard. Ils ont commis une erreur aussi mal explicable en croyant reconnaître le donateur et sa femme à genoux, assistés de leurs anges gardiens dans les deux personnages barbus qui sont à droite et à gauche, à la base du tympan, debout dans des nuages, et qui ne semblent pouvoir figurer que des prophètes.

L'examen de la planche et la description qui l'accompagne permettront, je le pense, au lecteur d'admettre que le vitrail des Le Roy peut être attribué au même artiste que la verrière de la chapelle des de Breuil. Cet artiste n'est pas connu, mais il me paraît intéressant de rappeler à cette occasion les noms de quelques-uns des peintres verriers qui travaillaient à cette époque à Bourges :

Dans les comptes du Chapitre de St-Pierre-le-Puellier, on relève de 1463 à 1481 le nom de Henequin le verrinier, dénommé aussi Hayncin de Vulcop ou Hanequin de Wulcot. Aux comptes de la ville on voit figurer Pierre Guillon, verrinier, en 1486, pour avoir fait trois panneaux "esquels sont les armes du roy et de la royne portées par des anges" et pour d'autres travaux en 1495 et 1496; Guillaume Labbe, verrinier, pour des vitraux de l'Hôtel-de-Ville en 1489; Jacquelin de Molusson peignant, aussi en 1489, pour la maison de ville, un panneau de verre aux armes du roy et semé de feuillages "bien richement"; et chargé, de 1499 à 1501, de plusieurs "patrons de voyrières" dans l'un desquels est une Nativité de Notre-Seigneur.

Il se pourrait évidemment que l'un d'eux fut l'auteur de nos deux verrières; mais je ne cite leurs noms qu'à titre de simple indication.

DESCRIPTION.

Ce vitrail a, comme celui qui fait l'objet du chapitre précédent, 4^m 05 de largeur et 5^m 65 de hauteur, et ses meneaux affectent un tracé identique.

On a vu plus haut, par l'extrait du testament de Jehan Le Roy, que le sujet commandé par le donateur était l'Assomption. Celui qui a été réalisé serait mieux dénommé : les Apôtres assistant à l'Assomption de la Sainte Vierge, puisque les Apôtres y tiennent la plus grande place. Quoi qu'il en soit la Sainte Vierge occupe le compartiment supérieur : elle monte dans la gloire, entourée de rayons d'or. Un manteau bleu, à peine entr'ouvert pour laisser passer les mains jointes et montrer le haut d'une robe blanche galonnée d'or, couvre sa tête et enveloppe tout le corps.

Au-dessous d'elle tout le tympan est rempli d'anges. Ce sont d'abord, sur fond bleu, deux anges aux ailes roses, les bras allongés et les mains jointes. Ils ont sur leurs épaules des étoiles blanches frangées d'or et semées de petites croix noires. Leurs robes à longues jupes bordées d'or flottent derrière eux avec de beaux plis. Tous deux sont

semblables, sauf le renversement du dessin. La même similitude existe pour deux autres anges plus petits qui volent en arrière un peu plus haut. Ceux-ci, aux ailes blanches et or, ont des robes toutes blanches. Ils jouent du flageolet.

Deux anges musiciens sont peints un peu plus bas dans les compartiments latéraux à droite et à gauche. Ils sont, eux aussi, d'un même dessin retourné. Ils sont vêtus de robes blanches à longue jupe flottante; leurs ailes sont vertes. Ils jouent d'un instrument à archet, sorte de viole ou de *gigue*, à table d'harmonie percée d'une ouïe en rosace, à cordes attachées comme celles des guitares à un cordier transversal sur la table, sans chevalet, et à cheviller renversé. L'instrument est appuyé contre la poitrine à la façon d'un violon. Le retournement du dessin fait que l'un des musiciens tient son archet de la main gauche. Dans les mêmes compartiments sont des anges debout vus à mi-corps, joignant les mains; ils sont modelés sur verre jaune.

Les deux jours symétriques au centre du tympan renferment six anges reproduits deux à deux par retournement du dessin : en haut ils ont des ailes blanches et or et des robes blanches, et tiennent des deux mains des banderolles couvertes de musique notée. Au milieu, leurs robes blanches à longue jupe bordée d'or sont coupées par des étoles à franges d'or et à croix noires; des banderolles gracieusement enroulées portant des notes de musique sont dans leurs mains; leurs ailes sont en dedans pour l'un rouges, pour l'autre roses et en dehors jaunes pour tous les deux. En bas, vus seulement à mi-corps, ils prient les mains jointes; leurs ailes sont blanches et jaunes. Le fond de ces deux panneaux est vert.

Dans deux écoinçons, à droite et à gauche, à la même hauteur, deux petits anges vus de face ont les ailes étendues et les mains croisées sur la poitrine. Le dessin est le même pour les deux. Ils sont peints en grisaille à droite sur verre violet, à gauche sur verre rose.

Plus bas, sur une même horizontale, quatre compartiments renferment chacun deux anges : le premier à gauche en robe blanche et en grand manteau bleu doublé de blanc, bordé d'or, fixé au col par un grand fermail ovale, pince des deux mains les cordes d'une harpe. Ses ailes ouvertes sont blanches en dessous, jaunes en dessus. Il est à genoux sur des nuages modelés en grisaille sur le fond général jaune. Debout près de lui est un ange plus petit, vu jusqu'aux genoux, tout vêtu de blanc, qui semble lui présenter la musique notée sur un large ruban. Ce petit ange est reproduit symétriquement dans le compartiment correspondant à droite et remplit le même office pour un autre musicien céleste jouant de l'orgue. Ce dernier assis ou agenouillé sur des nuées blanches est couvert d'un grand manteau rose bordé d'or, attaché sur la poitrine par un fermail rectangulaire. Le bras droit qui passe par l'ouverture du manteau est couvert d'une manche blanche. Le fond général est jaune.

Les deux compartiments du centre ont le fond bleu. Le même sujet y est reproduit symétriquement. On voit dans chacun deux anges de tailles différentes : le plus petit est de face, joignant les mains, vêtu de blanc avec des ailes d'or. L'autre vole en soutenant des deux mains une longue banderolle. Dans le panneau de droite ses ailes sont vertes et il est vêtu d'une dalmatique rose par-dessus une robe blanche. Dans le panneau de gauche les ailes sont rouges et la dalmatique verte.

Au tympan appartiennent encore deux panneaux assis entre les sommets des grandes lancettes de la moitié inférieure du vitrail. Leur fond est rouge. Des anges posés de trois quarts volent dans le haut en portant les bras en avant. Ils ne sont pas nimbés, à la différence de tous les autres anges figurés dans ce vitrail, dont les nimbes sont plus ou moins ornés : quelquefois tout blancs, d'autres fois bordés d'un cercle ou de festons et de perles d'or. Les cheveux sont toujours de couleur d'or, longs, bouclés et retenus par un fronton orné d'une petite croix.

Au-dessous deux personnages barbus dirigent leurs regards vers la Sainte Vierge. L'un, à gauche, sans coiffure, est vêtu d'une robe blanche et porte à la ceinture une aumônière brodée d'or et d'argent. Un manteau vert couvre son bras gauche et ses épaules, et laisse voir tout le côté droit. Les deux mains supportent une grande banderolle enroulée. Des nuages bleus cachent le bas des jambes. L'autre personnage, à droite, est debout dans des nuages roses. Sur sa tête est un bonnet conique vert. Sa robe blanche est garnie au col et aux manches d'un riche galon d'or. Un manteau violet relevé sur son bras droit l'enveloppe au-dessous de la ceinture. Il tient comme le premier un grand phylactère. Ces deux personnages sans nimbe sont nécessairement des prophètes.

Les quatre hautes lancettes qui occupent la moitié inférieure de la verrière, montrent sous quatre portiques tous semblables, les douze Apôtres groupés trois par trois, debout sur un pavement en damier. Ce dallage est supporté par un soubassement à trois faces en saillie renforcées de pilastres aux deux angles antérieurs. Un tableau carré est au centre de chaque face dont les deux latérales vues en perspective sont en partie cachées par le relief des pilastres. La plupart de ces tableaux ont été brisés; ceux qui subsistent contiennent de petits personnages d'attitudes variées en costumes de la fin du XV^e siècle, peints en grisaille rehaussée de jaune à l'argent. Dans le seul tableau de face qui soit intact, il semble qu'on puisse voir un prophète : il tient un phylactère qui s'enroule autour de son bras gauche.

Les piliers qui supportent les dais s'élèvent à droite et à gauche. Ils sont chargés d'une profusion d'arcatures, de clochetons et de moulures. A leur sommet, sous de petites niches couronnées de dais, sont des statuettes d'anges. Toute cette décoration en grisaille et or est d'une grande richesse et d'une remarquable élégance. On peut en dire autant des grands dais qui dominent les apôtres. Ces dais, voûtés sur huit nervures avec clef saillante en pendentif feuillagé, forment des édifices octogones dont les deux côtés latéraux disparaissent dans la perspective; les trois côtés du fond sont percés de fenêtres à meneaux redentés dont on ne voit que la partie supérieure, et les trois côtés de la façade forment la baie du portique, qui s'ouvre par trois arcades ogivales en accolades festonnées à

l'intrados, ornées à l'extrados de feuilles en crochets, amorties enfin en un large panache. Chacune des trois faces antérieures du dais est ajourée d'arcades et quatrefeuilles, et couronnée par une corniche ornée de feuillages et, au-dessus, par une étroite balustrade découpée en trilobes. Les pilastres qui renforcent les arêtes s'appuient en bas sur une grande console couverte de feuilles enroulées et montent jusqu'au sommet du panneau sans qu'on voit leur amortissement. Sur toute leur longueur ils sont couverts de moulures et de clochetons. Ils se réunissent aux gros piliers latéraux, au-dessus de la balustrade de couronnement, par une sorte d'arc triomphal très orné et rejoignent par une autre arcade plus élancée un lanternon central à toit pyramidal amorti en panache. Sous ce lanternon, dans chaque panneau est une petite figure, et le rapprochement des quatre sujets : Dieu, Adam, le serpent dans l'arbre et Eve, transporte le spectateur dans le paradis terrestre et montre la malédiction du serpent, la promesse du rachat par l'avènement du Sauveur et, après la faute de la première femme, mère de tous les hommes, la gloire d'une autre Mère qui sera la Vierge Marie. Dans le vitrail de l'Annonciation, à la chapelle de Jacques Cœur (Pl. VIII), la présence d'Adam et d'Eve avait le même sens symbolique, qui est ici exprimé d'une façon plus nette. Les quatre petites figures entrent dans la composition générale sous l'aspect de sculptures complétant l'ornementation architecturale. Elles sont traitées comme le reste, en grisaille d'un ton chaud rehaussée de jaune d'argent.

Il reste à décrire les douze grands personnages abrités sous les portiques. Sauf saint Jacques, que paraît indiquer suffisamment la coiffure traditionnelle ornée d'une coquille, aucun des Apôtres n'est caractérisé d'une façon précise. Le livre que tient l'un d'eux n'est pas, semble-t-il, un attribut qui convienne nécessairement à saint Mathieu plutôt qu'à un autre, et tout au plus pourrait-on reconnaître saint Jean à l'expression plus jeune de sa figure imberbe dans l'Apôtre qui se tient les mains jointes en avant du deuxième panneau à gauche.

Des trois Apôtres du premier panneau, celui qui est le plus en vue porte une robe brune avec ceinture et un manteau violet doublé de rouge. Ces deux vêtements sont bordés de galons à fond d'or : l'un orné de perles, l'autre enrichi de pierreries rouges, bleues et vertes. Une brisure ayant détruit la main gauche et la tête, celle-ci a été remplacée à une époque inconnue par une tête quelconque que je me suis gardé de reproduire. Le geste de l'Apôtre exprime l'étonnement ou l'admiration. Il a les pieds nus. Son nimbe radié est bordé d'un cercle d'or et de perles.

Le second personnage regarde en haut en joignant les mains. Sa robe est bleue et son manteau vert à doublure blanche a un galon brodé de feuilles d'or. Le bout de son pied droit, nu, dépasse légèrement le bas de sa robe. Il porte un nimbe très orné avec festons à l'intérieur et double rang de perles à la circonférence.

Du troisième Apôtre on ne voit que la tête de face couronnée d'un nimbe d'or à double bordure engrêlée.

Au deuxième panneau, l'Apôtre debout au second plan porte une robe rouge serrée à la taille par une ceinture de même couleur et fermée sur la poitrine par deux boutons avec un collet droit blanc. Il n'a pas de manteau. Son nimbe d'or radié et engrêlé à l'intérieur est cerclé d'un rang de perles blanches.

Devant lui, l'Apôtre qui peut être saint Jean a une robe bleue à ceinture rouge, bordée au bas de la jupe par un galon d'or et de perles et autour du cou par un rang de perles et de cabochons verts et rouges fixés sur un galon d'or. Son manteau blanc à doublure rose a une bordure tissée de feuilles d'or, accompagnée en dedans par une broderie de festons noirs. Ses mains sont jointes dans l'attitude de la prière. Le pied droit, seul visible, est nu. Ses cheveux blonds bouclés sont moins longs que ceux de ses compagnons. Son nimbe est rouge radié d'or.

Saint Jacques a une robe verte et un manteau violet doublé de rouge. La bordure de la robe est faite, au col et aux manches d'un galon tissé de cercles d'or et au bas de la jupe de pierreries vertes, rouges et bleues alternant avec des perles. Lui seul n'a pas les pieds nus : il est chaussé de brodequins ou souliers couverts violets. Son bonnet est une sorte de fourrure rose avec une coquille de même couleur attachée au bord relevé sur le front. Le nimbe est d'or radié et festonné, et cerclé de blanc. L'Apôtre porte la main gauche vers son front, comme ébloui par la vue de la Mère de Dieu dans la gloire.

Au troisième panneau deux Apôtres sont au second plan. De l'un on ne voit que la tête de profil, à nimbe cerclé de perles et orné intérieurement de festons blancs et de rayons d'or. On aperçoit un fragment d'un manteau vert pâle. L'autre a une longue robe blanche couverte de mouchetures indiquant un tissu grossier; elle est serrée à la taille par une ceinture. Un manteau bleu doublé de blanc, avec galon d'or orné de perles et de joyaux en bordure, enveloppe tout le buste, couvre les bras et s'entr'ouvre seulement pour laisser passer les mains croisées sur la poitrine. Le nimbe est d'or, cerclé de blanc, avec un rang intérieur de perles. Au premier plan, l'Apôtre dans lequel on pourrait voir saint Mathieu, a une robe verte avec des pierres précieuses bleues et rouges sur le galon de bordure, et un manteau rouge doublé de blanc, bordé de trois rangs de perles sur fond d'or. Ce manteau couvre la main gauche et le bras qui soutient un livre à fermoir dont les tranches sont dorées. La main droite qui sort des plis du manteau est ouverte avec la paume en avant. Les pieds sont nus. Le nimbe d'or cerclé de blanc est orné d'arcatures rayonnantes.

Enfin au quatrième panneau, un Apôtre au premier plan est tourné de trois quarts à gauche. La main droite levée exprime son saisissement. La main gauche est rapprochée de la poitrine et le bras serré contre le corps retient les plis relevés d'un manteau rose à doublure blanche, bordé d'or avec application de perles et broderies en festons. La robe bleue avec ceinture rouge est galonnée aux manches et au col. Un pied nu dépasse le bord de la jupe. La tête n'est marquée que par son contour en plomb. De même qu'au premier panneau une figure de rencontre a été employée à combler le vide. Je ne devais pas la reproduire. La main gauche a également été brisée. Le nimbe resté en place est d'or avec des rayons à l'intérieur d'un double trait circulaire.



A des Miniatures del. a piroc.

Réduction au 10^e

Imp. Société St Augustin.

VITRAIL DE LA CHAPELLE DES DE BREUIL.
(1467)



VITRAIL DE LA CHAPELLE DES LE ROY.
(2^e MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE.)



Imp. Société S^t Augustin.

N° 2.



A des Mémoires del. & grav.

N° 1.

DAMASSÉS
 COMMENCEMENT DU XV^e SIÈCLE.



Les Vitraux de
la Cathédrale de
Amiens

postérieurs au XIII^{me} siècle.

Texte et Dessins par

ALBERT DES MELOIZES

Secrétaire de la Société des Antiquaires du Centre,
Inspecteur de la Société française d'Archéologie, Associé correspondant
de la Société nationale des Antiquaires de France.

Avec une introduction par

E. DE BEAUREPAIRE

Secrétaire général de la Société française d'Archéologie
et des Antiquaires de Normandie.

Imprimé par Desclée, de Decker et C. Bruges (Belgique)

Année 1895.

Imprimés

Augustin

et édités par la Société

A droite de ce personnage, il s'en trouve un autre qui rapproche ses deux mains comme pour les joindre. Il a une robe rouge boutonnée au col et aux manches, sans bordure. Son manteau est blanc à doublure verte. Sur la bordure de ce manteau, élargie par une broderie noire, on remarque des ornements en forme de lettres dont quelques-unes sont très bien formées, mais dont le rapprochement ne fournit pas un sens précis. L'interprétation, si tant est qu'elle ait jamais été possible, est d'autant plus difficile qu'un accident a détruit la moitié de la bordure inférieure. Au bas de la robe le verre est brisé là où devaient se voir les pieds de l'Apôtre. Le nimbe est blanc à son pourtour et sur sa partie centrale d'or, la grisaille dessine une dentelure et fait ressortir des rayons plus clairs.

Le dernier Apôtre ne montre qu'une partie de sa tête de profil et un nimbe d'or à festons en grisaille.

Une draperie droite est tendue derrière chaque groupe : elle monte jusqu'au-dessus de la tête des personnages et cache presque entièrement les fenêtres ouvertes dans le fond des portiques. Au premier panneau, cette tenture est rouge, damassée de grands feuillages et porte en haut une bande d'or décorée de cercles et de festons; au panneau voisin elle est bleue avec une bordure d'or, ornée de simples lignes horizontales; au troisième panneau elle est violette et sa bordure est décorée d'un rang de perles blanches sur fond d'or; au quatrième enfin elle est verte, damassée de rinceaux et sa bordure d'or est ornée de trèfles alternativement droits et renversés. Ces draperies ne sont visibles que sur de faibles étendues et leurs damassés sont d'un dessin banal, comme la plupart de ceux de la même époque. D'ailleurs, elles soutiennent bien les groupes placés en avant et leurs couleurs sont bien choisies.

Le fond général sur lequel se profile la décoration architecturale varie de couleur dans chaque compartiment : il est bleu dans le premier et successivement rouge, vert et rose. Ces couleurs se retrouvent dans les petits écoinçons vides de sujets aux différentes parties du tympan.

Dans l'ensemble ce vitrail n'est pas inférieur à celui qui a été étudié au chapitre précédent. Il a même au point de vue décoratif des qualités qu'on ne rencontre pas dans l'autre : la coloration est plus intense, l'aspect moins froid et les tons plus variés et plus harmonieux. Il y a, du reste, tout lieu de croire qu'il provient du même atelier, puisque le style général est pour tous deux le même et que certains détails ont été copiés de l'un dans l'autre. Les anges musiciens jouant de l'orgue et de la harpe ont été évidemment dessinés par le même crayon pour les deux vitraux.

La verrière des Le Roy a malheureusement beaucoup souffert. Je n'ai rencontré aucun document qui fasse une allusion directe à une catastrophe qu'elle a dû subir, à moins qu'il ne faille lui appliquer particulièrement les lignes suivantes du procès-verbal déjà cité dressé à l'occasion des ruines causées par les orages des 28 et 29 janvier 1645 : " plus reffaire dix panneaux de vîtres aux chapelles dudit côté de l'archevesché qui sont faictes de verre peint et d'apprest avec des figures qui sont en partie rompues. " Le fait est qu'à en juger par son état présent, cette verrière a dû être absolument rompue dans toute sa moitié inférieure, et les ouvriers chargés de la restauration ont remis les morceaux en plomb sans se préoccuper en aucune façon de rapprocher les unes des autres les parties qui devaient être voisines. Il en résulte à l'heure actuelle un fouillis qui semble inextricable et auquel il serait cependant possible d'apporter remède puisque j'ai pu dans ma reproduction, remettre toutes choses en place sans faire aucunement appel à l'hypothèse dans la restitution qui est jointe à la présente notice.



Armes du Cardinal Archevêque Antoine Bohier
dans les vitraux de la grande nef.

PLANCHE TREIZIÈME.

Vitrail de la salle Capitulaire.

(Fin du XV^e siècle.)

LA salle du Chapitre est située au premier étage d'une construction bâtie au XV^e siècle en relief sur le flanc Nord de la Cathédrale, à la hauteur de la septième travée. On y accède par un escalier intérieur dont la porte s'ouvre entre la Chapelle de Bar et le portail latéral. Cette pièce est éclairée par deux fenêtres dont une seule a des vitres peintes, l'autre montrant seulement quelques traces de bordures colorées, débris possibles d'une ornementation plus importante que le grand incendie de 1559 a pu détruire.

La verrière conservée accuse par son style les dernières années du XV^e siècle. Elle est fort intéressante par ses qualités décoratives, la pureté de son dessin et son coloris puissant. Il est à regretter que, consacrée au saint patron de la Cathédrale, elle ne soit point placée dans le vaisseau même et que, par sa situation dans une salle close, elle puisse échapper à la vue.

Je n'ai découvert aucun document qui en indique l'auteur ni qui permette, à quelques années près, d'en préciser la date.

Ce vitrail a 2 m. 08 de largeur et 3 m. 47 de hauteur. Sa moitié inférieure est divisée, par deux meneaux de 0 m. 07 d'épaisseur, en trois lancettes ogivales trilobées larges de 0 m. 65 et hautes de 2 m. 23. Le réseau du tympan, d'un dessin très pur, aux courbes bien raccordées, est formé de flammes ondoyantes inscrites deux à deux, l'une montante l'autre descendante, dans trois cercles égaux tangents, dont l'un occupe la pointe de la fenêtre et les deux autres s'appuient sur les lancettes inférieures. Ces trois cercles constituent un groupe central, à droite et à gauche duquel des portions de courbes appartenant à des cercles de même rayon encadrent des jours symétriques limités latéralement par le contour de la baie. Cette disposition a fourni au peintre, pour y placer ses figures diverses, dix petits panneaux en haut et trois grands panneaux en bas de la verrière. Les petits écoinçons restant en dehors de ces treize jours principaux sont garnis de verres unis de couleurs variées.

Au jour supérieur paraissent être représentées les trois personnes divines : sur un fond général bleu pâle le Père est debout, vu à mi-corps, bénissant de la main droite et tenant de la gauche un globe cerclé d'or surmonté d'une croix. Il porte le nimbe crucifère; son vêtement est une robe blanche sans ceinture, avec une bordure d'or aux manches. Un manteau rouge est jeté sur l'épaule droite et s'étend en avant, au-dessus de nuées bleues. Le Fils est représenté par une croix d'or dont la partie supérieure est actuellement seule visible, une cassure existant à cette place. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe aux ailes éployées, est à la hauteur de la tête du Père, cachant une partie de son nimbe. Mais il faut remarquer que la croix, en tant que symbole du Christ, devrait être placée à la droite du Père, tandis qu'elle est à sa gauche. Faut-il en conclure qu'elle a été ajoutée sans discernement à la place qu'elle occupe aujourd'hui? Cette partie fracturée du panneau semble avoir été remaniée.

Chacun des autres jours du tympan contient un ange et l'auteur du carton, comme tant d'autres avant lui et depuis, a épargné sa peine en se bornant, toutes les fois qu'il avait à orner deux panneaux symétriques, à retourner le dessin du premier pour remplir le second. C'est ainsi que dans trois jours du centre du tympan le même ange répété deux fois est encore utilisé une troisième par renversement et que trois autres anges ont suffi pour les six panneaux qui restent, chacun d'eux ne différant de celui qui lui fait face que par le retournement de son carton.

Au-dessous du Père Eternel planent trois anges tournés les uns à droite, l'autre à gauche. Leurs cheveux sont d'or ainsi que quelques plumes de leurs ailes. Des deux mains ils soutiennent de longs phylactères aux extrémités enroulées. Ils sont nimbés de blanc et leurs robes serrées à la taille sont toutes blanches, avec des plis bien mouvementés. Le verre du fond est brun rose. A droite et à gauche, vers le haut, sur un fond vert, deux anges sans nimbe balancent des encensoirs d'or. Plus bas, sur fond bleu, deux autres anges regardent vers Dieu en joignant les mains. Leurs cheveux bouclés sont d'or, de même que le dessus de leurs ailes. Leurs robes blanches à très longues jupes flottent au-dessous d'eux. Ils ne sont pas nimbés. Enfin, à la base du tympan, sur un fond jaune diapré en grisaille, deux derniers anges nimbés, avec leurs longs cheveux sur les épaules, vêtus comme les précédents, ont les mains croisées sur la poitrine. Tous attendent l'âme du martyr pour lui faire escorte vers l'Eternel, en célébrant sa gloire et chantant les louanges du Très-Haut.

Le saint diacre Etienne occupe le panneau central au bas de la verrière. Il a un genou en terre. La tête modestement inclinée, il rapproche ses mains dans une attitude de supplication et semble recommander son âme à Dieu : " Seigneur Jésus, recevez mon esprit ", et prier pour ses bourreaux : " Seigneur, ne leur imputez pas ce péché! " (Act., vii. 58, 59.)

