



Quelques observations sur le programme vitré de la Sainte-Chapelle de Bourges

Matthew Reeves

Cette contribution souhaite élargir notre vision du programme vitré de la Sainte-Chapelle de Bourges, l'une des plus importantes constructions du Moyen Age tardif français, restée énigmatique en raison de sa disparition (fig. 3)¹. Érigée en 1392 par Jean de Berry comme chapelle royale, sinistrée à de nombreuses reprises², elle est détruite à partir de 1757 suite aux dégradations subies au cours du temps. Seule une poignée des éléments décoratifs qui l'ornaient a été préservée, ainsi que quelques vestiges des trois cents objets précieux composant son trésor³. Des vitraux, il ne reste que vingt des quarante-huit panneaux figuratifs remontés, avant la démolition, dans la crypte de la cathédrale, ainsi qu'une myriade d'éléments plus petits disséminés dans la cathédrale ou conservés au musée du Berry (fig. 26)⁴. Les indices matériels qu'ils fournissent seront au centre de nos interrogations. Ils permettent de proposer une reconstitution plus complète de l'ensemble original que ce qui a été envisagé précédemment, et de réfléchir en termes de signification et de conception du programme.

Les vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourges, hier et aujourd'hui

Les travaux de la Sainte-Chapelle de Bourges débutent en 1392 ; cinq ans plus tard, les documents la désignent comme « bâtie »⁵. Au même titre que les autres saintes chapelles, sa construction répond à un certain nombre de critères, dont l'adoption du modèle architectural de la Sainte-Chapelle de Paris, édifiée vers 1240 par le roi Louis IX pour abriter la couronne d'épines acquise à Constantinople⁶. Grâce à la survie miraculeuse de la chapelle parisienne, il est aisé de comprendre le rôle que pouvait jouer le vitrail dans la définition esthétique et symbolique de l'édifice. La lumière baigne littéralement l'espace intérieur grâce aux quarante-six lancettes des fenêtres de la chapelle supérieure, chacune mesurant 15,4 mètres de haut et contenant conjointement plus de 750 mètres carrés de verre. Ces surfaces immenses et presque ininterrompues accueillent un vaste programme iconographique destiné à proclamer de concert l'autorité unique du roi, tout en encerclant physiquement le spectateur⁷. On comprend dès lors que l'érection de la Sainte-Chapelle de Bourges a impliqué, elle aussi, une quantité considérable de vitraux. Il ne nous reste malheureusement aucun document évoquant leur fabrication. Il est probable que les treize fenêtres monumentales étaient en phase de montage en 1397, date de l'achèvement de l'édifice, et terminées avant le début de la décoration intérieure, le verre étant indispensable pour imperméabiliser le bâtiment et protéger son contenu des intempéries. Les vitraux devaient en tout cas être installés avant 1408, année où sont réparées quelques fenêtres endommagées par une tempête⁸. Rares sont aussi les témoignages donnant une idée de leur agencement. De



Fig. 26. *Prophètes*, vers 1395-1400. Bourges, cathédrale, crypte (archives de l'auteur).



Fig. 28. *Anges porte-écu*, vers 1395-1400. Bourges, cathédrale, chapelle du Saint-Sacrement (archives de l'auteur).

passage à Bourges en 1461, l'ambassadeur florentin Francesco di Neri Cecchi visite la Sainte-Chapelle mais note seulement la richesse des couleurs des verrières que « le soleil ne peut les traverser »⁹. La même particularité frappe les rapporteurs ultérieurs (Tory, Chaumeau, Catherinot, Thaumass de la Thaumassière)¹⁰. Pour une description de l'organisation de la surface vitrée, il faut attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle et le témoignage de Gilbert Davié, chanoine de Saint-Oùtrille-du-Château. Ce dernier nous apprend que les treize fenêtres mesuraient chacune plus de 12 mètres de haut sur 4,5 mètres de large et qu'elles étaient divisées en cinq lancettes. Chaque fenêtre était ornée d'un « double rang d'architecture » incorporant les « figures de differens sains » sur deux niveaux, avec des « bases » montrant les « armes du duc supportées par des anges habillés à l'antique »¹¹. Le groupe le plus important ayant survécu – vingt panneaux d'environ trois mètres de hauteur – représente des grands personnages placés dans des niches constituées de fenêtres à réseau qui s'ouvrent sur des fonds damassés colorés. Ces figures ont été identifiées comme étant treize apôtres (dont certains peuvent être alternativement des évangélistes), quatre prophètes, deux Pères de l'Eglise et une sibylle¹². Transférés à la cathédrale de Bourges en 1757 avec d'autres grands panneaux aujourd'hui disparus et une paire de panneaux allongés représentant des motifs architecturaux en grisaille (fig. 27), ils ont été remontés dans les fenêtres de la crypte l'année suivante. Déposés de manière préventive en 1939, ils restent dans des caisses jusqu'en 1982, date

