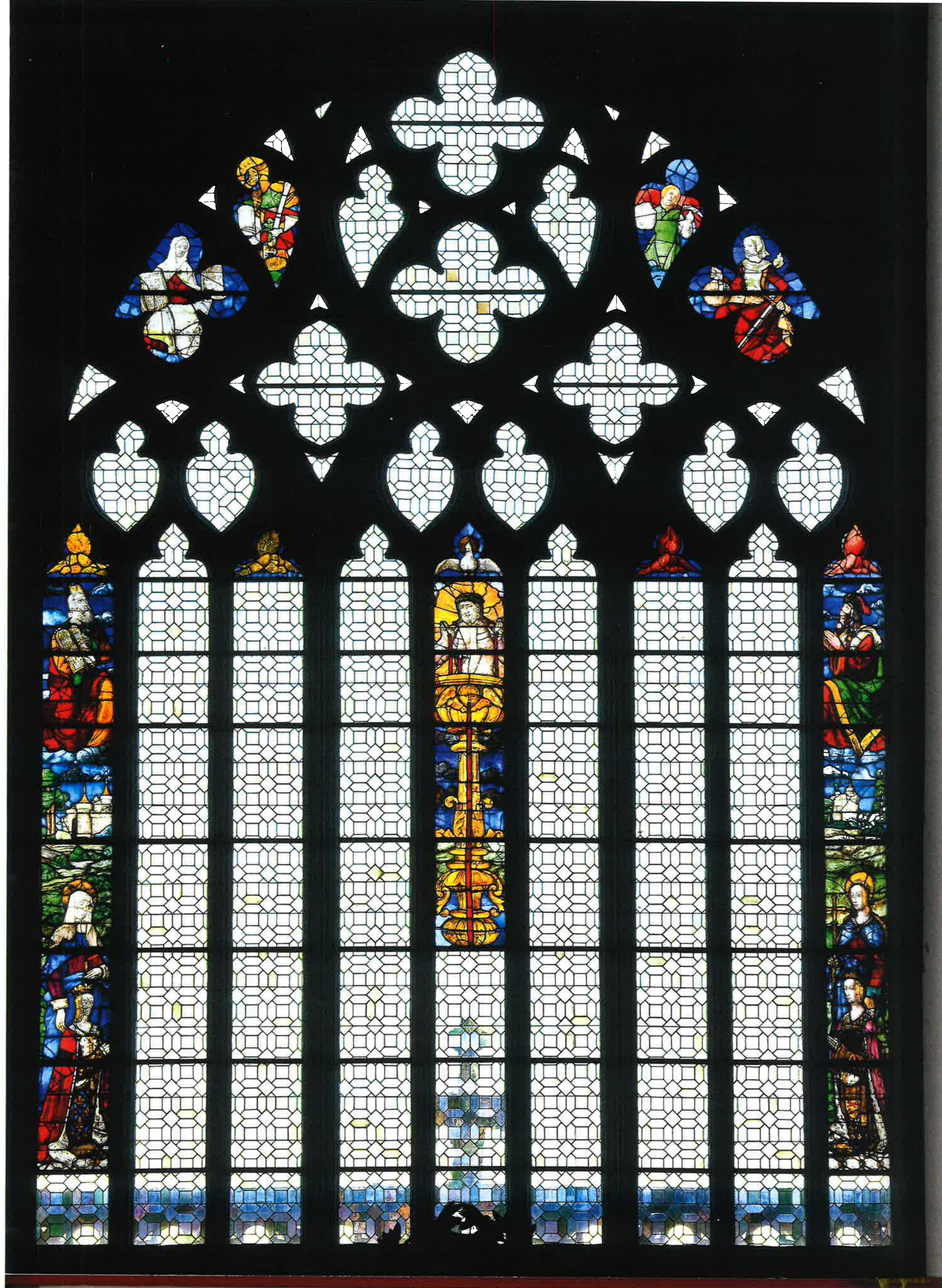




Les verrières

FRANÇOISE GATOULLAT

De toutes les verrières anciennes, la Révolution n'a laissé que quelques vestiges d'une Fontaine de Vie offerte au début du XVI^e siècle par la reine Anne de Bretagne en mémoire de sa mère disparue, la duchesse Marguerite de Foix. Un grand vitrail des saints de l'Église de France et la plupart de ceux mis en place du milieu du XIX^e siècle à 1900 n'ont pas survécu aux bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Pour les remplacer, un ambitieux programme de création, amorcé en 1955 et complété en 1990, a été réalisé avec le concours de plusieurs artistes. Leur œuvre améliore la cohérence chromatique du décor vitré, selon des choix modernes : non-figuration et, parfois, monochromie.

Les vitraux anciens

Les verrières exécutées depuis la fin du Moyen Âge jusqu'au XVII^e siècle pour la cathédrale Saint-Pierre n'ont guère laissé de traces, et les maigres informations qui s'y rapportent n'en donnent qu'une vague idée. La mieux documentée fut posée vers 1516 dans la chapelle Sainte-Madeleine, bâtie dans le bas-côté méridional de la nef près du transept, grâce à un legs de l'évêque Guillaume Guéguen, mort en 1506 : elle figurait le prélat agenouillé devant une Vierge de pitié, suivi de ses neveux, Mathurin de Plédran, évêque de Dol, et son frère Jean, doyen du chapitre nantais et exécuteur du testament de leur oncle, chacun identifié par son saint patron et ses armoiries¹⁵⁷. De coûteuses réparations payées à Michel Chevalier et Sébastien Sauzou touchèrent l'ensemble des vitraux de la nef en 1634 à la suite d'une tempête qui détruisit celui de la chapelle Saint-Guillaume ; en 1651, Julien Rolland vitra le bras sud du transept et les deux travées contiguës vers l'est, amorce du nouveau chœur. Tous ces vitraux ont disparu, vandalisés en 1793 avec un particulier acharnement¹⁵⁸.



La Fontaine de Vie, au
centre de la grande verrière.

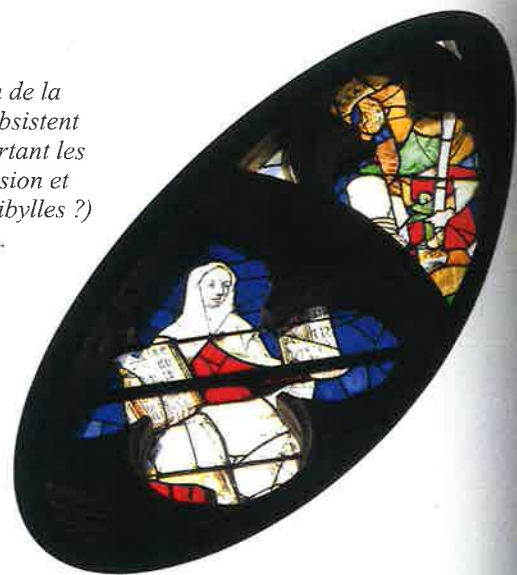
La verrière haute de la façade occidentale, que les orgues dérobaient aux regards depuis 1620, échappa alors au désastre mais, en 1800, l'explosion de la poudrière du château lui causa d'irréremédiables dégâts avant qu'un ouragan ne l'endommage à nouveau en février 1812¹⁵⁹. Haute de 11 m, cette grande fenêtre, à neuf lancettes surmontées de nombreux ajours, abritait auparavant une impressionnante composition de pleine couleur due au mécénat de la reine Anne de Bretagne, articulée en une centaine de panneaux. Ceux qui ont survécu – une vingtaine seulement mais, par chance, les plus significatifs – dévoilent une partie des mystères de ce vitrail : ils permettent de préciser les circonstances de sa création, sa signification et sa provenance¹⁶⁰.

Sont restés à leur emplacement d'origine des éléments d'une immense Fontaine de Vie qui s'élevait devant un vaste paysage animé de fabriques et de bosquets dominé par un ciel bleu. Au sommet de la lancette centrale, sous la colombe du Saint-Esprit, apparaît en buste un monumental Christ couronné d'épines au-dessus d'une vasque d'or qui recueille le sang des plaies de ses mains ouvertes et de son flanc. S'écoulant par la bouche d'un chérubin, le Saint Sang sourd le long du piédestal de la cuve pour alimenter un second bassin disparu, qui devait occuper largement l'espace inférieur. En haut des lancettes latérales extrêmes sont représentés parmi les nuées Moïse et une autre figure de l'Ancien Testament, peut-être Élie comme dans la Transfiguration, quoique les trois lancettes vides qui isolent chacun du Christ laissent supposer qu'au moins deux autres prophètes s'intercalaient au même registre. Au tympan subsistent encore deux allégories assises en symétrie, vraisemblablement des sibylles, et l'un des anges muni des instruments de la Passion qui entouraient le Père éternel coiffé de la tiare, conservé dans l'ajour majeur jusqu'à la restauration pratiquée en 1907 par Marcel Delon. Enfin, dans les angles inférieurs de la baie, à l'emplacement dévolu aux donateurs, se répondent deux portraits dans lesquels on reconnaît aisément Anne de Bretagne et sa mère Marguerite de Foix, seconde épouse du duc François II de



PHOTOS J.-J. ET A. DERENNE, LA GORÉLLE

Des ajours du tympan de la grande verrière ne subsistent que l'un des anges portant les Instruments de la Passion et deux allégories (des sibylles ?) disposées en symétrie.



Bretagne, agenouillées sous la protection de sainte Anne et de sainte Marguerite. La grande échelle des personnages implique que ceux qui peuplaient les panneaux détruits, de mêmes proportions, étaient peu nombreux. Au bas de la composition, près de la vasque manquante, devaient figurer sainte Marie-Madeleine et quelques pêcheurs emblématiques absous grâce aux vertus du Saint Sang, plutôt qu'une foule de fidèles occupée à s'y purifier¹⁶¹.

La date de cette verrière a été discutée, souvent avancée aux années 1490 bien qu'une inscription amputée qui se déchiffre dans l'ajour supérieur gauche de son tympan (« MD...II ») atteste qu'elle est postérieure à 1500. D'après ce qu'on sait des ultimes travaux menés sur les parties hautes de la façade, notamment l'installation des anciennes cloches dans la tour sud, sa commande peut être située autour de 1508, ce dont s'accommode l'élégante ornementation Renaissance des vestiges de la fontaine. Or, la période coïncide avec un événement célébré en grande pompe à Nantes le 25 mai 1507 : le transfert du cercueil de Marguerite de Foix depuis la cathédrale, où elle avait été inhumée en 1486, dans le somptueux mausolée érigé à l'initiative de sa fille en l'église des Carmes¹⁶². Que la reine Anne ait alors tenu à doter la cathédrale d'une œuvre d'art pour y pérenniser la mémoire de sa mère n'a rien d'étonnant, pas plus que le choix de la grande fenêtre centrale du massif occidental pour accueillir sa donation.

