

## Les vitraux des fenêtres hautes du choeur de la cathédrale de Quimper : un chantier d'expérimentation et la définition d'un style quimpérois

Le choeur est la plus ancienne partie de la cathédrale Saint-Corentin de Quimper. Sa construction a débuté vers 1240 lorsque l'évêque de Cornouaille d'origine française, Raynaud, «accorde à la fabrique de la cathédrale le revenu d'une année de toutes les églises de son diocèse»<sup>1</sup>. Il souhaite ainsi doter Quimper d'une cathédrale dans le style nouveau. À la mort de l'évêque Raynaud, en 1245, son corps est enterré dans un enfeu à l'entrée de la chapelle axiale. Selon des statuts de la cathédrale, le choeur était terminé en 1287 et servait déjà à la célébration du culte<sup>2</sup>. Pendant le XIV<sup>e</sup> siècle, des chapellenies furent fondées et dans un martyrologe de 1361, on mentionne «le commencement de la nouvelle oeuvre de l'église» sans spécifier de quoi il s'agit<sup>3</sup>.

C'est sous l'épiscopat de Gatien Monceaux, entre 1408 et 1416, que le choeur est voûté. Son successeur, Bertrand de Rosmadec quant à lui, a joué un rôle très important pour la cathédrale. Il a en effet commandé la décoration des voûtes, la réalisation des vitraux du choeur et il a inauguré le chantier de la façade en 1424.

Le programme iconographique des vitraux du choeur, qui nous intéresse plus particulièrement ici, se compose d'une série de grands personnages isolés sous des dais d'architecture. Ces figures représentent des saints, des saintes et plusieurs d'entre eux introduisent des donateurs et des donatrices : les donateurs ecclésiastiques étant regroupés du côté nord et les

<sup>1</sup> R.-F. LE MEN, *Monographie de la cathédrale de Quimper*, Quimper, Lemesurier, 1877, p. 236.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 238. Selon l'érudit H. WAQUET, le mur et les fenêtres du bas-côté sud sont les seules parties pouvant être datées du XIV<sup>e</sup> siècle, soit vers 1335-1336. «Quimper», *Congrès archéologique de France*, 1914, p. 222.

donateurs laïcs du côté sud. Les trois verrières de l'abside représentent le duc Jean V et la duchesse Jeanne de France avec leur fils et leur fille de part et d'autre d'une Crucifixion qui remplit les trois lancettes de la baie d'axe. Un saint présente chaque membre de la famille ducale à saint Corentin du côté nord et à la Vierge du côté sud ; la cathédrale étant dédiée à Notre-Dame et à saint Corentin, ermite et premier évêque de Quimper.

Cet ensemble de vitraux du début du xv<sup>e</sup> siècle a subi de nombreux sévices dont des destructions majeures à la Révolution, une détérioration du verre et de la grisaille par la pollution atmosphérique ainsi que des restaurations parfois abusives, qui ont donné des résultats malheureux. Néanmoins, pour cette période, il demeure un des rares exemples relativement complets et encore dans son emplacement d'origine. De plus, par son iconographie, qui comporte un véritable programme de propagande politique pour le duché de Bretagne<sup>4</sup>, il constitue un excellent témoignage d'une période où le pouvoir du duc ne cesse de s'affirmer.

Dans cet article, nous présentons quelques unes des hypothèses et des conclusions contenues dans une thèse de doctorat en cours de rédaction qui sera soutenue à l'université Laval (Québec). En partant d'un constat sur lequel les spécialistes de l'art breton semblent s'entendre, à savoir que la cathédrale de Quimper, dans ses parties du xv<sup>e</sup> siècle, peut être considérée comme un point de repère majeur ou modèle pour l'ensemble de l'architecture et de la sculpture bretonnes de cette époque, qui a vu la mise en place d'un art flamboyant typiquement breton<sup>5</sup>, nous nous sommes posé cette question : ne pourrions-nous pas considérer, étant donné l'importance du monument, un phénomène analogue pour le vitrail ? Certes, les exemples de vitraux du xv<sup>e</sup> siècle pouvant servir de comparaison sont rares en Bretagne et encore plus dans le Finistère<sup>6</sup>. Par conséquent, les preuves visuelles que le chantier de Quimper ait pu avoir un impact direct ou indirect sur d'autres vitraux n'existent pas en quantité suffisante pour pouvoir être convaincantes. Cependant, les vitraux de Quimper comme tels nous permettent de croire, à la possibilité d'un chantier d'expérimentations techniques et stylistiques ayant pu servir à la formation de verriers qui

<sup>4</sup> Cette idée ne sera pas développée dans le présent article mais elle fait partie d'un chapitre complet de notre thèse.

