

Proposition de « cahier des charges » (révision 20 mai 2025).

La commission « Verrière », a consacré sa réflexion à l'élaboration d'un « cahier des charges » à caractère religieux, dans le sens d'un « programme » spirituel et théologique, destiné à orienter le travail de l'artiste et du maître-verrier qui recevront la commande. Ce programme est complété par quelques recommandations concrètes.

Les débris de vitrail de la verrière principale et des deux vitraux inférieurs situés derrière l'orgue qui ont été récupérés n'étant pas réutilisables, c'est une création entièrement nouvelle et contemporaine qui s'impose. La traduction artistique de son contenu religieux se réalise naturellement sous forme symbolique, à savoir par la composition, la matière, les formes et les couleurs.

Conformément à la symbolique traditionnelle, le chœur de la cathédrale est orienté à l'est, du côté du lever du soleil. Les chrétiens considèrent le Christ ressuscité comme le soleil levant qui a surgi des ténèbres de la mort et qui a illuminé le monde terrestre d'une lumière nouvelle, de source divine, pour entraîner l'humanité vers la gloire du royaume de Dieu. Les vitraux de l'abside, œuvres de Jean Le Moal, aux couleurs chaudes à dominante rouge et jaune, dessinent un jeu de courbes *ascendantes*. On peut y deviner l'élan du Christ glorieux qui entraîne avec lui, dans une sarabande de taches colorées, la multitude des élus. Les grands vitraux de l'abside symbolisent donc, dans un vaste mouvement ascendant, la puissance de la résurrection initiée par Jésus ressuscité.

En nous tournant maintenant vers l'ouest et la verrière occidentale, donc vers le soleil couchant et sa lumière déclinante, la commission préconise, en écho inversé des vitraux de l'abside, un *mouvement descendant*, qui symboliserait non plus la résurrection de Jésus, mais ce qui en constitue l'événement préalable, à savoir l'incarnation, la venue du Fils de Dieu dans notre condition humaine, et jusque dans la mort. L'hymne de la lettre de saint Paul aux Philippiens l'exprime en des termes d'une belle concision :

« Le Christ Jésus, ayant la condition de Dieu, ne retint pas jalousement le rang qui l'égalait à Dieu, mais il s'est anéanti, prenant la condition de serviteur, devenant semblable aux hommes. Reconnu homme à son aspect, il s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort, et la mort de la croix » (Philippiens 2, 5-8).

Dans cette perspective, un itinéraire au symbolisme théologique particulièrement parlant pourrait conduire de la verrière occidentale apportant la lumière du soleil déclinant, jusqu'aux grandes baies de l'abside, comme un résumé du Nouveau Testament (incarnation et mort – résurrection). Du côté de la verrière, le Fils de Dieu « Lumière du monde » *descend* du ciel vers notre humanité terrestre.

Sous la tribune du futur grand orgue, un peuple de fidèles se constitue et se met en marche dans la nef centrale. Il est conduit par la croix du Christ « *fons vitæ*, source de vie », qui entraîne ses disciples dans son mouvement d'abaissement et de don de soi par

amour pour les hommes. Ce don de soi du Christ et des fidèles trouve son aboutissement à l'autel, qui concentre les deux aspects du mystère pascal (abaissement et relèvement) : la croix en marbre jaune qui se dessine sur le devant de l'autel éclate sous la poussée de l'amour divin et du surgissement de la résurrection du Christ Jésus (mouvement ascendant).

À l'autel, les fidèles communient au Seigneur Jésus et à son mystère de mort et de résurrection. Ils sont alors invités à déployer dans leurs existences la puissance de vie et d'amour qu'ils ont reçue. Ils continuent leur marche vers le royaume de Dieu symbolisé par les grands vitraux lumineux de l'abside.

En complément de ce programme symbolique, la commission formule plusieurs recommandations pratiques.

Les candidats devront en tout premier lieu prendre connaissance du vitrail disparu, dont le motif central était la *Fontaine de Vie* (le Christ donnant sa vie), et de l'ensemble des vitraux de la cathédrale, avec le souci de rester en harmonie avec eux et avec l'atmosphère de l'édifice, d'une clarté intérieure et d'une blancheur remarquables.

La documentation et les informations ont été réunies par Madame Françoise Gatouillat dans sa contribution à l'ouvrage *La grâce d'une cathédrale* (2013), p. 198-205. On lira aussi son article du 3 novembre 2020 (<https://www.vidimus.org/issues/issue-133/features/la-verriere-occidentale-de-la-cathedrale-de-nantes/>), rédigé après l'incendie et reproduit ci-dessous. Il convient de mentionner enfin la belle étude d'Yves Cosson, annexée au présent document.