Ce témoignage de piété filiale était investi d'une signification particulière, que ses lacunes ont fait oublier. Par leur originalité, les fragments de la verrière parvenus jusqu'à nous laissent transparaître que le thème de la Fontaine de Vie, habituellement chargé d'une symbolique liée à l'eucharistie, a été adapté pour porter un message différent : le programme iconographique du vitrail semble pouvoir être interprété comme une illustration de l'Office des morts. Sa source d'inspiration paraît en effet procéder de la séquence *Dies irae*, poème du corpus grégorien du XII^e siècle, resté inchangé jusque dans les éditions modernes du *Rituel des fidèles*, dans lequel le Christ est dénommé *Fons pietatis* (« Source de piété »)¹⁶³ ; un verset renvoie aux figures qui occupaient assurément le bas de la verrière, les pénitents pardonnés dont sainte Madeleine, et la présence insolite de sibylles et de prophètes dans une telle scène trouve sa justification au début du poème : « *Dies irae, dies illa solvet saeculum in favilla, teste David cum Sibylla* » (« Jour de colère, ce jour-là dissoudra le monde en poussière, témoins David et la Sibylle »). Le texte explique surtout le caractère exceptionnel de la représentation du Christ qui, à Nantes, remplace le Calvaire autour duquel s'organise partout la Fontaine de Vie dans la tradition française, tout en se distinguant de la vision pathétique de l'« Homme de douleur » qu'y associe l'art

*La reine Anne de Bretagne
devant sa sainte patronne
(atelier tourangeau, vers 1580).*



germanique. Il faut voir dans ce Christ au visage serein, environné d'une gloire lumineuse, une apparition du Sauveur en majesté, ce qui suggère que l'œuvre traitait de son Grand Retour à la Fin des temps, tout en plaidant en faveur du salut de Marguerite de Foix par la transcription visuelle de la prière pour le repos des âmes des morts. Plus qu'un ex-voto rappelant la duchesse par son portrait, la verrière avait pour mission de célébrer en son honneur une *Missa pro defunctis* rendue permanente par l'image.

Cette verrière est généralement attribuée à Pierre de La Chasse, artiste nantais désigné comme vitrier et enlumineur du duc dans les comptes de la chancellerie en 1486-1487, encore actif au début du XVI^e siècle d'après un texte relatif à l'église Saint-Nicolas. Certaines observations invitent à envisager une autre hypothèse : une parenté qui ne peut être fortuite, à la fois stylistique et technique, l'unit à un autre vitrail prestigieux géographiquement fort éloigné, la grande rose nord offerte en 1517 à la cathédrale de Sens par le doyen de son chapitre, Gabriel Gouffier. En plus de la singularité de chacune des deux œuvres dans leur milieu respectif, leurs caractères communs permettent de conclure qu'à une dizaine d'années d'intervalle, elles ont été exportées depuis la ville de Tours. Du règne de Charles VIII aux années 1520, les artistes qui fournissaient la Cour y étaient pour la plupart établis, entre autres les peintres Jean Poyer et Jean Bourdichon, qui décorèrent les livres les plus luxueux d'Anne de Bretagne, ou le sculpteur Michel Colombe, chargé du tombeau de ses parents et de celui qu'elle avait fait faire pour l'évêque Guillaume Guéguen dans la cathédrale de Nantes¹⁶⁴. La haute qualité graphique de la verrière royale, sensible par exemple dans la noble figure de sainte Marguerite, patronne de la duchesse, et l'habileté de l'exécution laissent présumer que sa commanditaire a, là encore, trouvé dans le dynamique foyer artistique tourangeau l'auteur des cartons – un peintre instruit de la culture de l'Italie du nord –, ainsi que l'atelier chargé de la réalisation – celui où, vers 1505-1508, a dû se former Jean Lécuyer, célèbre peintre et verrier auquel est maintenant attribuée la verrière de Sens, exécutée avant son installation à Bourges en 1520¹⁶⁵. Cet atelier avait aussi la clientèle de l'aristocratie locale, d'après les restes d'une Crucifixion conservés dans la chapelle seigneuriale de l'église solognote de Saint-Viâtre. L'origine tourangelles de la verrière nantaise éclaire en outre le contexte de l'élaboration du programme choisi par la reine : Émile Mâle a repéré la fréquence de la Fontaine de Vie dans le Val de Loire autour de 1500¹⁶⁶, et le musicien officiel de la Cour, le flamand Johannes Ockeghem, auteur de la première partition connue du *Dies irae*, résidait à Tours jusqu'à sa mort en 1497.

La duchesse de Bretagne, Marguerite de Foix, devant sa sainte patronne.



PHOTOS J.J. ET A. DERENNE, LA GORLETTE



PHOTO F. LASA © RÉGION PAYS DE LA LOIRE - INVENTAIRE GÉNÉRAL

Les vitraux du XIX^e siècle

Au cours du XIX^e siècle, le chantier d'achèvement de la cathédrale s'est accompagné de la création de vitraux, qui n'ont pas connu un sort plus heureux que ceux qu'elle possédait sous l'Ancien Régime : les bombardements de septembre 1943 leur causèrent quelques dommages, et ceux de juin 1944 provoquèrent leur perte. Seuls subsistent aujourd'hui des lambeaux réunis en 1981 dans la chapelle de l'entrée septentrionale du déambulatoire, les panneaux du tympan de la grande verrière du pignon nord et quelques débris abandonnés dans la crypte, redécouverts par le sculpteur Jean-Louis Boistel. Des documents renseignent néanmoins sur les verrières réalisées depuis la reprise des travaux sous la Monarchie de Juillet jusqu'à leur accomplissement vers 1900¹⁶⁷.

Guidé par le chanoine Henri Rousteau, promoteur de l'art néogothique à Nantes, le clergé entreprit d'abord de moderniser le décor des chapelles de la nef¹⁶⁸. Dès 1846, Mgr de Hercé et le chapitre s'adressèrent à la Manufacture de Choisy-le Roi pour obtenir « une verrière digne des plus belles conceptions du Moyen Âge dont notre église a été entièrement dépouillée à la Révolution¹⁶⁹ ». L'œuvre prit place en janvier 1847 dans la fenêtre du bas-côté sud qui avait hébergé le vitrail de Guillaume Guéguen ; dédiée à saint Clair, nouveau patron de la chapelle, elle avait été dessinée par deux collaborateurs de la manufacture, Giniez et Wurm. À l'imitation d'un retable structuré par des ornements flamboyants, elle comprenait trois épisodes de la vie du premier évêque de Nantes sous une représentation de La Trinité et des évangélistes. L'histoire de saint Clair, fondateur de l'oratoire primitif, formait le premier maillon d'un cycle d'hagiographie locale resté inachevé. Il devait se développer chronologiquement dans les chapelles de la nef, de l'extrémité orientale du collatéral sud en direction de la façade, puis en retour dans le bas-côté nord jusqu'au transept, et trouver sa conclusion dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste, face à la chapelle Saint-Clair, par une verrière montrant la cathédrale achevée, où elle « paraîtrait dans tout l'éclat d'une fête solennelle¹⁷⁰ ». La série amorcée en 1847 aurait dû se poursuivre par des vitraux consacrés aux saints Donatien et Rogatien, à saint Félix, à saint Martin de Vertou, puis, en une même baie, aux saints ermites Vital, Victor de Cambon, Benoît de Macérac et Avéria. Au nord depuis la chapelle des fonts, les fenêtres devaient honorer saint Hermeland, saint Émilien, saint Gohard, et la bienheureuse duchesse Françoise d'Amboise, « témoin de la pose de la première pierre de la cathédrale en 1434 ». Ce dernier vitrail fut seul réalisé en 1860, précédant la béatification de son héroïne prononcée en cour de Rome le 16 juillet 1863. La duchesse, morte en odeur de sainteté en 1485, était de longue date honorée en Bretagne, en particulier à la cathédrale de Nantes, où lui était dédié un autel adossé à l'ancien mur oriental du bas-côté nord de la nef¹⁷¹. Un descendant du vitrier chargé de l'entretien de l'édifice au début du siècle, François-Eugène Denis, obtint la commande de cette verrière¹⁷². Six scènes disposées en trois registres retraçaient la première communion de Françoise âgée de cinq ans, en présence de Jean V et de Jeanne de France,

Maquette de la verrière de saint Clair autrefois placée dans une chapelle de la nef, par Giniez et Wurms, collaborateurs de la Manufacture de Choisy, 1846 (Archives nationales).

son mariage avec le futur Pierre I^{er} en 1442 et l'accession du couple au duché de Bretagne en 1450 ; l'évocation de son veuvage en 1457 précédait un épisode situé en 1461, la duchesse priant à la collégiale Notre-Dame sur le tombeau de son époux, défendue par les Nantais contre ses oncles qui voulaient la remarier, suivi de sa prise d'habit au carmel de Bon-Don près de Vannes et de son décès dans celui des Couëts près de Nantes. Selon le plan d'ensemble énoncé en 1869, le parti formel de cette verrière narrative devait alterner avec celui de l'histoire de saint Clair, à une grande scène soulignée de médaillons. Quoique le cycle fût abandonné, les vocables des chapelles furent modifiés en fonction de ce projet.