<sup>5</sup> A. MUSSAT, *Arts et cultures de Bretagne, un millénaire*, Rennes, Ouest-France, 1995 (1979), p. 95. C. PRIGENT, *Pouvoir ducale, religion et production artistique en Basse-Bretagne (1350-1575)*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1992, p. 174.

<sup>6</sup> Pour ce qui en est des exemples du début du XV<sup>e</sup> siècle en Bretagne, il reste la maîtresse-vitre de la chapelle Saint-Jacques de Merléac (Côtes-d'Armor), signée Guillaume Béart et datée 1402 ainsi que la maîtresse-vitre de l'église de Runan (Côtes-d'Armor) réalisée vers 1423 sans doute par des artistes de Tréguier. Quelques panneaux datés des environs de 1400 et provenant de l'église de Betton (Ille-et-Vilaine) sont conservés au musée de Cluny à Paris et certains fragments sont incorporés dans deux verrières du bas-côté sud de la nef de l'église de La Guerche (Ille-et-Vilaine).

auraient été ensuite en mesure de répondre à la demande sans cesse grandissante des grandes familles bretonnes désireuses de se faire immortaliser par le vitrail. Dans un premier temps, l'article dresse un état de la question à la fois des études portant sur les vitraux du choeur et des différentes manipulations subies par ces verrières depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Ensuite, nous soulignons quelques considérations historiques pour proposer une mise au point sur la datation des vitraux et l'organisation des ateliers chargés de leur exécution. Finalement, une troisième partie s'intéresse aux aspects techniques et stylistiques des vitraux comme tels pour montrer les particularités qui trahissent bien une phase d'explorations stylistiques.

## 1 - Les verrières du choeur de Quimper : état de la question et historique des restaurations

Le vitrail breton en général et le vitrail de Quimper en particulier a suscité depuis le XIX<sup>e</sup> siècle un vif intérêt de la part des auteurs, surtout bretons<sup>7</sup>, mais beaucoup moins d'attention de la part des spécialistes du vitrail. C'est que les vitraux quimpérois conservent une spécificité et des caractéristiques très particulières. De plus, à cause de leur emplacement dans les fenêtres hautes, de leur destruction partielle à la Révolution et des nombreuses restaurations qu'ils ont subies, leur étude s'avère relativement compliquée. Cependant, au moins six auteurs différents, qui ont pu voir les verrières à différents moments entre 1820 et 1932, nous ont laissé une description systématique, c'est-à-dire baie par baie, des verrières du choeur. Des documents comportant des descriptions antérieures aux restaurations majeures de 1868 nous sont donc parvenus mais leurs informations s'avèrent souvent imprécises ou incomplètes. Par contre, les travaux de l'archiviste Lemen, contemporains des restaurations des vitraux, sont très importants pour l'étude de la cathédrale dans son ensemble. Aussi, nous allons montrer dans un premier temps les informations que les descriptions de ces auteurs nous apportent ainsi que les interrogations qu'elles laissent sans réponse. Dans un deuxième temps, nous présenterons les différentes restaurations et les remaniements que les vitraux du choeur ont subis.

<sup>7</sup> Outre les auteurs, qui ont laissé des descriptions systématiques et que nous présentons un peu plus loin, nous pouvons mentionner : A. AUGUSTE, *De la verrerie et des vitraux peints dans l'ancienne Province de Bretagne*, Rennes, Plihon, 1887. J.-M. ABGRALL, *Architecture bretonne, Étude des monuments du diocèse de Quimper*, Quimper, 1904 (vitraux, p. 315-351). P. COROZE et F. GUEY, «Introduction à l'étude des vitraux en Bretagne», *Bulletin de la société archéologique du Finistère* (1921), p. 122-143. J.-P. LE BIHAN, «Gravures de repère sur des vitraux bretons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles», *Bulletin de la société archéologique du Finistère* (1993), p. 275-279. C. OLLIVIER *La cathédrale de Quimper. Histoire, vitraux, légendes*, Association S.O.S. Sauvegarde des vitraux anciens de Saint-Corentin, 1986. A. MUSSAT, *op. cit.*, p. 115.