Le protomartyr est vêtu d'une aube blanche et d'une dalmatique rouge doublée de blanc, bordée aux manches, à la fente latérale et en bas de galons d'or brodés d'ornements variés. Un autre galon passe sur les épaules. Autour du cou est un amict au chef d'or brodé de grandes feuilles et relevé en façon de collet. Au poignet gauche est passé un manipule en galon d'or frangé et orné de croix noires. Sur la tête est une petite pierre. Le nimbe circulaire est d'or avec des traits rayonnants et une dentelure inscrite dans une zone décorée de perles.

Dans chacun des deux panneaux latéraux est figuré un des témoins accusateurs qui, d'après une disposition de la loi (Deuter., xvii, 5-7), devaient les premiers procéder à la lapidation, et les deux personnages sont vus dans l'accomplissement de leur détestable ministère. Le premier, des deux mains élevées au-dessus de sa tête, porte une pierre qu'il va jeter sur le martyr. Son attitude est bien étudiée. Un rictus satanique entr'ouvre ses lèvres et découvre ses dents qui grincent. La férocité est peinte sur son visage. Il plie les genoux, s'élève sur la pointe des pieds et penche le buste en arrière pour projeter avec plus de violence l'instrument du supplice. Le costume de ce personnage est des plus riches. Il porte une veste à manches très courtes, blanche toute galonnée d'or. Les pans du vêtement sont relevés dans la ceinture et montrent une doublure jaune. Des manches de dessous ajustées et boutonnées au poignet sont de couleur jaune verdâtre. Les jambes sont couvertes de chausses de deux couleurs : une jambe est verte, l'autre bleue, avec des galons transversaux sur lesquels on distingue assez difficilement quelques lettres d'une lecture douteuse. Aux pieds, des bottes jaunes; sur la tête un bonnet rouge. Au devant de la poitrine, deux pièces circulaires jaunes portent des caractères d'écriture bien formés : sur l'une A, sur l'autre B E, dont j'avoue ne pas saisir le sens.

Le second bourreau a sur la tête, comme le premier, un bonnet rouge. Il porte une blouse jaune à manches larges couvrant à moitié d'autres manches plus étroites violettes. Une grande échancrure bordée d'un galon vert découvre le devant de la poitrine revêtu d'une chemise blanche. Des braies blanches enveloppent le haut des jambes nues. Les pieds sont chaussés de bottes dont l'une est jaune, l'autre verdâtre. La pose de ce second bourreau n'est pas moins expressive que celle du premier : ses traits ont, comme chez l'autre, un air de cruauté et de rage. D'une main il relève le bord de son vêtement plein de pierres; il en a saisi une de la main droite et la brandit au-dessus de sa tête.

Trois portiques semblables encadrent les trois figures : des colonnettes prismatiques décorées de moulures, d'arcatures et de pinacles et terminées par un clocheton constituent les jambages entre lesquels s'ouvre une baie en plein cintre dont la voussure est ornée de festons trilobés et évidés. Au-dessus s'élève un arc en accolade hérissé de grands crochets en feuilles frisées. L'amortissement de ce fronton consiste en un épi allongé que des feuillages plaqués enveloppent sans les épanouissements latéraux habituels. En arrière est un entablement dont la frise est découpée en à-jours flamboyants; la corniche est couronnée par une crête à denticules triflés.

Il n'y a pas de nervures à la voûte des portiques. C'est un oubli du peintre qui a pourtant figuré une clé en pendentif orné de moulures.

Trois fenêtres en plein cintre s'ouvrent au fond des niches. Derrière saint Etienne elles sont garnies de meneaux qui dessinent quatre ogives trilobées surmontées de quatre-feuilles. Derrière les bourreaux elles n'ont pas de meneaux et laissent apercevoir des paysages variés : ici un côteau boisé avec quelques fabriques à-demi cachées dans le feuillage; là un château à tourelles; ailleurs une ville ceinte de remparts.

Des tentures droites, damassées de grandes feuilles enroulées en une ornementation sans beaucoup de caractère, occupent le fond des tableaux. Au panneau de gauche cette tenture est bleue avec une bordure jaune tissée de plumes enroulées. Derrière saint Etienne c'est une tapisserie verte bordée d'une bande rouge unie. A droite la draperie est violette et sa bordure est un galon jaune brodé de zigs-zags perlés et de dentelures.

Le sol sur lequel sont posés les personnages est porté par un soubassement droit à moulures très simples. Il consiste en un pavement de carreaux émaillés en blanc, jaune et noir de dessins plus ou moins compliqués.

Ainsi le réalisme cherché dans les attitudes n'a pas été poursuivi jusque dans la représentation du lieu de la scène. L'artiste, au lieu de figurer la campagne à la porte de Jérusalem, a placé le drame dans un cadre conventionnel d'ornementation architecturale, conforme à des traditions décoratives dont ce vitrail nous présente un des derniers exemples dans la Cathédrale de Bourges. On verra désormais, avec les vitraux du XVI^e siècle, le peintre chercher pour ses personnages un milieu en rapport avec les données de l'histoire et composer ainsi de vrais tableaux. Les encadrements d'architecture, les dais et les portiques qui constituaient déjà, par l'emploi nécessaire du verre incolore, une erreur au point de vue décoratif, mais dont les artistes du XV^e siècle savaient du moins varier si ingénieusement l'ordonnance, vont être abandonnés pour des représentations de plein air, avec des paysages aux horizons fuyants, ou des détails d'intérieur soumis à toutes les difficultés du clair-obscur. Ce sera un pas nouveau vers la décadence, puisque la peinture sur verre est impropre à donner l'illusion de la perspective aérienne et que tout en gagnant sous le rapport du dessin et de la composition, elle perdra de plus en plus, à la poursuite d'un idéal irréalisable, la magie des couleurs et avec elle la séduction des effets d'optique. A Bourges, le XVI^e siècle a cependant produit certaines œuvres où ces défauts soient moins sensibles qu'ailleurs. Mais avant d'entrer dans l'étude de ces grandes compositions produites par un art nouveau, je dois parler de quelques débris du XV^e siècle, fragments demeurés en place de vitraux importants dont la majeure partie n'existe plus, ou épaves de provenance incertaine utilisées pour remplir des vides au milieu de verrières d'une époque plus récente. L'examen de ces débris fera l'objet du chapitre qui suit.

PLANCHE QUATORZIÈME.

Fragments divers.

I. Descente du Saint-Esprit.

Commencement du XV^e siècle.

CE fragment se trouve dans la fenêtre centrale de la chapelle de la Sainte Vierge, au milieu de vitraux moins anciens dont il a remplacé un panneau détruit. Quelques morceaux étrangers, qui ne sont pas à reproduire ici, lui ont été ajoutés pour lui faire prendre la forme rectangulaire de l'espace qu'il avait à remplir, mais la courbe de son contour primitif est parfaitement reconnaissable.

La provenance de ce fragment est douteuse; mais il est fort possible que ce soit un débris de ces riches verrières de la Sainte-Chapelle de Bourges dont un chapitre précédent a montré des restes plus importants. La facture indique les premières années du XV^e siècle et rappelle tout à fait celle des vitraux de la chapelle du duc Jean de Berry : les verres sont identiques, les procédés de modelé sont les mêmes, les figures montrent les mêmes types et le fond damassé sur lequel se détachent les personnages est semblable à celui qu'on voit derrière quelques-unes des figures de prophètes reproduites dans les planches V et VI ci-dessus.

Un dessin⁽¹⁾ conservé aux Archives du Cher, et fait en 1693 pour la réfection du clocher de la Sainte-Chapelle après l'incendie, montre quelle était la disposition des fenêtres de cet édifice. Encore que l'échelle qui y est jointe semble convenir plus précisément aux dimensions générales qu'aux menus détails de l'architecture, elle porte témoignage que l'auteur a reproduit exactement la figure du monument. Or on y voit que chaque fenêtre était divisée inférieurement en cinq lancettes⁽²⁾ dont les deux latérales à droite et à gauche étaient surmontées d'une rosace à quatre lobes. Sur ces rosaces et sur la pointe de la lancette médiane s'appuyait une grande rose circulaire composée de six petites rosaces quadrilobées entourant une rosace centrale semblable. Le fragment dont nous nous occupons a pu trouver place dans cette disposition.

Il représente le mystère de la Pentecôte. On ne voit pas la céleste colombe qui, d'ailleurs, était probablement figurée au centre de la rosace dont ce fragment formait un des lobes. Seuls les rayonnements du Saint-Esprit sont marqués par des jets puissants de flammes ondulées rouges qui, au nombre de sept, descendent au milieu du Cénacle. Le haut du tableau derrière ces rayons est en verre bleu pâle figurant le ciel et au-dessous est tendue une tapisserie dont nous avons rencontré le dessin dans d'autres vitraux du commencement du XV^e siècle. (Voir Planches I, V, VI et D, n° 1). Cette tenture est la seule indication de l'enceinte du Cénacle, auquel on peut remarquer que convient assez mal le sol en gazon sur lequel sont posés les personnages.

Ceux-ci sont au nombre de treize, parmi lesquels dix seulement sont incontestablement des apôtres. Les trois autres figures ressemblent plutôt à des femmes dont l'une, vue de dos, assise, tout enveloppée dans un manteau bleu, porte un livre sous son coude appuyé sur son genou droit. Un pied nu dépasse le bord de son vêtement. Ce doit être la Sainte Vierge. A sa gauche une sainte Femme est vêtue d'un manteau vert et a la tête couverte d'une coiffé blanche dont les plis retombent sur les épaules et sur la poitrine. Une autre sainte Femme a un manteau rose ramené sur le sommet de la tête et cachant presque entièrement une coiffé semblable à celle de la précédente.

Les dix autres personnages sont des apôtres dans des postures diverses, debout ou agenouillés. L'un, à genoux au premier plan, tient un livre ouvert sous sa main gauche. Il est tout vêtu de blanc. Surpris au milieu de sa lecture il relève la tête et fait de la main droite un geste d'étonnement.

On peut reprocher à la scène une recherche exagérée d'expression dans des attitudes d'un réalisme outré. Si quelques figures, comme celle d'un apôtre, à droite, en manteau jaune, d'un autre devant lui, vêtu de rose et joignant les mains, d'un troisième tout à gauche en manteau rose, indiquent un certain saisissement religieux, d'autres expriment avec une évidente exagération la commotion éprouvée. Au centre du tableau, un apôtre a les cheveux hérissés, le front plissé, la bouche grimaçante. Au-dessus de lui un autre se dresse en mettant la main sur sa tête comme pour la garantir de la fulguration des rayons inspirateurs. D'autres enfin montrent par leur pose une agitation plus ou moins banale. En somme le tableau est intéressant comme manifestant une tentative faite par l'artiste pour peindre l'émotion violente ressentie par ses personnages.

1) MM. de Champeaux et Gauchery l'ont publié dans leur bel ouvrage : *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*. — Paris, Champion, 1894, in 4°.

2) Et non pas quatre, comme j'avais cru pouvoir l'avancer, en l'absence de concordance dans les documents alors à ma disposition. (V. plus haut page 22).

II, III, IV. Vitraux dans la sacristie.

(Milieu du XV^e siècle.)

La sacristie de la Cathédrale, bâtie aux frais de Jacques Cœur, en 1446-1447, avait été décorée de beaux vitraux dont il ne subsiste que des fragments. Au sommet des fenêtres latérales les écussons entourés de feuillages de Jacques Cœur et de Macée de Léodepart ont été conservés; mais la partie inférieure des verrières, où étaient, d'après La Thaumassière, les portraits du donateur et de sa femme, ont été détruits. De même, dans la grande fenêtre, au Nord, il ne reste d'à peu près intact que les verres garnissant les jours du tympan, les panneaux du bas ayant disparu. Il y a bien encore, au haut de ces derniers, une partie du couronnement de dais qui devaient être d'une grande beauté; mais ces morceaux sont trop incomplets pour pouvoir être reproduits utilement. Au contraire les panneaux du tympan sont relativement bien conservés. Ils remplissent un grand cœur et deux médaillons quadrilobés.

Le cœur, qui rappelle le nom et une pièce de l'écu du donateur est tout au sommet de la fenêtre. On y voit le Père Eternel (fig. 2) planant dans un ciel bleu au milieu de douze Séraphins tout rouges qui semblent le porter dans les airs. Il a de longs cheveux et une longue barbe. Sur sa tête, entourée d'un nimbe blanc à rayons d'or, est une mitre blanche avec couronne fleurdelisée à la base. Il bénit de la main droite tendue en avant et tient dans la main gauche un globe surmonté d'une croix. Sa robe est blanche. Sur ses épaules une grande chape blanche couverte de broderies d'or est attachée au col par un fermail circulaire entouré de perles; elle flotte en montrant sa doublure verte. Cette composition a un aspect saisissant de majestueuse simplicité.

Dans les deux médaillons quadrilobés sont les armes de Jacques Cœur : *d'azur à la fasce d'or chargée de trois coquilles de sable, accompagnée de trois cœurs de gueules*. A gauche (fig. 3) l'écu est suspendu au tronc d'un oranger dont les branches, chargées de feuilles, de fleurs et de fruits, s'étalent autour de lui. Cet arbre planté dans un sol modelé en grisaille sur jaune d'argent a sa base entourée de fleurs. Deux tiges fleuries naissent dans un bouquet de feuilles étalées et s'élèvent gracieusement à ses côtés. Une banderolle blanche à bordure et ornements d'or s'enroule dans les branches et autour du tronc de l'oranger pour encadrer l'écu. Elle porte en lettres d'or bordées de noir la devise de l'argentier : *A VAILLANS CŒURS RIENS IMPOSSIBLE*, dans laquelle deux cœurs dessinés en blanc et or tiennent la place du troisième mot. Ce sujet très finement modelé est d'une grande élégance.

A droite (fig. 4) le même écusson est placé au centre du médaillon dont les quatre lobes contiennent une même ornementation : deux plumes d'autruche, dont l'une est rouge, l'autre bleue ou verte, entourant un cœur d'or devant lequel se détachent en blanc les lettres R G suspendues et liées ensemble par une cordelière. On n'a jamais expliqué le sens de ces deux lettres qui accompagnent souvent la devise de Jacques Cœur. Elles sont sculptées à la suite de cette devise et, comme ici, réunies par une cordelière, sur la balustrade d'une tourelle à la façade de son hôtel; on les voit encore peintes aux voûtes de la sacristie. Je ne puis que signaler leur présence sans avoir plus que ceux qui m'ont précédé la possibilité d'en fournir une explication satisfaisante.

J'ai déjà dit (page 28) que les vitraux de la chapelle de Saint-Ursin, ceux de la sacristie et ceux de l'hôtel de Jacques Cœur, semblent être l'œuvre du même artiste. Le musée de Bourges possède quelques panneaux provenant de la maison de l'argentier où des écussons entourés de feuillages et d'autres accompagnés de plumes d'autruche ont certainement été dessinés par la même main que les deux médaillons ici reproduits.⁽¹⁾

V. Adoration des Mages.

(Fin du XV^e siècle.)

Ce petit tableau se trouve, comme le premier fragment dont je viens de parler, dans une fenêtre de la chapelle de la Sainte Vierge où il a pris la place d'un panneau détruit. Son style indique la fin du XV^e siècle et il appartient à la même école, sinon au même auteur, que les vitraux des chapelles des de Breuil et des Le Roy, qui paraissent tout au plus antérieurs de quelques années.

Sous un abri rustique couvert de chaume, et fermé dans le fond par un mur bas, la Sainte Vierge est assise. Elle a une robe rouge. Un manteau bleu couvre son épaule gauche et ses genoux et s'étend devant ses pieds. Elle soutient des deux mains l'Enfant Jésus assis sur ses genoux et remuant de la main droite les pièces d'or contenues dans un coffret que lui offre le premier des rois mages. Celui-ci, agenouillé, est vêtu d'une robe rouge à grand collet d'hermines avec revers de la même fourrure aux manches.

¹⁾ Voir les *Notices pittoresques du Berry*, par Hazé. Pl. 18 et 19.

A la suite est le second mage également à genoux. Il tient sa couronne de la main droite et présente, de la main gauche élevée, une coupe d'or en forme de globe renfermant l'encens. Ce roi a des manches violettes et une sorte de large tunique verte damassée ouverte sur les côtés par deux grandes fentes bordées de galons d'or à travers lesquelles passent les bras. Ces ouvertures laissent voir la doublure jaunâtre du vêtement.

Plus loin vient le mage d'Ethiopie, aux cheveux crépus, au teint basané, coiffé d'un lourd turban blanc et or surmonté d'une couronne. Il porte de petits grelots d'or en boucles d'oreilles. De la main droite il tient une cassolette cylindrique à couvercle conique et il lève la main gauche vers son front par un geste de salutation. Son vêtement est une robe courte violette à jupe plissée, lacée sur la poitrine. Il a un manteau rouge et des hauts-de-chausses bleus.

Saint Joseph debout au second plan est appuyé sur un bâton. Il porte une robe verte et un manteau violet dont la doublure rouge est enroulée en collet.

Derrière une clôture en clayonnage on aperçoit la campagne, un monticule planté d'arbres et le ciel.

Ce panneau qui a été rogné dans tous les sens montre encore par le haut des vestiges d'une décoration architecturale sous la forme d'un cintre surbaissé orné de festons trilobés.

La provenance de ce fragment n'est pas connue. Il ne paraît pas qu'il ait pu avoir originairement sa place dans la Cathédrale, et il vient probablement d'une des nombreuses églises qui existaient à Bourges avant la Révolution.

VI. VII. VIII. Fragments de bordures.

(Commencement du XVI^e siècle.)

CES bordures se trouvent autour des fenêtres de la grande nef et des nefs moyennes, aux premières travées reconstruites en même temps que la tour du Nord, dont la chute, le 31 décembre 1506, avait entraîné la ruine des voûtes de cette partie de la Cathédrale. On sait par les comptes de la reconstruction de la tour qu'un verrinier de Rouen, dont le nom n'est point indiqué, fournit, en 1519, les vitraux destinés aux nouvelles fenêtres. Ces vitraux sont formés de losanges en verre blanc avec bordures variées. Au centre de chaque fenêtre est un grand écusson. Les bordures ont 0^m 18 de largeur. Je les reproduis ici (fig. 6, 7 et 8) à une échelle suffisante pour que les détails en soient assez nets et ne réclament pas une description particulière. La figure 6 montre un dessin assez riche mais un peu banal, tandis que la bordure représentée dans la figure 7 est d'une composition beaucoup plus originale : elle est formée de crosses superposées dont les volutes s'enroulent alternativement à droite et à gauche. Ces deux encadrements sont employés dans les fenêtres de la grande nef. Le dessin reproduit dans la figure 8 a servi aux fenêtres des moyennes nefs en variant d'une fenêtre à l'autre la couleur du fond.

Les écussons sont ceux du chapitre de Saint-Etienne de Bourges⁽¹⁾ (voir le cul-de-lampe ci-dessous), et du Cardinal Antoine Bohier, archevêque de Bourges⁽²⁾, mort le 29 novembre de l'année où furent posés ces vitraux (voir le cul-de-lampe de la page 51).

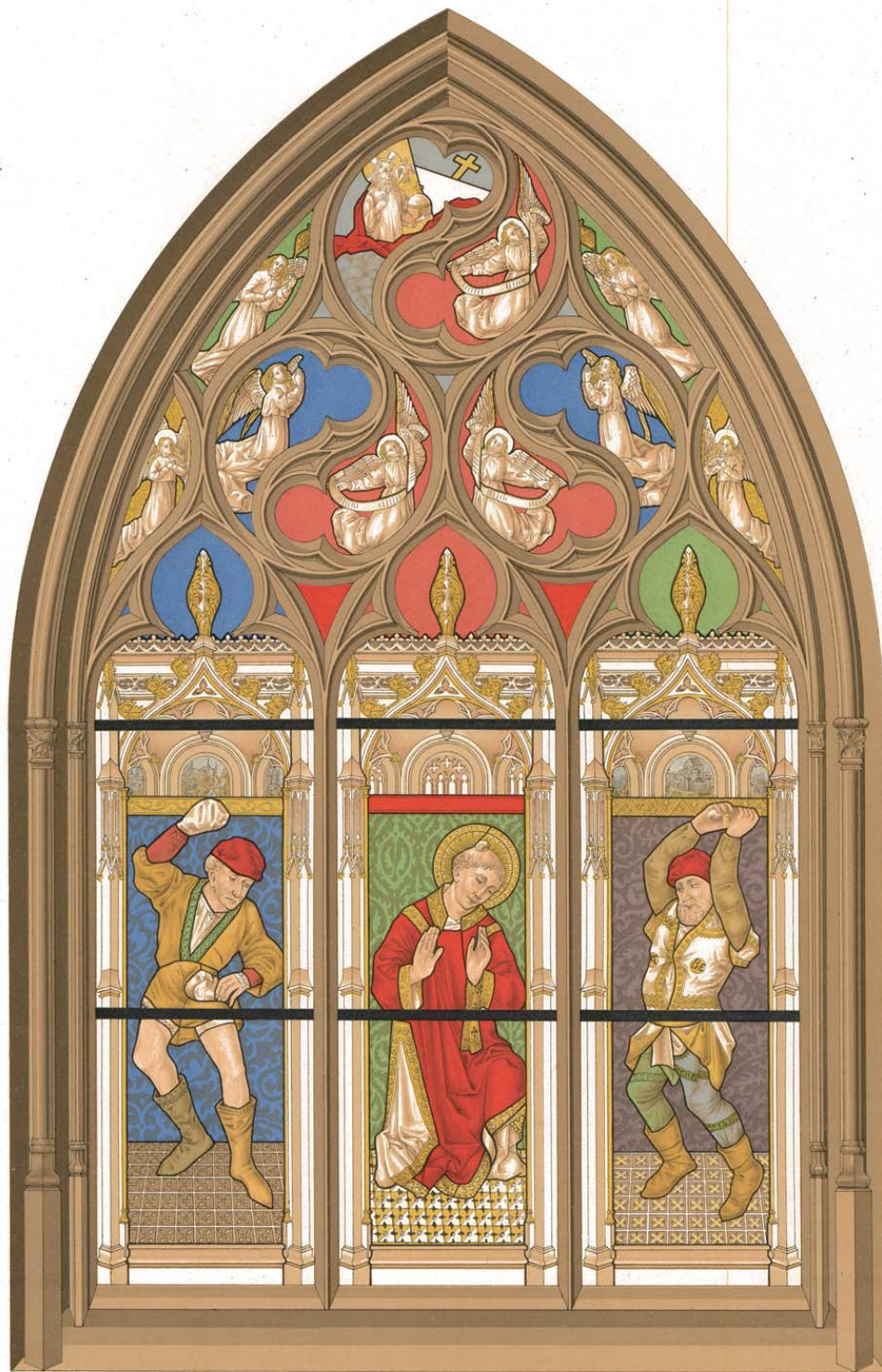


Armes du chapitre de Saint-Etienne dans les vitraux de la grande nef.

1) De gueules à un saint Etienne d'argent. La croix à double traverse qui accompagne ici l'écu me paraît indiquer plus particulièrement les armes de l'Eglise de Bourges, le siège archiepiscopal

vacant; ce qui préciserait la date de la pose de ces vitraux : fin de 1519.

2) D'or au lion d'azur, au chef de gueules.

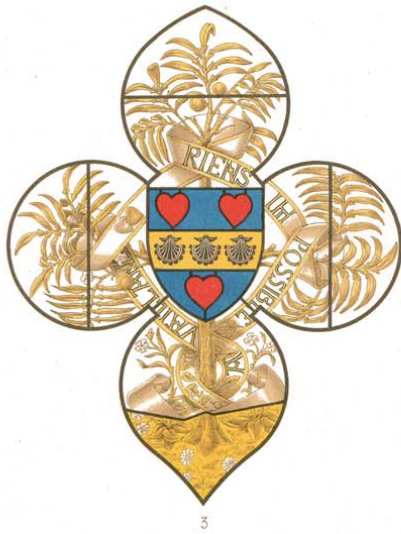


A. des Méloizes del. & pinx.

Reduction au 10^e

Imp. Société S^t Augustin.

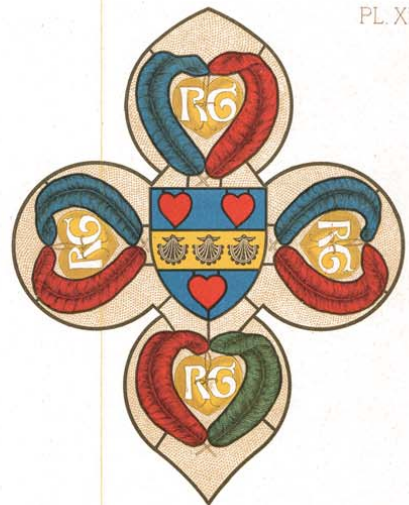
VITRAIL DE LA SALLE CAPITULAIRE.
FIN DU XV^e SIECLE.



3



8



4



6



2



7



A des Mélotzes del. & pirox.

1



5

Imp. Société St Augustin.

FRAGMENTS DIVERS.