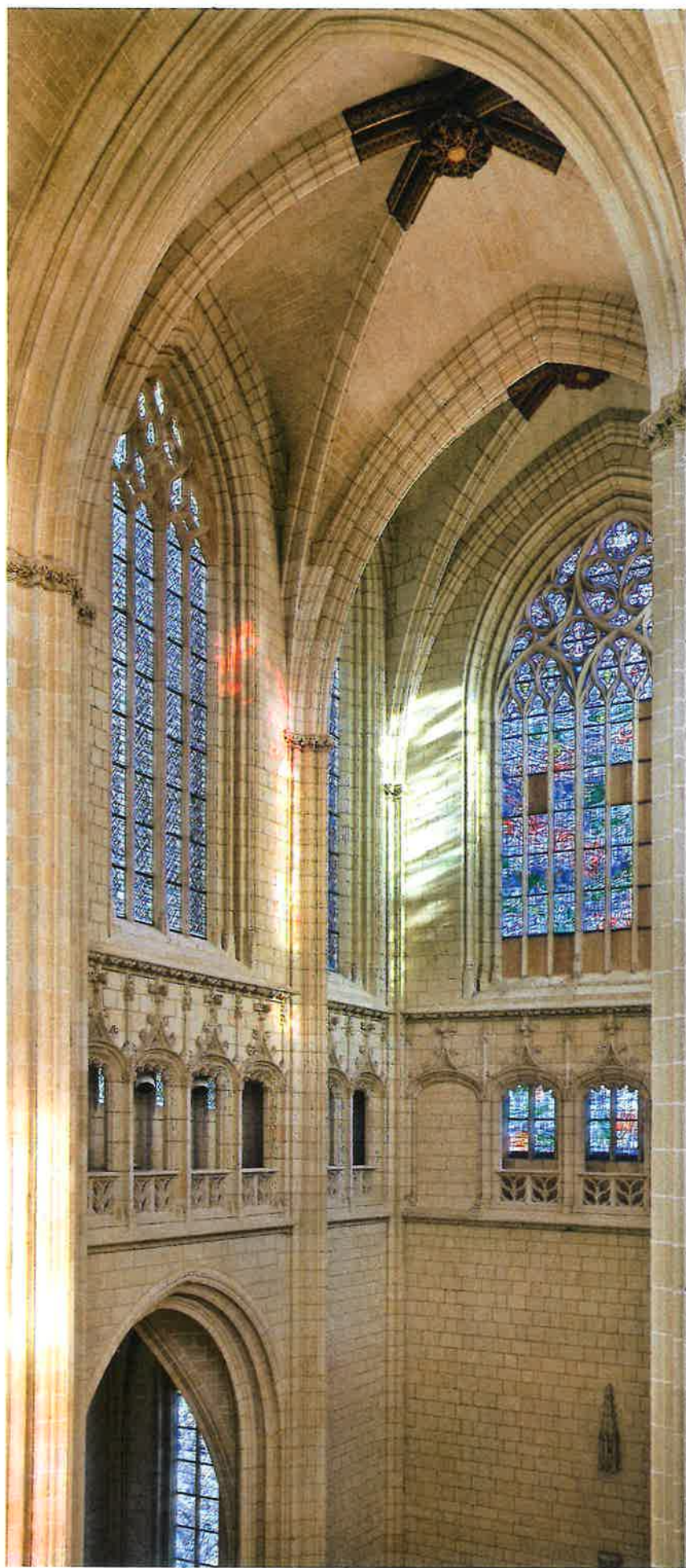
Si le décor des parties anciennes de la cathédrale incombait à ses usagers, celui des nouvelles constructions était régi par l'administration centrale. L'architecte diocésain Théodore-Jacques Nau dressa en 1855 un devis détaillé pour vitrer le bras nord achevé. Le Parisien Adolphe-Napoléon Didron, le directeur des *Annales archéologiques* qui avait ouvert un atelier de peinture sur verre en 1850, fut choisi pour réaliser le grand vitrail septentrional dessiné par le fameux peintre décorateur Louis Steinheil. Posé en 1857 et voué aux principaux saints de l'Église de France selon l'iconographie validée par Mgr Jaquetmet, il comprenait trois rangs de figures en pied campées devant des fonds bleus sans encadrements. La Vierge immaculée, au sommet de la lancette centrale, était entourée des saints évêques des premiers siècles, Denis, Irénée, Martial, Julien, Hilaire et Martin. Les figures historiques du haut Moyen Âge Remi de Reims, Clotilde, Geneviève, Radegonde, Grégoire de Tours et Charlemagne formaient le registre médian, au-dessus des saints Bruno, Bernard, Louis, Roch, Jeanne de Valois, François-Régis, Jeanne de Chantal, Vincent de Paul, et Germaine de Pibrac que Pie IX venait de béatifier. Seul conservé, le tympan figure les emblèmes des litanies et des phylactères rappelant la proclamation du dogme de l'Immaculée Conception en 1854. Les fenêtres voisines reçurent des grisailles, ponctuées d'armoiries épiscopales dans le triforium, et plus ou moins relevées de couleur dans les baies perpendiculaires. L'architecte fit cette fois appel à René Échappé, créateur en 1843 du premier atelier de peinture sur verre nantais, lui enjoignant d'envoyer des panneaux d'essai au Comité des inspecteurs généraux. Expédiés à Paris en 1856, les premiers échantillons du peintre verrier furent refusés par Viollet-le-Duc et ses confrères en raison de leurs teintes ternes et de leurs ornements trop lourds, et les seconds acceptés l'année suivante¹⁷³.

Consacré à Noël 1891, le nouveau chœur de Saint-Pierre attendait ses vitraux. L'architecte Louis-Charles Sauvageot proposa l'année suivante d'y employer deux Parisiens réputés, Émile Hirsch et Georges Claudius Lavergne. Le second présenta entre autres des maquettes pour les trois verrières de la chapelle axiale, rejetées en 1894 par le ministère des Cultes pour « sacrifier trop au goût moderne pour le tableau translucide¹⁷⁴ ». Pour la double chapelle du Saint-Sacrement et du Sacré-Cœur, au nord du chœur, Sauvageot fit agréer en 1895 la soumission de Pâris-Reby, successeur d'Échappé avec Delebecque, tous deux formés chez Steinheil. La valeur

PHOTO J.-J. ET A. DERENNE, LA GÖLETTE



« Le plus grand vitrail de France »,
verrière du bras sud du transept consacrée
aux saints de Bretagne, par François
Chapuis et Félix Razin, 1958-1959.



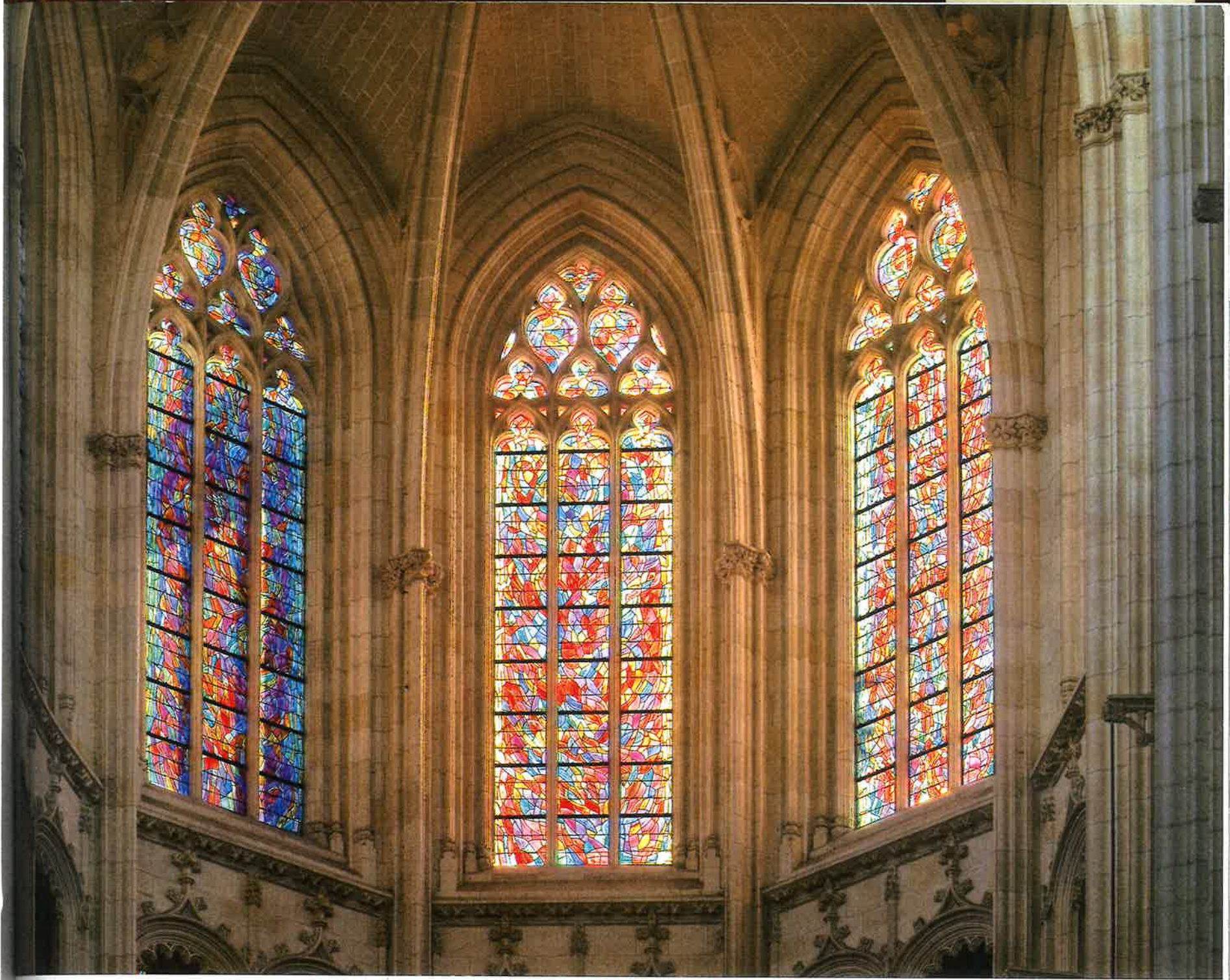
artistique des vitraux était garantie par la collaboration d'un illustre artiste de souche nantaise, Luc Olivier Merson, auteur des maquettes et des cartons. Pour assurer leur qualité, l'atelier nantais dut toutefois s'engager à les réaliser à Paris, sous les yeux de Merson « en mettant à profit ses conseils », et à soumettre au contrôle de l'architecte « un panneau de chaque motif architectural et de mosaïque ». La confiance accordée aux peintres verriers provinciaux, on le voit, restait des plus limitées ! Ce qui subsiste de ces verrières, la Cène et l'exhibition du Saint-Sacrement, est regroupé dans l'une des fenêtres de la chapelle. En 1900, Hirsch qui avait présenté sans succès en 1892 un projet pour la chapelle Notre-Dame-de-Pitié, au sud du chœur, se vit attribuer l'ensemble des vitraux des chapelles rayonnantes¹⁷⁵. Sans doute observaient-ils le parti tôt défini par l'architecte, la distribution d'une scène par baie, coiffée de dais architecturaux et encadrée de mosaïques claires, toutes traitées à même échelle pour former une litre vivement colorée « traversant toutes les fenêtres de l'abside ». Ils disparurent en 1944 mais certains de leurs sujets – par exemple le Mariage de la Vierge, l'Atelier de Nazareth et la Mort de saint Joseph dans la chapelle située au nord de l'axe – sont connus par le devis qui prévoyait leur restauration après les bombardements de 1943.

Les vitraux du XX^e siècle

Le lourd tribut payé par la cathédrale en 1944 anéantit quasiment son vitrage, justifiant l'intense activité déployée dès la fin de la guerre pour clore l'édifice rendu au culte en juin 1946. Les Nantais Uzureau et Razin et le Chartrain Lorin posèrent des vitreries géométriques, notamment dans la nef, tandis que naissait le projet de créer un ensemble de verrières colorées pour les baies plus en vue. De 1956 à 1990, le monument devint l'un des laboratoires de la mutation décisive du domaine du vitrail du fait de l'intervention des peintres, promue par quelques pionniers du corps des inspecteurs généraux des Monuments historiques tel que Jacques Dupont ; les archives de ce service témoignent de manière très vivante de l'élaboration du nouveau programme¹⁷⁶.

En 1955 fut lancé un concours pour « la plus grande verrière de France », la gigantesque fenêtre du transept méridional, reprenant le vœu formulé au XIX^e siècle d'y représenter les saints bretons. Les maquettes présentées anonymement par Max-Ingrand, Maurice Rocher, François Lorin, Félix Razin et Jacques Le Chevallier furent jugées en 1956. Sous l'influence du président du Conseil général et du chanoine Bouchaud, représentant Mgr Villepelet, qui apportaient chacun un quart des fonds nécessaires, le jury retint le projet dessiné pour Razin par le peintre et sculpteur François Chapuis (1928-2002), dont la lettre d'intention était la plus concise. L'artiste en traça les cartons, traduits en 1958-1959 sur les verres de tons chauds de son choix, des rouges et des jaunes jouant sur des gris. Traités comme des statues-colonnes, cinq proto-évêques du diocèse assoient la composition, écartés autour de l'écu de Bretagne pour mettre en valeur sainte Anne illuminée par des anges porte-flambeaux évoquant ses apparitions au berger Nicolazic à Auray, encadrée d'une frise de pèlerins de dimensions réduites ; plus haut, les saints Donatien et

Les vitraux du bras nord du transept ont été créés par Anne Le Chevallier en 1977.