### 1 - Descriptions et analyses

Parmi les études sur l'ensemble des vitraux du chœur, les ouvrages de René-François Lemen<sup>8</sup>, de l'abbé Alexandre Thomas<sup>9</sup> et de Louis Ottin<sup>10</sup> ont été publiés alors que les trois autres documents de l'abbé Boisbilly, le manuscrit de ce dernier ayant été complété par son neveu Aymar de Blois<sup>11</sup>, du baron de Guilhermy<sup>12</sup> et d'Émile Rayon<sup>13</sup> existent sous forme manuscrite ou dactylographiée. Ils sont conservés respectivement aux Archives diocésaines de Quimper, à la Bibliothèque nationale et à la bibliothèque du Patrimoine à Paris. Ces descriptions sont intéressantes dans la mesure où elles permettent l'identification des personnages, de leur emplacement dans la verrière et parfois de leur état de conservation. Cependant, plusieurs contradictions et erreurs deviennent évidentes lorsque l'on compare les descriptions entre elles<sup>14</sup>. Ainsi, certains auteurs n'avaient peut-être pas de jumelles pour identifier les figures, ce qui a entraîné des confusions. Le baron de Guilhermy par exemple identifie dans la baie 111 (fig. 1) un éventuel saint Jérôme en habit de cardinal alors qu'il s'agit de saint Jacques vêtu d'un manteau drapé blanc avec une bordure jaune. Dans la baie 108 (fig. 11), Ottin voit un saint évêque et un donateur à cheval, ce que Rayon reprend textuellement. Il est difficile de savoir s'il s'agit d'une erreur de typographie lors de l'impression de l'ouvrage ou s'il y a vraiment vu un donateur à cheval, ce qui serait très surprenant étant donné la largeur de la lancette.

Certains auteurs ne respectent pas toujours la même logique de présentation (de gauche à droite ou vice versa) et ils ne la définissent pas toujours au départ. Ainsi pour la baie 111, tous les auteurs sauf Boisbilly/de Blois présentent les personnages comme ils sont actuellement soit de gauche

<sup>8</sup> LE MEN, *op. cit.*

<sup>9</sup> A. THOMAS, *Visite de la cathédrale de Quimper*, Quimper, Kerangal, 1892. Il souligne que Le Men a décrit les vitraux tels qu'ils auraient dû être alors que lui les décrit tels qu'ils existent en réalité (p. 106).

<sup>10</sup> L. OTTIN, *Le vitrail, son histoire, ses manifestations à travers les âges et les peuples*, Paris, Laurens, s.d. (vraisemblablement vers 1890).

<sup>11</sup> Notes de l'abbé de Boisbilly datant de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle reprises et complétées vers 1820-1821 par Aymar de Blois. (Arch. diocésaines de Quimper, 8 L 1).

<sup>12</sup> Baron de GUILHERMY, Comptes rendus de visites archéologiques (Bibl. nat., nouvelles acquisitions françaises 6106). Sa description des vitraux de Quimper a ensuite été publiée en 1963 par R. COUFFON sous le titre «État des vitraux de la cathédrale Saint-Corentin au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par le baron de Guilhermy» dans le *Bulletin de la Société archéologique du Finistère* (1963), p. XCVII-CII.

<sup>13</sup> É. RAYON, Inventaire des vitraux du Finistère, 1932 (Bibl. du patrimoine, 4<sup>e</sup> doc 6).

<sup>14</sup> Nous avons regroupé dans un tableau, par ordre chronologique, les descriptions baie par baie les unes à côté des autres. Ceci nous a permis de voir aisément les différences et les lacunes de chacune de ces descriptions.



à droite alors que pour la baie 109, ils les présentent de droite à gauche par rapport à l'ordre actuel. Il est donc difficile de savoir s'il y a eu une véritable inversion entre les lancettes au cours des différentes restaurations. Enfin, dans un cas bien précis, celui de la baie 105 (fig. 4), il est plausible de croire qu'il y a eu un véritable changement dans l'ordre des lancettes et ce, probablement lors de la dépose pendant la deuxième guerre mondiale. Dans cette verrière, sainte Catherine est la première, de gauche à droite, ce qui ne semble pas très logique puisqu'elle dirige son regard vers la baie voisine 107. Or, selon toutes les descriptions anciennes, cette sainte Catherine était placée à droite de la Vierge à l'Enfant, donc à l'extrême droite de la verrière. Elle était ainsi, logiquement, placée en direction de la Vierge et du donateur Bertrand de Rosmadec<sup>15</sup>.