1. DESCENTE DU ST-ESPRIT (Commencement du XV^e siècle). Réduction au ¼. — 2, 3, 4. VITRAUX DANS LA SACRISTIE (Milieu du XV^e siècle). Réd. au ⅙. — 5. ADORATION DES MAGES (Fin du XV^e siècle). Réd. au ¼. 6, 7, 8. FRAGMENTS DE BORDURES (Commencement du XVI^e siècle). Réd. au ⅙.

Pl. G.



Imp. Sociétés St. Augustin.

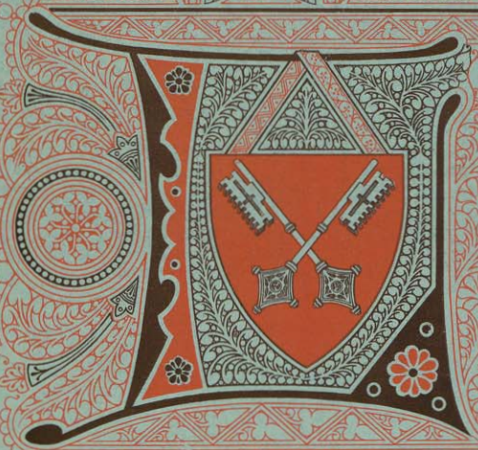
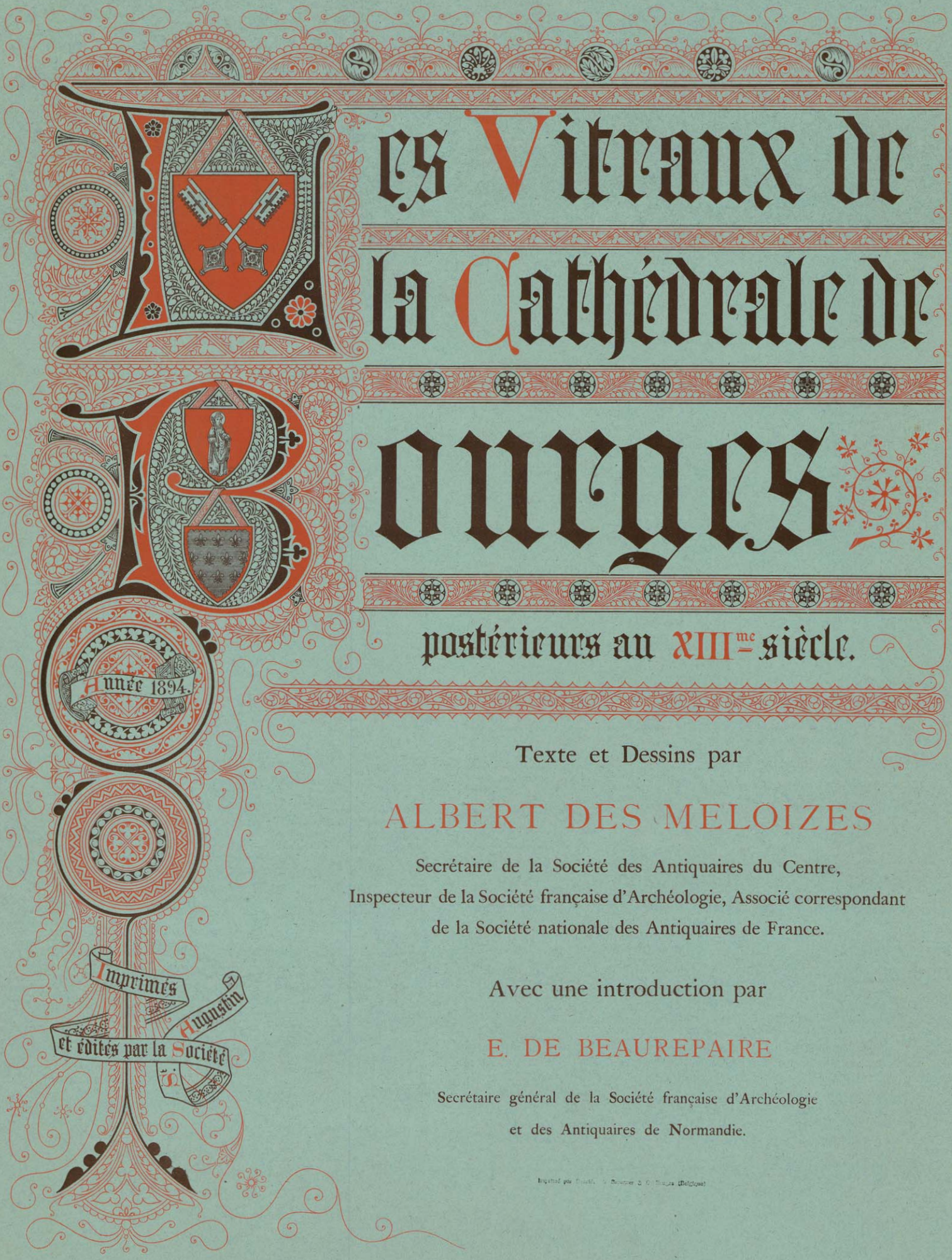
N° 2.



A. des Mécènes del. & grav.

N° 1.

DAMASSÉS
COMMENCEMENT DU XV^e SIÈCLE.



es Vitraux de la Cathédrale de



OMMES

postérieurs au **XIII^{me}** siècle.



Texte et Dessins par

ALBERT DES MELOIZES

Secrétaire de la Société des Antiquaires du Centre,
Inspecteur de la Société française d'Archéologie, Associé correspondant
de la Société nationale des Antiquaires de France.

Avec une introduction par

E. DE BEAUREPAIRE

Secrétaire général de la Société française d'Archéologie
et des Antiquaires de Normandie.



PLANCHES QUINZIÈME, SEIZIÈME ET DIX-SEPTIÈME.

Vitrail de la Chapelle de Bar ou de Saint-Denis.

(Premier quart du XVI^e siècle.)

La chapelle de Saint-Denis est située entre les contreforts de la huitième travée, du côté de l'évangile. Elle eut pour fondateur Denis de Bar, évêque de Saint-Papoul; mais elle a été édifée après sa mort, puisqu'il décéda le 31 mars 1517⁽¹⁾ et que l'autorisation de construire fut donnée par le Chapitre à la date du 9 octobre de cette année.⁽²⁾ Il semblerait, d'ailleurs, que cette autorisation capitulaire ne fut que la confirmation d'une permission antérieure de quelques mois, déjà suivie d'effet, si l'on s'en rapporte à l'indication donnée par un contemporain, Gilles Chauvet, dont on a conservé le journal⁽³⁾ où se lit la mention suivante : " 1517. *Le dernier jour de mars mourut à Villemenard, Denis de Bar, évêque de Saint-Papoul, et fut inhumé aux Jacobins. En Avril fut commencée à édifier la chapelle de Saint-Papoul en l'église de Saint-Etienne, et par après celle⁽⁴⁾ de Pierre Copin, chancre de ladite église.*"

Quoi qu'il en soit, il n'y a pas de doute sur l'année de la construction.

Quant au vitrail, on peut croire qu'il est de la même année, 1517, ou de l'année suivante; mais nous ne possédons aucun renseignement sur sa confection. Le nom de son auteur n'est pas connu. Comparé aux vitraux de la même époque qui existent encore à Bourges ou dans les environs, il accuse des différences de style qui peuvent faire penser qu'il n'est pas dû à un atelier du pays.

Denis de Bar appartenait au Berry par sa naissance, étant fils de Jean de Bar, chevalier, seigneur de Baugy, chambellan des rois Charles VII et Louis XI, maître des Comptes, Bailly de Touraine, mort en 1469. Il fut d'abord chanoine de Saint-Etienne et de la Sainte-Chapelle de Bourges, puis archidiacre de Narbonne et protonotaire apostolique. En 1468, le pape Paul II le nomma à l'évêché de Saint-Papoul. Trois ans après, par l'influence de Pierre Doriole, général des Finances, qui avait épousé Charlotte de Bar, sa sœur, le roi Louis XI s'entremet pour le faire transférer à Tulle⁽⁵⁾ dont il occupa le siège de 1471 à 1495. Il retourna alors à Saint-Papoul et gouverna ce diocèse jusqu'à sa mort.

DESCRIPTION.

La fenêtre a 4^m 95 de hauteur et 4^m 10 de largeur. Elle est identique, quant à la disposition de ses meneaux, à celles des chapelles des de Breuil (Voy. Planche XI) et des Le Roy (Voy. Planche XII), et les jours du tympan, s'ils diffèrent de quelques centimètres dans leurs dimensions, ont même forme. Les compartiments à figures sont au nombre de treize dans le tympan et de seize dans la partie carrée du vitrail dont les quatre lancettes contiennent chacune quatre tableaux superposés. De plus deux jours, à la base du tympan, contiennent les armoiries du donateur surmontées d'une crosse épiscopale. Tous les écoinçons en dehors de ces compartiments sont garnis de verre rouge uni, semblable à celui qui fait le fond général du vitrail.

Celui-ci ne compte pas moins de cent treize figures encadrées dans une abondance infinie de détails. Il a paru indispensable, pour en donner une idée suffisamment nette, d'adopter la réduction au septième et de diviser la reproduction en trois planches.

Planche XV. — Tympan. Tout en haut, Dieu le Fils, reconnaissable à son type traditionnel et aux plaies de ses mains et de son côté, bénit de la main droite et porte dans la gauche un globe cerclé d'or surmonté d'une croix. Un manteau rouge, attaché au devant du cou par un médaillon d'orfèvrerie, laisse le buste et l'avant-bras droit à découvert. Un nuage est en bas à la hauteur des genoux. Le Christ n'est pas nimbé, mais tout entouré de rayons d'or qui se détachent en clair sur un fond jaune plus sombre.

Au-dessous de lui des anges adorateurs sont répartis dans tous les compartiments, où des nuées flottent autour d'eux. Les uns sont simplement vêtus de longues robes blanches sans aucun ornement. Les autres portent comme vêtement de dessus des chapes bleues ou vertes, avec orfrois et chaperons d'or ornés de perles; ou bien des dalma-

1) Suivant l'épithaphe qu'on lisait au-dessus de sa tombe, dans l'église des Jacobins de Bourges. — *Abrégé de l'histoire du couvent des Frères prêcheurs de la ville de Bourges, par F. Antoine Gevry, (1696).* — Bourges, 1877, in-8°, p. 69.

2) Voir A. de Girardot et Durand, *la Cathéd. de Bourges*, p. 85, et Raynal, *Hist. du Berry*, III, 246. — Le registre des Actes capitulaires à cette date étant actuellement égaré aux archives du Cher, je n'ai pu contrôler l'indication.

3) Publié par le président Hiver à la suite du *Journal de Jehan Glaumeau*. — Bourges, 1868, in-8°, p. 144.

4) Voir plus loin Planche XVIII : Vitrail de la chapelle des Copin. C'est cette dernière chapelle qui fut dédiée à Saint-Papoul et non l'autre. Le chroniqueur fait erreur sur le vocable de la chapelle Saint-Denis, à cause du siège épiscopal du fondateur de celle-ci.

5) J. Vaesen et E. Charavay, *Lettres de Louis XI*, publiées pour la Société de l'Histoire de France, tome IV, pages 268, 360 et 361.

tiques vertes, violettes ou d'un tissu d'or damassé, avec franges d'or. Tous ont les ailes ouvertes à plumes jaunes et blanches. Les figures de la partie gauche du tympan reproduisent symétriquement celles de la moitié de droite, par simple renversement du dessin et sans autre modification que la coloration différente des vêtements.

Le blason du donateur remplit entièrement les deux compartiments latéraux placés entre les pointes des lancettes inférieures. Il est surmonté d'une crose épiscopale en or, à volute formée d'une grande feuille repliée. La famille de Bar portait : *tiercé et retiercé en fasce d'or d'azur et d'argent*.⁽¹⁾ Ici un *besant* d'or est posé au cœur de l'écu. C'est une brisure personnelle à Denis de Bar, qu'on retrouve à Roc-Amadour sur l'écusson de l'ancien évêque de Tulle gravé aux murs de la chapelle de la Vierge.⁽²⁾

Tout ce tympan est d'un aspect très riche. Les anges sont généralement bien posés et d'un bon dessin quoique les figures manquent de grâce. Le fond rouge produit un effet très puissant fort imparfaitement rendu par ma reproduction. Celle-ci pêche par une lourdeur qui provient de l'opacité et de l'uniformité du ton, dont il est impossible de reproduire la transparence et les nuances chatoyantes.

Planches XVI et XVII. Dans sa partie principale, le vitrail est consacré à la légende du saint patron du donateur, traduite en petites scènes qui sont autant de tableaux achevés. L'examen de ces tableaux ou, suivant l'expression consacrée, la *lecture* du vitrail doit se faire de gauche à droite et de haut en bas, suivant quatre lignes horizontales dont chacune comprend quatre sujets. Chacun de ceux-ci est encadré : latéralement entre deux colonnes munies de bases et de chapiteaux; en bas par une plate-bande blanche sur laquelle un quatrain en lettres gothiques donne l'explication de la scène; en haut par une frise d'une ornementation plus ou moins compliquée, formée de feuillages contournés séparés par des culots, de banderolles, de figures chimériques, de têtes d'anges, de petits génies couchés au milieu des gracieux enroulements d'une végétation abondante.

Les quatre tableaux du bas ont des encadrements identiques : leurs colonnes latérales sont prismatiques, décorées de panneaux. Les colonnes du second étage ont des fûts cannelés et des chapiteaux feuillagés, avec la moitié inférieure du fût ornée de rinceaux pour les tableaux du centre. En montant aux lignes supérieures, l'ornementation devient de plus en plus compliquée jusqu'à revêtir la totalité des colonnes d'une profusion de rinceaux, de pampres, de mascarons, d'enroulements de toute sorte, dont la richesse et la variété défient la description.

Le dernier étage est surmonté de magnifiques couronnements qui remplissent l'arcature trilobée des lancettes. Dans leur décoration se retrouvent les plus capricieuses et toujours élégantes fantaisies de la Renaissance.

L'artiste qui, dans les seize panneaux ainsi encadrés, raconte la vie de saint Denis, a adopté l'opinion des hagiographes pour lesquels saint Denis l'aréopagite et saint Denis évêque de Paris ne sont qu'un seul et même personnage.

Étudions successivement chacun de ces tableaux.

I. — Denis est à Héliopolis, s'appliquant avec Apolléphane, son condisciple, à l'étude des mathématiques lorsque se produit, à l'heure de la mort de Notre-Seigneur, cette éclipse de soleil au temps de la pleine lune, contraire aux lois de la nature. Il est assis devant sa table de travail, cherchant l'explication de cet événement extraordinaire. Des livres sont devant lui et dans l'un d'eux, ouvert sur un pupitre, il montre du doigt le passage qui s'applique au genre de phénomène qui le préoccupe. Il tient dans la main gauche un instrument astronomique. Ses compagnons d'étude, debout près de lui, discutent vivement. L'un d'eux, qui semble particulièrement animé, est, sans doute, Apolléphane qui, s'adressant à Denis, lui dit : " Mon ami, c'est une révolution dans les choses divines."⁽³⁾ Et Denis lui répond : " Oui, cette éclipse annonce que le Dieu de la nature souffre ou que tout le monde va se détruire." La légende placée au-dessous de la scène rapporte les paroles mêmes de Denis :

*Veue ceste éclipse ténébreuse,
Crist qui est puissance divine
Souffre passion angoisseuse,
Ou tout le monde se deffine.*

II. — Le second tableau⁽⁴⁾ montre la conversion de saint Denis. Après avoir étudié en Egypte, il était revenu à Athènes, son pays natal, où son profond savoir l'avait fait entrer au conseil des Archontes, puis à l'Aréopage. A cette époque saint Paul se trouvait à Athènes, prêchant les Juifs dans la Synagogue ou discutant sur la place publique avec les philosophes. Ceux-ci l'ayant mené devant l'Aréopage pour l'y faire exposer sa doctrine, il leur rappela que parmi les statues de leurs dieux se trouvait un autel avec cette dédicace : *Au Dieu inconnu*. " C'est, dit-il, ce Dieu que vous adorez sans le connaître que je vous annonce."⁽⁵⁾ Après son discours, quelques-uns, dit saint Luc, se joignirent à lui et embrassèrent la foi, entre lesquels furent Denis, sénateur de l'Aréopage et une femme nommée Damaris et d'autres avec eux.⁽⁶⁾

Le peintre a placé la conversion de Denis devant l'autel dédié au Dieu inconnu. Il n'a pas donné à cet autel

1) P. Menestrier. *La nouvelle méthode du blason*, édition de 1750, p. 173.

2) Denis de Bar fit relever en 1479 l'oratoire de Notre-Dame de Roc-Amadour, ruiné par la chute d'une masse de rochers.

3) S. Dyonis. *Areopag. Epist. ad Polycarp.*

4) Ce tableau n'est pas actuellement à la place que nous lui restituons ici, ayant été, dans quelque remaniement maladroît de la

verrière, transposé avec le sixième panneau. Mais il n'y a aucun doute sur le lieu qu'il doit occuper : l'enchaînement des faits l'indique et de plus le panneau supérieur de la deuxième lancette contient des amorces non douteuses des lignes appartenant à cette scène.

5) Actes des Apôtres, XVII, 23.

6) Id. XVII, 34.

l'apparence de l'*ara* antique, mais celle d'un autel chrétien, qu'il a même surmonté d'un petit édicule en façon de tabernacle.

En avant, entre l'apôtre nimbé, pieds nus, et l'aréopagite suivi de deux témoins, est agenouillé le pauvre aveugle dont la guérison miraculeuse détermina la conversion du philosophe. Cet aveugle, dit la légende, vint à passer comme dissertaient saint Paul, Denis et plusieurs rhéteurs. Et Denis assura qu'il croirait, si saint Paul guérissait devant lui l'infirmes, en lui commandant au nom de son Dieu de recouvrer la vue. Or Paul, pour rendre le miracle plus manifeste, dit à Denis d'invoquer lui-même Dieu et d'ordonner à l'aveugle de voir. Et Denis ayant ainsi fait, l'aveugle fut guéri et il crut aussitôt. Tout cela est résumé dans l'inscription :

*Cest autel est entretenu
En l'honneur du dieu inconnu.
L'aveugle vit par grâce Dieu.
Pol Denis convertit au lieu.*

III. — Cependant saint Paul ayant instruit Denis de tous les mystères de la foi, lui conféra bientôt le sacrement de baptême. C'est le sujet du troisième tableau, dans lequel notre artiste a suivi l'opinion d'après laquelle Denis aurait été marié et aurait eu pour femme cette Damaris dont saint Luc dit qu'elle se convertit avec lui. L'aréopagite, agenouillé devant l'Apôtre qui verse sur sa tête l'eau baptismale, a derrière lui sa femme, un enfant et trois jeunes hommes que l'inscription présente comme ses enfants. Deux personnages sont au second plan derrière saint Paul.

*Saint Pol Denis baptisa
Femme et enfans dévotement;
Discrettement leur devisa
Qu'il n'estoit qu'ung Dieu seullement.*

IV. — Après avoir mené Denis avec lui pendant trois années dans ses voyages apostoliques et l'avoir formé aux vertus évangéliques, saint Paul le fit évêque d'Athènes et lui donna la mission de porter aux environs la lumière de l'évangile. Notre quatrième tableau fait assister au sacre du nouvel évêque. A partir de ce moment le peintre a ceint la tête de Denis d'un nimbe. On le voit assis entre deux évêques consécrateurs, dont l'un lui impose la mitre. Ils sont assistés de plusieurs acolytes, portant l'un une croix, un autre une crosse, un troisième un livre liturgique. Un enfant de chœur soutient un livre ouvert, deux autres portent des flambeaux avec des cierges allumés.

Une brisure du verre a détruit quelques mots de l'inscription qu'on peut lire ainsi :

*Par saint Pol évesque fut fait
[Saint Denis e]t l'envoye preschans
Douceur en science parfait
[La foi(?) pa]r villes et par champs.*

V. — Le disciple de saint Paul a reçu de saint Clément, successeur de saint Pierre, la mission d'évangéliser les Gaules et nous le retrouvons aux environs de Lutèce, accompagné désormais de Rustique et d'Eleuthère, en pleine profession de son ministère. Mais le gouverneur romain Fescennius a envoyé des soldats à sa poursuite. Il est saisi et entraîné en prison :

*Corigeant⁽¹⁾ la foy catholique
Saint Denis fut pris des payens
Qui par ung voulloir tyrannique
Destruisoient plusieurs crestiens.*

VI. — Conduits devant le gouverneur, — le prévôt de Paris, dit l'inscription, — saint Denis et ses compagnons sont pressés par lui de renoncer à Jésus-Christ et d'adorer Mars et Mercure. Fescennius est assis sur un trône; près de lui est un seigneur de sa cour. Saint Denis, appréhendé par deux satellites de son persécuteur, est devant lui défendant vivement sa foi et faisant entendre son mépris pour ces faux dieux auxquels il ne veut pas sacrifier :

*Saint Denis et le provost
De Paris très fort disputoient
De sacrifier ces dieux ne voult⁽²⁾
Par quoy fort le tourmentoient.*

VII. — Fescennius, rendu furieux par la résistance du maître et de ses disciples, les fait dépouiller de leurs habits, enchaîner aux colonnes de son palais, et ordonne qu'ils soient fustigés devant lui. Quatre bourreaux armés de verges et de lanières exercent leur cruauté sur les saints martyrs qui supportent avec sérénité les coups et les injures.

Le verre brisé n'a laissé subsister que deux lignes incomplètes de l'inscription :

. chaynes à ung pillier
.
Et ses compaignons
.

1) Le latin *corrigere*, d'où le mot français *corriger* tire son étymologie, signifie proprement *dresser, relever*, — d'où le sens *ordonner* et aussi *exhorter, encourager*, de l'ancien français.

2) L'inscription porte manifestement *voult* (veut), et non *vault* (vaut) qui ferait la rime, au moins pour l'oreille. Ce peut être, d'ailleurs, faute de copiste.

VIII. — Le tyran devant l'inutilité du supplice espère que la prison domptera la résistance des martyrs. Il les fait, sous ses yeux, conduire dans un cachot et ses soldats en chemin ne cessent de les rudoyer :

*Le provost renvoie en chartre
Saint Denis en très piteux point
Et ses compagnons qui⁽¹⁾ de battre
Les bourreaux ne se lassent point.*

IX. — Mais la captivité et les souffrances n'ont fait qu'exalter leur ferveur et ils ont comparu le lendemain devant le gouverneur, plus inébranlables que jamais. Fescennius, tournant principalement sa rage contre le saint évêque, commande qu'il soit précipité dans une fosse où des serpents et des animaux féroces le dévoreront. Mais ces monstres, loin de lui faire du mal, ne font que lécher ses plaies et il sort sain et sauf de l'abîme :

*En ung abisme fut gecté
Saint Denis pour le dévorer
De serpens, crapaulx, mais hoté⁽²⁾
[Fut?] tout sain sans y demorer.*

X. — Le proconsul imagine un nouveau supplice. Saint Denis est étendu sur une table; des chaînes immobilisent ses jambes et ses bras et il est frappé sans merci avec des masses de plomb qui rompent ses membres et déchirent son corps sans lui arracher une plainte. La dernière ligne de l'inscription est incomplète :

*Le provost du tout forcené
Fait lier saint Denis sur table
De plombée rompu, demené,⁽³⁾
Qui inraisonnable.*

XI. — La constance du martyr ne fait qu'exciter la fureur de ses persécuteurs. Fescennius le fait enchaîner sur un gril. Il préside lui-même à l'exécution, tandis que trois bourreaux allument un grand feu. L'un porte une torche dans le bois qu'un autre pousse sous le gril avec une longue fourche. Le troisième muni d'un soufflet attise le brasier. Mais le saint évêque supporte sans mal les rigueurs du bûcher :

*Et pour myeux le martirer
Fait saint Denis couber, tirer,
Sur grisle en ung feu ardent,
Où il est [sans?] mal attendant.*

XII. — Fescennius de plus en plus forcené commande de précipiter saint Denis dans une fournaise. Deux exécuteurs l'ont saisi; un troisième ouvre la porte du four embrasé, en abritant son visage derrière sa main contre l'ardeur du feu. Le triomphe du martyr va éclater une fois de plus et il sortira encore indemne de cette épreuve :

*Le provost tout ire de voir
Saint Denis, fit [brutal?]ement
Jecter en ung four pour ardoir
Sans souffrir mal aucunement.*

XIII. — Le proconsul ne se sent plus de rage. N'a-t-il pas épuisé tous les genres de torture? Mais non : un supplice manquait encore, à la gloire du confesseur. C'est celui qu'endura son divin Maître. Fescennius le fait attacher étroitement à une croix.