Les verrières du rond-point du chœur, conçues à partir de 1979 par Jean Le Moal et réalisées par Guy Le Chevallier.

Rogatien ainsi que saint Yves, reportés sur les côtés, précèdent de saints abbés, intégrés aux zones de vitreries abstraites qui courent sur l'ensemble de la baie ; au bas de la seconde volée de lancettes figurent les bienheureux Charles de Blois et Françoise d'Amboise devant leurs armoiries, sous neuf saints et saintes répartis en deux registres pour conclure cette suite de personnages longilignes accordés au rythme de l'architecture.

Les créations ultérieures répondent à une tout autre esthétique, la non-figuration étant désormais privilégiée ; le peintre Raoul Ubac fut d'ailleurs chargé vers 1965 d'étudier la question de la coloration du monument, d'après un rapport de l'architecte en chef Pierre Prunet. À mesure qu'on rétablissait les meneaux détruits, le premier effort porta sur les baies du narthex et sur celles des chapelles nord de la nef, pour lesquelles fut sollicitée Brigitte Simon (1926-2009). Elle exécuta ses subtiles verrières monochromes de 1970 à 1974 en collaboration avec son époux Charles Marq dans son atelier rémois, à partir de verres antiques modulés d'une patine à froid, l'insertion de verres plaqués gravés à l'acide introduisant un effet nacré. L'incendie de la cathédrale en janvier 1972 épargna les vitraux, et on put poursuivre leur renouvellement. Anne Le Chevallier fut chargée en 1977 de la grande verrière dans le bras nord du transept,

accordant son graphisme délicat aux panneaux de 1857 qui subsistaient au sommet et dosant les couleurs pour éviter toute rupture avec leur dominante bleue. Restait le vaste chantier des vitraux du chœur, entrepris l'année suivante. Pierre Prunet appela Jean Le Moal (1909-2007), « un des meilleurs peintres de sa génération et des plus colorés » de l'avis de Jacques Dupont, à s'associer à Anne Le Chevallier pour mettre au point un plan chromatique général des verrières de l'abside et de ses chapelles. De la collaboration de ces artistes complémentaires naquit l'ensemble aujourd'hui en place. Anne Le Chevallier conçut en 1981-1982 des créations de même harmonie douce que celle du bras nord pour les chapelles du Sacré-Cœur et de Saint-Yves, l'une voisinant avec les restes des vitraux de Merson et Pâris-Reby restaurés et réunis dans la première baie. D'une palette plus intense, les 500 m² de vitraux dessinés par Le Moal, réalisés par Guy Le Chevallier entre 1978 et 1990, atteignent à l'équilibre harmonieux d'une lumière qu'on voulait plus chaude et plus soutenue dans le chœur que dans le reste de l'édifice¹⁷⁷. En 1990, le clergé émit le souhait de mettre en valeur les panneaux anciens de la façade occidentale en les intégrant à une création avant le centième anniversaire de la cathédrale ; ce projet, que Pierre Prunet proposait de confier à Jean Le Moal, n'a pas abouti.

Une grande commande de la reine Anne de Bretagne : la grande verrière occidentale de la cathédrale Saint-Pierre de Nantes

Françoise GATOUILLAT

NANTES FLAMBOYANTE, SES VITRAUX DISPARUS ET SES ARTISTES

Presque tous détruits, les vitraux de la fin du Moyen Âge que possédaient les monuments de Nantes et de ses environs sont documentés grâce aux historiens de l'Ancien Régime¹. Leurs témoignages permettent d'énumérer quantité de verrières perdues, dont celle que les Chartreux firent poser après 1493 en hommage à Catherine de Luxembourg, veuve du duc Arthur III, qui avait fini ses jours dans leur couvent². Des relevés dessinés *in situ* vers 1700 pour Roger de Gaignières fournissent des informations plus concrètes sur certaines d'entre elles, en particulier sur trois verrières de l'église des Cordeliers, jadis réunies dans la chapelle Notre-Dame-des-Anges accolée au flanc nord du chœur³ : leur histoire peut être précisée à partir de six dessins, centrés sur la représentation de commanditaires par ailleurs bien connus. L'une figurait le duc François I^{er} de Bretagne et sa femme Isabelle Stuart ; veuve depuis 1450, la duchesse en avait fait les frais après avoir élu sa sépulture dans l'église en 1482, la modernité des balustres intégrés aux encadrements ornementaux laissant même supposer que l'exécution fut postérieure à son décès survenu en 1494 (figure 1). Le duc François II et sa première épouse, Marguerite de Bretagne, fille de François I^{er}, avaient leurs portraits sur l'une des fenêtres voisines, paradoxalement vitrée bien plus tôt, peut-être avant 1469 d'après le tracé des niches qui abritaient le couple agenouillé. Une donation du vicomte Jean II de Rohan, qui vécut jusqu'en 1516, et de Marie de Bretagne, morte en 1511, complétait le décor de cette chapelle manifestement attachée à la dynastie ducale. Leur vitrail datait des environs de 1500 au vu de ses dais gothiques mêlés de motifs Renaissance, et le second gendre de François I^{er} y paraissait tête nue, arborant le collier l'ordre de Saint-Michel, tel qu'on le voit dans l'église du couvent des Franciscains de Morlaix⁴. La collection Gaignières documente



Figure 1 : Nantes, ancienne église des Cordeliers, verrière de François I^{er} et Isabelle Stuart, la donatrice, fin du xv^e siècle (Gaignières, Biblio nat. France)

aussi la verrière majeure de la collégiale Notre-Dame, offerte par Pierre de Bretagne et Françoise d'Amboise, entre 1443 et 1450 d'après les armoiries du futur duc⁵. Le même édifice avait également reçu quelques vitraux plus tardifs, dont plusieurs morceaux survécurent à la Révolution : au cours de la première moitié du xix^e siècle, une figure de saint Donatien était passée du cabinet d'un amateur nantais au commerce d'art tourangeau, et la chapelle du Petit-Séminaire de Nantes avait recueilli d'autres fragments, une donatrice protégée par saint Jean Baptiste, des armes duciales présentées par des anges et un écu de gueules au chêne arraché d'argent⁶.

Depuis le milieu du xv^e siècle au moins, la ville de Nantes comptait des artistes susceptibles d'honorer de telles commandes. Les plus renommés étaient Jean de La Chasse, que le duc François I^{er} aurait anobli en 1444, et Pierre de La Chasse – son fils ou son petit-fils ? –, peintre et peintre verrier au service de François II, seul qualifié de « vitrier et enlumineur du duc » dans les comptes de la chancellerie, en 1486-1487⁷, par ailleurs documenté jusqu'en 1518⁸. Emmanuel Maugard a recueilli dans les comptes de la paroisse Saint-Nicolas de précieuses informations sur cet artiste et sur l'un de ses confrères, Bertrand Lesoudec, tous deux membres du conseil de fabrique⁹. Le second, sans doute parent d'Olivier et de Laurent Le Sodec, prolifiques peintres verriers établis avant 1510 à Quimper, avait restauré le vitrage de sa paroisse suite à une tempête survenue à Noël 1479¹⁰, et créé la verrière de la nouvelle façade de l'église. Peut-être lui revint-il de mettre à l'abri l'ensemble des vitraux de Saint-Nicolas en 1487, à l'approche des troupes de Charles VIII¹¹. La contribution financière de chaque paroissien au renouvellement de la grande baie axiale du chevet, sollicitée en 1494-1495, a marqué les mémoires¹² ; on sait moins que la pose de la verrière intervint en 1499 et que Pierre de La Chasse, probablement son auteur, eut à la retoucher dès 1501 ou 1502¹³. Dans ce vitrail jadis réputé « le plus beau de toute la Bretagne », la Vie publique du Christ et sa Passion se développaient en plus de vingt scènes, comme dans la maîtresse-vitre de Saint-Germain de Rennes réalisée à la même époque¹⁴. Ce qui subsistait au début du xix^e siècle de cette verrière mutilée pendant la Révolution, détaillé en menus morceaux, fut reconverti en bordure de la vitre blanche qui prit sa place jusqu'à la démolition de l'église entreprise en 1841.

Des restes de ces vitraux sacrifiés auraient pu trouver refuge au musée Dobrée, mais ses collections comprennent principalement des panneaux étrangers à la région qui, sauf quelques-uns, proviennent du legs du peintre verrier Henri Babonneau, formé vers 1865 par René Échappé à Nantes, mort en 1928 après avoir fait carrière à Paris¹⁵. Hormis deux éléments assurément bretons, un écu aux armes de Béatrix de Clisson, fille du connétable mariée en 1382 à Alain VIII de Rohan

(figure 2), et une tête féminine prélevée, semble-t-il, dans la verrière de saint Jean-Baptiste datée de 1578 de Louvigné-de-Bais (Ille-et-Vilaine)¹⁶, on y reconnaît des fragments originaires de Normandie, de Champagne et d'autres centres de production.



Figure 2 : écu armorié de Béatrix de Clisson († 1448), première moitié du xv^e siècle (Musée Dobrée)

LES VERRIÈRES ANCIENNES DE LA CATHÉDRALE

Les vitraux qui ornaient la cathédrale connurent pire sort que ceux des paroisses et des couvents nantais : ils furent arrachés en 1793, amoncelés sur la place Saint-Pierre, leurs plombs enlevés et leurs verres pilonnés dans des barriques afin de les anéantir plus sûrement¹⁷. Sans doute faut-il compter au nombre des victimes du vandalisme révolutionnaire les armoiries des tympanaux ajourés des portails occidentaux et la verrière posée vers 1516 dans la chapelle Sainte-Madeleine, bâtie dans le bas-côté sud près du transept suite au legs de l'évêque Guillaume Guéguen, mort en 1506. Le prélat y était agenouillé devant une Vierge de pitié, suivi de ses neveux, l'évêque de Dol Mathurin de Plédran et son frère Jean, doyen du chapitre nantais et exécuteur testamentaire de leur oncle, chacun identifié par son saint patron et ses armoiries¹⁸. Protégée par les orgues et leur tribune mises en place en 1620, seule la baie haute de la façade occidentale fut alors épargnée. Bien que chacun s'accorde à y reconnaître un portrait d'Anne de Bretagne, ce grand vitrail n'a guère retenu l'attention, non seulement parce