En somme, les descriptions de Lemen et d'Ottin sont sans doute les plus crédibles des six à cause de leur contact, attesté ou que l'on devine, avec les documents pour le premier et avec les oeuvres pour le deuxième. Lemen a en effet procédé à des recherches historiques et généalogiques approfondies sur les donateurs représentés dans les vitraux. Cependant, il ne semble pas vraiment avoir observé les verrières démontées dans l'atelier de restauration, d'autant plus que sa formation ne lui permettait pas d'être familier avec l'analyse formelle des vitraux. Ainsi, dans la baie 106 (fig. 10), il confond saint Yves, identifiable par son escarcelle bleue qui lui sert d'attribut et par l'inscription *S : Yvo*, avec saint Guénollé. De plus, il croit que le saint Jean-Baptiste de la baie 103 (fig. 7) est refait alors qu'il est le personnage conservant le plus de parties anciennes dont la tête. Par contre, Ottin a sans aucun doute pu voir les pièces de Quimper (surtout provenant du choeur) lors de leur restauration. Dans son ouvrage de synthèse *Le vitrail et ses manifestations à travers les âges et les peuples*, il reproduit de nombreux dessins de têtes, de dais et de personnages qui trahissent une observation attentive des pièces dessinées. Ce maître verrier de formation accorde une importance de premier plan aux verrières de la cathédrale de Quimper, importance qu'on ne retrouve plus dans aucun autre ouvrage subséquent. De plus, il souligne notamment que «les figures reproduites dans ces vitraux ont beaucoup de caractère, les têtes surtout, lorsqu'on les examine de près. Certaines offrent des finesses d'exécution qu'on ne se serait pas attendu à rencontrer ici»<sup>16</sup>.

Un autre point intéressant dans cet ouvrage est le fait qu'outre les descriptions des vitraux, l'auteur en propose une analyse et une interprétation, quoique très discutables, qu'il base sur ses connaissances du

<sup>15</sup> Les auteurs décrivent tous un saint moine dans la première lancette, identifié par certains comme étant saint Guénollé, suivi d'un saint évêque introduisant un évêque à genoux, la Vierge à l'Enfant, puis sainte Catherine.

<sup>16</sup> OTTIN, *op. cit.*, p. 170.

vitrail en général et sur celles du vitrail breton<sup>17</sup>. Ainsi, il explique le style particulier des vitraux quimpérois par l'éloignement géographique de la Bretagne, qui cause des retards stylistiques et typologiques par rapport à ce qui se fait ailleurs en France. Il pense aussi que les Bretons sont plus conservateurs et tiennent donc davantage à leurs anciennes coutumes, ce qu'il prouve par le fait que les femmes bretonnes ont conservé la coiffure traditionnelle ! Enfin, il conclut ses observations en affirmant que «si le retard est en raison directe du plus ou moins d'éloignement, il est facile de s'imaginer combien les vitraux de la cathédrale de Quimper doivent peu s'accorder avec l'époque à laquelle ils ont été faits, puisque cette ville se trouve à l'extrémité de la presqu'île du Finistère. En effet, quoique datant de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, ils paraissent remonter à ses premières années. Leur tournure sauvage et naïve est loin de laisser supposer qu'ils sont pour ainsi dire contemporains de la Renaissance»<sup>18</sup>.

Il est difficile de savoir si Ottin a vraiment pris l'ensemble des verrières pour des oeuvres de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, mais nous pouvons constater qu'il décrit toujours l'ensemble des 31 fenêtres encore garnies de leurs vitraux anciens sans distinguer celles du chœur de celles du transept et de la nef et sans spécifier celles qui ont été remplacées par Lusson.

D'autre part, dans le *Bulletin archéologique de l'Association bretonne*, Philippe Lavallée, bibliothécaire de la ville de Quimper, a publié en 1847 un article sur les vitraux de Quimper, qu'il présente par paroisse. En fait, il est parti des notes prises en 1820 par «le doyen des archéologues de la Bretagne, M. de Blois de Morlaix»<sup>19</sup>. Bien que ses observations soient plutôt fragmentaires, il soulève des points majeurs concernant l'ensemble dont une interprétation personnelle concernant la Crucifixion. Premièrement, il souligne les altérations importantes que les vitraux ont subies depuis 1820 : il parle de «pertes regrettables, de transpositions de pièces, de restaurations malheureuses». Deuxièmement, dans sa datation de l'ensemble des vitraux, il différencie clairement les vitraux du chœur, qu'il date de la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle, de ceux de la nef, qu'il situe dans les dernières années du même siècle<sup>20</sup>. Selon lui, la Crucifixion est plus ancienne car le dessin lui