La commission, à la demande de notre évêque, préconise une œuvre ***non figurative*** qui s'inscrive dans la continuité des grands vitraux réalisés par Brigitte Simon, Anne Le Chevallier et plus particulièrement ceux de Jean Le Moal dans l'abside.

Il conviendra en outre de prendre en compte le fait que la verrière ne sera visible que de loin et à une grande hauteur, ce qui rend souhaitable avant tout une exploitation de la lumière du soleil à son déclin.

On tiendra compte à cet égard de l'éclairement de l'autel à l'entrée du chœur par les rayons du soleil couchant à une certaine période de l'année.

La position des deux vitraux inférieurs juste derrière l'orgue impose de prendre les dispositions techniques nécessaires pour protéger l'instrument de la lumière et de la chaleur du soleil.

La façade de la cathédrale domine le centre urbain et bénéficie d'une forte visibilité extérieure. La commission souhaiterait que la verrière soit visible de l'extérieur, particulièrement la nuit, dans la mesure où cette préconisation ne présenterait pas d'inconvénients tant artistiques que techniques.

Le futur buffet d'orgue devra être conçu en harmonie avec le symbolisme et l'esthétique de la verrière, ce qui exigera une concertation entre les artistes et les maîtres d'œuvre, ainsi qu'entre les deux commissions ad hoc, malgré les différences de calendrier.

Dans la ligne de ces préconisations, et afin de les concrétiser d'un point de vue artistique, il reviendra à l'artiste retenu de dialoguer avec la commission réunissant des membres de la DRAC et du diocèse.

Article de F. Gatouillat, publié le 3 novembre 2020 dans la revue en ligne VIDIMUS.

Victime du dramatique incendie qui a ravagé de la cathédrale de Nantes le 18 juillet 2020, la verrière de la façade occidentale de l'édifice a péri avec le grand orgue installé devant elle en 1620. Cette verrière était déjà fragmentaire, détruite aux 4/5^e en 1800 par l'explosion d'une poudrière située dans le château voisin, et une vitrerie blanche complétait les panneaux rescapés – ceux des lancettes latérales, du haut de la lancette centrale, et quelques-uns du tympan. L'impressionnante composition de pleine couleur qui remplissait à l'origine les neuf lancettes et le tympan de cette grande fenêtre (11 m x 7 m) n'était donc plus qu'un souvenir. Mais son importance historique était connue : ce vitrail était dû au mécénat d'Anne de Bretagne, reine de France de 1491 à 1514 pour avoir épousé successivement Charles VIII et Louis XII. Son étude, reprise en 2011 dans le cadre d'un colloque universitaire, a permis de préciser les enjeux de la donation royale, sa date, son programme iconographique et son lieu de fabrication.

Des éléments significatifs de l'œuvre primitive subsistaient à leur emplacement d'origine, en assez bon état de conservation. Dans les angles inférieurs, à l'emplacement dévolu aux donateurs, étaient agenouillées Anne de Bretagne, couronnée et revêtue de fleurs de lys, et sa mère Marguerite de Foix († 1486), épouse du duc François II de Bretagne, identifiée par ses armoiries. Toutes deux étaient accompagnées de leurs saintes patronnes, sainte Anne et sainte Marguerite. Au-dessus d'elles, un vaste paysage animé d'arbres et de fabriques les séparaient de Moïse et d'Elie, représentés dans les nuées du sommet des deux lancettes. Un vestige d'une immense Fontaine de Vie occupait la moitié supérieure de la forme centrale : le buste du Christ entouré d'une gloire rayonnante émergeait d'une monumentale vasque d'or à l'élégante ornementation Renaissance, qui recueillait le sang s'écoulant de ses mains et de son flanc. Comme dans la famille des œuvres de toutes techniques qui illustrent la même thématique (cf. Maj-Brit Wadell, *Fons pietatis, eine ikonographische Studie*, Göteborg, 1969), le filet rouge visible le long du piédestal de la vasque alimentait un second bassin, qui devait occuper tout l'espace inférieur avec l'image des pécheurs pardonnés grâce aux vertus du Saint Sang, Adam et Eve, sainte Marie-Madeleine, etc. Le tympan avait conservé deux figures féminines munies d'attributs, des allégories ou plus certainement des sibylles, et un ange portant des instruments de la Passion.