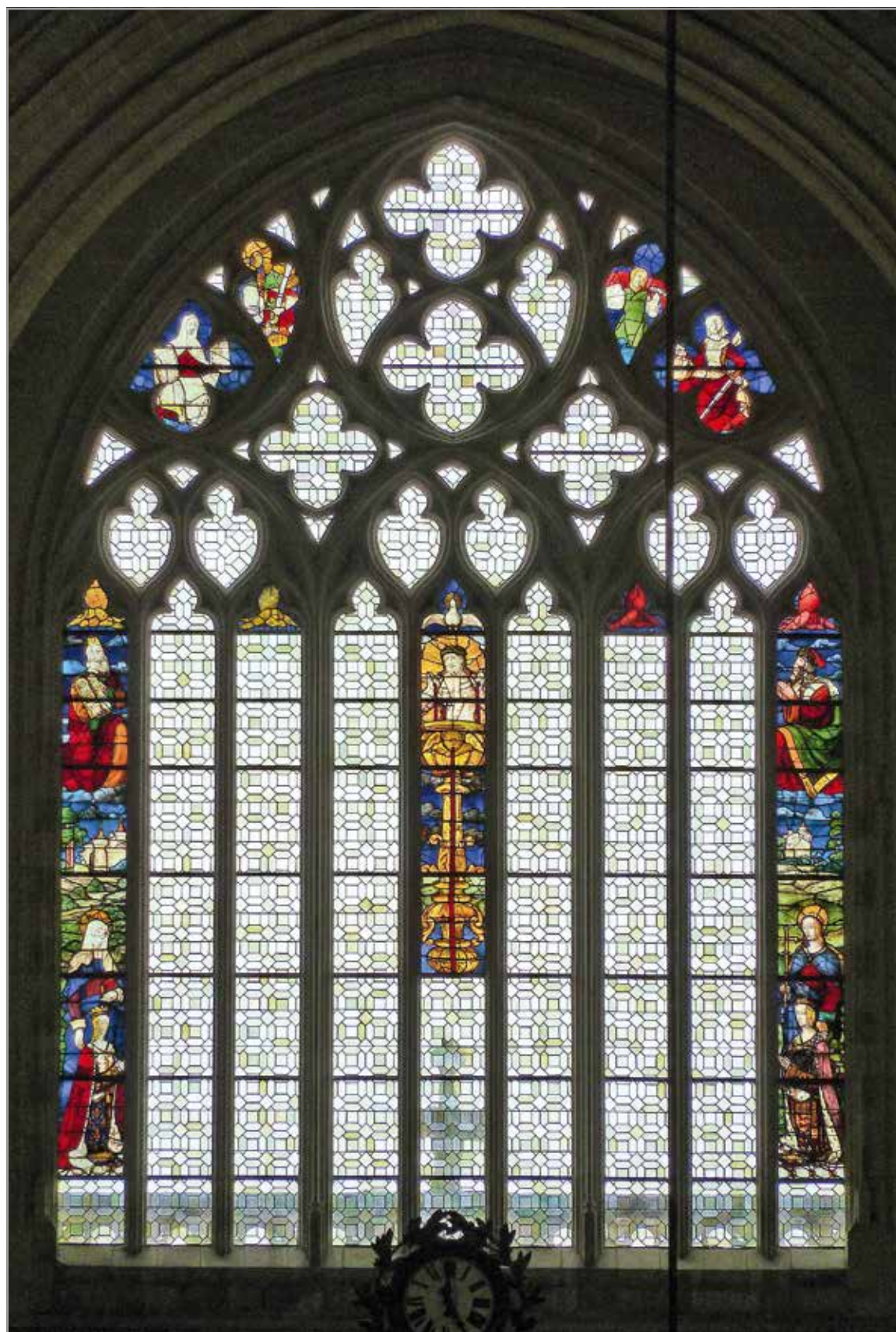


Figure 3 : Nantes, cathédrale, verrière de la façade occidentale, vue d'ensemble

qu'il est dérobé aux regards depuis l'époque de Louis XIII – ce qui justifie que Dubuisson-Aubenay, Travers et Ogée le passent sous silence – mais surtout parce que, fortement endommagé par l'explosion de la poudrière du château en 1800, il est depuis complété d'une grande proportion de verre blanc¹⁹. À l'exception d'Armand d'Izarn, qui a livré une description précise des panneaux restés en place vers 1850, les datant du XVI^e siècle²⁰, les historiens du monument se bornent à signaler cette verrière comme une œuvre du siècle précédent, attribuée à Pierre voire à Jean de La Chasse²¹.

LA GRANDE VERRIÈRE DE LA FAÇADE : DES VESTIGES ÉLOQUENTS

Haute de près de 11 mètres et large de plus de 7 mètres, la fenêtre occidentale de la cathédrale est divisée en neuf lancettes groupées trois à trois, surmontées d'un tympan à seize ajours principaux (*figure 3*). Les compartiments supérieurs n'ont gardé que trois sujets, un ange muni d'instruments de la Passion et deux allégories assises, placées en vis-à-vis au sommet du réseau. Dans un petit soufflet inséré entre les lancettes de gauche, Armand d'Izarn avait reconnu une sainte Barbe en pied qui n'existe plus ; jusqu'à la restauration de 1907 par Marcel Delon s'ajoutaient encore une représentation de Dieu le Père coiffé de la tiare dans le quadrilobe supérieur et, maintenant remplacé par des bouche-trous, un autre ange en symétrie du premier²². Les lancettes accueillait initialement une immense composition de pleine couleur, articulée en soixante-douze panneaux, dont seuls vingt et un ont survécu. Demeurés à leur emplacement primitif et en assez bon état, les éléments rescapés, par chance, ne sont pas les moins significatifs. Ils permettent d'abord d'identifier l'iconographie qui se déployait dans cette partie de la verrière, une Fontaine de Vie. Au sommet de la lancette médiane, sous la colombe du Saint-Esprit, une monumentale figure du Christ, au front ceint de la couronne d'épines, émerge en buste d'une vasque d'or au décor godronné, supportée par un candélabre à l'antique. Environné d'une gloire rayonnante, ce Christ présente les plaies de ses mains et de son flanc, d'où le Saint Sang jaillit en minces filets, recueilli dans le bassin pour s'écouler, par un robinet en forme de chérubin, le long du piédestal aujourd'hui tronqué, qui aboutissait à l'évidence à une seconde vasque. Les deux lancettes latérales extrêmes ont, d'autre part, gardé leurs panneaux d'origine à l'exception d'une zone inférieure de moindre hauteur, qu'on imagine volontiers dévolue à un soubassement architectural. Au bas de la composition, traitée à grande échelle, se répondent deux donatrices en oraison – dont, à gauche, Anne de Bretagne –, assistées des saintes Anne et Marguerite debout derrière elles. Dans la partie supérieure est représenté Moïse tenant les tables de la Loi, face à un autre patriarche ou prophète, tous deux agenouillés dans

les nuées sous les séraphins alternativement jaunes et rouges conservés dans quatre des amortissements. Un paysage vallonné aux lointains agrémentés d'arbres et de fabriques, que domine un ciel d'un bleu intense envahi de nuages, sépare les deux registres figurés. Visibles dans la lancette centrale autour du piédestal de la fontaine, des fragments du même dispositif prouvent que ce décor paysagé, à la ligne d'horizon tracée à mi-hauteur de la verrière, s'étendait à l'ensemble des lancettes et qu'il unifiait le grand tableau qui les occupait.

Ce qui caractérise les panneaux conservés, la noblesse des visages, la puissance des drapés qui revêtent les patriarches ou l'élégant dessin des châteaux qui ponctuent les arrière-plans, témoigne de la qualité des modèles graphiques dont disposait le peintre verrier (*figure 4*). Du point de vue technique, la transcription des cartons a été servie par une mise en plombs habile, visant à suivre fidèlement le dessin. Les verres, d'une gamme chromatique franche et relativement limitée, portent une peinture d'exécution soignée mais sans effets superflus, parfaitement adaptée à l'échelle d'une représentation conçue pour être vue à distance. Cette manière monumentale n'exclut toutefois pas certaines subtilités, comme le rendu des mousselines striées de jaune d'argent qui s'envolent autour du buste de l'allégorie située à droite du tympan, la même teinte appliquée en plusieurs valeurs pour modeler la vasque de la fontaine, ou l'emploi de verre rouge gravé pour dégager les yeux et la gueule du dragon, attribut de sainte Marguerite.

UNE COMMANDE ROYALE PASSÉE EN 1507-1508

Les travées situées entre les deux tours, voûtées peu après 1479, offrent un premier repère pour déterminer la date du vitrage du grand fenestration de la façade²³. Dans l'angle inférieur gauche de la verrière, la représentation d'Anne de Bretagne, la tête ceinte de la couronne fleurdelisée, revêtue d'un manteau rouge couvrant un surcot à corsage d'hermine et une jupe aux armes de France²⁴, permet de lui attribuer la commande de l'œuvre après son accession au trône en 1491 (*figure 5*)²⁵. Après avoir examiné les panneaux déposés en 1948 dans l'atelier de Félix Razin, le chanoine Russon a précisé dans un bref rapport l'identité du second portrait, celui de la duchesse Marguerite de Foix, mère de la reine, dans lequel étaient souvent reconnue, en dépit du patronage de sainte Marguerite, tantôt la bienheureuse Françoise d'Amboise, tantôt Claude de France ; lèvent tout doute à ce sujet les armoiries figurées sur la jupe du personnage, qui, quoique mêlées de pièces modernes, comportent une partie des meubles héraldiques originaux. Selon le même auteur, la donation de la reine aurait précédé son mariage avec Louis XII en 1499²⁶. En l'absence de documents qui eussent pu étayer cette thèse ou une autre, il devrait être possible de préciser les circonstances de la commande d'Anne de Bre-



Figure 4 : Nantes, cathédrale, verrière occidentale, détail du tympan : ange et allégorie (une sybille ?) (cl. N. Faucherre)

tagne puisque la verrière compte assurément parmi les grandes initiatives artistiques qu'elle a patronnées. La confrontation entre les restes de ce vitrail et deux des œuvres majeures du règne, le tombeau des parents de la reine achevé en 1507 et ses *Grandes Heures* payées à Jean Bourdichon en 1508, met en évidence que, d'après les codes vestimentaires observés, les trois œuvres sont à peu près contemporaines. Un repère chronologique concordant est établi par la réinstallation des anciennes cloches de la cathédrale dans la tour sud, décidée par le chapitre en novembre 1508, indiquant l'achèvement du chantier du massif occidental²⁷. Un événement pourrait expliquer que, précisément pendant cette période, Anne de Bretagne ait désiré offrir à Saint-Pierre de Nantes une œuvre d'art qui rappellerait la mémoire de sa mère : le corps de Marguerite de Foix y reposait depuis son décès en 1486 et, le 13 mars 1507 (n. st.), la reine obtint du pape Jules II l'autorisation de le faire transférer dans le nouveau mausolée de l'église des Carmes ; en

une coûteuse cérémonie qui rassembla toute la ville le 25 mai suivant, sa dépouille rejoignit celle du duc François II²⁸. Aux emblèmes qui devaient commémorer la duchesse sur son premier tombeau déserté, la piété filiale a pu substituer une autre marque symbolique, un portrait peint, affiché dans la verrière qui demeura la plus importante de l'édifice jusqu'à la reconstruction longtemps ajournée de son chœur (figure 6).