<sup>17</sup> Ottin a publié dans la revue *L'art sacré*, une série d'articles sur les écoles régionales dont celle de Bretagne. Ces derniers sont davantage des résumés : *L'art sacré* (47, 1906), p. 24-27 et (48, 1906), p. 41-43. Dans son ouvrage sur le vitrail, il consacre tout un chapitre au vitrail breton où il s'attarde surtout au vitrail de la Renaissance. La section sur le vitrail de Quimper inclut un plan de la cathédrale identifiant l'emplacement de chaque baie.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>19</sup> P. LAVALLÉE, «Essai sur les vitraux existant dans les églises du canton de Quimper», *Bulletin archéologique de l'Association bretonne* (1847), p. 565.

<sup>20</sup> Il va même jusqu'à parler du style des ornements qui lui permettent de confirmer ses affirmations : «les dais et les consoles qui accompagnent les sujets peints sur ces vitraux présentent, dans le chœur, toute l'efflorescence des derniers temps de l'ogive, tandis que les dessins hybrides de la Renaissance prédominent dans ceux de la nef».

a paru plus raide et le coloris plus sobre. Il va même jusqu'à voir dans «cette sorte d'archaïsme relatif quelque intention de symbolisme hiératique»<sup>21</sup>.

*2 - Le sort des verrières depuis leur achèvement : restaurations et remaniements*

Depuis leur exécution au xv<sup>e</sup> siècle jusqu'à leur mutilation à la Révolution, nous ne savons rien de très précis sur le sort des vitraux. Les documents conservés aux Archives nationales<sup>22</sup> commencent en 1808 et soulignent le mauvais état généralisé de la cathédrale et l'urgence de procéder à diverses interventions. Dans la décennie 1840-1850, la restauration des vitraux de la cathédrale semble avoir suscité de nombreux débats. Un peu plus d'une douzaine de lettres et de rapports témoignent de l'intérêt pour les vitraux et des préoccupations d'alors concernant le meilleur type d'intervention pour la restauration des vitraux : remplacer les vitraux abîmés par du verre blanc ou par du verre coloré, les nettoyer avec des produits nouvellement expérimentés par des chimistes, etc.

En 1843, une proposition intéressante est soumise au conseil des Bâtiments civils. Elle stipule que «les 13 fenêtres du chœur ont 47 travées [lancettes] dont 34 possèdent leur verrière complète et trois peuvent être complétées au moyen de fragments rapportés. On propose d'en garnir de préférence les croisées [verrières] du fond, plus exposées à la vue et de remplir avec du verre de couleur les 10 travées vides des dernières fenêtres voisines de la nef»<sup>23</sup>. C'est un peintre en décor et vitrier à Quimper, Guillaume Cassaigne, qui est proposé pour l'exécution de ces travaux. Cependant, ses compétences pour faire des compositions colorées et des sujets peints sont remises en question. En effet, on considère alors qu'il faut faire appel à un artiste expérimenté pour créer des œuvres dans un style apparenté à celui du début du xv<sup>e</sup> siècle. Cette proposition a donc été refusée.

Dans une lettre datée du 14 août 1843, l'architecte Joseph Bigot de Quimper priait le ministre «d'envoyer sur les lieux un fabricant de verre auquel je joindrais un artiste pour composer le dessin de façon convenable et estimer le coût d'un tel travail qui peut varier dans chaque panneau suivant

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 566.

<sup>22</sup> Il s'agit des cotes F 19 7828, 7829 et 7830 qui s'échelonnent de 1808 à 1905 et qui comprennent quelques dessins d'architecture faits par l'architecte diocésain de Quimper Joseph Bigot.

<sup>23</sup> F 19 7828. Le fait de retrouver dix lancettes vides voisines de la nef ne correspond pas à l'état actuel puisqu'elles conservent maintenant une grande proportion de pièces anciennes (baies 109, 110, 111 et 112). D'après les descriptions anciennes, les baies 101 et 102 étaient presque entièrement détruites, ce qui peut s'expliquer sans doute par la présence de la famille ducale, une cible de choix pour les révolutionnaires.



la sujétion ou les accidents qui se présentent»<sup>24</sup>. Il ajoute que la Bretagne n'a pas de peintres verriers compétents. Ce n'est qu'en 1845 que le ministre envoie une réponse affirmant qu'il a autorisé monsieur Thévenot, peintre verrier à Clermont, à lui soumettre un devis des ouvrages nécessaires pour la restauration des vitraux de la cathédrale. Cependant, ce peintre verrier ne semble pas avoir soumis aucune proposition écrite d'intervention pour les vitraux du chœur.