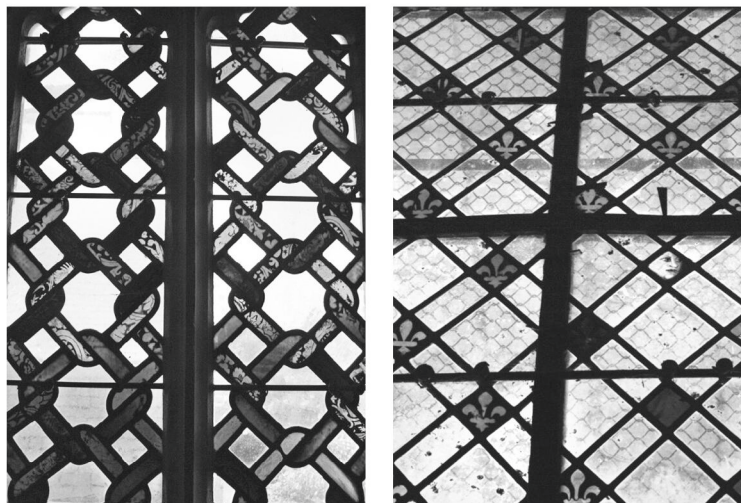


à laquelle on entame le chantier de repose définitive achevé en 1986¹³. Un autre groupe de quatre panneaux provenant vraisemblablement de la Sainte-Chapelle en raison de leur iconographie (anges agenouillés tenant l'écu ducal) a été installé au XIX^e siècle dans les fenêtres de la chapelle du Sacré-Cœur (anciennement la chapelle d'Etampes), située dans le bas-côté méridional de la cathédrale (fig. 28). D'autres morceaux ont été intégrés dans les diverses baies de la cathédrale. La collection du musée du Berry possède également des échantillons, sous la forme de fragments colorés représentant les emblèmes du duc de Berry, le cygne et l'ours, ainsi que son chiffre composé des lettres EV entrelacées, que l'on retrouve aussi en abondance dans les marges de ses manuscrits ou sur les vestiges de son tombeau¹⁴. Bien que leur état de conservation nous interdise d'avoir des certitudes quant à leur emplacement d'origine, leur vivacité chromatique et la décoration élaborée ne sont pas sans rappeler les arrière-plans damassés des grands vitraux contenant des figures debout. Nous aimerions ajouter un groupe inédit de morceaux, assez minces, rouges et bleus, décorés pour certains de motifs damassés identiques à ceux des panneaux figuratifs et, pour d'autres, des emblèmes du duc. Quelques-uns ont été assemblés par des restaurateurs dans deux compositions géométriques décorant l'une des fenêtres du collatéral nord de la cathédrale (fig. 29). En dépit des modifications qu'ils ont dû subir après leur retrait de la Sainte-Chapelle, le format étroit de leurs motifs incite à les replacer parmi les fonds colorés visibles à travers les minces ouvertures des niches des grands panneaux maintenant dans la crypte. Un autre groupe composé de losanges fleurdelisés aux proportions analogues à celles du blason ducal tenu par les anges a été utilisé pour la création d'une fenêtre donnant sur la rampe d'accès à la crypte (fig. 30). Des morceaux isolés subsistent ailleurs dans la cathédrale. Ils ont été réutilisés au fil du temps par des restaurateurs bien intentionnés, manifestement pleins de ressources pour combler les lacunes des fenêtres, comme le montre le remploi d'une grande section de draperie richement décorée qui formait autrefois le bas du corps d'un des anges agenouillés, utilisée comme un bouche-trou sous l'épaule droite de l'apôtre Simon dans la chapelle Aligret (fig. 31). Si l'on tient également compte d'une petite quantité de morceaux inédits conservés au musée du Berry¹⁵, l'ensemble existant était le compte rendu du chanoine Davié. Sa description

Fig. 27. *Ornements architecturaux*, vers 1395-1400. Bourges, cathédrale, crypte (archives de l'auteur).

Fig. 29. Ornaments géométriques. Bourges, cathédrale, collatéral nord (archives de l'auteur).

Fig. 30. Losanges fleurdelisés. Bourges, cathédrale, rampe d'accès à la crypte (archives de l'auteur).



du registre inférieur des verrières, occupé par des anges agenouillés tenant le blason ducal, se vérifie par l'existence des quatre panneaux relativement intacts remontés dans la chapelle du Sacré-Cœur.

Proposition de reconstitution

Il est toutefois difficile de restituer la transition entre les panneaux des anges et ceux avec des figures debout qui étaient, selon le chanoine Davié, placés initialement au-dessus d'eux dans chaque lancette. Les pinacles feuillus du XIX^e siècle ainsi que les remplages bouche-trou surmontant l'arcade ogivale abritant les anges l'empêchent. Si ces éléments appartiennent en propre à l'intervention des restaurateurs, il n'est peut-être pas inutile de se demander si ces derniers n'ont eu recours, pour s'en inspirer ou pour la confection, à des matériaux originaux trouvés sur place. Plaide en ce sens l'existence des deux panneaux allongés montrant des éléments d'architecture en grisaille, installés actuellement dans les fenêtres de la crypte (fig. 27). Chacun est constitué de deux parties séparées, assemblées le long d'une jonction centrale, ce qui nous fait au total quatre plus petits panneaux composés à chaque fois de trois gâbles pointus qui décorent un espace peu profond, creusé seulement par des ouvertures étroites percées dans les murs en retour latéraux. Une architrave feuillue longe leur bord supérieur. En tenant compte des sections manquantes, chacun s'aligne parfaitement avec la largeur des panneaux des anges. Il semble donc plus qu'une simple coïncidence que quatre de ces panneaux subsistent – le même nombre que ceux avec des anges. De plus, dans deux de ces panneaux, le gâble central est transpercé d'en bas vers le haut par un pinacle en jaune d'argent qui semble faire partie intégrante du système décoratif originel malgré l'aspect recomposé des panneaux. Considéré séparément, l'agencement paraît illogique, mais il prend toute sa cohérence lorsqu'on le confronte aux panneaux des anges : il correspond exactement aux positions actuellement occupées par les pinacles du XIX^e siècle surmontant les gâbles originaux. Un autre indice qui incite à aligner les deux ensembles réside dans le traitement commun des motifs de leurs réseaux en grisaille. A la différence de



Fig. 31. *Vitrail Aligret* (détail avec le remploi détourné), vers 1400-1405. Bourges, cathédrale (archives de l'auteur).

ceux des grands panneaux figuratifs aujourd'hui dans la crypte, manipulés à la manière d'un *da sotto in su*, ceux des panneaux des anges et des quatre panneaux architecturés sont tracés avec une perspective frontale. Ce procédé suggère qu'ils étaient destinés à être vus à proximité les uns des autres mais différenciés de ceux avec les figures debout. Si cette hypothèse est correcte, l'assemblage du registre inférieur devait évoquer une série de chapelles latérales en miniature, se déployant vers l'extérieur à partir de l'empreinte réelle de la chapelle et divisant le grand vaisseau unique de l'édifice en une multitude de petits espaces fictifs occupés par des anges agenouillés soutenant les armoiries ducales. Une telle disposition aurait imité la forme même de la Sainte-Chapelle. La documentation iconographique conservée indique que deux oratoires étaient aménagés dans les murs nord et sud, près de l'abside, pour être utilisés par le duc et sa seconde épouse, Jeanne de Boulogne. Des structures de ce type subsistent d'ailleurs encore à Riom, dans l'autre Sainte-Chapelle fondée par Jean de Berry¹⁶.

Si l'on revient au récit du chanoine Davié, chaque paire d'anges ornait les « bases » des grands panneaux figuratifs. Dans ce cas, les quatre sections montrant des éléments d'architecture en grisaille auraient été essentielles pour négocier la transition d'un niveau à un autre, car elles offraient une surface horizontale plane de laquelle pouvaient surgir les structures architecturales des niches supérieures et parce que leur modénature à l'aspect de maçonnerie solide pouvait facilement être qualifiée par Davié comme une « base ». Concomitamment, les forts accents verticaux des gâbles des panneaux avec anges permettent une connexion visuelle dynamique avec les édicules de l'étage supérieur, créant ainsi une sensation de mouvement ascendant qui se sert de détails architecturaux équivalents pour élaborer une série d'espaces illusionnistes emboîtés les uns dans les autres et qui attirent l'œil du spectateur vers le haut. L'utilisation de gâbles pour négocier la transition entre deux niveaux était courante dans l'architecture et la sculpture de la fin du XIV^e siècle, un phénomène documenté notamment par un certain nombre d'œuvres réalisées pour le duc de Berry. Si l'on en croit la description méticuleuse livrée par les frères Limbourg, des dispositifs