UNE VERRIÈRE IMPORTÉE DE TOURAINE

La commande royale destinée à la cathédrale de Nantes laisse d'emblée envisager que des moyens peu ordinaires ont été mis en œuvre, pour sa conception comme pour son exécution. La réalisation de la verrière pourrait n'être pas locale – celle que conserve la chapelle du château de La Tour à Orvault, enrichie de damas, donne du reste un utile aperçu de la production nantaise contemporaine à l'adresse de l'aristocratie²⁹. L'expédition d'un vitrail fabriqué loin du lieu auquel il était destiné ne posait aucun



Figure 5 : Nantes, cathédrale, verrière occidentale : portrait d'Anne de Bretagne, commanditaire de l'œuvre (cl. La Goélette pour La Nuée bleue, dans James, Jean-Paul, monseigneur, (dir.), *Nantes. La grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, La Nuée bleue, 2014)



Figure 6 : Nantes, cathédrale, verrière occidentale : portrait de la duchesse Marguerite de Foix ; tête refaite en 1907 par Delon sur le modèle de celle de sainte Marguerite (cl. F. Gatouillat)

problème pratique³⁰ ; la procédure s'était notamment appliquée aux treize verrières réalisées à Paris par Amé Pierre pour la chapelle Sainte-Anne de Lohéac (Ille-et-Vilaine), commandées en 1493 par l'argentier de l'Écurie d'Anne de Bretagne, peut-être au nom de celle-ci³¹. La verrière de Nantes proviendrait-elle, elle aussi, de la capitale ? Les comparaisons évoquées au paragraphe précédent, sans présupposer de la différence sensible des modèles, font apparaître le niveau de qualité non moindre de ses cartons : l'invention en revint manifestement à un artiste aussi distingué que Bourdichon et les auteurs du tombeau des parents de la reine, à rechercher parmi les artistes travaillant pour la Cour, alors en majorité réunis à Tours. La grande exposition qui s'y est tenue récemment fait le point et réévalue fort opportunément les connaissances sur le rayonnement de ce centre politique et artistique privilégié pendant les règnes de Charles VIII et de Louis XII³². C'est souvent à Tours que s'adressèrent les commandes de la souveraine, par exemple en 1508 pour sa contribution au tombeau de Guillaume Guéguen, un projet qui concerne la cathédrale de Nantes³³. Une piste laissant envisager qu'Anne de Bretagne, une fois encore, s'est fournie de sa verrière hors du foyer artistique nantais paraît devoir être



Figure 7 : Nantes, cathédrale, verrière occidentale, détail : sainte Marguerite, patronne de la duchesse (1507-1508) (cl. F. Gatouillat)

suivie. La sainte Marguerite protégeant la duchesse, aux traits suaves et mélancoliques, présente de troublantes affinités avec les figures italianisantes des vitraux de la galerie de la rose nord de la cathédrale de Sens, consacrés à l'histoire de l'archange Gabriel (figures 7 et 8). Le rapprochement s'impose avec netteté dans le traitement des paysages des lancettes de Sens et de ceux des deux formes latérales de Nantes : la facture des arbres, des fabriques, et des nuées tirées d'un verre bleu gris mis en plomb sur le bleu plus sombre du ciel, y est identique (figures 9 et 10). L'absence de ces caractères dans la production française des premières décennies du xvi^e siècle, massivement conservée, incite à écarter qu'il s'agisse d'un simple effet du *Zeitstil*. La confrontation des deux verrières permet en fait d'isoler une pratique d'atelier, un procédé technique qui s'applique à transcrire des documents graphiques eux-mêmes apparentés.

À Saint-Étienne de Sens, le concert d'anges de la rose septentrionale forme avec les dix lancettes de sa galerie un ensemble dû à la générosité d'un fastueux mécène, le doyen du chapitre Gabriel Gouffier³⁴. Sa verrière a été réalisée en 1517-1518, ou à peine plus tôt d'après le modeste paiement alors perçu par deux peintres verriers sénonais, imputable soit à la pose, soit à une petite réparation. Sans rapports avec les vitraux voisins bien



Figure 8 : Sens, cathédrale, galerie de la rose nord, détail : l'Église triomphante (1516-1517) (cl. A. Nassieu-Maupas)

documentés, produits localement de 1516 à 1518, l'œuvre raffinée offerte par le chanoine Gouffier fit à coup sûr l'objet d'une importation. De manière convaincante, Audrey Nassieu-Maupas a proposé de l'attribuer à Jean Lécuyer, peintre et peintre verrier de premier ordre, établi à Bourges de 1520 à sa mort en 1556 mais dont les débuts restent ignorés. On sait néanmoins qu'il est né entre 1486 et 1490 d'une famille parisienne étrangère au métier et que, par conséquent, il a effectué son apprentissage autour de 1505³⁵. C'est dire que, si les grandes verrières des cathédrales de Sens et de Nantes ont une origine commune, la seconde ne peut être mise au compte de Lécuyer, trop peu expérimenté vers 1507-1508 pour recevoir une commande de cette importance. Elle pourrait en revanche provenir de l'atelier qu'il a fréquenté comme apprenti ou comme compagnon. Or, il est fort possible que le jeune parisien ait reçu sa formation à Tours, qui rassemblait alors tant d'artistes aux compétences variées³⁶ : cet hypothétique séjour en Val de Loire éclairerait la construction de son style personnel, si réceptif aux nouveautés venues d'Italie, et expliquerait sa migration vers Bourges par les échanges, constants bien avant 1500, avec le dynamique foyer tourangeau. Si la proposition est juste, le futur berruyer a pu être un témoin direct de la réalisation de la verrière de la



Figure 9 : Nantes, cathédrale, verrière occidentale : paysage de la lancette droite, détail (1507-1508) (cl. F. Gatouillat)

cathédrale de Nantes. Elle laisse cependant entière la question de son attribution.

En amont de sa fabrication, des documents préparatoires sont indispensables à l'élaboration d'un vitrail, le projet dessiné de petites dimensions décrivant l'ensemble de la composition, et les cartons à grandeur d'exécution qui comportent toutes les indications de la peinture. Des contrats du ^{xv}^e et du ^{xvi}^e siècle renseignent sur le degré d'intervention des acteurs impliqués dans une création, laissant entrevoir la diversité des cas de figures. Le rôle du peintre chargé de « l'invention » pouvait se limiter à fournir le premier modèle au spécialiste de la peinture sur verre qui avait enregistré la commande. Si l'auteur de cette maquette n'en tirait pas lui-même les cartons, leur établissement était tantôt délégué à un autre peintre, tantôt assuré par le peintre verrier. Un peintre polyvalent, maîtrisant plusieurs disciplines des arts picturaux ou dirigeant des collaborateurs rompus aux diverses techniques d'art, pouvait, d'autre part, superviser toutes les étapes de la mise en œuvre³⁷. En l'état actuel de la question, il serait aventureux d'attribuer la conception de la verrière nantaise à tel ou tel des favoris de la reine. Quelques détails, les bouquets d'arbres aux ramures horizontales ou le type physique du Christ, proche de l'Homme de douleur d'un psautier décoré pour la reine par Jean Poyer³⁸, renvoient pourtant à la mouvance de ce rival de Bourdichon, dont la carrière est aujourd'hui largement précisée³⁹. Pierre-Gilles Girault a établi



Figure 10 : Sens, cathédrale, galerie de la rose nord, détail : le prophète Daniel dans un paysage (1516-1517) (cl. A. Nassieu-Maupas)

que le peintre est mort avant 1504, mais on sait que ses inventions ont été relayées par des membres encore mal connus de son atelier et qu'elles ont fertilisé le milieu riche et complexe des artistes implantés en Touraine jusque dans les années 1520. Quel que soit le processus qui fut adopté pour ce vitrail, si ses modèles graphiques relèvent bien d'un artiste de cour, il est probable que l'atelier mandaté pour son exécution fut l'un de ceux qui étaient actifs dans la cité tourangelles. Ces structures étaient nombreuses, ce qu'attestent à la fois les archives et les disparités de facture des vitraux du début du ^{xvi}^e siècle conservés dans la région⁴⁰, tous distincts de ce qu'on observe sur les panneaux nantais, exception faite de la Crucifixion qui orne la chapelle seigneuriale de l'église de Saint-Viâtre en Sologne.

UNE ICONOGRAPHIE ACCLIMATÉE EN VAL DE LOIRE

La représentation de la Fontaine de Vie qui emplissait la fenêtre de la cathédrale de Nantes, bien qu'exceptionnelle, appartient à une famille d'œuvres de toutes techniques. Le thème procède du mythe antique de la Fontaine de jouvence, notamment illustrée vers 1420 par un peintre au service du duc de Savoie dans une salle du château de la Manta, près de Saluzzo. Émile Mâle a exposé le volet chrétien de ce bain régénérant, lié à la dévotion au Précieux Sang répandue en Flandre dès les croisades, en particulier à Bruges, qui possède une relique honorée d'une procession annuelle depuis les environs de 1300⁴¹. Du point de



Figure 11 : Rothenburg, église Saint-Jacques, verrière de l'Eucharistie, la Fontaine de Vie (vers 1390) (cl. *Corpus Vitrearum* – Deutschland, Freiburg)

vue des sources textuelles, Grégoire le Grand s'appuie, dans son commentaire du Livre d'Ezéchiel, sur un verset du prophète Zacharie pour évoquer la *Fons pietatis* ou *Fons misericordiae*, « une source ouverte [...] aux habitants de Jérusalem », invitant les fidèles à s'y purifier à l'imitation de pécheurs tels que le roi David, saint Pierre, sainte Marie-Madeleine ou le bon larron⁴². À la suite des Pères de l'Église, les théologiens du xiv^e et du xv^e siècle ont développé l'idée chargée de symbolisme doctrinal selon laquelle le sang de Jésus lave le péché. Du vivant de la reine Anne, la diffusion jusqu'en Bretagne des écrits des mystiques septentrionaux est, par exemple, attestée par la traduction du *Miroir d'or de l'âme pécheresse* attribué au néerlandais Denis le Chartreux († 1471), éditée en 1484 par Robin Fouquet, l'un des imprimeurs attirés par Jean de Rohan du Gué-de-l'Isle à Bréhan-Loudéac (Morbihan) pour publier les premiers incunables bretons. L'ouvrage traite de « l'humaine perdition que rachète le précieux sang de l'agneau sans macule » dans le contexte d'une spiritualité fondée sur le repentir et la grâce. L'imagerie née de cette littérature savante prit des formes variées, depuis le sang de l'Agneau blessé recueilli dans un calice, figure centrale du célèbre polyptique de Gand que Jan van Eyck acheva en 1432, jusqu'à la représentation brutale du corps du Christ écrasé sous le pressoir pour produire le vin de l'Eucharistie – le Pressoir mystique –, dont la vogue, plus récente, devait culminer avec la Contre-Réforme⁴³.