Toujours en 1845, on a plutôt opté pour une remise en plomb de toutes les verrières du chœur et du transept, le plomb étant en ruine et le fer oxydé. Selon les documents, «les verrières ont été démontées une à une, après avoir collé du papier par-dessous afin de pouvoir les descendre en pièces. Elles ont été replacées immédiatement après dans l'état où on les a trouvées»<sup>25</sup>. Ces travaux de consolidation des verrières anciennes ont été confiés à Le Goëc fils.

Peu de temps après cette intervention de sauvegarde, il y a eu une nouvelle proposition pour remplacer des verrières abîmées. En effet, M. Debret, l'inspecteur général, propose de remplacer le verre coloré, qui n'est pas en harmonie avec le caractère de l'église, par du verre blanc. Par la même occasion, il recommande à l'architecte de conserver soigneusement les fragments de vitraux anciens<sup>26</sup> qui existent encore étant donné qu'il affirme en avoir vu «de très remarquables».

On peut supposer qu'entre 1845 et 1856, la Crucifixion était en mauvais état mais à son emplacement d'origine, alors que les baies 101 et 102 étaient comblées par des verres modernes, ce qui devait créer un effet visuel très disgracieux. Selon l'abbé Thomas, la verrière d'axe a été remplacée une première fois vers 1856 sans doute pour harmoniser les verrières de l'abside, les plus en vue, avec le reste du chœur<sup>27</sup>. Cette intervention n'est citée dans aucun autre ouvrage, pas plus que dans les documents de restauration conservés aux Archives nationales. Lorsque l'abbé Thomas fait la description des trois verrières de l'abside, il souligne que la Crucifixion de la baie 100 subsista presque intégralement jusqu'en 1856, année à laquelle le maître verrier Lobin de Tours «exécuta trois verrières (baies 100, 101, 102) qui n'étaient point sans mérite, mais ne cadrèrent plus avec les vieux vitraux adjacents quand ceux-ci eurent été restaurés [par Lusson en 1869]»<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> F 19 7828

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Les pièces anciennes assez complètes pour être réutilisées étaient sans doute conservées par la fabrique en vue de restaurations ultérieures. C'est peut-être ce qui explique qu'elles soient encore nombreuses dans l'ensemble.

<sup>27</sup> THOMAS, *op. cit.*, p. 120.

<sup>28</sup> *Idem.*

Cette transaction non documentée a dû être effectuée directement entre la fabrique et l'artiste. Ce n'est qu'en 1866 que l'on retrouve ensuite, dans les documents des Archives nationales, des devis descriptifs de l'architecte Bigot concernant les vitraux du chœur. Il signale dans un premier devis la nécessité de restaurer le chœur et mentionne par la même occasion que «les verrières du chœur brisées en partie et mutilées sont remplacées dans le quart environ de leur surface par du verre blanc»<sup>29</sup>. Puis quelques jours plus tard, il fait une description sommaire des verrières et des réparations à exécuter. En juillet 1866, le maître verrier Antoine Lusson, reconnu pour ses restaurations à la Sainte-Chapelle de Paris, est approuvé par l'évêque de Quimper pour réaliser les vitraux et pour cela il se voit dispensé de l'obligation de fournir un cautionnement. À cause du célèbre contrat parisien, le restaurateur semble avoir eu carte blanche pour ses interventions sur les vitraux de la cathédrale de Quimper. Il a alors réussi à convaincre la fabrique que les oeuvres de Lobin n'étaient pas du tout en harmonie avec le reste et il a fait accepter une réfection complète des baies 100, 101 et 102. La Crucifixion réalisée par Lobin a donc été enlevée et offerte à l'église nouvellement construite de Châteaulin où elle se trouve encore actuellement dans la grande baie du bras nord<sup>30</sup>. Par contre, il ne nous reste plus aucune trace des baies 101 et 102. Nous pouvons déduire que Lobin a conservé, probablement dans son atelier, la Crucifixion ancienne de Quimper puisque Lusson en a vraiment imité l'essentiel du dessin et de la composition. Ce sont sans doute ses talents pour imiter le style ancien qui ont justifié la dépense d'une deuxième restauration quelques douze années après la première. C'est pourquoi aussi Lusson a signé et daté sa version de la Crucifixion «A. Lusson à Paris 1869». De plus, il a refait tous les vitraux situés dans les tympans qui avaient été détruits à la Révolution, certainement à cause de leur contenu héraldique. Si le restaurateur a su imiter au meilleur de ses capacités les oeuvres du début du xv<sup>e</sup> siècle dans ses verrières de l'abside, les vitraux des tympans comportent des motifs ornementaux, d'un style xix<sup>e</sup> siècle, qui n'ont aucun rapport avec les lancettes.