Quelques mots de l'inscription ont disparu dans une brisure :

*Par raige dit qu'on crucifie
Saint Denis oys
De ces boureaux ou il se fie
L'estandent des troys.*

XIV. — La tradition rapporte qu'une foule de peuple s'étant rassemblée sur le lieu du supplice, saint Denis, du haut de la croix, prêchait à la multitude le mystère de la passion du Sauveur. Le gouverneur de Paris, redoutant l'effet d'une telle prédication, le fit détacher et rejeter en prison. Là saint Denis, célébrant le sacrifice de la Messe, en était arrivé à la fraction de l'hostie lorsque Notre-Seigneur apparut visiblement et lui administra lui-même la communion. Cette merveille fait le sujet du quatorzième tableau : on aperçoit derrière les grilles du cachot saint Denis agenouillé avec ses compagnons. Jésus debout devant lui, tenant d'une main le calice, offre de l'autre la sainte hostie à son serviteur. Deux anges se tiennent en arrière, portant les burettes. Ce tableau est en partie rompu et la plupart des têtes manquent :

*De Dieu saint Denis consollé
Fut en chartre par doux adcors
Sans jamais estre désollé
Fit recevoir son divin corps.*

1) Faute de copiste pour *que*.

2) Oté.

3) *Démener*, dans l'ancien français, était un verbe complet qui se

conjugait à l'actif et au passif et avait, entre autres acceptions, celle de *maltraiter*.

XV. — Le lendemain, pour la dernière fois, Fescennius a fait amener devant lui les trois prisonniers et les ayant trouvés toujours inébranlables, les a condamnés à avoir la tête tranchée. Ils ont été conduits sur cette colline dédiée à Mercure qu'on appellera plus tard Montmartre, — le mont des martyrs, — et là, devant le proconsul à cheval, le bourreau a fait tomber les têtes de Rustique et d'Eleuthère. Des corps étendus des deux martyrs le sang jaillit à flots. Le bienheureux Denis agenouillé attend le coup mortel. L'exécuteur brandit son glaive :

*Saint Denis et ses compagnons
On descollent hors la cité.
A Montmartre n[ous e]nseignons
Le lieu de leur fidélité.⁽¹⁾*

XVI. — Saint Denis ayant été décapité s'est relevé, a pris sa tête entre ses mains et s'est mis en marche vers le lieu qui doit porter son nom. Deux anges sont à ses côtés et guident ses pas. Au fond du tableau on aperçoit, par dessus des arbres verdoyants, une colline, — Montmartre, — et plus bas une ville aux toits pressés, avec son beffroi et sa cathédrale, — Paris.

Le groupe vient de traverser un cours d'eau, — la Seine, — que le cadre de la composition réduit aux proportions d'un simple ruisseau.

De l'inscription explicative, il subsiste seulement deux lignes :

*Et ses compagnons sans doutance
Son chef à Saint-Denis en France.*

Le vitrail de saint Denis, avec ses nombreux personnages, fournit de précieux documents pour l'histoire du costume. Il y a une infinie variété dans l'accoutrement de tous ces hommes de conditions diverses, seigneurs, bourgeois, soldats ou valets; les uns couverts de longues et amples robes le plus souvent surchargées d'ornements, de galons, de franges, avec des collets, doublures et retroussis de fourrures; les autres vêtus de pourpoints, casaques, manches tailladées crevées ou déchiquetées, cuirasses damasquinées, chausses collantes bariolées de plusieurs couleurs. Les coiffures sont de tout genre et de toute forme : bonnets, toques, chapeaux, bérêts, casques bizarrement ornements. Une description détaillée de ces ajustements, où se donnent carrière les fantaisies les plus exagérées des modes de l'époque, ne paraît pas utile en face des planches qui en reproduisent les particularités à une échelle suffisante pour les faire bien comprendre.

J'ai signalé, à propos du vitrail de Jacques Cœur,⁽²⁾ l'habileté avec laquelle les verriers, dès le XV^e siècle, avaient réussi à incruster, au milieu de morceaux d'une coloration différente, de petits fragments de verre entourés de leur plomb, pour figurer des pierres précieuses ou des ornements délicats. Un perfectionnement de métier, conduisant au même résultat, peut être constaté ici pour la première fois dans l'emploi de la gravure sur verre doublé. On voit un exemple de ce procédé dans le premier tableau, où une coiffure compliquée montre un revers d'hermines et une ornementation de filets et de petits points blancs sur fond rouge. L'effet est obtenu par l'usure à la molette montée sur un tour⁽³⁾ de la couche superficielle du verre, teint dans une partie seulement de son épaisseur. De même, le bonnet d'un personnage à gauche du sixième panneau présente un galon d'or obtenu par l'enlèvement de l'émail bleu et l'application de jaune d'argent au revers du sillon ainsi dégagé.

Dans une verrière antérieure d'un demi-siècle à peine, celle de la chapelle des de Breuil (Pl. XI), nous avons rencontré de petits tableaux où le fond, qu'il s'agisse du ciel ou des murailles d'un intérieur, est indifféremment, sans aucun souci de réalisme, rouge, vert ou bleu; où le sol, d'ailleurs tout conventionnel lui-même, en montrant soit un dallage en grisaille, soit des gazons et des arbres uniformément dessinés sur une teinte de jaune d'argent, indique seul si la scène est au dedans ou au dehors. Il n'en va plus de même au XVI^e siècle; le peintre verrier prétend reproduire la nature telle qu'il la voit, telle qu'il la pourrait rendre en peignant sur une toile ou sur un panneau opaque : le ciel avec sa couleur propre, les horizons fuyants, la campagne embellie de toute la gamme de ses verdure; et dans les intérieurs le mobilier approprié à la scène, les détails des murailles, les jeux d'ombre et de lumière.

C'est ainsi que les seize panneaux du vitrail de saint Denis sont traités comme des tableaux de chevalet, tableaux très réussis au point de vue de la composition, beaucoup moins quant à l'effet obtenu. Lorsque le sujet se déroule à l'intérieur, la monotonie des murs est heureusement rompue par des colonnes, des fenêtres de différentes formes, des angles qui modifient la distribution du jour. Ces détails peints en grisaille, dans des tons qui ne pourraient que soutenir convenablement les couleurs du sujet principal, seraient bien à leur place, si la lumière qui les traverse n'en modifiait complètement la valeur. Dans les scènes de plein air, les terrains sont

1) Ce panneau, des plus soignés comme exécution, est un des meilleurs du vitrail. Le peintre y a trouvé l'expression dramatique dans la simplicité même de la mise en scène, par l'air de calme sérénité du martyr en regard de l'indifférence bestiale de ce rude soudard qui, d'un seul coup de son arme, va trancher la tête de la victime.

On remarquera un tout petit détail qui a son éloquence : le saint Evêque a relevé entre les pointes de sa mitre les fanons qui pourraient gêner le passage du glaive.

2) V. page 30.

3) On arrive aujourd'hui au même résultat par la morsure de l'acide fluorhydrique.

couverts d'herbages. En avant, de grandes plantes tranchent, par la couleur de leurs feuilles bien modelées, sur le ton différent des gazons; les arbres sont variés dans leur feuillage et la nuance de leur verdure. A mesure que les plans s'éloignent, le détail s'atténue en même temps que la couleur. On cherche à donner aux lointains un aspect vaporeux par un sobre modelé rehaussé, çà et là, sur le verre bleu du ciel, par quelques touches de jaune d'argent. En un mot, le verrier s'applique à copier la nature et s'ingénie à traduire les effets de la perspective aérienne. Mais il faut avouer que, malgré beaucoup de talent dépensé, ses efforts sont stériles et sa tentative demeure vaine parce qu'il poursuit un idéal impossible à atteindre : ses horizons sont lourds, ses premiers plans confus et la lumière qui éclate à travers les parties incolores détruit l'équilibre de la composition.

Enfin ces tableaux perdent, dans l'éloignement, le mérite de leur exécution soignée. Vus de très près ils seraient plus acceptables, et c'est ainsi que les deux derniers panneaux attirent et retiennent l'attention comme ayant réalisé, dans une mesure plus complète que tous les autres, l'intention de leur auteur. Placés au bas de la verrière, ils ne reçoivent qu'une lumière atténuée; les tons blancs ou pâles y sont aussi plus rares, et les fins détails se distinguent sans que l'harmonie générale en souffre. Ces deux sujets sont traités comme de véritables miniatures et, toutes réserves faites sur la fausse application de tels procédés au vitrail d'église, on doit reconnaître que leur exécution est infiniment intéressante.



Angé tiré du vitrail de la chapelle de Montigny, XVII^e siècle.



Imp. Societe St Augustin

Reproduction au 7/10

VITRAIL DE LA CHAPELLE DE BAR
PREMIER QUART DU XVII^e SIECLE

A des Muses del. à Paris



A des Maloires del. & pinx.

Reduction au 7/8

Imp. Societe S^t Augustin.

VITRAIL DE LA CHAPELLE DE BAR

PREMIER QUART DU XVI^e SIECLE.



Saint pol denis baptilisa
 Dilactement leu denila
 femme et enfans deuote me
 Quil ueltoit quing dieu trailla

Par saint pol etuel que fut fait
 Doucteur enuere parfait
 le leuoye prescheans
 z billes et p damps

Il harnes a ung pilliez
 Et les compaignons

Le prouost s'enuoye en chartre
 saint denis enuere point
 Et les compaignons quy de hater les lumereaux ne se lassent point

Et pour mouer le martire
 Sur grille en vng feu ardaunt
 fait saint denis couchee fier
 ou il est qual attendant

Le prouost houte de boir
 saint denis, fil
 Jeter en vng four pour ardaunt sans souffrir mal au concuerment

Saint denis et ses compaignons
 ou deuoillent hors la cite
 A motmartre q
 Alceignons le lieu de leur fidelite

et ses compaignons las doubdaire
 lo chea saint denis en france

A des Méloires del. & pinx.

Réduction au 7/8

Imp. Sociéte S^t Augustin.

VITRAIL DE LA CHAPELLE DE BAR

PREMIER QUART DU XVI^e SIECLE



**Les Vitraux de
la Cathédrale de
Amiens**

postérieurs au **XIII^{me}** siècle.

Texte et Dessins par

ALBERT DES MELOIZES

Secrétaire de la Société des Antiquaires du Centre,
Inspecteur de la Société française d'Archéologie, Associé correspondant
de la Société nationale des Antiquaires de France.

Avec une introduction par

E. DE BEAUREPAIRE

Secrétaire général de la Société française d'Archéologie
et des Antiquaires de Normandie.

Imprimé par Desclée, de Decker et C. Bruges (Belgique)

Année 1895.

Imprimés

Augustin

et édités par la Société

PLANCHE DIX-HUITIÈME

Vitrail de la chapelle de Pierre Copin ou de Saint-Papoul.

(Commencement du XVI^e siècle.)

LA chapelle de Copin ou de Saint-Papoul qui s'est appelée aussi chapelle de Saint-Etienne et de Saint-Laurent, est située au midi, à la deuxième travée. Romelot⁽¹⁾ en fait remonter la construction à l'année 1495, je ne sais d'après quel document, et quelques auteurs ont répété cette date sans en contrôler l'exactitude. En réalité la fondation est de 1517, comme l'indique un acte capitulaire du 27 juillet de cette année. De plus on a vu au chapitre précédent⁽²⁾ que, suivant le journal d'un contemporain, les travaux commencèrent vers le mois d'avril suivant⁽³⁾, peu après ceux de la chapelle de Bar.

Le fondateur, Pierre Copin, originaire de Languedoc, était attaché à la cour de Rome lorsqu'il fut élu chanoine prébendé de Saint-Etienne, le 18 juillet 1500⁽⁴⁾. Il devint par la suite sous-chantre de la Cathédrale et chanoine de la Sainte-Chapelle, et mourut le 26 octobre 1519, après avoir fait de nombreuses fondations pieuses. Il était, à ce qu'il semble, assez favorisé du côté de la fortune et laissa la plus grande partie de ses biens à la Cathédrale de Bourges. On rencontre de fréquentes allusions à ses libéralités dans les registres capitulaires de Saint-Etienne : — 24 mars 1521, paiement de 80 livres tournois au fondeur de cloches, sur les sommes laissées à l'église par le défunt chanoine; — 17 août 1523, dépôt dans le trésor des bagues, médailles et pierres précieuses délivrées au chapitre par ses exécuteurs testamentaires. En novembre 1519, un mois après son décès, le chapitre composait avec Estienne Lasnier, son neveu, Pierre Costurier et sa femme, au sujet des droits prétendus par eux à la succession.

Pierre Copin avait, dès 1511, fait dans la Cathédrale diverses fondations de messes, augmentées en 1514 et, en dernier lieu, en 1516 par un acte daté du 20 mars⁽⁵⁾ résumé dans une inscription qui existe encore dans la chapelle bâtie à ses dépens. Il mit celle-ci sous l'invocation de saint Papoul, prêtre et martyr, particulièrement vénéré dans son pays natal. Il est rationnel d'attribuer à l'année 1518 la confection du vitrail : la chapelle devait être terminée du vivant du fondateur, puisqu'on voit quelques mois après sa mort le chapitre s'occuper de faire achever la grille de clôture dont on ne pouvait obtenir que les serruriers fissent la livraison.⁽⁶⁾

Ce vitrail, qui n'est pas signé, est attribué par La Thaumassière⁽⁷⁾ à Jehan Lescuyer "très excellent dessinateur, dit-il, et peintre sur le verre qui a tant laissé de belles vistres en cette ville, et spécialement celles de l'Hôtel-Dieu, celles de la chapelle des Tulliers et de Saint-Laurent dans la Cathédrale, dans la chapelle des Georges et des Brédards dans l'église de Saint-Jean-des-champs, et dans deux chapelles de l'église de S. Bonnet." Beaucoup des œuvres mentionnées dans ces lignes ont disparu par la destruction ou la désaffectation des édifices qui les renfermaient. Parmi celles qui restent, une seule est signée et peut servir comme terme de comparaison pour vérifier l'attribution des autres. C'est un vitrail de l'église Saint-Bonnet, consacré à la légende de saint Claude et offert par une opulente bourgeoise de cette paroisse, Laurence Fauconnier, dont le nom et les armes sont peints très en vue à la base d'un panneau.

Dans ce nom et ces armes on a voulu voir une signature d'artiste et on a créé de toute pièce un nouveau peintre-verrier, au lieu de s'en rapporter à une épitaphe incrustée dans le mur voisin, où on lit que Laurence Fauconnier, veuve de Jehan Ragueau, avait fait bâtir cette chapelle et y avait institué diverses fondations. Ainsi s'expliquait tout naturellement l'inscription de son nom à une place où, suivant de nombreux exemples, elle eût pu faire peindre son portrait. Pierquin de Gembloux paraît avoir mis le premier en circulation dans son *guide de Bourges*, il y a près de soixante ans, cette erreur avec bien d'autres. M. H. Boyer, le savant archiviste du Cher, vers 1859, avant qu'on eût découvert la signature du réel auteur du vitrail, démontrait l'absurdité de cette imagination et par quantité de documents patiemment rassemblés et mis en œuvre avec une particulière sagacité, faisait connaître toute la vie de Laurence Fauconnier, la montrant comme entièrement illettrée et fort peu versée, selon toute apparence, dans les choses d'art.⁽⁸⁾ Depuis lors l'opinion locale était fixée; mais, au dehors, la fable a continué à faire son chemin, et Laurence Fauconnier, qui aura peut-être longtemps encore sa place dans

1) Ouvrage cité, p. 231.

2) V. plus haut, p. 57.

3) 1517 (vieux style).

4) Registre capitulaire de 1498 à 1505, p. 27.

5) et non du 20 mars 1506, comme il est dit dans La Thaumassière

par une erreur évidente d'impression que tous les auteurs subséquents, sans exception, ont reproduite.

6) Reg. capit. de 1517 à 1523 pages 140, 176, 180.

7) Hist. de Berry. Livre I, chap. LXXXIV.

8) H. Boyer, *Laurence Fauconnier, peintre prétendu du XVI^e siècle*. — Lyon, Louis Perrin, 1859, in-8°.

les listes de peintres-verriers, tant l'erreur est incomparablement plus facile à répandre qu'à corriger,⁽¹⁾ a été, dans un livre d'ailleurs très remarquable,⁽²⁾ proclamée comme auteur incontestable de deux ou trois vitraux de l'église d'Ecouen.

La vérité est que le vitrail, posé aux frais de la veuve du notaire royal Jehan Ragueau, porte la signature de son auteur écrite en six lignes sur les pages d'un livre ouvert entre les mains de saint Claude enfant :

Mil V^e — quarante — quatre — fait par — Jehan le — Cuyié.

Ainsi se trouve justifiée l'assertion de notre vieil historien local; car la comparaison de cette œuvre avec celles des autres par lui citées que nous possédons encore, ne peut laisser subsister aucun doute sur leur auteur. Le vitrail de saint Claude a tous les compartiments de son tympan remplis par les figures des instruments de la Passion, à l'imitation de ce que le peintre avait dessiné dans les jours du réseau de la verrière antérieure de vingt-cinq ans qui sera décrite tout à l'heure. Les deux compositions ne sont pas absolument identiques, mais elles portent la marque indéniable de la même main : Lescuyer a un style très personnel, une touche nerveuse caractéristique et des procédés de modelé par hachures bien distinctifs. D'ailleurs, il est clair que c'est au milieu des grands sujets qui constituent le vitrail proprement dit plutôt que dans ces détails secondaires qu'il faut rechercher le cachet de l'artiste. Or cette empreinte existe parfaitement identique dans le vitrail signé, dans celui voisin qui retrace l'histoire de saint Jean l'Évangéliste et dans les deux vitraux conservés à la Cathédrale que La Thaumassière lui attribue. On la retrouve encore, avec des nuances qui s'expliquent par la différence des époques, dans une autre verrière de Saint-Bonnet dont notre historien ne parle pas, — celle qui représente la Résurrection, — particulièrement dans les anges absolument typiques qui entourent l'Ascension au sommet de la fenêtre, et aussi dans les groupes des saintes femmes se rendant au tombeau et des disciples sur le chemin d'Emmaüs.⁽³⁾

Les vitraux perdus de la chapelle de l'Hôtel-Dieu, d'après un autre de nos écrivains locaux, paraissent avoir été le chef-d'œuvre de Lescuyer. C'est d'eux que Catherinot, dans un opuscule sur *les églises de Bourges* publié en 1683, a fait cet éloge enthousiaste : " Les peintres peuvent les étudier comme les sculpteurs étudient le Laocoon du Vatican et l'Hercule de Farnèse. "

Jehan Lescuyer, né à Bourges vers 1480, alla fort jeune encore, dit-on, étudier les grands modèles en Italie et il fut redevable à ce voyage⁽⁴⁾ de la correction de son dessin et de la manière large et brillante dont il drapait ses figures. Marié à Thiénon Arnault,⁽⁵⁾ il n'en eut pas d'enfant puisqu'il paraît que sa succession fut recueillie par son arrière-neveu Pierre Lescuyer, fils de Jean et de Geneviève Nourric, qui habitait Paris. Sa femme appartenait probablement à la famille de deux peintres-verriers de Bourges, Pierre et Jehan Arnault, dont on relève les noms en 1526, 1560⁽⁶⁾ et 1563⁽⁷⁾ dans les comptes de la Cathédrale.

On a fait souvent la remarque qu'au moyen âge les plus grands artistes faisaient au besoin œuvre d'artisan : en 1528, Jehan Lescuyer, maître verrinier, reçoit 62 livres 10 sols " pour 191 pieds de vitres neuves pour les escolles, avoir rabillé les vieilles et remises en plomb. " ⁽⁸⁾ Une autre fois il remplace un *oxange* de verre blanc dans le cabinet de la mairie.

Il ne travaillait pas seulement comme verrier, j'allais dire d'après les deux exemples précédents, comme vitrier, mais aussi comme peintre-décorateur : En 1532, à l'occasion du passage à Bourges du roy, de la royne, du dauphin et du légat, il reçoit 69 livres " pour chapeaux de triomphe. " En 1555, " 4 livres pour 24 escussons en grand papier pour les obsèques de feue madame de Laubespine, à ses armes et de la ville. "

J'ai dit qu'en 1546 il répara les vitraux du grand portail : On reconnaît sa manière dans le Saint-Esprit en colombe au centre de la grande rose et dans un des anges qui soutiennent l'écusson aux armes de France. J'ai dit aussi que la tête de saint Hilaire, au vitrail d'Alligret, est certainement de lui.⁽⁹⁾

M. Ph. de Chennevières, qui a consacré quelques pages à J. Lescuyer dans ses *Recherches sur quelques peintres*, parle des dessins et croquis de cet artiste qui n'étaient pas moins estimés que ses tableaux et dont les amateurs d'autrefois se disputaient la possession.⁽¹⁰⁾ Il y a dans cette indication une confusion dont la responsabilité remonte,

1) Dans deux livres (*Géographie du département du Cher*, par Coupas, — Paris, Gust. Guérin; — *Lectures courantes des écoliers français, département du Cher*, par Caumont, — Paris, Ch. Delagrave), qui sont entre les mains de tous les enfants fréquentant le lycée de Bourges et les écoles du Cher, on lit dans l'énumération des personnages célèbres du Berry cette mention : XVI^e siècle. — Jean Boucher, né à Bourges, peintre sur toile et sur verre très remarquable. Sur la foi d'un renseignement fourni par des ouvrages auxquels leur adoption par l'Université donne une sorte de laisser-passer scientifique, on inscrira probablement quelque jour Jean Boucher parmi les peintres-verriers. C'est pourquoi je crois devoir saisir l'occasion qui se présente ici de protester contre cette qualification absolument erronée prêtée au maître de Mignard : Jean Boucher n'a jamais *peint sur verre* et rien n'autorise à dire qu'il ait jamais composé un carton de vitrail.

2) Lucien Magne, *l'Œuvre des peintres verriers français*, Paris, 1885.

3) Ce vitrail fut donné à l'église de Saint-Bonnet par Claude Fauconnier, frère de Laurence : Dans son testament du 25 août 1551, il légua à la fabrique les fonds nécessaires pour la confection dans la chapelle Saint-Aubin " d'une vitre dans laquelle y aura ses armoiries. " (Voir ce testament aux *Archives du Cher*, E, 1319).

4) Ph. de Chennevières, *Recherches sur quelques peintres provinciaux* — Paris, 1847-1851.

5) Catherinot, *Escu d'alliance*, p. 4.

6) Voir plus haut, p. 42.

7) Baron de Girardot, *les artistes de Bourges depuis le moyen âge jusqu'à la Révolution*, — Paris, 1861, pp. 11 et 49.

8) Id. p. 45.

9) V. plus haut, pp. 14 et 18.

10) *Recherches sur quelques peintres provinciaux*. Tome II, pp. 95 et 55.

comme l'erreur relevée plus haut concernant Laurence Fauconnier, à Pierquin de Gembloux. Celui-ci,⁽¹⁾ chez lequel l'auteur des *Recherches* a puisé le renseignement, a manifestement copié en l'agrémentant, à son ordinaire, de beaucoup de fantaisie, un passage de La Thaumassière relatif aux dessins, croquis et gravures de Jean Boucher et il a substitué dans ce passage le nom de Lescuyer à celui de Boucher. S'il est certain que les croquis de Lescuyer méritaient fort d'être recueillis, il est douteux qu'ils l'aient été dans un temps où la *curiosité* n'existait guère. Aucun, en tout cas, de ses dessins n'est parvenu jusqu'à nous. Encore que la méprise n'ait peut-être pour origine qu'une faute typographique, il n'est pas inutile de la signaler puisqu'un écrivain sérieux s'y est laissé prendre.

Jehan Lescuyer mourut en 1556. Il avait, le 10 août de cette même année, fait son testament par devant Barthélemy Ragueau. Il fut enterré dans l'église de Saint-Jean-des-champs.

DESCRIPTION.

Ce vitrail a 5^m 33 de hauteur et 4^m 15 de large. Sa moitié inférieure est divisée, par trois meneaux verticaux d'égale épaisseur, en quatre compartiments dont chacun contient deux grands panneaux superposés, de 1^m 35 sur 0^m 95, séparés par de fortes armatures horizontales. Dans le tympan les meneaux se ramifient et se contournent pour former d'abord les arcs en accolade qui surmontent les divisions inférieures et dessiner au-dessus trois grandes fleurs de lis : une au centre montant jusqu'à la pointe de la baie et deux latérales un peu plus petites accostant la première. Les vides restant entre ces motifs principaux de la décoration et le pourtour de la baie ont été, par l'adjonction de redents aux meneaux, transformés en compartiments flamboyants. L'ensemble du réseau est d'un aspect aussi riche qu'original.

Dans les nombreux jours de cette dentelle de pierre, sur un fond général d'un bleu intense, sont représentés les instruments de la Passion et quelques figures qui s'y rattachent.

C'est d'abord, au milieu du tympan, dans le lobe central de la grande fleur de lis, la croix posée verticalement, avec sa pancarte en forme de cartouche contenant, suivant la coutume ordinaire, les quatre initiales I. N. R. I. Le voile de sainte Véronique, avec la Sainte-Face sur une croix fleuronnée d'or, s'étale suspendu à la traverse dont les extrémités se voient à la partie supérieure des deux panneaux latéraux voisins, portant deux clous fichés à la place des mains. Le troisième clou est sur le tronc à la hauteur des pieds.

À droite et à gauche, sans ordre apparent, sont disséminées les figures caractéristiques des différentes scènes du grand drame :

À gauche la couronne d'épines passée dans le manche du marteau; à droite, au compartiment symétrique, le buste d'un homme barbu vu de trois quarts, coiffé d'un turban blanc et jaune à calotte conique violet clair. Collet rabattu blanc rayé de rose; robe rouge. Ce personnage est Pilate, ou Caïphe, ou Joseph d'Arimathie.