La date de la verrière a généralement été avancée aux années 1490, mais l'un des panneaux du tympan portait un fragment de chronogramme, *MD...II*, soit *MDVII* ou *MDVIII*. Cette date, qui coïncide avec l'achèvement du massif occidental de la cathédrale en 1508, confirme la chronologie relative au vitrail. Sa commande paraît liée à l'installation, en 1507 dans l'église des Carmes de Nantes, du somptueux tombeau des parents de la reine, réalisé pour elle par l'architecte Jean Perréal et le sculpteur Michel Colombe (replacé depuis 1817 dans le transept de la cathédrale). En une fastueuse cérémonie célébrée le 25 mai 1507, Anne de Bretagne a fait transférer aux Carmes le cercueil de Marguerite de Foix, qui se trouvait depuis trente ans dans le chœur de la cathédrale. Est-ce en mémoire de sa mère que la reine a décidé d'offrir à la cathédrale un ex-voto rappelant la duchesse par son portrait ? C'est probable, d'autant que la verrière était investie d'une signification particulière, que ses nombreuses lacunes ont fait oublier. D'après les éléments restés en place avant l'incendie, le thème de la

Fontaine de Vie, habituellement chargé d'une symbolique liée à la pénitence et à l'eucharistie, était adapté pour porter un autre message, lié à l'Office des Morts. L'iconographie était manifestement inspirée par la Séquence *Dies irae*, poème intégré au XII^e siècle au corpus grégorien, inchangé jusque dans les éditions modernes du *Rituel des fidèles*. Le Christ y est dénommé *Fons pietatis* – Source de piété – (8^e strophe : « *Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, Fons pietatis* »). Plusieurs versets évoquent des figures conservées dans la verrière, et les pécheurs absouts disparus de son tiers inférieur. Le début du poème, « *Dies irae, dies illa solvet saeculum in favilla, teste David cum Sibylla* », explique la présence insolite de prophètes et de sibylles dans une telle scène. Ce contexte justifie surtout la très singulière représentation du Christ, choisie pour remplacer le Calvaire, omniprésent dans les Fontaines de Vie de la tradition française, ou l'Homme de douleur ensanglanté, vision dramatique privilégiée dans l'art germanique. Il s'agissait ici de l'apparition du Sauveur en majesté du Grand retour à la Fin des Temps, ce qu'accréditait la sérénité de son visage. Le programme de cette *Missa pro defunctis* pérennisée par l'image avait à l'évidence été élaboré par de savants théologiens. En une transcription visuelle de la prière pour le repos des âmes des morts, la verrière plaidait pour le salut de Marguerite de Foix.

La verrière était attribuée sans preuve au Nantais Pierre de La Chasse, vitrier et enlumineur du duc de Bretagne en 1486-1487, encore actif en 1518 selon des archives. Mais la culture qui a généré l'iconographie de cette verrière d'exception invitait à envisager l'hypothèse d'une création exportée de la ville de Tours : hormis la fréquence du thème de la Fontaine de Vie dans le Val de Loire autour de 1500 (cf. Émile Mâle *L'art religieux de la fin du Moyen Age...*), le Flamand Johannes Ockeghem, musicien officiel de la Cour de France et auteur en 1483 de la plus ancienne partition connue du *Dies irae*, demeurait à Tours jusqu'à sa mort en 1497. La qualité du style de la verrière, sensible par exemple dans la noble figure de sainte Marguerite, et l'habileté de l'exécution, confirment cette provenance. Jusqu'aux années 1520, les artistes qui fournissaient régulièrement la Cour depuis le règne de Charles VIII étaient regroupés à Tours, les peintres Jean Poyer et Jean Bourdichon, enlumineurs des plus luxueux livres d'Anne de Bretagne, ou les auteurs du tombeau de ses parents Jean Perréal et Michel Colombe. Les observations concordent pour conclure que la reine a trouvé dans ce dynamique foyer artistique l'auteur des cartons de la verrière – un peintre du cercle de Jean Poyer – comme l'atelier chargé de la réalisation. La production de cet atelier, qui a laissé quelques traces en Touraine, se retrouve dans une autre exportation, la brillante rose nord donnée à la cathédrale de Sens vers 1517 par le doyen de son chapitre Gabriel Gouffier : une parenté stylistique et technique l'unit étroitement à la verrière royale de Nantes.

Retrouvés au sol après l'incendie, les débris de ce vitrail d'intérêt majeur pour l'histoire de l'art seront, on peut l'espérer, présentés au Musée Dobrée de Nantes.

F. Gatouillat, « Une grande commande de la reine Anne de Bretagne : la verrière occidentale de la cathédrale Saint-Pierre de Nantes », in *Nantes flamboyante 1380-1530*, N. Faucherre et J.-M. Guilloët dir. (Actes du colloque international, 24-26 novembre 2011), Société d'Histoire et d'Archéologie de Nantes et Loire-Atlantique, bulletin hors-série, 2014, p. 155-167. Id., in *Nantes, La grâce d'une cathédrale*, Strasbourg (La Nuée bleue), 2013, p. 198-201.