D'ailleurs dans sa monographie, Lemen affirme avoir conseillé Lusson pour l'iconographie des vitraux à restituer lorsque les figures d'origine manquaient. Mais il semble que ses indications n'ont pas toujours été fidèlement respectées par le restaurateur :

«La restauration n'a pas été faite avec tout le soin qu'elle comportait. Outre la répétition inutile de quelques figures, et les armoiries de fantaisie,

<sup>29</sup> F19 7829. Par conséquent les recommandations de M. Debret ont été suivies et les verres colorés ont été remplacés par du verre blanc.

<sup>30</sup> Je tiens à remercier Mme Françoise Gatouillat de m'avoir montré les diapositives de cette verrière représentant une Crucifixion sur un fond de mosaïque bleue et rouge qui ne ressemble en rien à celle de Quimper.

on peut regretter que la vulgaire mosaïque qui remplit les compartiments des tympan soit si peu en harmonie avec les sujets et les couleurs des panneaux»<sup>31</sup>.

De plus, il faut supposer qu'il y a eu aussi une part d'interprétation de la part de l'archiviste puisque, quand les informations sur certaines verrières lui manquaient, il a demandé au restaurateur de faire des saints bretons et des personnages, laïcs ou ecclésiastiques, du début du xv<sup>e</sup> siècle. Cependant, compte tenu de ses connaissances sur le sujet, on peut croire qu'il a quand même su respecter le caractère originel des vitraux.

Pour les interventions effectuées au xx<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>, il faut aller voir dans les documents maintenant conservés à la bibliothèque du Patrimoine à Paris. Les informations sont plutôt éparées mais on y apprend la dépose des vitraux anciens en 1942 et la mise en place de verrières provisoires. Par la suite, les vitraux ont été restaurés avant d'être replacés et une lettre de J.-J. Gruber est très intéressante à cet égard. En 1952, il souligne que : «la restauration des 13 fenêtres du chœur a posé des problèmes techniques particulièrement délicats. En effet, toutes les restaurations du xix<sup>e</sup> siècle, dont la grisaille n'avait pas été fixée à la cuisson, ont dû être reprises et recuites»<sup>33</sup>. Ainsi, ce sont les œuvres plus récentes qui ont posé le plus de problèmes lors de cette intervention. Tout se passe comme si la grisaille du xv<sup>e</sup> siècle avait été appliquée et cuite de manière à résister jusqu'à nos jours alors que la grisaille moderne n'avait eu qu'un caractère éphémère. En constatant l'état lamentable des vitraux de Lusson à la fin du xx<sup>e</sup> siècle (fig. 5 & 6), il est permis de douter de la qualité de ses interventions à la cathédrale de Quimper.

Finalement en 1993, une campagne majeure de restauration dans le chœur visait la consolidation des structures, la réfection de la polychromie et la remise en état des verrières<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> LE MEN, *op. cit.* p. 22. L'abbé Thomas considérait quant à lui Lusson comme «un artiste parisien qui a trop souvent préféré se livrer à sa propre fantaisie au lieu de respecter l'histoire locale», *op. cit.* p. 106. Cependant il ajoute un peu plus loin que «les armoiries supprimées [dans les tympan] ont été remplacées par une mosaïque très riche destinée à corriger la pauvreté du dessin et du coloris dans les panneaux, mais au lieu d'atténuer ce double défaut, la richesse du tympan la fait mieux ressortir» (p. 117). Visiblement, il n'a jamais pu examiner le dessin des vitraux du chœur dans le détail.

<sup>32</sup> Les vitraux de Quimper ont été classés le 15 janvier 1907 alors que la cathédrale est devenue monument historique le 28 mars 1837.