Tout à gauche, dans un compartiment flamboyant, on voit une main ouverte et plus bas le profil d'un personnage, au vêtement vert à bandes jaunes, qui peut être Judas : "Celui qui met la main au plat avec moi..." (Math., XXVI, 23). Ce pourrait être aussi l'officier d'Anne dont la main souffleta Jésus (Jean, XVIII, 22).

De l'autre côté du vitrail, une main fermée tenant un linge, et une aiguière dans un bassin d'or sur lequel est posée une serviette, rappellent Pilate se lavant les mains.

Au centre de la fleur de lis de gauche, l'éponge remplie de vinaigre mise au bout d'un roseau est à côté de la lance de Longin; à la fleur de lis de droite, le coq de saint Pierre est perché sur le chapiteau de la colonne de la flagellation. Autour du fût de cette colonne s'enroule la corde qui attacha Notre-Seigneur.

À la même hauteur, vers la gauche, on voit le sceptre roseau et, plus à droite, une coupe d'or : le calice d'amertume; un peu plus bas, d'un côté le fouet, de l'autre un faisceau de verges; en ligne, au-dessous, les tenailles, la bourse de Judas, les pièces de monnaie prix de la trahison, et un vase cylindrique surmonté de son couvercle que sa couleur verdâtre veinée de jaune peut faire passer pour le vase d'albâtre plein de nard précieux que Marie-Madeleine répandit sur Jésus, chez Simon de Béthanie.

Au rang horizontal plus bas, deux torches de cire allumées et une lanterne rappellent l'invasion de nuit au jardin des oliviers de la troupe armée conduite par Judas; trois dés figurent le tirage au sort des vêtements du divin crucifié; une tête d'homme barbu tournée de trois quarts représente saint Pierre; des branchages embrasés sont le feu devant lequel il s'assit dans la cour de Caïphe; une tête de femme vue de profil est celle de la servante qui l'interpella chez le grand prêtre, et le glaive est celui dont il coupa l'oreille de Malchus; on voit cette oreille attachée à la lame.⁽²⁾

Enfin dans le lobe inférieur de la fleur de lis de gauche, un vase à anses et couvercle peut rappeler les aromates et parfums que les saintes femmes apportaient au Sépulcre pour embaumer Jésus (Marc, XVI, 1; — Luc, XXIV, 1).

Le bas du vitrage est consacré aux légendes de saint Laurent et de saint Etienne résumées chacune en quatre tableaux:

1) *Notices historiques, archéologiques et philologiques. Guide complet dans Bourges et le département du Cher.* Bourges, 1840, p. 103.

2) On peut remarquer que le peintre a dessiné une oreille gauche, au lieu de l'oreille droite dont parlent les évangélistes (Luc, XXII, 50; — Jean, XVIII, 10).

LIGNE HORIZONTALE INFÉRIEURE. — SAINT LAURENT.

La première scène à gauche représente saint Laurent distribuant aux pauvres les trésors de l'Eglise que le pape saint Sixte l'a chargé de soustraire à la rapacité de l'empereur Valérien. Le diacre debout au centre du tableau, est vêtu d'une robe blanche recouverte d'une sorte de dalmatique bleue frangée d'or avec collet rabattu de même. Un manipule est passé à son bras gauche et une étole d'or est sur ses épaules. Il tient une bourse de la main gauche et met de la droite une pièce de monnaie dans le bonnet que lui tend un mendiant infirme. Celui-ci, vu de profil, couvert de haillons, une besace dans laquelle est un gros pain rond autour du corps, a une jambe de bois et s'appuie sur une béquille. A côté de lui est un pauvre aveugle, le bâton à la main, tenant un chien en laisse. A gauche de saint Laurent, une femme tenant un petit enfant sur le bras en présente un autre qui des deux mains porte une sébille pour solliciter la charité. En arrière, un autre malheureux appuyé sur un bâton attend son tour, et plus loin un pauvre qui a reçu l'aumône s'en va sur sa béquille, un sac sur l'épaule.

La scène est sur une place publique de Rome. Tandis que saint Laurent exerce son ministère de charité, il est espionné par un personnage qui, aux écoutes à quelque distance, l'observe pour aller le dénoncer à l'empereur, en se dissimulant sous la colonnade d'un temple qui occupe le fond du tableau. Ce temple composé d'une rotonde précédée d'un péristyle à quatre colonnes corinthiennes rappelle jusqu'à un certain point le Panthéon d'Agrippa, dont l'artiste avait probablement le souvenir lorsqu'il composait son carton. Sur l'entablement au-dessous du tympan est inscrite une invocation : SANCTE LAURENTI, qui se trouve répétée au sommet des autres tableaux. A gauche de ce temple on voit une muraille ruinée; à droite une colline dans le lointain et des arbres.

La composition est bien ordonnée, expressive et vivante, mais le dessin en est meilleur que la couleur. Les tons choisis ne seraient pas mauvais pour une peinture opaque et s'équilibreraient d'une façon suffisante, tandis que la transparence des verres modifiant leur valeur relative détruit l'unité. Inutile d'insister sur un défaut commun à tous les vitraux de ce temps et déjà signalé.

Le panneau qui suit a été manifestement transposé et il faut étudier le tableau placé au troisième rang avant le deuxième qui a pris sa place :

L'espion qu'on a vu tout à l'heure aux aguets ayant fait son rapport à l'empereur, celui-ci a mandé le saint diacre et lui a enjoint de lui livrer les richesses dont il a reçu le dépôt. Laurent a réclamé trois jours de délai, puis ayant rassemblé les pauvres, les estropiés, les veuves et les orphelins, les a présentés à Valérien comme les vrais trésors de l'Eglise. Le tyran déçu et furieux a prononcé une sentence à l'exécution de laquelle ce tableau nous fait assister : saint Laurent dépouillé de ses vêtements est agenouillé entre deux bourreaux qui armés, l'un d'une massue, l'autre d'un fouet à triple lanière, terminé par des balles de plomb, l'accablent de leurs coups. Un personnage placé sur la gauche semble faire un geste de commisération et peut représenter ce soldat que la constance du martyr doit convertir et que nous retrouverons tout à l'heure. Dans le fond, sur la terrasse de son palais entouré d'édifices d'une riche architecture, l'empereur accoudé à une balustrade assiste au supplice. Il est accompagné de deux personnages dont l'un desquels paraît être Hippolyte, le chevalier romain que Valérien avait chargé de garder le saint diacre pour l'amener à livrer ses trésors et qui, témoin des miracles qu'il opérait, s'est converti avec toute sa famille et a reçu secrètement le baptême.

Très intéressant dans son décor architectural et dans les détails soignés des costumes, ce tableau bien composé et d'un bon dessin n'est pas inférieur au premier.

Revenons au second sujet qui a été changé de place et devrait occuper le troisième panneau : Laurent a résisté à tous les tourments. L'empereur, en attendant un supplice nouveau, l'a fait jeter en prison où nous l'apercevons derrière la grille de son cachot. Romain, ce soldat auquel l'exemple du disciple du Christ a inspiré l'amour du vrai Dieu, est venu se précipiter aux pieds du captif. On le voit nu, à genoux et incliné sous la main de saint Laurent qui verse sur sa tête l'eau baptismale. Trois personnages sont ici au second plan dans des attitudes variées sans qu'on distingue clairement le rôle qu'ils jouent dans la scène. L'un d'eux paraît quitter ses vêtements comme s'il se préparait à recevoir le baptême après saint Romain et les deux autres semblent être aussi dans l'attente.

Le quatrième tableau représente le dernier acte du martyre de Laurent : Sur une place dont un grand édifice en ruines occupe le fond, l'empereur Valérien s'avance accompagné de sa suite. Parmi les personnages qui l'entourent, il est permis de reconnaître faisant un geste de pitié Hippolyte, le nouveau converti, qui doit enterrer avec honneur le corps du supplicié. Celui-ci, au premier plan, est étendu sur un gril au milieu des flammes qu'attise un bourreau muni d'un grand soufflet et qu'un autre entretient en ramenant avec une longue fourche les charbons sous le corps du martyr. Auprès de Laurent a été placé par un raffinement de cruauté un vase plein d'eau dont la vue peut augmenter l'ardeur de la soif qui l'opprime. Cependant il soulève la tête autant que le lui permettent les liens qui l'enchaînent. C'est le moment, sans doute, où s'adressant à son persécuteur, il prononce ces paroles : *assatum est, jam versa et manduca* : c'est rôti; retourne donc et mange!

LIGNE HORIZONTALE SUPÉRIEURE. — SAINT ÉTIENNE.

L'explication du premier tableau est dans les premiers versets du sixième chapitre des Actes des Apôtres : Les grecs s'étant plaints de ce que leurs veuves étaient négligées dans la distribution journalière des aumônes, les Apôtres

assemblèrent les fidèles et, leur faisant remarquer qu'ils étaient absorbés par les principales fonctions de l'apostolat, les invitèrent à chercher parmi eux quelques chrétiens qui pourraient être chargés de cette œuvre d'assistance. Et la multitude élit pour cet objet sept diacres dont le premier fut Etienne, homme plein de foi et de sagesse.

Le peintre représente saint Etienne au moment où il est investi de sa mission. Les vieillards qui l'entourent sont les chrétiens qui l'ont désigné ou mieux les Apôtres qui, lui ayant imposé les mains, le mettent en présence des veuves dont il aura à prendre soin. Celles-ci sont groupées sur la gauche du tableau. On pourrait dire qu'elles ont des ajustements bien riches pour leur condition; mais on ne peut exiger de l'artiste du commencement du XVI^e siècle des préoccupations de réalisme dans la mise en scène qui ne sont pas dans les idées de son temps. Il a cherché simplement à traduire une donnée générale et à bien grouper ses personnages : en quoi il a d'ailleurs réussi d'une façon très heureuse.

Dans ce tableau et dans les suivants saint Etienne a le même costume : il porte par-dessus l'aube une riche dalmatique rose frangée d'or aux fentes latérales, et ornée du haut jusqu'au bas de larges bandes qui passent sur les épaules et où sont figurés, en broderie d'or et de diverses couleurs, des saints debout sous des dais superposés. Les manches sont ornées de semblables bandes en bordure. Un manipule rose doublé de bleu et frangé d'or est passé à l'avant-bras gauche. Au deuxième et au troisième tableau on voit de plus, à travers la fente de la dalmatique les bouts d'une étole de la même couleur que le manipule et terminée de même par une frange.

La scène est à Jérusalem sur une place bordée de palais en perspective. Au fond est une sorte de temple dans un enclos fermé par des balustrades. Quelques figures jetées avec goût animent les derniers plans.

Sur le ciel, comme dans les deux tableaux qui vont suivre, se détache en lettres romaines l'invocation : SANCTE STEPHANE.

Au tableau suivant, saint Etienne comparait devant l'assemblée des docteurs. Dénoncé par de faux témoins comme ayant blasphémé contre Moïse et contre Dieu, il répond à ses accusateurs et le peintre le montre prononçant le discours que rapporte le texte sacré. Les personnages sont bien distribués et bien agissants. Deux soldats un peu en arrière sont là pour marquer sans doute qu'Etienne est condamné d'avance.

La scène qui devrait, conformément à la vérité historique, se passer à l'intérieur du conseil est ici représentée en plein air et dans un paysage de pleine campagne où des rochers et des arbres, un grand palmier couvert de fleurs, forment les motifs du décor. Les verdure sont de tons variés et les feuillages diversement traités. On voit au loin, sous l'abri d'un bois, un cerf couché sur l'herbe et ailleurs un berger ou un chasseur assis au pied d'un rocher. Le peintre a cherché, par la dégradation du ton des verres, à donner l'illusion de la perspective aérienne et y a réussi dans une certaine mesure.

C'est également en plein air, et cette fois à juste titre, qu'est placée la troisième scène. Un édifice posé sur un roc escarpé marque les dernières maisons de Jérusalem et le paysage peut figurer cette vallée voisine de la porte Aquilonaire dans laquelle avait lieu l'exécution des blasphémateurs. Le tableau ne comprend que cinq personnages : saint Etienne à genoux joint les mains; deux bourreaux le lapident; un jeune homme apporte des pierres dans une corbeille et, sur la gauche, Saul assis porte sur ses genoux les vêtements des exécuteurs. Dans le ciel, au milieu d'une nuée le Seigneur incline la tête vers son serviteur et le bénit. Toute la personne du martyr est pleine de noblesse et d'un sentiment religieux exquis. Quant aux deux bourreaux, peut-être pourrait-on leur reprocher une certaine banalité. On a vu dans un autre vitrail (Pl. XIII), représentant également le supplice de saint Etienne, une exagération en sens contraire chez les exécuteurs aux faces grimaçantes et convulsées par la fureur. Mais on peut dire qu'ici les figures montrent simplement une grossière indifférence et, à tout prendre, ce tableau est, en tant que tableau, meilleur et plus complet que l'autre, puisqu'il présente toute une scène bien agencée et d'une allure générale très dramatique.

Le dernier tableau est incomplet. Il montrait la sépulture du protomartyr dont l'âme est représentée dans l'amortissement du panneau sous la forme d'une figure nue qui monte au ciel dans une gloire entourée d'un nuage et soutenue par deux anges. La moitié inférieure du tableau n'existe plus. Il ne reste que quelques têtes dans l'une desquelles on peut voir Gamaliel qui était probablement à genoux, procédant à l'ensevelissement. A droite, un personnage dont on ne voit que le buste devait soulever le corps, aux pieds duquel pouvait être agenouillée une femme dont on ne voit plus que la tête de profil, couverte d'un capuchon bleu. Deux autres femmes, debout au second plan, conversent ensemble dans une attitude d'affliction.

De riches édifices occupent le fond du tableau : un temple est au dernier plan et plus près s'élève un arc de triomphe sur lequel on lit l'inscription STE - SETEPHANE (sic). Deux hommes passent dans le lointain.

Tel est ce vitrail réellement intéressant non seulement dans son ordonnance générale, mais aussi dans ses moindres détails. Le carton est incontestablement une œuvre de haute valeur : au point de vue du dessin et de la composition il est un des meilleurs parmi tous ceux que nous avons étudiés jusqu'ici. La plupart des têtes sont très bien dessinées et fort expressives; quelques-unes portent l'empreinte d'un sentiment religieux très délicat. Mais à la voir dans son état actuel de détérioration cette verrière ne peut être appréciée à sa valeur qu'en faisant abstraction des réparations maladroites qu'elle a subies et des morceaux étrangers qui en détruisent l'harmonie. Quelques têtes ont été refaites vaille que vaille; d'autres brisées sont recouvertes de plaques de verre qui les masquent. Au tableau de l'ensevelissement de saint Etienne toute une moitié de la scène est occupée par un panneau du XV^e siècle représentant le buste d'un saint de grandeur naturelle. Dans le tableau du baptême de saint Romain une figure de

monstre grimaçant a remplacé la tête, que je me suis permis de remettre en place, d'un personnage du second plan. Enfin une restauration relativement moderne a été faite sans aucune intelligence : les plombs, qui ont été renouvelés ont une largeur inusitée qui épaisit et dénature les figures.



Vitrail de la Salle capitulaire
(fin du XV^e siècle.)

PLANCHE DIX-NEUVIÈME

Vitrail de la chapelle des Tullier.

(1532)

La chapelle où se trouve ce vitrail est la première à droite dans le pourtour du chœur. Elle occupe l'espace compris entre les contreforts de la neuvième travée du côté du midi, et fut bâtie aux frais de Pierre Tullier, doyen du chapitre.

Ce chanoine appartenait à une famille originaire, croit-on, de Bretagne, fixée à Bourges au commencement du XV^e siècle et anoblie par l'échevinage en 1479. Il avait 60 ans en 1515⁽¹⁾ et, par conséquent, dut naître vers 1455. C'était le troisième fils de Pierre, premier du nom, et de Marie Bonin, dont on verra les portraits dans un des panneaux du vitrail. En 1483,⁽²⁾ le 14 mai, il fut pourvu d'un canonicat et d'une prébende dans la Cathédrale de Bourges. Il a le titre de licencié en décrets dans ses lettres de provision transcrites au registre capitulaire. Quarante-cinq ans plus tard, le 7 novembre 1528, il fut élu doyen du chapitre, par 22 voix sur 30 votants, et exerça cette dignité jusqu'à sa mort survenue en 1540, après cinquante-sept ans de présence au chapitre. Il avait testé le 5 avril de cette même année, partageant sa fortune, qui était considérable, entre les nombreux membres de sa famille et léguant au chapitre de Saint-Etienne une somme de 400 livres pour la fondation dans sa chapelle d'une messe quotidienne pour le repos de son âme et de ses parents trépassés. Précédemment, le 16 janvier 1513, il avait fondé son obit dans la Cathédrale.⁽³⁾

C'est en 1531 qu'il songea à faire bâtir une chapelle et à y disposer un caveau sépulcral pour lui et pour les siens. Il avait d'abord demandé et obtenu, le 21 juillet,⁽⁴⁾ l'autorisation de faire achever la chapelle écrasée, le 31 décembre 1506, par la chute de la tour du nord et dont la réédification commencée par l'archevêque Michel de Bucy était restée en suspens; mais il paraît qu'il modifia ses projets, puisque vingt-cinq ans plus tard⁽⁵⁾ la chapelle était encore en ruines et ne fut terminée qu'au commencement du XVII^e siècle, comme on le verra dans un autre chapitre.⁽⁶⁾ Il préféra donc bâtir de toute pièce et sur un autre emplacement et, le 21 août 1531, il obtint du chapitre⁽⁷⁾ la permission de faire édifier une chapelle "entre celle de Sainte-Catherine et la porte par laquelle le seigneur Archevêque communique de son palais avec l'église." Il est dit dans l'acte d'autorisation que Pierre Tullier, en prévision de sa mort possible avant la fin de la construction, voulut consigner dans un coffre auprès du trésor somme suffisante pour en payer les dépenses jusqu'à pleine et parfaite exécution.

Au mois de mars suivant il ne restait que la voûte à terminer⁽⁸⁾ et le chapitre prêtait à son doyen les pierres qui lui manquaient pour la faire achever.

Le vitrail est de 1532. Cette date est inscrite au bas du premier panneau à gauche et sur deux petits cartouches, au milieu des ornements des pilastres du portique qui encadre les portraits des père et mère du fondateur.

C'est, comme on l'a vu au chapitre précédent, un tableau de notre peintre-verrier local Jehan Lescuyer et c'est incontestablement l'œuvre la plus précieuse qui nous reste de ce grand artiste.

DESCRIPTION.

La hauteur est de 4^m 85 et la largeur de 3^m 80. Quatre lancettes trilobées occupent la partie inférieure. Le tracé général des meneaux est le même que dans le vitrail de la chapelle voisine (Pl. III), avec la différence des dimensions et des profils.

Cette verrière, dans son sujet principal, est surtout un tableau de famille : le motif religieux n'y occupe qu'un panneau sur quatre et les trois saints qui dans les autres panneaux jouent le rôle de présentateurs y tiennent le second rang, puisque le premier plan est à la longue file des membres de la famille Tullier : père, mère, frères, neveux du donateur et le donateur lui-même. Cette fastueuse exposition des portraits et des écussons d'une lignée de bourgeois fraîchement anoblis n'est d'ailleurs qu'une imitation de l'exemple donné cent ans auparavant dans la même Cathédrale par une famille, il est vrai, plus qualifiée : celle des Trousseau (V. Pl. I), et de ce que faisaient un peu partout depuis le XV^e siècle, des donateurs moins humbles que ceux de l'ancien temps.

Le réseau du tympan contient dix compartiments à sujets. Tout au sommet le Père Éternel penché un peu en avant, comme pour regarder vers la terre, bénit de la main droite et soutient de la gauche un globe surmonté d'une

1) Registre capitulaire de 1510 à 1516, page 223.

2) Reg. capit. de 1478 à 1483, p. 192.

3) Reg. capit. de 1510 à 1516, pages 139 et 165.

4) Reg. capit. à cette date.

5) Arch. du Cher. Procès-verbal de la visite d'Anthoine Bohier,

général des Finances, pour les travaux d'achèvement de la Cathédrale, en 1556.

6) V. Pl. XXI^e. — Vitrail de la chapelle de Montigny.

7) Reg. capit. de 1530 à 1536, p. 87.

8) Même registre, aux dates 8 mars 1531 et 30 janvier 1533.

croix. Il est vêtu d'une robe bleue et d'un manteau brun. Des rayons d'or sur fond rouge l'entourent. A ses côtés sont de petits anges en adoration.

Tous les autres jours du réseau sont remplis d'un essaim d'anges voletant de tous côtés dans les attitudes les plus variées. Les trois groupes principaux forment au centre un concert céleste : les chanteurs ont ici, devant eux, un grand livre relié de rouge avec des clous d'or; là, un large phylactère couvert de musique notée. Plus bas est l'accompagnement instrumental de ces chants : Viole, guiterne, trompettes, triangle, harpe et tambourin sont les instruments de l'orchestre. Tout cela peint en grisaille d'un ton chaud sur un fond bleu, pur comme un beau ciel, produit un merveilleux effet.

Dans les grands écoinçons, à droite et à gauche, entre les pointes des lancettes du bas de la fenêtre, sont : d'un côté, l'écu de France timbré d'une couronne fleurdelisée et entouré du cordon de Saint-Michel; de l'autre, les armes du cardinal de Tournon qui occupa le siège archiépiscopal de Bourges de 1526 à 1537; *parti : au 1^{er} d'azur semé de fleurs de lis d'or; au 2^{me} de gueules au lion d'or*. Par derrière l'écu est une croix d'or en pal et au-dessus le chapeau de cardinal avec ses glands. Des anges soutiennent les deux écussons.

Les personnages des panneaux inférieurs sont groupés sous des architectures dans le style de la Renaissance : c'est dire qu'une description détaillée en est impossible. Les deux portiques latéraux symétriques sont des sortes de tours ouvertes par le bas en arcades surbaissées et toutes couvertes de ciselures et de statuetstes. Des lanternons les surmontent, où sont abritées les figures de Moïse à gauche et de David à droite. Aux deux panneaux du centre ce sont deux portes triomphales de plan rectangulaire, avec pendentifs aux voûtes. Les jambages décorés de pilastres montrent, au milieu de fines sculptures, les initiales du donateur et la date 1532 inscrite dans de petits cartouches. Sur la corniche d'un fronton en arc de cercle sont posés des anges portant des torchères et accostant l'amortissement qui se dresse en forme de haute niche sous laquelle est une statuette : d'un côté Adam, de l'autre Ève.

Derrière ces constructions on aperçoit le ciel et des édifices au milieu de la campagne.

Les personnages debout sous ces architectures ou agenouillés au premier plan sont posés sur une sorte de terrasse dont le mur de soutien est décoré de panneaux sculptés ou portant des inscriptions, et de pilastres formant ressaut ornés de ciselures. Des écussons sont accrochés au devant de la plupart de ces pilastres.

Au premier tableau à gauche, la Sainte Vierge est assise sur une sorte de coffre sculpté. Elle tient l'Enfant Jésus sur son bras droit et tourne ses regards d'un mouvement plein de dignité vers la foule des présentés. Près d'elle, debout, saint Jean-Baptiste enfant tient une croix à laquelle est appendu un petit cartouche avec l'inscription *Ecce agnus Dei*, et de la main droite montre le Sauveur. Il est nu avec une peau de mouton nouée sur la hanche droite. La Vierge porte une robe bleue et un manteau blanc dont les plis couvrent ses genoux. Ces couleurs d'une intensité suffisante sont en juste équilibre avec l'entourage architectural et tout le panneau est d'un ensemble harmonieux. Le groupe d'un noble caractère est empreint d'un sentiment religieux très pur.

Dans le tableau suivant, saint Pierre debout, en robe jaune et manteau rouge, présente à la mère et au divin enfant le père et la mère du fondateur, et sa tête tournée vers les groupes qui suivent indique qu'il patronne également ce dernier et les autres membres de la famille qui portent le même prénom.

Les inscriptions suivantes sont peintes en lettres gothiques dans deux panneaux du soubassement au-dessous des personnages dont elles indiquent les noms :

**P. Tullier coseillier
advocat du Roy a bourges
qui trespassa lan m cccc iiii^{xx}
lors maire de ceste ville**

**Marie bonin sa feme
fille de feux Jehan bonin
et Jaquete Roy qui deceda
lan m cccc iiii^{xx} xiiii**

Pierre Tullier, né en 1424 ou 1425, était fils de Denis Tullier qui vint, dit-on, vers 1408, de Rennes se fixer à Bourges et s'y maria à Perronnelle Gendrat.

Il fut, comme le dit l'inscription, conseiller du Roi et avocat à Bourges. En cette qualité il reçut, par lettres patentes de Louis XI datées du 13 mai 1469, avec Adam Fumée, maître des requêtes de l'hôtel du roi et Regnault Bonin, licencié ès loix, mission de faire enquête sur tout ce qui concernait "le fait des offices tant ordinaires du domaine que des finances extraordinaires que le Roy a ès bailliage et pais de Berry." Il fut maire de la ville de Bourges de 1479 à 1482,¹⁾ année de sa mort.

Il avait épousé en 1449 Marie Bonin, qui mourut douze ans après lui, fille de Jean, seigneur de Féroles, garde des sceaux du duc de Berry et de Jacqueline Le Roy.