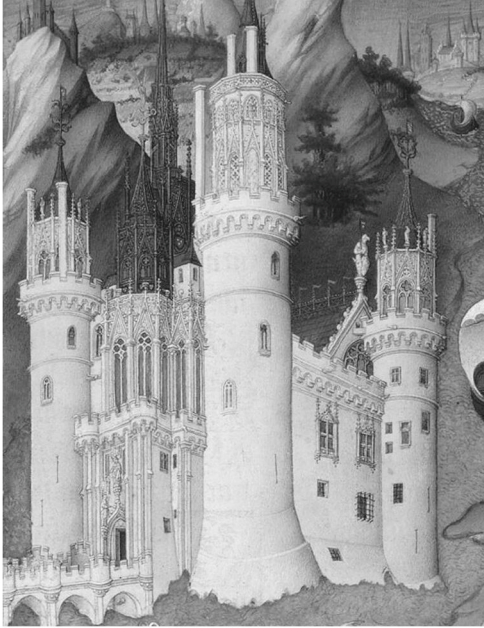


Fig. 32. Les frères Limbourg, *Tentations du Christ* (détail), vers 1411-1416. Chantilly, musée Condé, ms. 65, fol. 161v (© musée Condé).

semblables ordonnaient l'architecture du portail et des flèches surmontant les tours si élaborées du château de Mehun-sur-Yèvre (fig. 32).

Quant à la disposition originelle de la vitrerie de la chapelle, ce que le chanoine Davié décrit comme un double niveau d'architecture et une double rangée de figures reste plus délicat à interpréter. Un consensus général a forgé depuis longtemps l'image de lancettes ornées d'une grande structure architecturale disposée sur deux niveaux. Mais dans l'état actuel, il n'y a pas suffisamment de preuves matérielles pour comprendre la manière dont les différents niveaux se relayaient entre eux, d'autant que les vingt panneaux subsistants sont amputés d'une bonne partie de leur décoration originelle, celle-ci ayant été sévèrement entamée aussi bien en longueur qu'en hauteur. Et pour compliquer davantage les tentatives de reconstitution, les figures apparaissent dans deux types différents d'habitacles construits alternativement sur plan

carré et polygonal. Dans leur disposition initiale, ils devaient incorporer des éléments d'architecture en grisaille similaires à ceux des panneaux qui surmontaient les anges et qui auraient été placés à la jonction avec le registre inférieur. Ce qui reste très difficile à expliquer, c'est la manière dont des structures à quatre et à six côtés étaient agencées ensemble en élévation ; c'est une pierre d'achoppement dans notre compréhension des verrières. Fabienne Joubert a suggéré que les niches se déployaient en alternance sur chaque baie¹⁷, tandis que pour Susie Nash, les niches hexagonales se plaçaient au-dessus de celles à plan carré¹⁸. Si les deux hypothèses paraissent séduisantes, la proposition de Susie Nash est toutefois improbable car l'un des panneaux avec des anges conserve au niveau de la plateforme qui accueille les anges des parties de ce qui semble être un stylobate à trois côtés (on aperçoit les amorces à droite et à gauche ; fig. 33). Bien qu'il s'agisse d'une occurrence unique, cela indique que des schémas polygonaux distincts étaient utilisés également dans le registre inférieur des verrières, et pas seulement au niveau supérieur. L'hypothèse de Fabienne Joubert semble donc plus plausible. Il convient à ce propos de noter que la perspective en raccourci des remplages en grisaille des panneaux figurés a un caractère remarquablement homogène et que cela soutient l'hypothèse d'un ensemble destiné à être présenté dans un arrangement plutôt horizontal que vertical (ce dernier aurait dû engendrer une manipulation plus soutenue de la perspective des motifs décoratifs de certains panneaux). Nous pourrions ajouter d'autres preuves en ce sens en examinant à nouveau les panneaux et en les comparant avec des verrières contemporaines.

Un certain nombre de chapelles privées ont été consacrées dans la cathédrale de Bourges au cours du XV^e siècle. Parmi les premières, notons la chapelle du médecin personnel du duc de Berry, Simon Aligret (vitrée vers 1412), située dans le bas-côté sud de la cathédrale, et, au nord, la chapelle de l'archidiacre de Bourges, Pierre Trousseau (vers 1404-1409 ; fig. 34-35). Toutes les deux ont



conservé une importante quantité de leurs vitraux du début du XV^e siècle et offrent des parallèles frappants avec certains des motifs architecturaux présents sur les panneaux de la Sainte-Chapelle. Mais rien d'étonnant à ce phénomène. Comme l'a souligné Brigitte Kurmann-Schwarz, le schéma général du programme de la Sainte-Chapelle a sans doute influencé les verrières faites peu de temps après pour les chapelles privées de la cathédrale et il est probable que l'atelier responsable du vaste projet ducal ait rempli d'autres commandes à Bourges, y compris celles destinées aux riches courtisans de Jean de Berry¹⁹. Alors que les bases des édicules des quatre fenêtres de la chapelle Trousseau sont dessinées sur un plan hexagonal (schéma qui se retrouve également dans la chapelle Vendôme à la cathédrale de Chartres, par exemple), dans la chapelle Aligret, deux niches sur plan hexagonal encadrent deux structures de plan carré. Cette dernière formule était très répandue au cours de la période. Nous la trouvons par exemple dans une verrière réalisée vers 1390 pour Charles VI et installée dans la cathédrale d'Evreux (fig. 36). A la Sainte-Chapelle de Riom (fig. 38) et, à nouveau, dans le « Grand Housteau » de la cathédrale de Bourges (deux projets plus tardifs du XV^e siècle), plusieurs niveaux de personnages sont regroupés par paire de piédestaux alternés. Comme la juxtaposition de plusieurs types de piédestaux dans le schéma d'une fenêtre unique était une convention dominante au tournant du XV^e siècle, une solution similaire à l'un de ces systèmes a été sans doute réalisée aussi dans les fenêtres de la Sainte-Chapelle. D'autant que les sources visuelles et littéraires indiquent qu'il y avait cinq lancettes dans chaque baie, un nombre qui aurait permis une disposition alternée du type proposé par Fabienne Joubert, ou bien le schéma d'une structure centrale encadrée par paires de structures différentes.

Cependant, des détails précis fragilisent cette reconstruction, évidente en apparence seulement. En effet, l'érudition a négligé jusqu'ici de prendre en compte la répartition particulière de certains motifs décoratifs, comme

Fig. 33. *Anges porte-écu* (détail), vers 1395-1400. Bourges, cathédrale, chapelle du Saint-Sacrement (archives de l'auteur).