Le bain rédempteur de l'humanité dans la source d'eau vive que génère le sacrifice divin se prêtait admirablement à des représentations monumentales. En les inventoriant, Maj-Brit Wadell a conclu que celles-ci, quoique rares en regard des estampes diffusées à l'échelle européenne jusqu'au xviii^e siècle, jouirent d'une plus grande faveur en France qu'ailleurs⁴⁴. C'est pourtant en Allemagne que, dès la fin du xiv^e siècle, l'idée a trouvé son expression dans une verrière : la fontaine alimentée par les plaies du Christ en croix, associée aux sacrements du baptême et de l'Eucharistie figurés de part et d'autre, occupe le registre inférieur d'une haute fenêtre du chœur de Saint-Jacques de Rothenburg-ob-der-Tauber, dans la région de Nuremberg (*figure 11*)⁴⁵. Cette iconographie connut cependant son développement le plus notable dans la région ligérienne à partir de la fin du siècle suivant. Une peinture murale des années 1480, dérivant d'un tableau plus ancien conservé au musée Calvet d'Avignon, décore une paroi de la tour de la collégiale Saint-Mexme de Chinon, dépendance du château royal ; dans cette œuvre qu'Émile Mâle attribuait à Jean Bourdichon n'a été retenu que le Christ en croix flanqué des pécheresses emblématiques, sainte Marie-Madeleine et sainte Marie l'Égyptienne, le Saint Sang s'écoulant d'un bassin par des mascarons qui figurent les symboles des Évangélistes⁴⁶. Une représentation analogue est peinte sur le mur ouest de la chapelle du château

de Dissay, exécutée avant 1505 pour l'évêque de Poitiers Pierre d'Amboise, l'un des frères du puissant cardinal Georges, ami intime et principal ministre de Louis XII⁴⁷. Au Crucifié et aux mêmes saintes se joignent saint Pierre et saint Paul, le tout encadré d'anges avec les emblèmes de la Passion et de cartouches portant de longs textes versifiés qui soulignent, s'il était besoin, la nature d'un thème que l'élite intellectuelle dut s'approprier en priorité⁴⁸ : il est peu surprenant que des chanoines et un prélat en aient fait choix. Sa réception dans les milieux aristocratiques est également attestée : un vitrail angevin, considéré par Charles Sterling comme une création voisine de 1500, a quitté en 1895 la chapelle du château du Boumois à Saint-Martin-de-la-Place, près de Saumur, recueilli par le musée de l'université Bob Jones de Greenville (Caroline du Nord)⁴⁹ ; la composition comprend le Calvaire au-dessus d'une fontaine à double vasque, Adam et Ève se lavant du péché originel dans la plus haute et leurs descendants se baignant la seconde. On citera en outre deux autres verrières, l'une à l'église de Saint-Antoine-du-Rocher, l'autre à la Trinité de Vendôme, probablement un peu plus tardives⁵⁰. La présence de la *Fons pietatis* en Val de Loire, nettement récurrente en comparaison de ce qui se trouve en d'autres régions⁵¹, esquisse le contexte dans lequel Anne de Bretagne a pu opter pour cette iconographie si particulière. Force est toutefois de constater qu'aucun des exemples signalés ne présente de rapport avec sa donation à la cathédrale de Nantes, ni du point de vue stylistique, ni du point de vue formel.

UNE ILLUSTRATION DU *DIES IRAE* ?

En raison de l'étendue de ses lacunes, la verrière nantaise risque fort de garder une grande part de ses mystères, d'autant qu'elle se distinguait en bien des points des autres représentations monumentales, plusieurs particularités iconographiques faisant transparaître son originalité. Sans référence au Christ en croix omniprésent ailleurs⁵², l'ensemble s'organisait autour d'un *Homo pietatis*, avatar de l'apparition de la Messe de saint Grégoire, plus régulièrement associé à la Fontaine de Vie dans la tradition germanique. Cette figure du Christ, à l'expression remarquablement sereine, diffère de l'image de dévotion compassionnelle de l'Homme de douleur ensanglanté (*figure 12*). C'est le Sauveur qui apparaît ici en majesté, entre Moïse et Élie, dont les silhouettes paraissent calquées sur le schéma habituel de la Transfiguration. Dans l'économie de cette vaste composition qui remplissait neuf formes, il est cependant probable qu'entre Moïse et son pendant étaient intercalés au moins deux autres prophètes, en tout cas au sommet des troisième et septième lancettes. L'impression que, du fait l'association de ces figures, l'œuvre véhiculait un message complexe, est renforcée par la présence des allégories subsistant au tympan, hélas difficiles

à identifier. La figure voilée de l'ajour gauche présente deux livres, l'un est moderne, l'autre partiellement authentique, sur lequel se déchiffrent des capitales romaines, restes d'un chronogramme maintenant complété de caractères fantaisistes, dont les éléments originaux (MD...II6) n'infirmen pas la datation de 1507 ou 1508 proposée plus haut. Demeurée intacte, l'autre jeune femme tient d'une main une épée, de l'autre une lanterne si ce n'est une clepsydre. Sans doute faut-il se garder d'y reconnaître les vertus cardinales, bien qu'Émile Mâle ait constaté le caractère peu fixe de leurs attributs au ^{xv}^e siècle. S'agit-il de sibylles, devenues familières dans les œuvres d'art depuis les années 1470 ? La sibylle Persique est munie d'une lanterne et la sibylle Europe tient une épée nue dans l'iconographie française apparue vers 1480⁵³ mais on cherche en vain un personnage doté des deux objets dans les ouvrages spécialisés. Peu de données sont disponibles, on le voit, pour tenter de restituer l'ensemble d'une œuvre devenue si fragmentaire. Les six soufflets inférieurs du tympan enfermaient autant de martyrs si, au ^{xix}^e siècle, sainte Barbe a été correctement identifiée dans l'un d'eux. Quatre anges porteurs des emblèmes de la Passion, dont reste un exemple, devaient occuper les grands ajours voisins du quadrilobe supérieur. Le quadrilobe placé immédiatement sous la figure du Père était sans doute réservé au Calvaire. Le bandeau inférieur des lancettes pouvait servir de support à une inscription. Les panneaux perdus ont pu comprendre les portraits de Louis XII et de François II de Bretagne agenouillés devant leurs épouses respectives, au bas de la deuxième et de la huitième lancette, ce qu'a suggéré Jean Guillaume. Enfin, tout élément manque pour imaginer la vasque manquante, sinon la grande dimension des figures conservées, qui invite à supposer que la partie centrale inférieure de la composition comprenait quelques personnages de même échelle.

Le terme même de *Fons pietatis* pourrait autoriser une lecture du programme de la verrière. Sans doute n'est-il pas indifférent qu'il figure dans un poème intégré au ^{xii}^e siècle au corpus grégorien, la Séquence *Dies irae* ou Prose des morts, évocation du Grand retour du Christ à la fin des temps : « *Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis* » (Roi de terrible majesté, qui sauvez par votre grâce ceux qui sont à sauver, sauvez-moi, source de piété). Le début du texte justifierait la représentation des prophètes et des sibylles : « *Dies irae, dies illa solvet saeculum in favilla, teste David cum Sibylla* » (Jour de colère, ce jour-là dissoudra le monde en poussière, témoins David et la Sibylle), et une autre strophe nomme deux des pécheurs pardonnés, selon saint Grégoire, grâce à la Fontaine de miséricorde de Jérusalem : « *Qui Mariam absolvisti et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti* » (Vous qui avez absout Marie-Madeleine et exaucé les vœux du bon larron, à moi aussi rendez l'espoir) ; ces pénitents figuraient-ils au bas



Figure 12 : Nantes, cathédrale, verrière occidentale : le Christ de la Fontaine de Vie (1507-1508) (cl. La Goélette pour la Nuée bleue, dans JAMES, Jean-Paul, monseigneur, (dir.), *Nantes. La grâce d'une cathédrale...*, op. cit.)

des lancettes centrales ? Le texte, immuable jusqu'à Mozart et au-delà, était chanté dans la messe de requiem. La plus ancienne partition conservée, réputée écrite pour les funérailles de Louis XI, est due au musicien flamand Johannes Ockeghem, engagé par Charles VII en 1452, resté au service de la Cour de France jusqu'à sa mort à Tours en 1497. La liturgie de la *Missa pro defunctis*, prière pour le repos des âmes des défunts, était non seulement célébrée avant l'inhumation mais aussi à l'occasion de cérémonies mémorielles, entre autres le 2 novembre de chaque année. Si le sujet de la verrière a été inspiré par le poème médiéval, il serait confirmé que celle-ci était dédiée

à la duchesse Marguerite de Foix. La fonction de l'œuvre dépassait en ce cas celle d'ex-voto puisqu'elle transcrivait en image, pour lui conférer une permanence, le rite des chants qui montaient ponctuellement dans la cathédrale au bénéfice du salut de la disparue. Née de la ferveur de la reine mais sans doute formulée par les théologiens de son entourage, une telle pensée déclinerait le thème de la Fontaine de Vie : détourné de la signification eucharistique qui prévaut habituellement, il se trouverait amplifié d'une autre interprétation, le Christ devenant celui de la Parousie, en une figure miséricordieuse fort singulière⁵⁴.