Les armoiries de la famille Tullier : *d'azur au chevron d'or accompagné de trois étoiles d'argent*, sont placées à côté de la première inscription. L'autre écusson est celui de Marie Bonin : *parti, au 1 de Tullier; au 2, coupé : 1^o d'azur à la fasce d'or accompagnée de trois têtes de femmes tressées d'or, 2 et 1, (Bonin); 2^o de sable à neuf tierce-feuilles d'or 3, 2, 1. (Le Roy)*.

Les deux époux, les mains jointes, sont agenouillés devant saint Pierre. Le mari est vêtu d'une robe longue violette à doublure et parements de fourrures. Il a une aumônière à la ceinture et porte l'épitoque sur l'épaule gauche.

1) Le peintre a inscrit la date 1480 au lieu de 1482, probablement parce que la place lui manquait pour ajouter les deux unités sans sortir de son cadre.

La femme a une robe rose-brun d'une coupe très simple sans autre ornement que des poignets de fourrures. Un voile noir en façon de capuchon est sur sa tête.

Au troisième panneau saint Jean, vêtu d'une robe verte et d'un manteau rose, caractérisé par l'aigle qu'on voit à ses pieds et portant dans la main gauche une grande palme, accompagne les trois fils de Pierre Tullier qui entrèrent dans les ordres, qui furent *dédiés à l'église*, comme dit l'inscription peinte au soubassement. Cette inscription remplit deux panneaux placés à droite et à gauche de l'écusson des Tullier :

Leurs enfans dédiés a legite
Jehan bachelier en theologie
trespassa lan m cccc lxxviij
Francoyz docteur Regent es
droictz deceda lan m v^e xliij

Pierre esleu doyen de ceste
eglise le vij^e de novembre m
v^e xxviij et estoit chanoine des
lan m iiii^e c^e iiii^e xliij
A fait construire ceste chappelle
lan mil v^e xxxj

Les trois frères sont vêtus de surplis par-dessus des soutanes : violette pour le premier, rouges pour les deux autres, et ils portent sur le bras gauche l'aumusse garnie de fourrures. Ils ont les mains jointes et sont rangés à genoux les uns à la suite des autres suivant leur âge. Jehan, l'aîné est en avant avec François à sa droite un peu en arrière, et Pierre est au troisième rang.

Jehan fut reçu le premier dans ce chapitre de Saint-Etienne qui devait compter dans son sein de si nombreux représentants de sa famille; mais il y demeura peu d'années étant mort à 28 ans, et on ne lui connaît que cette dignité. François, docteur en droit canon et droit civil fut prieur de Saint-Hilaire, chanoine du Château-les-Bourges, affial et primat de l'archevêque de Bourges. Elu chanoine à la mort de son frère, il décéda le 30 juin 1518 après avoir résigné ses canonicat et prébende de la Cathédrale⁽¹⁾ au profit de son neveu Pierre Tullier dont le portrait est au dernier panneau de ce vitrail. Il légua par testament au chapitre de Saint-Etienne une somme de 120 livres tournois pour la fondation d'un obit.⁽²⁾

On a lu plus haut les détails concernant le fondateur de la chapelle, Pierre, dont le portrait suit ceux de ses aînés. Ce portrait le représente à l'âge de 76 ans, sous les traits d'un homme encore vert, d'une figure expressive, intelligente et fine.

Dans le quatrième et dernier panneau, le saint présentateur n'est caractérisé que par le long bâton qu'il tient de la main gauche. La tradition y voit saint Jacques le majeur et on peut noter à l'appui de cette attribution que la grand'mère maternelle et une des sœurs du fondateur portèrent le nom de Jacqueline. Il est vêtu d'une robe rouge dont les manches relevées laissent voir un vêtement de dessous jaune. Un manteau violet jeté sur l'épaule droite découvre la moitié du buste et revient sous le bras gauche entourer la ceinture. A genoux autour de lui sont quatre personnages dont l'habillement ecclésiastique est le même que celui des trois chanoines du tableau précédent : il n'en diffère que par la couleur bleue ou violette des robes.

Trois écussons placés à la base du panneau indiquent les familles de ces quatre personnages, et des inscriptions précisent leurs noms; mais l'ordre dans lequel sont inscrits ces noms n'étant pas le même que celui suivant lequel sont présentés les écussons, il n'est pas possible d'attribuer les portraits à tel ou tel des personnages figurés. Le premier écusson à gauche est celui de Castello : *écartelé, aux 1 et 4 d'argent à trois trèfles de simple; aux 2 et 3 d'argent à l'aigle de sable*. Au milieu est l'écu des Mathé : *d'or à la croix pattée de gueules*. Le troisième écusson est celui des Tullier.

Quant aux inscriptions, elles sont extrêmement difficiles à lire, ayant été effacées, on ne sait à quelle époque, pour être modifiées par des inscriptions en surcharge, qui elles-mêmes ont presque complètement disparu. Les unes et les autres n'ont guère laissé sur le verre que les traces un peu plus claires de leurs lettres, et il est malaisé de reconnaître ce qui a appartenu à la première et à la seconde écriture. D'ailleurs, il semblerait qu'on a eu pour but de changer l'ordre des noms plutôt que de leur en substituer d'autres. Quoi qu'il en soit, j'ai cherché à déterminer quelle avait été l'inscription primitive et je lis ce qui suit :

P. Mathé coseiller du
Roy en sa court de parlem^t
a Paris
P. Jehan Tullier

. . . . chanoine
de ceste dicte eglise
G. de castello qui
trespassa en mai
m v^e xvij

Le nom qui commençait la première ligne de la dernière inscription est absolument illisible. Ce devait être P. Tullier. L'inscription en surcharge donnait le nom de P. Mathé.

Les descendants de Pierre Tullier et de Marie Bonin ayant à faire leurs preuves de noblesse en 1667, requirent le subdélégué de l'Intendant de Berry de procéder à la description des armoiries et inscriptions " apposées tant aux murailles de la chapelle que dans les vîtres ", et en conséquence fut dressé un procès-verbal descriptif dans lequel il est dit à propos des deux inscriptions du quatrième panneau qu'elles " ne peuvent estre leues et paroist que sur

1) Reg. capit. de 1517 à 1523, pages 49 et 50.

2) Id. p. 51.

les dictes inscriptions il y a eu d'autre escripture qui est effacée soit par le peintre soit par succession des temps. " Et le commissaire donne acte aux parties " que les mots escripts dans la dernière inscription sur ceux qui avoient esté précédemment escripts sur le verre paroissent presque aussi anciens et d'une mesme escripture et caractère que les autres inscriptions qui sont dans les autres panneaux de vistres. "

Ainsi ces inscriptions n'étaient pas plus lisibles il y a 230 ans qu'aujourd'hui. Mais elles le sont encore assez pour nous donner les noms des quatre neveux " dédiés à l'église " du fondateur de la chapelle. Ce sont :

Pierre Mathé, fils de Jeanne Tullier et de Claude Mathé, licencié ès lois, conseiller du roi à Bourges. Il fut élu chanoine de Saint-Etienne le 8 septembre 1513, n'étant alors que cleric, licencié en decrets. Le 15 février 1515, le chapitre délégua un de ses membres, Pierre Copin, à l'effet de le présenter à l'archevêque pour la réception des ordres. En 1520, il fut député auprès de la Cour de Rome⁽¹⁾ pour solliciter du Pape Léon X la confirmation de l'élection de François de Bueil comme archevêque qu'avait faite le chapitre, le roi déniait la validité de cette élection. En 1526, il reçut une mission analogue auprès du Pape Clément VII⁽²⁾ à l'occasion de l'élection de François de Tournon, successeur de François de Bueil. Dans l'intervalle, en 1522, il était devenu conseiller au parlement de Paris. En 1539, il fut chargé avec le premier président du parlement, Pierre Lizet, de la rédaction de la coutume de Berry. Lorsque son oncle Pierre Tullier mourut l'année suivante, il lui succéda comme doyen du chapitre de Saint-Etienne. Il mourut en 1544.

Pierre Jean Tullier, qui est désigné seulement sous le second prénom dans les actes du chapitre de la Cathédrale, fut reçu chanoine de Saint-Etienne le 25 septembre 1528. Il fut aussi prieur de Vouzeron. Il était Fils de Denis Tullier, frère puiné du fondateur et de Antoinette de la Berthomière.

Pierre Tullier, frère du précédent, que les actes capitulaires désignent, jusqu'à la mort de son oncle, sous le nom de *Petrus junior*, fut élu chanoine prébendé de Saint-Etienne le 30 juin 1518, en remplacement et à la mort de son oncle François Tullier. Il était alors seulement acolyte et reçut le sous-diaconat en septembre de la même année. Il devint plus tard doyen de Montermoyen.

Guillaume de Castello était fils de Louise Tullier, la sœur aînée du doyen, et de Raollet de Castello, seigneur des Granges, échanson ordinaire du roi Charles VIII et garde de la prévôté de Bourges. Il fut élu chanoine prébendé de la Cathédrale le 30 août 1505. Dans l'acte de sa nomination, il est dit cleric, bachelier en decrets. Il était présent au chapitre général du 2 mai 1517 et c'est le lundi 18 du même mois que le chapitre élit le titulaire du canonicat vacant par sa mort, survenue entre ces deux dates. Il y a donc ici un portrait posthume.

Le vitrail des Tullier partage avec tous ceux du même temps le défaut tant de fois signalé d'offrir aux regards une étendue exagérée de verres sans coloration. Les surfaces blanches y sont même plus abondantes que dans aucun autre. Mais le peintre a su équilibrer si heureusement les quelques couleurs vives dont il a fait emploi que les grisailles qui les accompagnent les font valoir au lieu de leur nuire. La plus suave harmonie se dégage de cet ensemble où rien ne détonne, où tout est à sa place, et où l'œil est immédiatement séduit par un charme incomparable. Pour tout dire, cette verrière est un pur chef-d'œuvre.



Ange tiré du vitrail de la chapelle des De Breuil (XV^e siècle).

1) Reg. cap. de 1517 à 1523, p. 160.

2) La Thaumassière, livre IV, chap. CV.



A des Maîtres del. & pinx.

Re gravé au 19^{ème}

Imp. Société St Augustin.

VITRAIL DE LA CHAPELLE DE COPPIN
COMMENCEMENT DU XVI^e SIECLE



A. des Mémoires del. à pinc.

Réduction au 10^e.

Imp. Société St. Augustin.

VITRAIL DE LA CHAPELLE DES TULLIER
(1532)

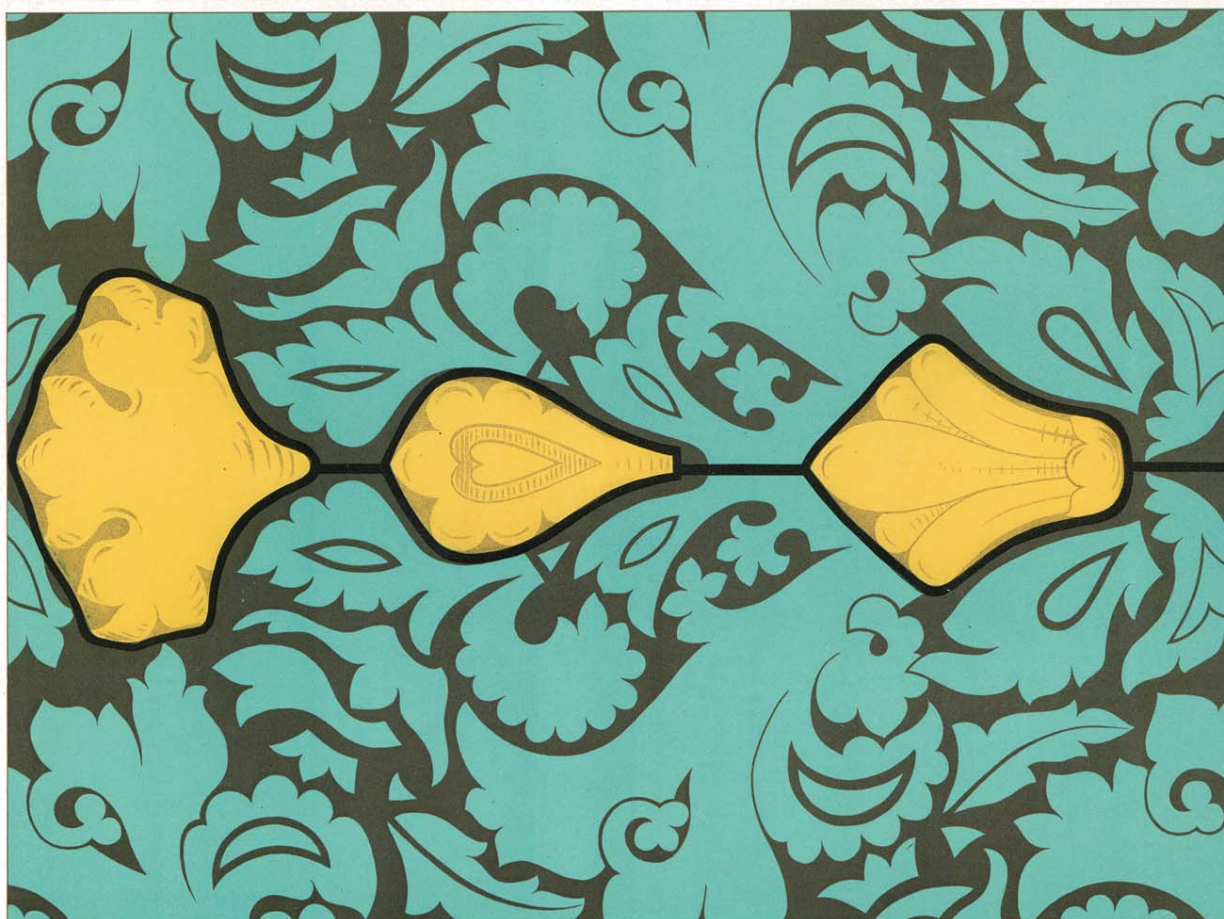


Inv. Société St Angustin.

N°2.

DAMASSÉS.

2^{me} MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE.



A des Miroires deli. & pins.

N°1.



Les Vitraux de
la Cathédrale de
Amiens

postérieurs au XIII^{me} siècle.

Texte et Dessins par

ALBERT DES MELOIZES

Secrétaire de la Société des Antiquaires du Centre,
Inspecteur de la Société française d'Archéologie, Associé correspondant
de la Société nationale des Antiquaires de France.

Avec une introduction par

E. DE BEAUREPAIRE

Secrétaire général de la Société française d'Archéologie
et des Antiquaires de Normandie.

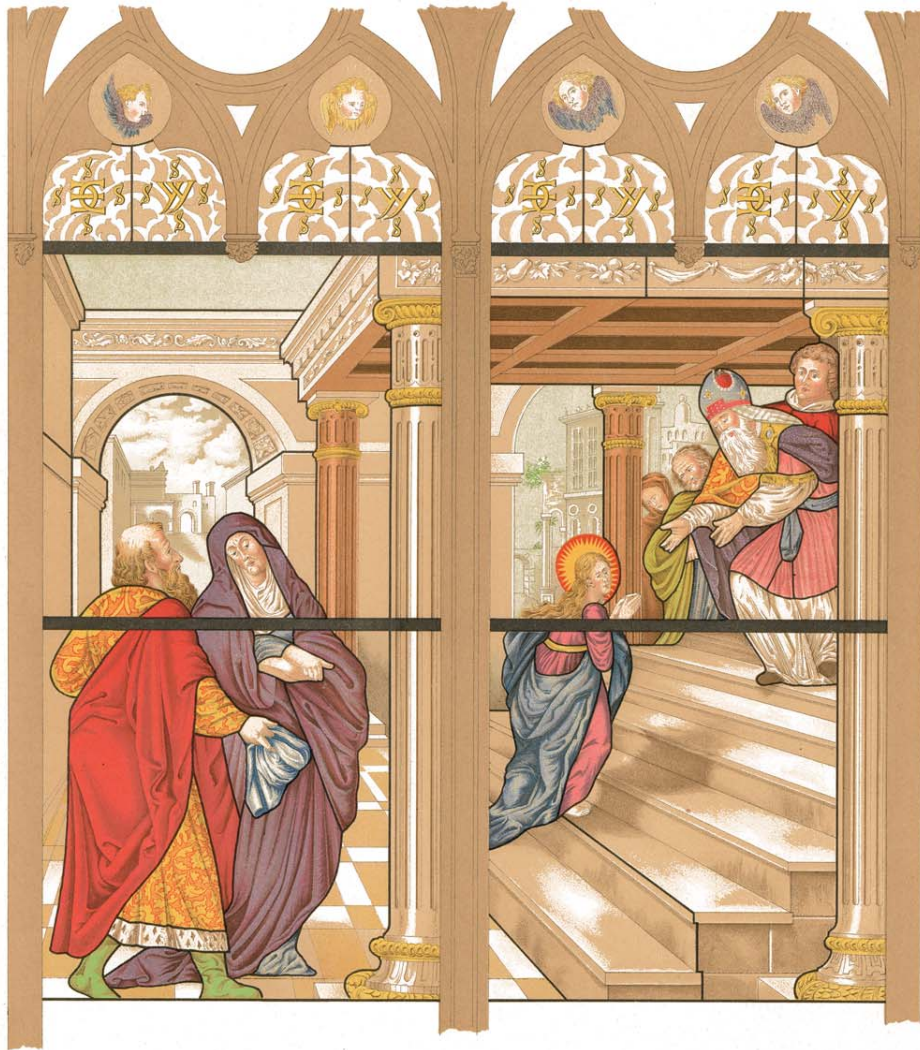
Imprimé par Desclée, de Decker et C. Bruges (Belgique)

Année 1895.

Imprimés

Augustin

et édités par la Société



A des Métoizes del. 8 pinx.

Réduction au 1/6^e

Imp. Société St Augustin.

VITRAUX DANS LA CHAPELLE DE LA CHÂTRE
 AUJOURD'HUI DE LA SAINTE VIERGE,
 (DERNIÈRES ANNÉES DU XVI^e SIÈCLE.)



VITRAIL DE LA CHAPELLE DE MONTIGNY
OU DES FONTS BAPTISMAUX. (1619)

PLANCHE VINGTIÈME.

Vitreaux dans la Chapelle de la Sainte Vierge.

(Dernières années du XVI^e siècle.)

LA chapelle de la Sainte Vierge, située au point central de l'abside, est une construction du XIII^e siècle percée de trois fenêtres en lancettes comme toutes les autres chapelles absidales de la Cathédrale; mais elle n'a pas conservé ses verrières primitives. Les baies ont des meneaux à divisions flamboyantes dans le style de la fin du XV^e siècle et leurs vitraux appartiennent aux dernières années du XVI^e.

Connue jusqu'au XIV^e siècle sous le nom de chapelle du chef ou du chevet, tiré de sa situation, elle s'appela chapelle au duc depuis une fondation de messe qu'y institua, en 1367, Jean duc de Berry. Elle ajouta à ce vocable celui de chapelle de la Châtre, à la suite des embellissements qui y furent faits par la famille de ce nom et particulièrement par le plus illustre de ses membres, Claude, maréchal de France, qui y avait fondé trois messes par semaine. C'est à ce dernier qu'on attribue la donation des vitraux dont il ne subsiste depuis longtemps que des fragments mais qui devaient, à l'origine, présenter un aspect très intéressant.

Claude de la Châtre, 3^{ème} du nom, baron de la Maison-Fort, né vers 1536, fils de Claude II et d'Anne Robertet, est un personnage historique assez connu pour qu'il soit inutile de donner ici sur lui des détails qu'on peut lire partout. A seize ans il était page du connétable Anne de Montmorency qui favorisa ses débuts dans la carrière des armes. Sa valeur sur le champ de bataille et sa prudence dans le conseil lui valurent rapidement honneurs, titres et dignités. Il servit, comme le dit son épitaphe, six rois de France depuis Henri II jusqu'à Louis XIII et devint chevalier des Ordres, gouverneur de Berry et d'Orléans, maréchal de France. Ce fut une des grandes figures de son temps et l'un des plus illustres enfants du Berry. Il mourut le 18 décembre 1614 et fut enterré dans la Cathédrale.

Il avait, en 1564, épousé Jeanne Chabot, fille de Guy Chabot, baron de Jarnac, et de Louise de Pisseleu.

Les initiales de son nom et de celui de sa femme, deux C adossés traversés par un I horizontal, forment un monogramme peint, comme on le verra plus loin, dans les vitraux dont il indique les donateurs. Ce même monogramme est partout figuré dans le château de la Maison-Fort, près Graçay, siège de la baronnie de Claude de la Châtre.⁽¹⁾

DESCRIPTION.

Les trois baies qui éclairent la chapelle sont hautes de 8 mètres et larges de 1 m. 85. Elles sont coupées, dans le sens de la largeur, par un meneau vertical d'où se détachent les courbes qui enserrant dans le tympan de nombreuses rosaces et des compartiments flamboyants d'une disposition élégante. Je ne reproduis pas cette architecture parce qu'elle a perdu une partie de ses vitres primitives, sur lesquelles se répétaient les monogrammes des donateurs et des anges dont la variété ne résulte que d'un renversement de dessin (voir les culs-de-lampe pages 75 et 81).

Dans la partie carrée de chaque fenêtre, les vitraux montraient trois tableaux superposés, ayant 1 m. 60 de hauteur, traversés en leur milieu par le meneau central. Il ont été, en général, mutilés à tel point et réparés avec si peu de soin que deux seulement d'entre eux, conservés à peu près intacts, peuvent être reproduits, et que les autres, restaurés vaille que vaille par l'emploi de morceaux étrangers et, quelquefois, par l'introduction de panneaux entiers appartenant à des époques et à des sujets différents,⁽²⁾ ne laissent pas toujours reconnaître d'une façon certaine ce qu'ils représentaient.

Dans la fenêtre centrale le tableau inférieur a disparu en entier, de même que les trois quarts du sujet qui était posé au-dessus. Le vide a été rempli en verre bleu damassé du plus déplorable effet.

Les différentes scènes représentées se rapportent à la vie de la Sainte Vierge. Elles se succèdent de bas en haut dans la fenêtre de gauche, de haut en bas dans celle de droite, et ont pour conclusion l'Assomption, au haut de la fenêtre centrale. Un demi-panneau, à la base des trois baies, montrait probablement, à l'origine, un soubassement d'architecture, portant, comme au vitrail des Tullier et à tant d'autres, les armoiries des fondateurs de la chapelle. Les morceaux de dais qu'on y voit actuellement sont des débris du commencement du XV^e siècle.

Au bas du vitrail de gauche on voit un homme et une femme assis, portant de grands livres ouverts sur leurs genoux. Leur position relative se comprend mal et peut-être ne sont-ils pas plus l'un que l'autre à leur place. La figure d'homme, seule bien conservée, est fort belle et remarquablement drapée. Ce pourraient être saint Joachim

1) V. A. Buhot de Kersers. — *Histoire et statistique monumentale du département du Cher*, IV, 170, 171.

2) Voir planche XIV, *fragments divers*, fig. 1 et 5.

et sainte Anne étudiant les prophéties. La moitié gauche du même panneau représente au milieu d'un paysage assez sombre, saint Joachim à genoux recevant d'un ange qui vole au-dessus des arbres l'annonce de la naissance de la Vierge.

Au-dessus était vraisemblablement figurée la Rencontre à la porte dorée : il n'en reste que des débris dans lesquels on distingue la moitié inférieure de deux personnages et les bases d'une architecture.

Plus haut est la Présentation de la Sainte Vierge au temple, tableau bien conservé et d'un bel aspect, dont je donne la reproduction (voir la planche XX). La jeune Vierge gravit les marches d'un escalier, au sommet duquel se penche vers elle le grand-prêtre revêtu de riches habits sacerdotaux. Il y a dans cette composition comme un souvenir de la *Présentation* du Titien. Les parents de la Sainte Vierge, debout au premier plan, occupent toute une moitié de la scène qui, malgré certaines négligences de dessin, est d'une belle allure. Je n'ai pas à m'appesantir sur les détails que la planche ci-jointe permet suffisamment de saisir.

De la fenêtre de droite il ne subsiste que des fragments entremêlés de morceaux étrangers. L'Annonciation est en haut, l'Adoration des mages au-dessous, et en bas la Fuite en Egypte. Aucun personnage n'est complet et si les plombs qui en accusent les contours sont généralement en place, les verres colorés qui les remplissent sont, pour les trois quarts, sans rapport avec eux. Il n'y a pas plus de description à fournir, que de jugement à porter sur la valeur des compositions. Quelques têtes conservées ça et là ne sont pas sans mérite.

J'ai dit que la fenêtre centrale a gardé un de ses trois tableaux en totalité et un autre en partie. Ce dernier ne laisse plus voir qu'un groupe d'apôtres agenouillés qui a pu avoir sa place dans une représentation de la mort de la Sainte Vierge ou de la descente du Saint-Esprit. Les quelques morceaux subsistants donnent une impression favorable, mais ils sont réduits à si peu de chose qu'ils n'ont plus qu'un attrait de curiosité. Il en est autrement du tableau assez bien conservé de l'Assomption qui occupe le panneau supérieur de la fenêtre. Ce n'est pas, à coup sûr, une œuvre de grand art, mais c'est un morceau estimable et qui a son intérêt, au point de vue de l'exécution, pour l'analyse des procédés de facture sur lesquels je reviendrai plus loin. Le tombeau de la Vierge est au premier plan, entouré des douze apôtres dans les poses les plus variées, les uns debout, d'autres agenouillés, exprimant par leurs gestes l'étonnement dont ils sont saisis. On peut critiquer chez l'un d'eux, saint Jean, accoudé sur le bord du sarcophage, une attitude un peu abandonnée et remarquer, somme toute, que la composition manque de sentiment religieux. La Sainte Vierge sur un fond de lumière monte au ciel dans les nuées, entourée d'un essaim d'anges. (Voir la planche).