Fig. 34. *Vitrail Aligret*. Bourges, cathédrale (archives de l'auteur).

les quadrilobes ornant les balustrades et les moulures visibles au-dessus et au-dessous des figures, répartition qui semble se faire en fonction de parties distinctes de l'architecture représentée (fig. 37). Ceux avec des lobes arrondis se trouvent sur les seuils de toutes les niches de plan carré, mais nulle part ailleurs. Ceux dont les lobes s'achèvent en pointe ornent la coursère qui passe, cette fois-ci, au-dessus des gâbles des niches carrées et sous les pieds des personnages placés dans des structures polygonales, ainsi que dans les minces remplages situés en haut de leurs têtes. Était-ce seulement une astuce du concepteur pour créer de la variété ? Ne faudrait-il pas plutôt l'envisager comme une tentative d'individualiser les différents niveaux d'architecture en utilisant des motifs distincts ? Une telle option caractérise les chapelles Aligret et Trouseau : dans chaque verrière, une moulure à lobes arrondis parcourt les quatre lancettes, unissant la décoration des podiums et se différenciant des motifs plus pointus représentés au-dessus de leur tête. On observe un arrangement similaire sur l'architecture fictive des tapisseries des Neuf Preux conservées aux Cloisters, une commande qui a déjà retenu l'attention pour sa relation avec les verrières de la Sainte-Chapelle²⁰. La même idée aurait-elle pu être utilisée à la Sainte-Chapelle ? Il serait utile que nous examinions à cet égard les formes privilégiées par les architectes contemporains : le même concept se retrouve sur un certain nombre de bâtiments construits à peu près au même moment. Le développement du dessin architectural à la fin du XIV^e siècle en France a entraîné une sophistication croissante du langage décoratif des frises, des moulures et de tous les motifs horizontaux à bandes. A la Sainte-Chapelle de Riom, par exemple, une balustrade ornée d'un seul motif encercle tout le toit, tirant ainsi profit du profil particulier d'un édifice à vaisseau unique et à un seul niveau d'élévation pour



Fig. 35. *Vitrail Trousseau*. Bourges, cathédrale (archives de l'auteur).

réaliser l'unification formelle et visuelle d'une structure régie autrement par la perpendicularité. En revanche, dans la conception du palais de Jacques Cœur, construit à Bourges dans les années qui ont précédé sa déchéance, la façade intérieure porte des motifs quadrilobés aussi bien aiguisés qu'arrondis puisqu'il s'agit d'une construction à plusieurs niveaux. De ce fait, les réseaux décoratifs qui couvrent la jonction entre le sol et les premiers étages se différencient de ceux confinés à la ligne de toit sous la forme d'une balustrade. Les motifs décoratifs ne sont donc pas parsemés de manière aléatoire sur les architectures plus ou moins contemporaines de la Sainte-Chapelle (ainsi que sur d'autres supports imitant l'architecture), mais ils sont délibérément employés de manière sectorisée, selon les niveaux ou les parties de l'édifice. N'est-il pas logique qu'une même approche différentielle ait régi la conception des fenêtres de la Sainte-Chapelle ? Si tel était le cas, cela aurait un réel impact sur notre reconstruction de l'aspect originel du verre.

Si l'on reprend l'idée que chaque niveau de figures n'était pas disposé verticalement, empilé l'un sur l'autre, mais qu'ils étaient disposés dans un arrangement alternant sur les cinq lancettes de chaque baie, une telle reconstruction devrait rendre compte de la manière dont les angles des moulures des niches à six côtés devaient s'articuler avec leurs homologues à quatre côtés, ce qui paraît à première vue compliqué à établir étant donné que de larges plages de décoration architecturale ont été supprimées lors des interventions ultérieures²¹. Mais nous proposons de résoudre cet écueil en imaginant une disposition où les panneaux à niches polygonales se placent à un niveau légèrement supérieur à celui des habitacles sur plan carré, les deux étant connectés par des moulures obliques qui prennent

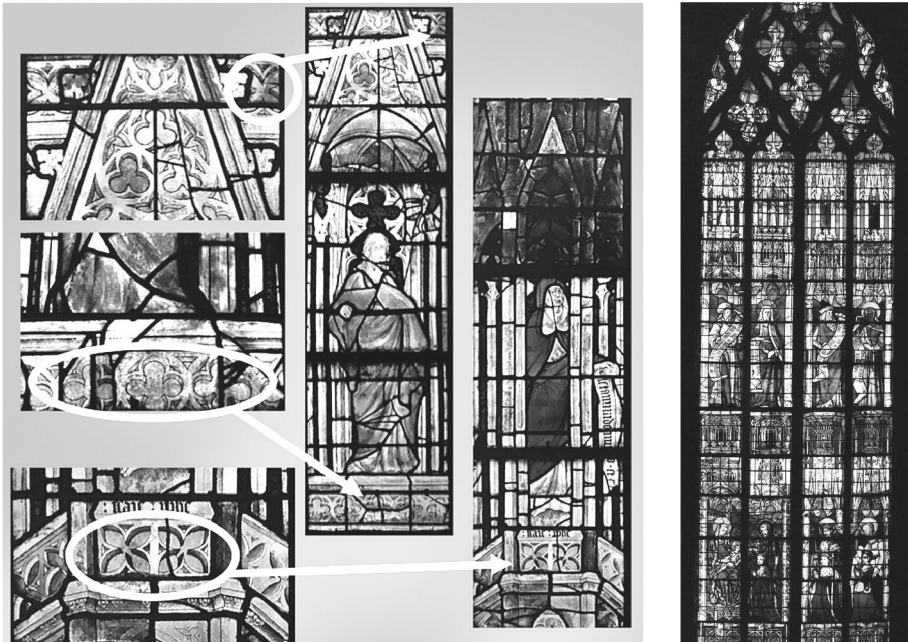
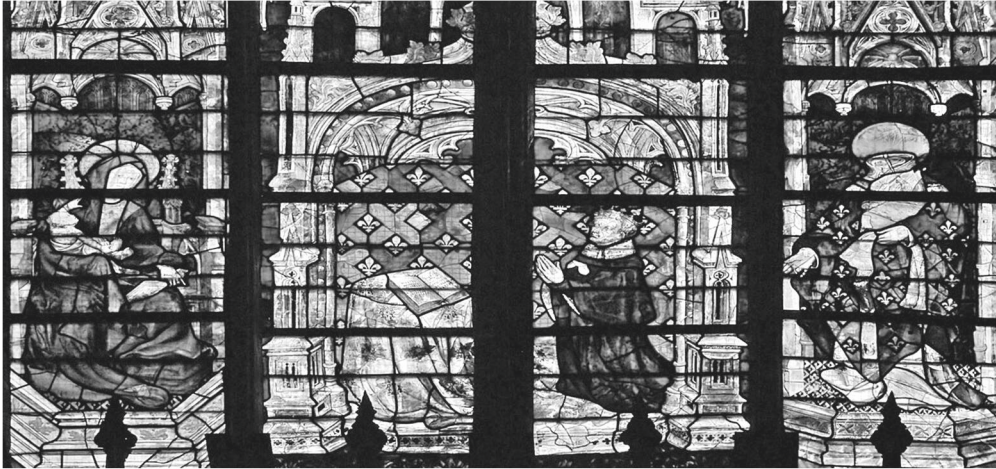
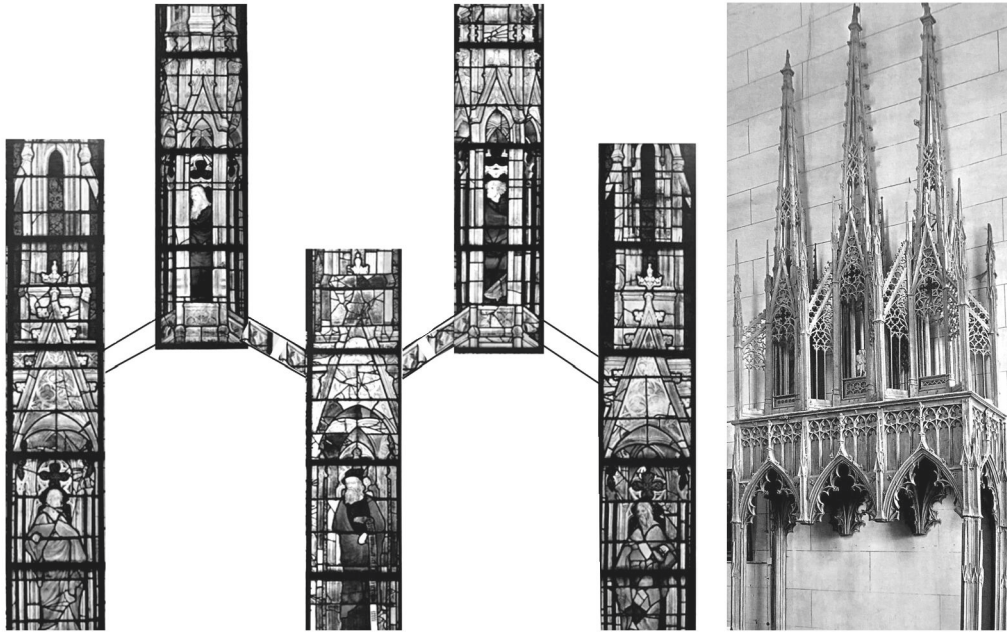