Notes

1. DUBUISSON-AUBENAY, François-Nicolas Baudot [† 1652], *Itinéraire de Bretagne en 1636, d'après le manuscrit original*, éd. Léon Maître et Paul de Berthou, 2 vol., Nantes, Société des bibliophiles bretons, 1898-1902 ; CROIX, Alain (coord.), *La Bretagne d'après l'itinéraire de monsieur Dubuisson-Aubenay*, Rennes, Presses universitaires de Rennes/Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne, 2006 ; TRAVERS, Nicolas [† 1750], *Histoire civile, politique et religieuse de la ville et du comté de Nantes*, 3 vol., Nantes, Forest, 1836-1841, t. II, 1837 ; OGÉE, Jean-Baptiste [† 1789], *Dictionnaire historique et géographique de la province de Bretagne*, Rennes, Vatar, 1778-1781, rééd. Rennes, 1853, t. II. Voir aussi la compilation qu'en a tirée ANDRÉ, Auguste, « De la verrerie et des vitraux peints dans l'ancienne province de Bretagne », *Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine*, t. XII, 1878, p. 234-243).
2. TRAVERS, Nicolas, *Histoire civile, politique et religieuse...*, *op. cit.*, 1837, p. 219.
3. BOUCHOT, Henri, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux Départements des estampes et des manuscrits [de la Bibliothèque nationale]*, 2 vol., Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie}, 1891, n° 563, 564, 714, 766, 768, 885. Le plan de l'édifice établi par Haude Morvan permet de les localiser.
4. GATOUILLAT, Françoise, HÉROLD, Michel, *Les vitraux de Bretagne, Corpus Vitrearum, Recensement VII*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 191-192.
5. BOUCHOT, Henri, *Inventaire des dessins...*, *op. cit.*, 1891, n° 567 et 568.
6. LA NICOLLIÈRE-TEJEIRO, Stéphane de, *Église royale et collégiale Notre-Dame de Nantes. Monographie historique et archéologique ornée de 6 planches*, Nantes, V. Forest et E. Grimaud, 1865, p. 124-125. Les panneaux réemployés au séminaire ont été recherchés en vain, la localisation du bâtiment au début du XIX^e siècle restant d'ailleurs incertaine.
7. Arch. dép. Loire-Atlantique, B 10, f° 30. Je dois à Jean-Marie Guillouët cette référence tirée de sa thèse.
8. GRANGES de SURGÈRES, Anatole-Louis de, *Les artistes nantais du Moyen Âge à la Révolution*, Paris/Nantes, Charavay frères, 1898, réimp., Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers, 1997, p. 28 ; FURRET, Jules et CAILLÉ, Dominique, « Nantes ancien, maîtres d'œuvre et artisans », *Bulletin de la Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure*, t. 50, 1909, p. 9-10.
9. Que M. Maugard soit remercié pour les précisions qu'il a bien voulu m'apporter suite à sa communication.
10. JARNOUX Alphonse, *Les anciennes paroisses de Nantes. Étude historique*, I, Nantes, A. Jarnoux, 1981, p. 16-17.
11. TRAVERS, Nicolas, *Histoire civile, politique et religieuse...*, *op. cit.*, t. II, p. 193 (comptes de fabrique, 1486-1487) ; OGÉE, Jean-Baptiste, *Dictionnaire historique...*, *op. cit.*, t. II, p. 153.
12. TRAVERS, Nicolas, *Histoire civile, politique et religieuse...*, *op. cit.*, t. II, p. 152, 231. OGÉE, Jean-Baptiste, *Dictionnaire historique...*, *op. cit.*, t. II, p. 156. Les recherches de M. Maugard ont montré que le même mode de financement s'appliquait à bien d'autres travaux.
13. Mention relevée par M. Maugard dans les comptes de fabrique (1501-1502, f° 27 r°).
14. GATOUILLAT, Françoise, *Les vitraux de Bretagne...*, *op. cit.*, p. 254-255.
15. Arch. Musée Dobrée, aimablement communiquées par Marie-Hélène Santrot. Sur Babonneau, voir la base Auteurs du ministère de la Culture et de la Communication (www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine).
16. GATOUILLAT, Françoise, *Les vitraux de Bretagne...*, *op. cit.*, p. 249 et fig. 27 p. 46.
17. FURRET, Jules et CAILLÉ Dominique, « Les cathédrales de Nantes », *Bulletin de la Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure*, t. 46, 1905, p. 109-233, à la p. 204.
18. LA NICOLLIÈRE-TEJEIRO, Stéphane de, « La chapelle de la Madeleine, 1518, église cathédrale de Nantes », *Bulletin de la Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure*, t. 40, 1899, p. 603-615.
19. Arch. nat. France, F¹⁹ 7771, An X (1802), 28 prairial, 21 floréal. Le vitrier local René Denis eut en outre à remplacer sept panneaux abîmés en février 1812. Les vitreries à bornes actuellement en place sont modernes.
20. « Notice sur les vitraux de la cathédrale de Nantes » (Congrès de Nantes, 1851, classe d'archéologie, 8^e séance, par M. d'Izarn), *Bulletin archéologique de l'Association bretonne*, t. 4, 1852, p. 85-89.
21. FURRET, Jules et CAILLÉ Dominique, « Les cathédrales de Nantes... », art. cit., 1905, p. 155 ; COSSON, Yves, *Vitraux de la cathédrale de Nantes Saint-Pierre et Saint-Paul : une fascinante suite de verrières pour la beauté et la médiation*, Nantes, Amis de la cathédrale de Nantes, 1991, 44 p., etc.
22. Archives photographiques de la direction générale des Patrimoines, MH 13973, 13982, 13983 (clichés de Médéric Mieusement, entre 1881 et 1895).
23. GUILLOUËT, Jean-Marie, *Les portails de la cathédrale de Nantes : un grand programme sculpté du XV^e siècle et son public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 20.
24. La reine Anne apparaît ainsi vêtue sur « l'arbre dynastique », célèbre enluminure du *Sacre, couronnement, triomphe et entrée de la reine et duchesse, Madame Claude de France*, Biblio. nat. France, ms. fr. 5750, f° 45. Dans les *Grandes Chroniques de France*, Jean Fouquet avait doté du même costume Marie de Brabant dans la scène de son couronnement, *ibid.*, ms. fr. 6465, f° 296.
25. Le visage de la reine n'est plus tout à fait authentique, comme celui de sa sainte patronne : à l'occasion de la plus récente restauration, pratiquée par Bernard Renoncé suite à un orage de grêle survenu en 1983, le verre support des deux têtes a été réparé par l'insertion de greffes, et le trait complété par des repeints.
26. RUSSON, Jean-Baptiste, « Le vitrail de la façade de la cathédrale de Nantes » (séance du 24 octobre 1950), *Bulletin de la Société archéologique et historique de Nantes et de la Loire-Inférieure*, t. 89, 1950, p. xxiv. La date proposée est associée à la visite de la reine à Nantes le 8 novembre 1498

- (TRAVERS, Nicolas, *Histoire civile, politique et religieuse...*, *op. cit.*, t. II, p. 240, repris dans RUSSON, Jean-Baptiste et DURET, Donatien, *La cathédrale de Nantes*, Savenay, 1933).
27. LA BORDERIE, Arthur de, « La cathédrale de Nantes, documents inédits », *Revue des Provinces de l'Ouest*, vol. 3, 1855, p. 34.
 28. MORICE, Pierre-Hyacinthe, dom *Mémoires pour servir de preuves à l'histoire ecclésiastique et civile de Bretagne*, 3 vol., Paris, 1742-1746, t. III, col. 882 (transcription de la bulle papale) et col. 888 (comptes de la cérémonie du 25 mai).
 29. CARAËS, Jean-François, « Note d'héraldique sur le vitrail de la chapelle de la Tour à Orvault », *Bulletin de la Société archéologique de Nantes et de Loire-Atlantique*, t. 130, 1994-1995, p. 75-82.
 30. GATOUILLAT, Françoise, « Voyage des hommes, voyage des œuvres : le vitrail, un produit d'exportation », *Revue de l'Art*, n° 120, 1998, p. 35-48.
 31. Biblio. nat. France, manuscrits, pièces originales 2489, n° 5 (marché entre Amé Pierre et Thomas de Riou, 6 septembre 1493) ; texte édité par HÉROLD, Michel, dans Michel HÉROLD et Claude MIGNOT (dir.), *Vitrail et Arts graphiques, Cahiers de l'École nationale du patrimoine*, n° 4, Paris, 1999, p. 182-183.
 32. CHANCEL-BARDELOT, Béatrice de, CHARRON, Pascale, GIRAULT, Patrick-Gilles et GUILLOUËT, Jean-Marie (dir.), *Tours 1500, capitale des arts*, catalogue d'exposition, Paris, Somogy, 2012.
 33. GUILLOUËT, Jean-Marie, « Michel Colombe », dans Béatrice de CHANCEL-BARDELOT et al., *Tours 1500, capitale des arts...*, *op. cit.*, p. 189-190.
 34. NASSIEU-MAUPAS, Audrey, « Des mécènes méconnus : Gabriel Gouffier, doyen de Sens, et sa famille », dans Frédéric ELSIG (dir.), *Peindre en France à la Renaissance*, I. *Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François I^{er}*, Milan, Silvana Editoriale, 2011, p. 254-265.
 35. GRODECKI-GAUCHERY, Catherine, « Note sur l'origine parisienne de Jean Lécuyer, "fameux peintre et vitrier" », dans *En Berry du Moyen Âge à la Renaissance, pages d'histoire de l'art. Mélanges offerts à Jean-Yves Ribault, Cahiers d'Archéologie et d'Histoire du Berry*, hors série, novembre 1996, p. 169-176.
 36. GIRAULT, Pierre-Gilles, « Organisation professionnelle et réseaux d'artistes à Tours vers 1500 », dans Béatrice de BARDELOT et al., *Tours 1500, capitale des arts...*, *op. cit.*, p. 121-131.
 37. HÉROLD, Michel et MIGNOT Claude (dir.), *Vitrail et Arts graphiques...*, *op. cit.*
 38. Biblio. nat. France, ms. lat. 2844, f° 3. HOFMANN, Mara, *Jean Poyer, Das Gesamtwerk*, Turnhout, Brépols, 2004, ill. 180 p. 311 ; AVRIL, François et REYNAUD, Nicole, *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris, 1993, p. 306.
 39. Voir en dernier lieu HOFMANN, Mara, « Jean Poyer », dans Béatrice de BARDELOT et al., *Tours 1500, capitale des arts...*, *op. cit.*, p. 242-246.
 40. GIRAULT, Pierre-Gilles, « Organisation professionnelle... », dans Béatrice de BARDELOT et al., *Tours 1500, capitale des arts...*, *op. cit.*, p. 121-125 ; GENESTE, Olivier, « Le vitrail à Tours et en Touraine », *ibid.*, p. 269-272.
 41. MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, 5^e éd., Paris, A. Colin, 1949, p. 108-115.
 42. LANDRY-DELCROIX, Claudine, *La peinture murale gothique en Poitou*, thèse de l'université Poitiers, 2002, p. 250-266.
 43. Un retable daté de 1511 conservé au musée de Prague, sur lequel des anges distribuent le vin à la foule des fidèles, en est l'une des premières représentations connues.
 44. WADELL, Maj-Britt, *Fons pietatis, eine ikonographische Studie*, Göteborg, Elanders boktryck, 1969. La verrière de la cathédrale de Nantes n'est pas prise en compte dans cet essai.
 45. SCHOLZ, Hartmut, *Die Mittelalterliche Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg, Corpus Vitrearum, Allemagne* vol. X, Berlin, 2002, t. I, p. 431, 485-495 ; t. II, p. 716-720 (ill.).
 46. STERLING, Charles, « Paoul Grymbault, éminent peintre du xv^e siècle », *Revue de l'Art*, n° 8, 1970, p. 17-32.
 47. CRÉPIN-LEBLOND, Thierry, « Pierre d'Amboise et la chapelle de Dissay », dans *L'Art des frères d'Amboise*, catalogue d'exposition, Paris, 2007, p. 65-67.
 48. FAVREAU, Robert, « Les inscriptions de la chapelle de Dissay et le milieu angevin », dans *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge. Actes du colloque international organisé par l'université d'Angers*, 1988, Rome, 2000 (collection de l'École française de Rome, 275), p. 653-676.
 49. *Stained Glass before 1700 in American Collections : Mid-Atlantic and Southeastern Seaboard States, Corpus Vitrearum États-Unis, Checklist II* (Studies in the History of Art, vol. 23), Washington, 1987, p. 11 et 187-188. Sur la base d'armoiries refaites, l'œuvre est erronément datée de 1530-1546.
 50. *Les vitraux du Centre et des Pays-de-la-Loire, Corpus Vitrearum, Recensement II*, Paris, éditions du CNRS, 1981, p. 98, 117 et 155.
 51. Entre autres, le retable peint peu après 1520 par Jean Bellegambe pour Charles Coguin abbé d'Anchin près de Douai, et la verrière de l'église Saint-Étienne de Beauvais réalisée vers 1525 par Engrand Le Prince aux frais d'un bourgeois de la ville nommé Fontaine.
 52. Y compris sur une gravure parisienne de 1510, tirée d'un dessin du Maître des Très petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres) ; WADELL, Maj-Britt, *Fons pietatis...*, *op. cit.*, 1969, pl. 36.
 53. MÂLE Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge...*, *op. cit.*, 1949, p. 253-277.
 54. J'adresse mes remerciements les plus amicaux à Nicolas Faucherre, qui a tant fait pour faciliter cette étude, ainsi qu'à tous ceux dont l'aide généreuse a bénéficié à mes recherches, Jean-François Caraës, Alain Delaval, Jean-Marie Guillouët, Emmanuel Maugard, Haude Morvan, Audrey Nassieu-Maupas, Marie-Hélène Santrot et Frédéric Tixier.