Dans chaque fenêtre, à la base du tympan, chacune des deux divisions verticales s'amortit en une double ogive trilobée dessinée par les meneaux qui naissent des jambages latéraux et retombent sur un cul-de-lampe dans l'axe de la lancette. Sur les verres qui remplissent les quatre ogives trilobées ainsi formées sont peints, en haut, des têtes d'anges ailés, et au-dessous : à gauche, le monogramme de Claude de la Châtre et de Jeanne Chabot; à droite, un chiffre de signification douteuse formé de deux Y entrelacés et entouré comme l'autre de quatre S barrés.¹⁾

Ces vitraux accusent la transformation qui s'est produite à la fin du XVI^e siècle dans la peinture sur verre. Un changement s'annonçait depuis le commencement du siècle par l'abandon des grands sujets et l'envahissement dans le corps même du vitrail des petits tableaux réservés jusque là pour meubler les jours du réseau, au tympan des fenêtres. Mais à l'époque où nous amène l'examen des vitraux de la chapelle de la Sainte Vierge la technique même de l'art du verrier est modifiée. Jusque-là on travaillait exclusivement sur des verres teints dans la masse ou, tout au moins, sur ce qu'on appelle des verres doublés, qui reçoivent la teinture sur une partie de leur épaisseur. C'est à titre d'exception que, depuis le commencement du XVI^e siècle, pour des détails de très petite dimension, on parvenait à introduire la couleur jaune ou le blanc pur au milieu d'une surface colorée en rouge, en bleu, ou en vert. — On y parvenait, comme nous l'avons vu (page 61), en enlevant à la meule une épaisseur de verre correspondant à celle de la doublure et en teignant au jaune d'argent la face opposée, en regard de l'ouverture. — Mais tout changement important de couleur nécessitait une coupure, un encadrement de plomb et la mise en œuvre d'un nouveau morceau de verre de teinte appropriée. A la fin du XVI^e siècle, au moyen des émaux, on se mit à peindre sur un seul morceau de verre blanc des sujets polychromes. L'art du verrier était tombé en discrédit. On ne faisait presque plus de grands ouvrages et les fabricants de verre de couleur éteignaient leurs fours. Ces verres devenus inutiles, écrit Bernard de Palissy en 1580, étaient "vendus et criés dans les villages par ceux mêmes qui crient les vieux drapeaux et la vieille ferraille, tellement que ceux qui les font et ceux qui les vendent travaillent beaucoup à vivre." Ce serait, d'après Le Vieil, à cet abandon de la fabrication des grandes tables de verre coloré que serait due l'adoption de la nouvelle manière de peindre de petits tableaux par les émaux.

La diminution des travaux de verrerie, à la suite des guerres de religion et des malheurs des temps, est un fait constant; mais on pourrait aussi bien croire que si les verriers abandonnaient la fabrication des verres de couleur, c'est que les artistes séduits par la nouveauté du procédé de peinture par apprêt, qu'ils regardaient, quoique bien à tort, comme un heureux perfectionnement, n'en faisaient qu'un usage de plus en plus rare.

1) Sur le sens de cet emblème mystique, mis en vogue par Jeanne d'Albret et que les personnes privées adoptèrent l'usage, après le roi Henri IV, de tracer en tête des lettres et autour des signatures, voyez la dissertation d'Adrien de Longpérier dans la *Revue Numis-*

matique (*Nouvelle série*, tome I, 1856, page 268 et tome II, 1857, p. 177.) — L' S barré ou *fermé* serait une sorte de rébus que traduirait le mot *fermesse*, — pour *fermeté, constance*.

Toujours est-il que les vitraux de la Sainte Vierge, de même que ceux que nous étudierons dans le chapitre suivant, appartiennent à la nouvelle école. A l'exception des grandes draperies, tout y est peint en apprêt. Les têtes sont modelées en émaux de divers tons. Il en est de même, dans le premier tableau, de l'architecture du temple, des lointains et d'une quantité de détails dans les habillements; dans le second, des anges aux ailes chatoyantes, des nuages aux teintes fondues passant du rose clair au gris, au bleu, au violet, et de quelques draperies aux reflets changeants.

Il faut avouer que tous ces détails sont habilement traités et que si les émaux manquent de corps et de vigueur dans les grandes surfaces, ils peuvent atteindre, dans les petites, un éclat suffisant. Or ces verrières de la chapelle de la Vierge sont en tableaux de faibles dimensions et leur coloration laisse peu à désirer. Dans l'état primitif, avant les dégradations que le temps et les hommes leur ont fait subir, elles devaient offrir un riche et intéressant ensemble dont les débris mêmes ne sont pas sans valeur pour l'étude.



Angé tiré des Vitraux de la Chapelle de la
Châtre (fin du XVI^e siècle.)

PLANCHE VINGT-ET-UNIÈME.

Vitrail de la Chapelle de Montigny, actuellement des fonts baptismaux.

(1619).

LA chapelle de Montigny est entre les contreforts de la deuxième travée du côté du nord. Elle a remplacé, au commencement du XVII^e siècle, une chapelle bâtie deux siècles auparavant par l'archevêque Pierre Aimery et qui, ruinée par l'effondrement de la tour septentrionale, le 31 décembre 1506, n'avait jamais été définitivement réédifiée.⁽¹⁾

C'est en 1613, suivant l'abbé Romelot,⁽²⁾ qu'elle devint la propriété de la famille dont elle a porté le nom jusqu'à la Révolution. En 1617,⁽³⁾ la veuve du maréchal de Montigny obtint du chapitre l'autorisation d'y faire inhumer son mari.

François de la Grange, seigneur baron de Montigny, de Sery et des Aix, fils de Charles de la Grange et de Louise de Rochechouart, était né en 1554 et mourut le 9 septembre 1617. Il était gentilhomme ordinaire de la chambre du roi Henri III dès l'âge de dix-neuf ans, et un an plus tard, capitaine de cent gentilshommes de sa maison. Il fut gouverneur de Berry, de Blois et de Gien, chevalier du Saint-Esprit en 1595, se signala par sa valeur dans toutes les rencontres et fut fait maréchal de France en 1615.

Gabrielle de Crevant, fille de Claude de Crevant, seigneur de Beauvais en Touraine et de Marguerite de Halluin, qu'il avait épousée le 1^{er} août 1582, lui survécut jusqu'en 1643. C'est elle qui fit faire le vitrail objet de ce chapitre. Par un traité⁽⁴⁾ passé, le 22 juin 1618, devant Desbarres, notaire à Bourges, elle chargea Jehan Lafrimpe, maître sculpteur et tailleur de pierre, de construire dans la chapelle de Montigny, moyennant le prix et somme de cent cinquante livres, la baie "à trois meneaux avec le remplissage propre à y mettre des vîtres". Une quittance d'Estienne Prat, marchand, constate que celui-ci, le 16 novembre 1619, reçut 77 livres tournois "pour 220 pieds de treillis de fil de leton pour mettre à la vistre de la chapelle."

Ce vitrail, qui porte d'ailleurs la date de 1619, venait évidemment d'être mis en place.

On ignore qui en est l'auteur. "On croit, dit Romelot, qu'il est d'Eustache Lesueur, célèbre peintre sur verre du XVII^e siècle dont on connaît les savantes compositions."⁽⁵⁾ Ph. de Chenevières dans ses *Recherches sur quelques peintres provinciaux*, ne manque pas de faire remarquer qu'Eustache Lesueur était né seulement en 1617, et il repousse, par suite, cette attribution; mais gêné par la soi-disant tradition dont l'abbé Romelot s'était fait l'écho, il admet qu'il pourrait s'agir d'un homonyme du grand peintre parisien. J'estime qu'il est beaucoup plus naturel de penser que Romelot a tout simplement commis une erreur, et d'écarter son assertion qui paraît ne s'appuyer sur rien.

A titre de pure indication, je signalerai deux peintres-verriers dont on relève les noms dans les comptes de la ville, comme ayant travaillé à Bourges à cette époque. Le premier est J. Harsan ou Arsan qui en 1622 reçut "12 livres 10 sols pour armoiries en verre du maire et des échevins pour mettre en l'Hôtel-de-Ville" et, en 1625, confectionne encore quatre armoiries en verre pour le même objet. Le second, plus connu, est Louis Pinaigrier,⁽⁶⁾ maître verrier à Paris, auquel est payé en 1617 "45 livres pour armoiries qu'il a faictes pour les maire et eschevins" et, la même année, "25 livres pour avoir peint et fait cuire en verre les armoiries et timbres des dicts maire et eschevins."

DESCRIPTION.

La fenêtre, large de 3 m. 76, haute de 5 m. 28, est divisée à sa partie inférieure en quatre lancettes de 0 m. 85 de largeur sur 3 m. 10 de hauteur. Dans le tympan les meneaux dessinent une rosace quadrilobée dont les deux lobes horizontaux sont arrondis et les deux verticaux sont en arcs brisés. Cette rosace, accostée de deux grands écoinçons, s'appuie sur deux médaillons terminés en pointe entre les arcs des lancettes inférieures. Les jours plus ou moins importants qui restent au milieu de l'entrecroisement des meneaux sont remplis de verre bleu uni, ou garnis de têtes d'anges aux ailes diversement colorées.

1) V. plus haut, p. 69.

2) Ouvrage cité, page 156.

3) de Girardot et Durand, ouvrage cité, p. 77.

4) Publié dans les *Archives de l'art français* par Ph. de Chenevières et A. de Montaiglon, — Tome I, p. 277.

5) Eustache le Sueur a composé pour l'église Saint-Gervais des

cartons qui furent mis sur verre par Perrin. De là peut venir l'erreur de Romelot.

6) Petit-fils de Robert 1^{er} Pinaigrier, le plus célèbre des verriers de ce nom, et frère de Nicolas I^{er} (mort le 2 décembre 1606), avec lequel on le confond souvent. Louis Pinaigrier mourut le 29 Novembre 1627. Voir Léon Palustre, — *la Renaissance en France*, Tome II, page 138.

L'aspect général de l'architecture, satisfaisant à première vue, ne gagne pas à l'analyse : le tracé des meneaux est banal; les courbes manquent de simplicité et ne se raccordent pas sans à-coups. Il y a loin de ce dessin à celui des architectures du commencement du XV^e siècle où les courbes s'enchaînent sans effort pour concourir dans un équilibre parfait à un ensemble harmonieux. Autrefois comme aujourd'hui les meneaux avaient pour objet principal de soutenir les panneaux; mais on pouvait, à leur aspect, oublier qu'ils constituent une armature nécessaire, pour n'y voir qu'un cadre bien choisi mettant le tableau en valeur. Il n'en est plus de même ici, où ces lignes de pierre nuisent plutôt à l'effet du vitrail, interrompent la composition et en isolent les différentes parties.

La verrière a pour sujet l'Assomption de la Sainte Vierge.

Celle-ci est tout en haut, montant au ciel assise sur des nuées qui s'entr'ouvrent pour laisser voir des rayons de gloire. Des têtes de chérubins sortent des nuages autour d'elle. A ses côtés sont deux anges en adoration et deux autres anges agenouillés plus bas sont dessinés à une plus grande échelle pour marquer l'éloignement des premiers. Les uns et les autres portent des robes et des tuniques aux teintes vives; ils ont des ceintures flottantes et leurs grandes ailes de couleurs diverses se détachent sur le bleu du ciel et la blancheur des nuages aux flocons pressés. Des nuages semblables cachent jusqu'à mi-corps deux anges au torse nu peints dans les grands écoinçons latéraux. Enfin, dans les jours en ligne horizontale, à la base du tympan, sont des séraphins aux ailes roses, vertes ou rouges.

Le ciel, avec quelques nuages peints en grisaille légère sur le verre bleu, sépare cette vision céleste de la scène qui se passe sur terre : Au milieu de la campagne est un vaste sarcophage en marbre, sur le devant duquel retombe un suaire blanc. Des feuillages et des fleurs de toutes couleurs le remplissent. Les douze apôtres sont debout ou à genoux autour de lui, dans des attitudes qui expriment le saisissement et l'adoration. L'un d'eux agenouillé à droite, tout près du sépulcre, semble en fouiller du regard l'intérieur, en inclinant la tête et en joignant les mains avec ferveur. L'artiste a pu vouloir représenter ainsi saint Thomas cherchant à revoir encore une fois la mère de Dieu aux derniers moments de laquelle, seul parmi les apôtres, il n'avait pas assisté.

Cette composition est placée, comme le serait une tapisserie ou une peinture murale, au-dessus d'un stylobate décoré de moulures et d'avant-corps avec panneaux de marbre. Devant ce soubassement, Gabrielle de Crevant a fait peindre les portraits en pied de son mari et d'elle-même presque en grandeur naturelle. Deux grands prie-Dieu en bois sculpté, drapés de velours rouge ou bleu, sont devant eux. Les armoiries des deux époux devaient être peintes dans les pièces ovales que portent ces draperies. Elles ont été brisées, sans doute à l'époque de la Révolution. L'écu du maréchal était *d'azur à trois ranchiers* ou *béliers passant d'or* et devait être entouré du collier de l'ordre du Saint-Esprit, comme on le voit sculpté sur le prie-Dieu qui accompagne sa statue dans la même chapelle. Les armoiries de la maréchale portaient accolé à ce même écu celui de la famille de Crevant : *écartelé d'argent et d'azur, contre-écartelé d'argent à trois lionnets de gueules armés, lampassés et couronnés d'or*.

François de la Grange est représenté agenouillé sur un coussin de velours rouge à glands d'or. Il est en grand costume de chevalier du Saint-Esprit : chausses blanches; manteau violet semé de flammes d'or et, sur le devant, la croix de l'ordre; mantelet d'étoffe verte également brodé de flammes d'or. Le manteau est, suivant l'ordonnance, retroussé du côté gauche et ouvert du côté droit, montrant la doublure de satin jaune orangé. Le maréchal porte sur son mantelet le grand collier de l'ordre.

Gabrielle de Crevant est en costume de veuve : chaperon sur la tête, grand col blanc, manchettes blanches tuyautées et robe noire à la mode du temps. On a des portraits de la reine Marie de Médicis en ajustement de tout point semblable. Ces deux portraits sont très remarquables. Celui de la maréchale, particulièrement, est une œuvre de premier ordre qui pourrait être signée par un grand artiste. On sent qu'il a été peint d'après nature, tandis que le portrait de François de la Grange, plus froid, n'a que la valeur d'une copie, d'ailleurs habilement faite. Le vitrail est relativement en bon état. Il n'y a guère à regretter que la disparition de la tête de la Sainte Vierge, brisée dans le cours de notre siècle et mal repeinte à l'huile, et le bouleversement du panneau en écoinçon à droite du tympan, où était figuré un ange dont les morceaux, que je remets ici en place, ont été rapprochés au hasard.

On a vu au chapitre précédent comment la fabrication des vitraux s'est transformée d'une manière fâcheuse par l'emploi des émaux d'application. Les défauts du nouveau genre de peinture sont moins sensibles ici que dans les verrières de la chapelle de la Sainte Vierge. En haut, les grandes figures ont, le plus souvent, leurs vêtements découpés dans des plaques de verre teint, d'un bel éclat. Les émaux sont exclusivement employés dans le modelé des têtes, souvent pâteuses et forcées de ton; mais ailleurs ils ont surtout servi dans les petits détails, tels que les collets et les bordures de quelques robes et certaines parties du ciel bleu autour des anges. Lorsqu'ils accusent en bleu sur bleu, ou bleu sur rose, les damas de quelques étoffes, ils remplacent sans désavantage la couche de grisaille de l'ancienne manière. En bas, les portraits du maréchal et de sa femme sont entièrement peints en émail. Véritablement, ils n'y perdent rien, vus, comme ils le sont, à une très courte distance.

Ce vitrail, au total, d'une intensité de coloration remarquable, clot dignement la riche série des verrières de Saint-Etienne de Bourges. Il n'est que juste de dire que l'artiste qui le créa était supérieur à son temps, puisque son œuvre peut soutenir, sans trop de défaveur, la comparaison avec les belles productions du siècle précédent et surpasser en puissance décorative la plupart des peintures sur verre que le XVII^e siècle a laissées en France.

PLANCHES A, B, C, D, E, F, G et H.

Damassés.

LES imitations de tapisseries, d'étoffes brochées, de tissus ouverts ou brodés qu'on désigne habituellement sous le nom de *damassés* ou de *damas*, n'apparaissent véritablement dans les vitraux que vers la fin du XIV^e siècle. On n'en voit point d'exemple dans les médaillons à petites figures des premiers temps de la peinture sur verre, à moins qu'on ne veuille considérer comme tels certains ornements consistant en enroulements très simples, en fleurettes, rosaces, annelets et ellipses, enlevés sur fond noir, qui sont quelquefois appliqués, surtout au XII^e siècle, en façon de bandes ou de bordures sur les robes et les manteaux.

Lorsqu'au milieu du XIII^e siècle on dessina de grandes figures dans les hautes fenêtres de nos cathédrales, ces figures, resserrées entre de larges bordures qui laissaient très peu de fond visible, s'appuyèrent sur une teinte rouge ou bleue tout unie.

Au XIV^e siècle, on commença à orner, en arrière des personnages isolés, le fond devenu plus important par le rétrécissement ou la suppression des bordures. Pour cela on enleva en clair, sur un à-plat de grisaille plus ou moins opaque, des sortes de plumes enroulées ou de palmes ramifiées d'un dessin très délicat mais peu varié. Ce genre de décoration ne servit plus, après le XIV^e siècle, pour l'ornementation des grandes pièces, mais on l'employa encore communément aux XV^e et XVI^e siècles pour les petites surfaces, particulièrement dans les armoiries, pour diaprer le champ des écussons et même les pièces héraldiques.

C'est surtout à partir des premières années du XV^e siècle que les damassés proprement dits sont répandus dans tous les vitraux. Ils affectent les dispositions les plus variées en s'inspirant tout d'abord des riches dessins de ces précieux tissus que les ateliers d'Orient fournissaient au commerce européen. On les emploie alors aussi bien pour garnir le fond général du vitrail que pour représenter des tapisseries tendues derrière les personnages, ou pour indiquer la richesse des étoffes d'habillement. Leur usage dans ce dernier cas est soumis à certaines règles : il est, en effet, à remarquer que, jusqu'au milieu du XV^e siècle, le dessin des damassés se détacha en couleur claire, — la couleur même du verre, — sur une couche de grisaille assez épaisse pour intercepter presque complètement la lumière. Or cette disposition, favorable dans les fonds généraux pour faire ressortir soit les petits sujets en camaïeu, soit les architectures abritant les grandes figures de saints, et dans les draperies en tenture, pour détacher au milieu des portiques ces figures des premiers plans, ne pouvait convenir pour traiter les vêtements dont il faut marquer la souplesse et qui ont, par suite, besoin de transparence. On ne damassait donc, dans les vêtements, — et non plus par la grisaille mais par la teinture au jaune d'argent, — que les verres incolores qui pouvaient représenter soit un tissu blanc broché d'or, soit, lorsque le jaune faisait le fond du dessin, un drap d'or broché d'argent. Dès qu'on voulut damasser les robes et les manteaux, quelle qu'en fut la couleur, il fallut abandonner la grisaille opaque et en adopter une assez transparente pour admettre l'indication des plis et du modelé des draperies : C'est ce qui arriva au milieu du XV^e siècle.

Alors les tentures de fond se modifièrent dans le même sens, et bientôt disparurent ces damassés à petits dessins sur fond noir d'une si originale et si élégante composition. Les motifs décoratifs, moins apparents au milieu de la grisaille claire, durent être agrandis sous peine de produire un effet terne et confus, et perdirent en même temps presque tout intérêt. Si l'on rencontre parfois, à partir de 1450 des damassés qui ne soient pas d'une désespérante banalité, ce sont généralement des copies de dessins plus anciens conservés traditionnellement dans les ateliers.

Enfin, vers la fin du XVI^e siècle, l'emploi des émaux amena une nouvelle transformation en permettant de reproduire, sur le même morceau de verre, l'ornementation d'étoffes brochées de plusieurs couleurs. On voit un exemple de ce procédé dans les vitraux de la chapelle de la Vierge (Planche XX), où la robe de saint Joachim est jaune tissée d'ornements rouges. De même le vitrail de la chapelle de Montigny (Planche XXI) montre, sur les vêtements de quelques apôtres, des damassés peints en couleurs de différents tons, ou d'une autre teinte que la couleur de fond.

A toutes les époques depuis le XV^e siècle, on a parfois indiqué, par un simple trait, le dessin des damassés. Un motif assez heureux traité de la sorte est au vitrail de Montigny sur le manteau d'un apôtre. C'est une composition du XVI^e siècle utilisée, comme on voit, dans le siècle suivant. On la trouve identique dans plusieurs vitraux du XVI^e siècle de l'église de Montmorency.

La Cathédrale de Bourges fournit de nombreux spécimens des damassés de la meilleure époque. Quelques-uns n'existent qu'à l'état de fragments utilisés pour boucher des trous, sans que leur provenance soit connue; mais ils n'en sont pas pour cela moins bons à recueillir, et je les reproduis ici comme les autres en grandeur

naturelle. Ce sont des modèles d'un style généralement très pur qui se prêteraient à de multiples utilisations et dont on peut, dans tous les cas, recommander l'imitation à nos modernes peintres-verriers.

Dans tous ces damassés le dédoublement du dessin permet de couvrir une assez grande surface avec une composition de peu d'étendue, répétée d'abord symétriquement, puis reportée à droite et à gauche en diagonale. On ne saurait trop faire remarquer que, tout au moins jusqu'au XVII^e siècle, les artistes se gardèrent bien d'abuser du poncis et du pochoir, si malheureusement employés plus tard. Ils reproduisaient, sans doute, un dessin toujours le même dans son tracé général; mais c'était avec un certain laisser-aller, avec une liberté de touche qui empêchaient de sentir le retour du même motif et enlevaient l'insupportable sécheresse qu'une régularité absolue entraîne nécessairement avec elle.

Les seize dessins de damassés reproduits dans les huit planches ici présentées ne réclament que de courtes explications :

Planche A, numéro 1. — Damassé provenant des vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourges. On en trouve çà et là des fragments dans les verrières de la Cathédrale.

Dans les espaces laissés libres au milieu de l'entrecroisement de tiges feuillées, dont les intersections sont cachées par un ornement fleurdelisé, se voient répétés l'ours et le cygne, supports ordinaires des armes du duc Jean, alternant avec un monogramme formé des lettres E et V. On sait que le rapprochement de ces trois emblèmes constitue une sorte de rébus dont l'explication est rappelée dans un procès-verbal⁽¹⁾ dressé par l'Intendant de la généralité de Bourges, à l'occasion de la démolition de la Sainte-Chapelle, en 1757 : "*Parmi les ornements... on voit... cette devise : OVR SINE LE TEMS VENRA, où le premier mot est représenté par un ours et par un cygne et les trois autres par un chiffre.*" MM. A. de Champeaux et P. Gauchery dans leur beau livre sur *les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, citent (p. 44) un passage du roman de *la Conquête de la Douce Mercy* où le roi René a fait allusion à une aventure galante en souvenir de laquelle le duc Jean adopta l'ours et le cygne pour soutenir son blason. Quant au monogramme on peut admettre qu'il est formé des deux premières lettres du mot *eveniet* qui donnerait bien le sens des trois derniers mots de la devise.

Pl. A, n° 2. — Ce damassé existe à l'état de fragment étranger dans le vitrail de la chapelle des fonts où il bouche, avec un morceau du damassé précédent, l'écusson détruit du prie-Dieu de la maréchale de Montigny. Les contours un peu secs du dessin pourraient faire hésiter sur son attribution aux premières années du XV^e siècle, mais c'est une imitation évidente d'un damassé de cette dernière époque usité dans les vitraux de la Sainte-Chapelle et reproduit à la planche G, n° 1.

Pl. B, n° 1. — La plus grande partie du fond général du vitrail d'Aligret (Planche III) est faite avec ce damassé, qui a servi également dans la verrière de la chapelle de Trousseau (Pl. I). Si, comme il est très naturel de le supposer, tous ces dessins reproduisent ceux d'étoffes existant au commencement du XV^e siècle, on peut observer que celui-ci a eu pour modèle un tissu moins précieux et probablement moins ancien que le précédent. Le motif décoratif, formé de rosaces à six lobes alternant avec des espèces de croix évidées et fleuronées, est encore fort élégant. Il se rapproche par son style d'une composition de la même époque qu'on verra au n° 1 de la planche D.