Fig. 36. *Charles VI présenté par saint Denis en prière devant la Vierge à l'Enfant*, vers 1390. Evreux, cathédrale (archives de l'auteur).

Fig. 37. Montage de vitraux provenant de la Sainte-Chapelle. Bourges, cathédrale, crypte (archives de l'auteur).

Fig. 38. *Prophètes*. Riom, Sainte-Chapelle (archives de l'auteur).

naissance dans la corniche des édicules carrés pour se dissoudre dans les facettes des piédestaux hexagonaux plus élevés (fig. 39). Une formule similaire régit la confection du dais en bois sculpté surmontant le banc d'œuvre utilisé par les célébrants de la Sainte-Chapelle de Bourges, daté de la même époque et conservé aujourd'hui dans l'église paroissiale de Morogues (Fig. 40). Cette œuvre est particulièrement importante pour plusieurs raisons : elle offre un rare aperçu de la décoration intérieure de la chapelle, perdue quasiment en totalité ; son sculpteur incorpore un lexique décoratif comparable à celui des vitraux avec notamment la transition assurée par des éléments obliques ajourés ; enfin, ses minces pinacles atteignent une hauteur d'environ 5 mètres, les rapprochant ainsi de l'échelle et du format des constructions architecturales illusionnistes des verrières. La distribution que nous imaginons serait aussi tout à fait conforme à ce que le cha-



noine Davié a décrit comme une architecture à deux niveaux et un double étage de figures dont les bases étaient ornées des armes ducales soutenues par des anges. Les figures sont clairement divisées en deux niveaux et les anges se positionnent dans le registre le plus bas tout en continuant, techniquement, de parer les « bases » de chaque figure peinte au-dessus.

On nous fera remarquer à juste titre que la hauteur des fenêtres de la chapelle aurait nécessité la présence de personnages supplémentaires dans les espaces situés au-dessus et au-dessous de chacun des panneaux inclus dans cette reconstruction. Or, si l'on suit Fabienne Joubert, les verrières ont été conçues avec une approche nouvelle de la relation entre figure et architecture²². L'ordonnance générale démontre plus de subtilité que celle des verrières contemporaines puisqu'elle inverse pour ainsi dire les habitudes. Les figures occupent une partie inhabituellement petite du vaste système architecturé, l'accent étant clairement mis sur le déploiement de constructions illusionnistes au détriment de l'élément humain, et cela reste visible en dépit de leur détérioration. Il est donc à supposer que l'espace restant était rempli non pas par une série de personnages mais par de fins édicules ininterrompus que l'on peut imaginer s'étendre sur plusieurs mètres au-dessus de la tête des personnages. Il faudrait rapprocher ce choix décoratif d'œuvres à l'architecture ornementale quasi-aérienne comme le triple dais de Morogues, les tabernacles contemporains ou les retables sculptés. Des structures similaires sont également visibles dans un certain nombre de peintures anciennes des Pays-Bas, attestant par là même de la popularité de leur format²³.

Indépendamment de l'agencement des vitraux, il est sûr que la hauteur imposante des fenêtres, l'illusionnisme spatial des architectures féériques et la luminosité de la grisaille les ont fait apparaître comme des extensions microcosmiques de la chapelle. Les personnages représentés peuplent de ce fait l'espace concret de la chapelle à travers les subtils échos stylistiques qui se

Fig. 39. Montage de vitraux provenant de la Sainte-Chapelle. Bourges, cathédrale, crypte (archives de l'auteur).

Fig. 40. Banc d'œuvre, vers 1400. Morogues, église (archives de l'auteur).

créent entre les voûtes, modénatures, colonnettes, réseaux de fenestration et le bâtiment lui-même. Tout en jouant avec les notions du réel et de l'illusion, les murs de la chapelle se dématérialisent jusqu'à devenir verre, mais un verre qui les réengendre en les agrandissant et les poussant au-delà des limites de ce qui aurait été possible en pierre. La répétition visuelle de dizaines de personnages devait évoquer une communauté apostolique et prophétique encerclant physiquement le spectateur médiéval. Ils ont été peut-être conçus pour servir de modèles à la communauté de chanoines de la chapelle, de la même manière que les pleurants du tombeau du duc de Berry (qui occupait une place centrale dans le chœur) les encourageaient à prier régulièrement pour le salut de son âme²⁴. L'édifice parvenait ainsi à réunir la performance liturgique et la décoration, l'une servant l'autre et vice-versa. Il suffit d'imaginer les célébrants officiant dans le chœur les messes du duc s'asseoir sur le banc d'œuvre de Morogues, un dispositif qui, comme nous l'avons vu, est remarquablement similaire à la décoration des verrières environnantes.