Pl. B, n° 2. — Celui-ci forme le dessin d'une tenture dans un des panneaux du vitrail de la chapelle de Trousseau (voir pl. I), peint vers 1405. Ce doit être une imitation, sinon une copie, de quelque étoffe en usage à cette date et qui pouvait évidemment appartenir à une époque assez antérieure. L'inspiration orientale ne paraîtra pas douteuse à ceux même qui refuseraient de reconnaître un souvenir de la plante des lieux arides de l'Arabie et de la Palestine connue sous le nom de *rose de Jéricho*, dans cette touffe de rameaux denticulés et recourbés qu'on voit au-dessus de l'aigle attaquant sa proie.

Pl. C, n° 1. — Très employé dans les verrières d'Aligret et de Trousseau, ce beau damassé d'inspiration orientale a été utilisé de trois façons différentes : d'abord tracé par une simple ligne de ton bistre sur verre blanc, il orne la robe de sainte Catherine au premier de ces vitraux; il sert ensuite aux draperies de tenture ou dans les fonds généraux de toute couleur en enlevant son dessin en clair sur fond de grisaille opaque; il simule enfin dans les habillements un tissu broché d'or et d'argent, en se détachant en blanc sur un fond de jaune d'argent. De toute manière il est d'une grande richesse et de la plus originale distinction.

Pl. C, n° 2. — Dessin très riche formé de fleurons touffus au centre desquels apparaissent des animaux fantastiques. On en trouve beaucoup de débris épars çà et là dans la Cathédrale. A l'état de fragment plus important, il sert de fond en tenture derrière une grande figure du commencement du XV^e siècle dont un panneau est intercalé au milieu du vitrail de saint Etienne dans la chapelle de Pierre Copin, aujourd'hui dite de la Bonne-Mort.

Pl. D, n° 1. — A rapprocher comme inspiration du damassé n° 2 de la planche B. Le contour des rosaces qui le composent est amené au carré par le développement et la terminaison angulaire des lobes, suivant deux diamètres perpendiculaires. Il en résulte une disposition en damier qui donne à la composition un caractère spécial. Très employé dans le vitrail des Trousseau, ce motif a servi également dans les verrières de la Sainte-Chapelle (Planche V), où il est modifié par l'introduction de têtes grimaçantes à la place des étoiles centrales.

1) Ce document a été publié par M. de Raynal : *Histoire du Berry*, t. II, p. 515.

Pl. D, n° 2. — Des lions affrontés, des oiseaux volant au milieu des ondulations de tiges chargées de fleurons divers, forment un ensemble des plus originaux. Il y a encore là, semble-t-il, un souvenir des précieux tissus d'Orient. Ce dessin se trouve dans le vitrail de Pierre Trouseau et dans celui de Simon Aligret, employé à l'ornementation de tentures de fond. Il peut servir aussi sur les vêtements en le reportant sur un verre blanc avec fond teint au jaune d'argent.

Pl. E, n° 1. — Voici le plus répandu des damas usités à Bourges aux premières années du XV^e siècle. Il est dans presque tous les vitraux qui nous restent de la Sainte-Chapelle (Planches II, V et VI) et on en rencontre partout des débris. La composition est bonne lorsqu'on peut saisir l'ensemble; mais elle est inférieure à celle de la plupart des damassés de la même époque. Il y a du fouillis dans l'intervalle des axes de symétrie et le dessin en paraît vague lorsqu'il est vu, comme il arrive souvent, sur des morceaux étroits qui laissent en dehors d'eux les points intéressants.

Pl. E, n° 2. — D'un merveilleux effet décoratif est celui-ci, qui a servi soit aux tentures soit aux vêtements. Il se trouve employé à ces deux objets dans le vitrail de Trouseau. Dans le second cas il est, comme on le voit sur une moitié de la figure, tracé sur verre blanc avec un fond de jaune d'argent.

Pl. F, n° 1. — Ce damassé ne paraît avoir servi qu'à l'ornementation des habillements, la finesse de son dessin ne comportant pas le fond de grisaille. A l'inverse de ce qu'on a vu pour le damassé précédent, c'est le fond qui reste blanc et les ornements qui figurent une broderie d'or par la teinture au jaune d'argent. Ces enroulements délicats décorent les chapes de deux anges qui supportent, dans des vitraux provenant de la Sainte-Chapelle (Planche II), l'écusson du duc de Berry. On en trouve encore, dans beaucoup de vitraux de Bourges, des fragments probablement de même provenance.

Pl. F, n° 2. — C'est seulement par quelques débris épars dans la Cathédrale que nous connaissons ce damassé fort élégant. On voit quelle est l'infinie variété de ces compositions! Et ici se présente un complément de décoration, d'ailleurs discutable quant à son effet, que nous n'avions pas encore observé. Il est fourni par l'application, sur certains détails, d'une teinture au jaune d'argent qui se combinant avec le ton du verre lui donne par place une coloration nouvelle, plus harmonieuse en réalité que ne le ferait croire la reproduction qui en est donnée sur le papier. Il faut la transparence du verre pour adoucir l'opposition de ces feuilles vertes avec le ton bleu qui les entoure.

Pl. G, n° 1. — On a vu plus haut (Planche A, n° 2) un damassé dont la régularité géométrique peut faire croire qu'il est de facture plus moderne que celui qu'on a ici sous les yeux et dont il est une évidente imitation. Ce dernier fait le fond d'un des vitraux de la Sainte-Chapelle (Planche V) et, par conséquent, a été composé au plus tard en 1405. Il a de réelles qualités décoratives malgré quelque exagération dans ses découpures.

Pl. G, n° 2. — Les animaux rampant sur les branches et rongant les fruits et les tiges représentent des salamandres sous lesquelles de grandes fleurs se transforment en flammes par l'allongement de leurs pétales ondulés. Entre les branches où perchent des oiseaux sont des rosaces déchiquetées. Tout cela forme un ensemble très original. Le vitrail de la chapelle de saint Thibault (Pl. VII), où ce damassé est employé en fond général, est de 1409 ou 1410.

Pl. H, n° 1 et 2. — Vers le milieu du XV^e siècle, les damassés, à Bourges du moins, changent complètement de style et perdent presque toute originalité. Voici cependant deux fonds de damas que je trouve au vitrail de la chapelle des Fradet (voir Pl. IX) peint vers 1465, et qui ont encore de l'intérêt. A certains égards, notamment par l'opacité de la grisaille sur laquelle ils se détachent, leur conception se rapproche de celle des compositions antérieures. Elle en diffère par l'introduction, au milieu du dessin, de pièces de verre jaune qui colorent vivement quelques fleurons. On a vu employer le même procédé dans le vitrail de Jacques Cœur (Planche VIII) pour augmenter la richesse de la chape de l'Ange Gabriel et de la robe de sainte Catherine. Il peut, même dans les fonds, produire un effet satisfaisant.

Ainsi qu'il a été dit plus haut, les damassés, à partir du milieu du XV^e siècle, s'agrandissent de telle sorte qu'on ne voit plus guère que des alternances un peu confuses de grisaille, devenue très transparente, et d'intervalles où le verre est mis à nu, sans qu'on puisse, le plus souvent, saisir l'ensemble du dessin. Il faudrait, pour en faire comprendre l'ordonnance, les réduire à des dimensions qui en amélioreraient peut-être l'effet, mais en changeraient absolument le caractère. Il ne paraît pas, dans ces conditions, y avoir lieu de les reproduire.

Il y a dix ans, dans une réunion des sociétés savantes à la Sorbonne, je rappelais le jugement de M. F. de Lasteyrie sur la Cathédrale de Bourges "où la peinture sur verre a déployé successivement les plus brillantes ressources de ses différentes manières⁽¹⁾", et j'ajoutais : "on peut dire, en effet, qu'à Saint-Etienne de Bourges, l'art du peintre

1) *Histoire de la peinture sur verre, d'après ses monuments en France*, p. 91.

“verrier étale son histoire toute entière depuis son origine, à la fin du XI^e siècle,⁽¹⁾ jusqu'à son irrémédiable chute, “ au milieu du XVII^e. On suit pas à pas, dans le même édifice, ses progrès, ses transformations. On constate aussi, “ à la fin, il faut bien le dire, les signes de sa décadence; mais sans rencontrer, même dans les productions des “ dernières époques, aucune œuvre qui n'ait encore un mérite incontestable.⁽²⁾” Cette affirmation dont la réalité était déjà démontrée, en ce qui touche les XII^e et XIII^e siècles, par la magistrale monographie des PP. Cahier et Martin, restait à prouver pour ce qui regarde les époques postérieures. C'est ce que j'ai tenté de faire dans le volume dont j'écris en ce moment les dernières lignes. Après de longues années passées à réunir les éléments de cette démonstration, j'ai cherché dans les pages qui précèdent, à exposer, à côté de la représentation des œuvres, les documents qui éclairent leur naissance et les conclusions qui se dégagent de leur étude.

Si mon dessein a été réalisé, on a pu distinguer depuis la fin du XIV^e siècle un certain nombre de périodes distinctes, quoique reliées les unes aux autres, formant comme autant d'étapes dans la marche continue de l'art du peintre-verrier. La première comprend le premier tiers du XV^e siècle. La plus haute expression de son caractère propre se trouve dans le vitrail des Trousseau. La seconde embrasse la suite de ce même siècle et montre des tendances et des procédés nouveaux dont la vitre de la chapelle de Jacques Cœur est le modèle le plus accompli. Les trois premiers quarts du XVI^e siècle marquent une troisième période aussi distincte de celle qui la précède que de celle qui va la suivre. La peinture sur verre y suit une progression ascendante jusqu'à l'époque qui a vu produire, dans la chapelle des Tullier, le chef-d'œuvre de Lescuyer. Mais bientôt l'art se transforme encore et, cette fois décline et touche à son dernier âge. Il jette encore une lueur dans le tableau de la chapelle de Montigny : c'est comme un éclair traversant les nuages qui déjà le voilent. Enfin la nuit se fait. Nous ne pouvons que nous applaudir de ce qu'à Bourges, après le milieu du XVII^e siècle, la décadence consommée n'a laissé aucune de ces œuvres, comme on en voit ailleurs, qui ne méritent que l'oubli.

Marquis A. des MÉLOIZES.

Janvier 1897.

1) V. *Note sur un ancien vitrail de la Cathédrale de Bourges*, par A. des Méloizes, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, IV^e vol., 1873, p. 193.

2) V. *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* — 1887, p. 379.



Angé tiré des Vitraux de la Chapelle de la Châtre (fin du XVI^e siècle.)

TABLE GÉNÉRALE ALPHABÉTIQUE.

Adam et Ève 30, 50, 70.	— de Reims, ou des Trouseau, 1 à 6; — de Saint-Martin, de Saint-Loup, ou de Beaucuire, 38 à 42; — de Saint-Thibault, de l'Archevêché ou de Sainte-Solange, 25 à 27; — de Sainte-Catherine ou d'Aligret, 9 à 14; de la Sainte Vierge ou de la Châtre, 73 à 75; — de Tullier, 69 à 72.	Jean, duc de Berry, I, 1, 2, 7, 9, 16, 24, 25, 43, 73, 79.	Saint-Hippolyte 2.
Adoration des Mages 45, 55.	Chabot (Jeanne) 73	Jeanne de Boulogne, duchesse de Berry III, 3, 11.	Saint-Omer 1.
Aimery (Pierre) archevêque 76.	Chapitre de Saint-Etienne de Bourges, 3, 9, 12, 28, 34, 38, 43, 52, 56, 63, 69, 71, 72.	Jérémie 47.	Saint-Papoul V, 57, 63.
Aix (les) 9, 76.	Charité (Philippe de la) II, 4.	Jésus-Christ 10, 35, 38, 57, 60.	Saint-Ursin 43.
Alexandre V, pape 25.	Charles VI 4, 10, 25.	Jésus enfant 4, 12, 44, 45, 55, 70.	Sainte-Chapelle de Bourges, I, II, 2, 7, 9, 21, 54, 57, 79, 80.
Aligret (Simon) III, 9 et 35.	Chartres 9; — (vitraux de), I.	Jugement dernier III, 11, 38.	Sainte-Chapelle de Riom 41.
Annonciation 18, 30, 74.	Châtre (de la) — Claude, 73; — Marie, 31.	Kersers (A. Buhot de) I, III, 9, 25, 28.	Saint-Esprit, 17, 19, 29, 34, 52, 54.
Anselme (le P.) 4.	Château (Jean) II, 9, 21.	Labbe (Guillaume), peintre-verrier, 48.	SAINTS : — Ambroise, 40, 41; — André, 30; — Augustin, 40; — Claude, 63, 64; — Denis, 58 et ss; — Eleuthère, 59 et ss; — Etienne, IV, 5, 13, 18, 33, 52, 66, 67; — Grégoire le grand, 40; — Guillaume, archevêque de Bourges, 4, 18; — Hilaire, 13; — Hippolyte, 66; — Jacques, II, III, 4, 15, 18, 30, 50, 71; — Jean-Baptiste, 10, 39, 46, 70; Jean-l'Évangéliste, 35, 36, 50, 71, 74; — Jérôme, 41; — Joachim, 74; — Joseph, 44 à 46, 56; — Laurent, 66; — Luc, 36; — Marc, 36; — Martin, 40; — Mathieu, 36, 41, 50; — Michel, II, 3, 13; — Nicolas, 13; — Papoul, 57, 63; — Paul, 12, 59, 67; — Pierre, 12, 38, 39, 70; — Romain, 66; — Rustique, 59 et ss; — Sébastien, 4, 33; — Séverin, 41; — Simon, 12; — Sulpice-Sévère, 41; — Thomas, 12, 77; — Ursin, III, 4, 18, 19, 33.
ARMOIRIES : Alexandre V, pape, 26; — Aligret, 12; — Anjou (Marie d'), 18, 29; — l'Aubespine, 31; — Auvergne (Jeanne d'), 11; — Bar, 35, 58; — Beaucuire, 38; — Beauvais, 35; — Benoît XIII, antipape, 3; — Berry, 3, 7, 11; — Bohier, cardinal, 51, 56; — Boissatier, 25; — Bonin, 70; — Breuil (de ou du), 46; — Castello, 71; — Chapitre de Saint-Etienne, 56; — la Châtre, 31; — Clément VII, antipape, 3; — Cœur, 31, 35, 55; — Crevanti, 77; — Dauphiné, 18, 29; — Fradet, 35; — France, 3, 17, 26, 70; — la Charité, 4; — la Grange-Montigny, 77; — Lédépart, 31, 55; — Le Roy, 70; — Linières, 5; — Mathé, 71; — Nicolas V, 3, 16; — Papauté, 2, 26; — Tournon (cardinal de), 70; — Trouseau, 4; — Tullier, 70.	Château (Jean) II, 9, 21.	Le Sueur (Eustache) 76.	SAINTES : — Agnès, II, 5; — Anne, 74; — Brigitte de Suède, 13; — Catherine d'Alexandrie, III, 12, 30; — Catherine de Suède, 13; — Elisabeth, 44.
Arnault (Jean) peintre-verrier, 42, 64; — (Pierre) peintre-verrier, 19, 64; — (Thienon), 64.	Château (Jean) II, 9, 21.	Le Vieil, — Guillaume, peintre-verrier, 24; — Pierre, id. 28, 74.	Sainte Vierge, II, V, 4, 10, 12, 13, 18, 30, 34, 35, 44, 45, 48, 55, 70, 74.
Arsan (J) peintre-verrier 76.	Chauvet (Gilles) 57.	Linières (Godemar de) 5.	Salle capitulaire 52.
Assomption 34, 48, 74, 77.	Chennevières (Ph. de) 64, 76.	Lizet (Pierre) 72.	Sens (vitraux de) I.
Aubespine (de l') 28, 31.	Clement VII, antipape II, 3, 16.	Longprier (Adrien de) 76.	Sery 76.
Auxerre (vitraux d') I.	Cœur, — Jacques, III, 3, 16, 28, 55; — Jean, 33; — Nicolas, 28. — Perrette, 3.	Longueil (Jeanne de) 43.	Siméon 44.
Avignon 3.	Copin (Pierre) 63, 72.	Marle (J. de) 1.	Thévenot (E. H.) 16.
Bar (de), — Jean, évêque de Beauvais, 33; — Denis, évêque de Saint-Papoul, VI, 57.	Costurier (Pierre) 63.	Martin V, pape 2.	Tory (Geoffroy) II, 21.
Barbarin (Pierre) 38.	Cramaud (Michel de), archevêque de Reims 1.	Martin V, pape 2.	Touloget-Treanna (le comte de) 9.
Barreau (le chanoine) 13, 37.	Crevanti (Gabrielle de) 76, 77.	Masse des Innocents 45.	Tournon (François de), cardinal, archevêque de Bourges 69, 72.
Bastard (de) 48.	Crucifiement 35.	Mathé, — Pierre, 71, 72; — Claude, 72.	Trouseau, — Agnès, 5; — Catherine, 5; — Jacquelin ou Jacques V, II, 4; — Jacques VI, 5; — Jean, 5; — Pierre, II, 1, 2, 4, 5.
Baye (Nicolas de) 1.	Dallida ou Dayda (Robert) peintre-verrier 19.	Mellein (Henri), peintre-verrier, III, 28.	Tullier — Denis, 70; — François, 72; — Jean, 71; — Jeanne, 72; — Louise, 72; — Pierre, 69 et ss; — Pierre-Jean, 72.
Beaucuire (Pierre de) III, 38.	Damassés, II, 20, 23, 27, 37, 40, 78 à 81.	Moise 70.	VERRIERS (peintres) : Arnault (Jehan), 42, 64; — Arnault (Pierre), 19, 64; — Arsan ou Harsan, 76; — Bouvilliers, 19; — Dallida (Robert), 19; — Gilet Benoist, 24; — Guillon (Pierre), 48; — Guillot du Saussay, 24; — Henequin de Vulcop, 48; — Labbe (Guillaume), 48; — Lesucuyer (Jehan), IV, 14, 19, 63, 69, 81; — Le Vieil (Guillaume), 24; — Le Vieil (Pierre), 28, 74; — Mellein (Henri), IV, 28; — Molusson (Jacquelin de), 48; — Pinaigrier (Louis, Nicolas I ^{er} et Robert I ^{er}), 76.
Beauveuve (André) 24.	Daniel 47.	Molusson (Jacquelin de), peintre-verrier 48.	VICAIRES dans la Cathédrale de Bourges : — de N.-D. de Reims, 2; — de St-Nicolas, 13; — de Ste-Catherine, 9; — de Saint-Etienne, 34; — de Saint-Sébastien et de Saint-Ursin, 34; — de Saint-Martin de Beaucuire, 38.
Beauvais (Jean de), évêque d'Angers, 33.	David, prophète I, 23, 70.	Montaignu (Gérard de), évêque de Poitiers 1.	Vincent de Beauvais 4.
Benoît XIII, antipape II, 3.	Descente du Saint-Esprit 54, 74.	Montigny (le maréchal de) 76, 77.	Visitation 14.
Berthomière (Antoinette de la) 72.	Dodart 21.	Montmorency (vitraux de) 78.	Voragine (Jacques de) I, IV.
Boissatier (Guillaume de) archevêque de Bourges 13, 25.	Doriolle (Pierre) 57.	Moréri 4.	Vulcop ou Vulcot (Henequin de), peintre-verrier 48.
Boniez (Robert de) 9.	Dubreuil (Voir Breuil (du) 38.	Moulins-Engilbert (Philippe de), évêque 6.	
Boniface VIII, pape 3.	Ecouen (vitraux d') 64.	Nativity 44.	
Bonin ou Bonnin, — Jehan, 38, 70; — Marie, 38, 69, 70; — Martin, 38.	Etampes (d') III, 7.	Neillac (Jean de) 10.	
Boucher (Jehan) IV, 64, 65.	Evreux (vitraux d') 6, 23.	Nicolas V, pape 3, 15, 13.	
Bourbon (Charles de) cardinal, archevêque de Lyon 33.	Ezechiel 47.	Notre-Dame de Paris 1, 9, 43.	
Bouvilliers, peintre-verrier 19.	Fauconnier (Laurence), prétendu peintre-verrier IV, 63.	Nourrie (Geneviève) 64.	
Boyer (Hippolyte) IV, 63.	Faverot (Simon et Denis) II, 12.	Noyon 6.	
Breuil (Jean, Guillaume et Martin de ou du) 43, 46.	Fradet (Pierre) III, 33.	Odard (Guillaume) 5.	
Bucy (Michel de), archevêque de Bourges 69.	Franc (Louis) 2.	Orgemont (Nicole d') 1.	
Bueil (François de), archevêque de Bourges 72.	Fuite en Egypte 45, 74.	Palustre (Léon) V, 76.	
Caen (église St-Sauveur de) III.	Fumée (Adam) 70.	Papoul, pape 33.	
Cahier et Martin (les PP.) I, IV, 81.	Gabriel (archange) III, 18, 30.	Père Eternel 29, 43, 52, 55, 69.	
Castello (de) 71, 72.	Gamaliel 67.	Pierquin de Gembloux, IV, 63, 65.	
Catherinot IV, 16, 64.	Gauchery (Paul) 54, 79.	Pilate 65.	
Champeaux (A. de) 54, 79.	Gendrat (Perronelle) 70.	Pinaigrier (Louis, Nicolas I ^{er} et Robert I ^{er}) peintres-verriers 76.	
CHAPELLES : de Bar ou de Saint-Denis, 57 à 62; — de Breuil, ou de Saint-Jean-Baptiste, 43 à 47; — de Copin, ou de Saint-Papoul, 63 à 68; — d'Etampes, ou du Sacré-Cœur, 7, 8; — de Fradet, de Saint-Sébastien ou de Saint-Benoît, 33 à 37; — de Jacques Cœur ou de Saint-Ursin, 28 à 32; — de Le Roy, 48 à 51; — de Montigny, ou des fonts, 69, 76 à 77;	Gilet Benoist, peintre-verrier 24.	Pissuel (Louise de) 73.	
	Girardot (le baron de), 3, 13, 19, 33, 38, 48, 64.	Poitiers II, 1, 2, 6, 9.	
	Grange (François de la) 76, 77.	Présentation de la Vierge 74.	
	Guillon (Pierre), peintre-verrier 48.	Purification 44.	
	Guillot du Saussay, peintre-verrier, 24.	Ragueau (Jehan) 63, 79.	
	Halluin (de) 76.	Raynal (de) 28.	
	Haynin, Hanequin ou Henequin le verrier 48.	Reims II, 1.	
	Harsan (J.) peintre-verrier 56.	Résurrection 35, 64.	
	Hazé 21, 22, 55.	Riom (vitraux de) III, 41.	
	Henequin de Vulcop, peintre-verrier 48.	Robertet (Anne) 73.	
	Honorius d'Autun I.	Rochelouart (Louise de) 76.	
	Hucher (Eugène) I, III, IV.	Romelot (l'abbé), V, 5, 13, 18, 38, 63, 76.	
	INSTRUMENTS DE MUSIQUE : — chevrette, 27; — flageolet, 49; — flute, 26; — guiterne, 26, 70; — harpe, 27, 29, 44, 49, 70; — mandore, 26; — orgue, 29, 44, 49; — psalterion, 26; — tambourin, 70; — triangle, 70; — trompette, 29, 70; — viole, 49, 70.	Rose du grand pignon de St-Etienne, 16.	
	Isaïe, prophète I, 23, 47.	Rouen (vitraux de) II, IV.	
	Jean XXII, pape 3.	Rupy de Cambrai 33.	
	Jean XXIII, pape 10.	Saint-Aoustrille du Château 9.	
		Saint-Bonnet de Bourges, (église) IV, 14, 64.	
		Saint-Hilaire de Poitiers II, 9.	

TABLE DES PLANCHES.

I. Vitrail des Trouseau 2	XIII. Vitrail de la salle capitulaire 52
II. Armes de Berry (chapelle d'Etampes) 8	XIV. Fragments divers 54
III. Vitrail d'Aligret 12	XV. Vitrail de saint Denis (tympau) 58
IV. Vitrail du grand pignon 18	XVI. Id. (partie inférieure à gauche) 60
V. Vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourges 22	XVII. Id. (partie inférieure à droite) 62
VI. Idem 24	XVIII. Vitrail de Pierre Copin 66
VII. Vitrail de Boissatier 26	XIX. Vitrail des Tullier 70
VIII. Vitrail de Jacques Cœur 30	XX. Fragments des vitraux de la Sainte Vierge 74
IX. Vitrail des Fradet 36	XXI. Vitrail de Montigny 76
X. Vitrail de saint Martin 38	A, B, C, D Damassés 78
XI. Vitrail des de Breuil 44	E, F, G, H Idem 80
XII. Vitrail des Le Roy 48	

ERRATA.

Page 4, note 2, au lieu de : Charles VII, lisez : Charles VI.	Page 43, ligne 10, au lieu de : millesimo lisez : milleno.
Page 5, ligne 27, — saint-Etienne, lisez : saint Papoul.	Page 57, note 4, — Saint-Papoul
Page 16, ligne 12, — 1372, lisez : 1392.	Page 58, ligne 19, — de banderoles, de figures chimériques, de têtes d'anges, lisez : des banderoles, des figures chimériques, des têtes d'anges.
Page 17, ligne 29, — bordé de noir, lisez : vert foncé.	Page 71, ligne 19, — affial lisez : official.
Page 31, ligne 6, — verte foncée, lisez : fleurdelisées.	
Page 32, ligne 9, — fleurdelisées, lisez : fleurdelisées.	