Pour finir avec cette proposition de reconstitution, il convient d'évoquer brièvement quelques fragments nouvellement apparus sur le marché de l'art et qui nous semblent devoir être associés au programme vitré de la Sainte-Chapelle. Vendues aux enchères à Chartres en 2009 en provenance du stock du peintre-verrier Michel Acézat, il s'agit de trois pièces de verre montrant des motifs d'architecture, étiquetées « France, XV^e siècle, architecture » (fig. 41-43). Elles partagent un certain nombre de caractéristiques. Leurs ombres ont été étalées sur la surface puis grattées avec la technique du *sgraffito* pour créer des reflets. Les contours sombres et fins sont brossés à la fois à main levée et avec une règle droite, délimitant avec précision les angles et les bords de la maçonnerie. L'un des fragments consiste en une série de trèfles et de quadrilobes entrant en collision, et s'appuyant au bord inférieur sur le tracé d'une moulure d'arcade. Correspondant exactement aux détails des gâbles des quatre panneaux avec des anges, il provient presque certainement de l'un de leurs homologues détruits. Les affinités techniques avec les deux autres fragments incitent à considérer ces derniers de la même provenance. La forme à cinq découpures du polylobe représentée sur le deuxième verre se retrouve d'ailleurs dans l'un des deux panneaux allongés avec de l'architecture en grisaille, aujourd'hui dans la crypte. Le troisième verre, tout aussi intrigant, est un petit fragment montrant une gargouille accroupie sur ses deux pattes postérieures contre un montant de pierre. Elle est extraordinairement détaillée avec de fins rehauts gravés dans les écailles qui descendent le long de son échine et un fond de peinture au dos du verre creusant la profondeur des ombres. La même gargouille orne les marges des manuscrits du XIV^e siècle, mais elle se compare particulièrement bien avec le motif en grisaille des Heures de Jeanne d'Evreux (New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 54.1.2), manuscrit inscrit en 1401 à l'inventaire de Jean de Berry et possiblement déjà en sa possession bien avant cette date (fig. 44)²⁵. Aucune autre gargouille ne se trouve parmi les panneaux de Bourges, mais cette absence n'est pas significative si l'on tient compte que les motifs architecturaux des verrières ont été sévèrement taillés exactement dans les zones où l'on pourrait s'attendre à trouver des hybrides de ce type. Les nuances et la technique de ce troisième morceau offrent de toute façon trop de correspondances avec le verre de Bourges pour qu'il soit mis de côté. Si on l'envisage dans le contexte de la Sainte-Chapelle, il nous offre plu-



sieurs informations importantes. D'une part, il y avait un plan décoratif bien plus important que celui conservé, peuplé de détails marginaux. D'autre part, il permettrait de mieux comprendre le processus créatif des verrières, dont nous n'avons strictement aucune idée précise. Il est tentant d'imaginer, comme l'a fait Susie Nash, que des artistes ont dessiné les motifs destinés aux verrières en s'inspirant de certains manuscrits enluminés appartenant au duc.

La question de la paternité

Ceci nous fait revenir sur la question épineuse du concepteur du programme vitré. Depuis le XIX^e siècle, la plupart des érudits s'accordent à voir en André Beauneveu, *ymagier et maître des œuvres de taille et de poincture* du duc de Berry depuis 1386, le principal responsable des verrières de la Sainte-Chapelle²⁶. La chronologie probable de leur exécution les situe effectivement pendant son mandat, interrompu seulement à sa mort survenue entre 1400 et 1402²⁷. Voir sa main dans leur conception est tout à fait raisonnable compte tenu de son rôle dominant sur les chantiers berruyers et de la relation stylistique étroite entre vitraux et l'œuvre conservé de Beauneveu. Toutefois, si l'on suit Susie Nash dans son interprétation, nous disposons de très peu d'éléments pour apprécier les compétences de l'artiste au niveau du dessin d'architecture. Dans le psautier de Jean de Berry (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 13091), l'artiste semble concentrer ses efforts sur la représentation de personnages, laissant à d'autres peintres une grande partie de l'exécution (et éventuellement la conception) des éléments décoratifs architecturaux²⁸. Or la sophistication du dessin d'architecture sur les verrières de Bourges, méticuleusement conçu à l'aide d'une règle et d'un compas, outils par excellence de l'architecte, ne fait-elle pas penser à l'intervention préalable d'un représentant de ce métier ? Deux architectes éminents, les frères Guy et Dreux de Dammartin, occupaient des postes privilégiés à la cour de Berry au cours des années clés de la construction de la chapelle. Au moins l'un d'entre eux a joué un rôle de premier plan dans sa conception : Guy avait été nommé maître général des œuvres, charge qu'il conserva pendant trois décennies jusqu'à sa mort, vers 1397²⁹. André Beauneveu a même séjourné en 1388 dans la maison de Guy de Dammartin à Bourges³⁰. Pendant son mandat, Guy agrandit la résidence du duc de Berry à Poitiers, construit le palais ducal de Bourges, le château de Mehun-sur-Yèvre et la Sainte-Chapelle de Riom. Il travaille à de nombreux autres projets, dont une

Fig. 41-43. Ornaments architecturaux. Collection particulière (archives de l'auteur).

Fig. 44. Jean Pucelle, *Heures de Jeanne d'Evreux*, vers 1324-1328. New York, The Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, 54.1.2, fol. 103 (© The Metropolitan Museum of Art).

Fig. 45. *Prophètes* (détail), vers 1395-1400. Bourges, cathédrale, crypte (archives de l'auteur).



nouvelle fenêtre occidentale pour la cathédrale de Bourges. S'inspirant librement de l'architecture rayonnante antérieure, il anime ses bâtiments de motifs architecturaux variés et ludiques, notamment des trèfles bombés, des quadrilobes en pointe et des mouchettes pendantes suspendues dans des grandes compositions ressemblant à des filets. Tous ces motifs figurent dans les verrières de la Sainte-Chapelle. Son frère, Dreux, occupe également une place dans les travaux de construction du duc de Berry ; on a pu proposer récemment son nom pour la Sainte-Chapelle³¹. S'il reste compliqué de distinguer concrètement les deux architectes, il paraît néanmoins pertinent d'imaginer l'un des frères Dammartin impliqué dans la conception d'un programme vitré, où le dessin d'architecture tient un rôle fondamental.

Le caractère ambitieux et expérimental de l'architecture en trompe-l'œil des verrières ressort des contraintes qu'elle a dû imposer aux peintres-verriers chargés de sa réalisation. Ceci est particulièrement évident dans les parties où il était nécessaire d'occuper des larges surfaces par une seule couleur (fig. 45). On y constate deux approches différentes, récurrentes dans plusieurs panneaux : la première, méticuleuse, prévoit de mouler soigneusement le plomb des vergettes autour des contours de l'architecture dessinée ; la seconde, plus pragmatique, divise tout simplement le panneau à travers son axe central, sans tenir compte du réseau figuré. Ce dernier processus, moins esthétique mais plus rapide et sûr, laisse penser que la vision ambitieuse du concepteur des compositions architecturales surpassait ce qui pouvait être réalisé en toute sécurité avec de simples feuilles de verre lorsqu'elles étaient agrandies à une échelle aussi impressionnante. Mais aussi que les éléments initiaux du projet ont été repensés au fur et à mesure de l'avancement des travaux par une main-d'œuvre qui devait travailler à partir de plans privilégiant de manière évidente un ornement architectural excentrique au détriment de considérations techniques propres au métier de verrier. Cette observation nous amène à considérer le chantier des verrières de la Sainte-Chapelle comme une collaboration tripartite entre un architecte (Guy ou Dreux de



Dammartin ?), un peintre concepteur des figures (André Beauneveu) et un atelier de verriers chargé de concrétiser le vaste plan dans un délai relativement bref. Malheureusement, l'histoire a manqué de nous transmettre les noms des peintres-verriers impliqués dans l'exécution du projet. Si l'on en croit Susie Nash, il est peu probable qu'André Beauneveu ait peint sur le verre car il s'agissait d'une profession hautement spécialisée dans laquelle il ne semble pas avoir été formé³². En revanche, entre 1365 et 1401, les comptes du duc de Berry enregistrent des paiements dus à Berthaud Tarin, « verrier ordinaire du duc », un individu qui occupe une place non négligeable à la cour ducale pour ce type de travaux³³. Avant de se rendre à Bourges, Tarin avait déjà travaillé à Paris, à la transformation du palais du Louvre, et en étroite collaboration avec Guy de Dammartin. Il semble raisonnable d'imaginer que leur collaboration s'est poursuivie à Bourges³⁴. Qu'il soit ou non impliqué dans l'exécution des verrières de la Sainte-Chapelle, celles-ci ont dû être exécutées par un atelier parisien, habitué aux commandes en provenance des plus hauts représentants de la monarchie française. Qualité du verre mise à part, plaide en ce sens la réutilisation de motifs utilisés dans une série de verrières commandées par Charles VI, son cousin Pierre de Navarre et la reine Blanche, veuve de Philippe VI, pour être offertes à la cathédrale d'Evreux en 1390 (fig. 36)³⁵. Le fait que les deux emploient des motifs presque identiques pour les fonds damassés n'a cependant jamais été mis en évidence, or il s'agit d'un rapprochement qui renforce encore plus la conviction qu'ils ont été exécutés par un seul atelier (fig. 46)³⁶. Une telle réutilisation suggère également que les modèles créés sous l'autorité d'André Beauneveu et de ses collaborateurs pouvaient être complétés, le cas échéant, par des dessins tirés des carnets des peintres-verriers, nous donnant ainsi un aperçu des problèmes pratiques entourant l'exécution d'une commande.

Fig. 46. *Charles VI présenté par saint Denis en prière devant la Vierge à l'Enfant* (détail), vers 1390. Evreux, cathédrale ; *Prophètes* (détail), vers 1395-1400. Bourges, cathédrale, crypte (archives de l'auteur).

L'histoire des pertes, altérations et restaurations subies par les verrières de la Sainte-Chapelle a fatalement obscurci notre compréhension de leur sens original, de la manière dont elles ont pu stimuler l'esprit du spectateur médiéval et de la façon dont elles interagissaient visuellement et conceptuellement avec le reste du programme décoratif. Toute tentative de reconstruction est ainsi vouée à demeurer provisoire et la majeure partie de ce qui a été avancé dans cet article demeure nécessairement conjecturale. Néanmoins, en accordant plus d'attention à l'ensemble des vestiges conservés, nous espérons avoir montré comment les domaines de la peinture, du vitrail et de l'architecture se chevauchent de manière complexe dans une commande à la fois unique et hautement sophistiquée. Dans un contexte conventionnel qui fait une large part à la tradition, le programme vitré de la Sainte-Chapelle incarne les ambitions et les expériences d'une période pivot pour l'histoire des arts. Il a encore à révéler sur l'activité artistique à la cour du duc de Berry et sur les relations de travail que les artistes entretenaient entre eux.

Traduction de l'anglais par Carmen Decu Teodorescu

¹ S. K. Scher, « Note sur les vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourges », *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, 35, 1974, p. 23-44 ; F. Joubert, « Illusionnisme monumental à la fin du XIV^e siècle : les recherches d'André Beauneveu à Bourges et de Claus Sluter à Dijon », dans *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*, éd. F. Joubert et D. Sandron, Paris, 1999, p. 367-385 ; C. Raynaud, « La vitrerie », dans *La Sainte-Chapelle de Bourges : une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry*, catalogue de l'exposition (Bourges, musée du Berry), éd. B. de Chancel-Bardelot et C. Raynaud, Paris, 2004, p. 72-79 ; S. Nash, « Les œuvres de Beauneveu pour Jean de Berry à Bourges et Mehun-sur-Yèvre », dans *André Beauneveu. « Sans égal en aucun pays ». Artiste des cours de France et de Flandre*, catalogue d'exposition (Bruges, Groeningemuseum, 14 septembre 2007-6 janvier 2008), éd. S. Nash, Londres, 2007, p. 144-177.

² Frappée par la foudre un siècle après son achèvement, la Sainte-Chapelle est consummée par un incendie en juillet 1693, puis dévastée par un ouragan en février 1756. Bourges, Archives départementales du Cher, B 2413 et 8 G, 1562 (6 mars 1756), pour les conséquences de l'incendie et de l'ouragan, cité d'après *La Sainte-Chapelle de Bourges...*, 2004, p. 53-59.

³ Le plus célèbre étant le Reliquaire de la Sainte Epine, Londres, British Museum, inv. WB. 67. Voir J. Cherry, *The Holy Thorn Reliquary*, Londres, 2010 ; pour la documentation, *La Sainte-Chapelle de Bourges...*, 2004, p. 32.

⁴ *La Sainte-Chapelle de Bourges...*, 2004,

p. 72-79. Parmi les fragments subsistants, un panneau de forme irrégulière représentant la Pentecôte, actuellement au musée du Berry, a déjà été discuté et ne figurera pas ici. S'il a pu constituer une part de la narration d'une fenêtre, sa signification dans le programme plus général ne peut être déduite de manière sûre. Voir *La Sainte-Chapelle de Bourges...*, 2004, p. 72-79, part. p. 78.

⁵ Pour la chronologie de la construction, voir J.-Y. Ribault, « André Beauneveu et la construction de la Sainte-Chapelle de Bourges. Précisions chronologiques », dans *Actes des journées internationales Claus Sluter (septembre 1990)*, Dijon, 1992, p. 239-247.

⁶ C. Billot, *Les Saintes-Chapelles royales et princières*, Paris, 1998 ; S. Nash, *Northern Renaissance Art*, Oxford, 2008, p. 258.

⁷ Sur l'apparence et la signification de la Sainte-Chapelle de Paris, voir A. Jordan, *Visualizing Kingship in the Windows of the Sainte-Chapelle*, Turnhout, 2002, p. 1 ; pour la question des reliques, M. Cohen, « An Indulgence for the Visitor: the Public at the Sainte-Chapelle of Paris », *Speculum*, 83, 4, 2008, p. 840-883, p. 845.

⁸ A. de Champeaux et P. Gauchery, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1894, p. 115.

⁹ Cité d'après S. Nash, *Northern Renaissance...*, 2008, p. 258.

¹⁰ P. Gauchery, « Le Palais du duc Jean et la Sainte-Chapelle. Nouveaux documents sur leur état primitif, leur mutilation ou leur destruction », *Mémoires de la Société des antiquaires du Centre*, 39, 1919, p. 39-77, part. p. 67.

¹¹ *La Sainte-Chapelle de Bourges...*, 2004,

p. 74. Pour la hauteur des verrières, voir aussi R. Prochno, *Die Kartause von Champmol. Grablege der burgundischen Herzöge 1364-1477*, Berlin, 2002, p. 242, qui reprend P. Gauchery, « Le Palais du duc Jean... », 1919, p. 57, pour les estimer de 13 à 16,5 mètres.

¹² S. K. Scher, « Note sur les vitraux... », 1974, part. p. 29-40 ; F. Joubert, « Illusionnisme monumental... », 1999, part. p. 372 ; *La Sainte-Chapelle de Bourges...*, 2004, p. 72-79.

¹³ *La Sainte-Chapelle de Bourges...*, 2004, p. 72.

¹⁴ Bourges, musée du Berry, inv. D. 1938.2.4 (pièce à décor de cygne) ; D. 1967.4.16 (autres pièces). Voir *La Sainte-Chapelle de Bourges...*, 2004, p. 194-195, n° 42.

¹⁵ Je remercie Patrick Auger, du musée du Berry de Bourges, pour son aide précieuse.

¹⁶ C. Raynaud, « Guy de Dampmartin et la genèse du gothique flamboyant en France », *Cahiers archéologiques*, 50, 2002, p. 185-200, part. p. 193.

¹⁷ F. Joubert, « Illusionnisme monumental... », 1999.

¹⁸ S. Nash, « Les œuvres réalisées par Beauneveu... », 2007, part. p. 154.

¹⁹ B. Kurmann-Schwarz, *Französische Glasmalereien um 1450: ein Atelier in Bourges und Riom*, Berne, 1988 ; « Le vitrail de Simon Aligret de la cathédrale de Bourges et les artistes au service de Jean de Berry », dans *En Berry, du Moyen Age à la Renaissance : pages d'Histoire et d'Histoire de l'Art. Mélanges offerts à Jean-Yves Ribault (Cahiers d'Archéologie et d'Histoire du Berry, hors-série)*, 1996, p. 213-219 ; « Les vitraux des XIV^e et XV^e siècles », dans *Bourges, la grâce d'une cathédrale*, éd. A. Maillard, Strasbourg, 2017, p. 264-274.

²⁰ A. Cavallo, *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1993, p. 94-124.

²¹ La reconstitution devrait également considérer la maçonnerie des fenêtres et la disposition des barlotières originelles, travail rendu presque impossible par le remontage. Je suis reconnaissant à Brigitte Kurmann-Schwarz d'avoir soulevé cette question et pour la relecture de l'article.

²² F. Joubert, « Illusionnisme monumental... », 1999, p. 372.

²³ Par exemple, *l'Exhumation du corps de saint Hubert* à la National Gallery de Londres. Voir L. Campbell, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, Londres, 1998, p. 415-416.

²⁴ B. Boerner, *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westingangs von Notre-Dame in Paris*, Fribourg, 1998, p. 210-221 ;

B. Kurmann-Schwarz, « Les vitraux de la fin du Moyen Age des chapelles latérales de la cathédrale de Bourges », dans *Cathédrale de Bourges*, éd. I. Jourd'heuil, S. Marchant et M.-H. Priet, Tours, 2017, p. 423-438, part. p. 434 ; pour la relation entre tombeau et le personnel de la chapelle, voir M. Reeves, « Nostre sepulture et derreniere maison: a Reconsideration of the Tomb of Jean de Berry for the Sainte-Chapelle at Bourges, its Inception, Revision and Reconstruction », dans *Revisiting the Monument: Fifty Years Since Panofsky's Tomb Sculpture*, éd. A. Adams et J. Barkers, Courtauld Books Online, Londres, 2016, p. 201-225, part. p. 213.

²⁵ J. Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry (1401-1416)*, Paris, 1894, I, p. 223, n° 850.

²⁶ Pour une analyse récente de la question de l'attribution à Beauneveu, voir S. Nash, « Les œuvres réalisées par Beauneveu... », 2007, part. p. 154-176.

²⁷ Voir la documentation complète dans *André Beauneveu...*, 2007, p. 190-201, part. n° 34-35.

²⁸ S. Nash, « Le psautier de Jean de Berry de la main maistre André Beauneveu », dans *André Beauneveu...*, 2007, p. 107-143.

²⁹ O. Guyotjeannin et Ph. Plagnieux, « Documents comptables et histoire de la construction. Guy de Dammartin et la cheminée de la grande salle de Poitiers », *Bulletin Monumental*, 164, 4, 2006, p. 377-382 ; C. Raynaud, « Guy de Dampmartin... », 2002, part. p. 187-188.

³⁰ *André Beauneveu...*, 2007, p. 201, n° 30.

³¹ C. Raynaud, « Guy de Dampmartin... », 2002.

³² S. Nash, « Les œuvres réalisées par Beauneveu... », 2007, p. 176.

³³ S. Nash, « Les œuvres réalisées par Beauneveu... », 2007, p. 146.

³⁴ B. Kurmann-Schwarz, « Les vitraux des XIV^e et XV^e siècles... », 2017, p. 266.

³⁵ M. Baudot, R. Dubuc et L. Grodecki, « Les vitraux de la cathédrale d'Evreux », *Bulletin monumental*, 126, 1, 1968, p. 55-73 ; J.-B. de Vaivre, « Les vitraux de la maison de Navarre à la cathédrale d'Evreux », *Congrès archéologique de l'Evrecin*, Lieuvain, 1984, p. 314-340 ; *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre, 22 mars-12 juillet 2004), éd. E. Taburet-Delahaye, Paris, 2004, p. 117, n° 48 (notice par F. Gatouillat).

³⁶ L. Grodecki, *Vitraux de France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1953, p. 74-75, 77 ; J. Lafond, dans *Le Vitrail Français*, éd. M. Aubert et al., Paris, 1958, p. 185-186 ; M. Callias-Bey et al., *Les vitraux de Haute-Normandie (Corpus Vitrearum. France. Recensement VI)*, Paris, 2001, p. 26-27.