<sup>33</sup> Dossiers 867 et 868.

<sup>34</sup> Ces restaurations ont été effectuées sous la supervision de l'architecte en chef des Monuments historiques, Benjamin Mouton. La restauration des vitraux a été confiée à deux ateliers bretons différents. L'atelier Le Bihan de Quimper s'est occupé du côté nord et des dais d'architecture, Antoine Le Bihan a refait la Crucifixion de la baie d'axe, et l'atelier Sainte-Marie de Quintin a restauré les vitraux du côté sud et refait les personnages des baies 101 et 102. Voir à cet effet les articles de B. Mouton dans les numéros 3 et 5 de la *Revue monumentale* (1993 et 1994), respectivement p. 54-57 et 32-45.



D'autre part, parallèlement à ces questions de restauration plus ou moins bien documentées, il existe autour des vitraux de Quimper un phénomène particulier de trafic de fragments de vitraux hors de leur contexte d'origine. Le premier cas signalé est celui de la Crucifixion (fig. 3) découverte par Jean Lafond dans la collection du château de Castelnaud-Bretenoux dans le Lot. Cet érudit, qui a parcouru avec acharnement la France pour repérer les vitraux anciens dans des lieux parfois inusités, a publié en 1962 un article dans *le Bulletin de la Société des Antiquaires de France* sur cette découverte extraordinaire<sup>35</sup>. Il ne fait alors aucune référence aux autres verrières de la cathédrale de Quimper. Cependant, cet article est d'une importance capitale puisque Lafond publie une verrière que l'on aurait pu croire perdue. En effet, le sort de cette verrière entre le moment où Lobin l'a remplacée pour la première fois et le moment où Lusson l'a recopiée, plus de dix ans après, nous est tout à fait inconnu. Il est impossible de savoir quelle entente a pu être prise entre les deux restaurateurs et la fabrique pour décider du sort de cette oeuvre, tout comme il est impossible de savoir comment s'est effectuée la transaction entre un vendeur intermédiaire et le collectionneur.

Quant à l'importante collection d'oeuvres d'art parmi lesquelles s'est retrouvée la Crucifixion, il n'existe que quelques indices sur sa mise en place. Elle a été montée par un artiste réputé de Opéra-comique, Jean Mouliérat, qui acquit, restaura et meubla le château de Castelnaud-Bretenoux dévasté par un incendie en 1851. La verrière de la Crucifixion provenant de Quimper avait été installée dans l'ancienne chapelle aménagée avec des objets religieux que l'artiste appelait «l'oratoire»<sup>36</sup>. Selon Lafond, «parmi les collections données à l'État avec le château en 1932 figurent un certain nombre de vitraux qui paraissent avoir été achetés à Paris»<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> J. LAFOND, «Le Christ en croix de Quimper», *Bulletin de la Société des Antiquaires de France* (1962) p. 36-38. Avant cela, il avait souligné dans l'ouvrage *Le vitrail français* que les «vitraux de Quimper sont très décevants» bien qu'il reconnaisse «de beaux morceaux comme la sainte Catherine du choeur (baie 109)» dont il publie d'ailleurs une photographie en noir et blanc. «De 1380 à 1500, l'apparition d'un style nouveau», *Le vitrail français*, Paris, Les Deux Mondes, 1958, p. 194.

<sup>36</sup> Elle a par conséquent été restaurée et adaptée à la forme de cette baie sans remplages. Toute la partie supérieure des dais d'architecture, qui présente des contreforts anguleux, des arcs boutants, des pinacles et des fleurons, est une oeuvre moderne (comportant une fausse altération) qui se raccorde plus ou moins bien avec les dais de Quimper. De plus, il est à noter que le panneau de la Vierge et celui de saint Jean ont été inversés lors de leur installation. Il faut imaginer qu'à l'origine la Vierge, dans la première lancette de gauche, détournait sa tête pour éviter la vue de son Fils crucifié alors que saint Jean, de profil, dirigeait son regard vers le Christ en croix.

<sup>37</sup> LAFOND, *loc. cit.*, p. 37. À la bibliothèque du Patrimoine à Paris, les actes des notaires sont conservés et catalogués sous le numéro 1373 : «Inventaire mobilier du château de Castelnaud-Bretenoux (Lot) donné par M. Mouliérat à l'État en 1932». Dans les actes de Me Courciès et Burthe, notaires à Paris, on apprend que la verrière complète de la Crucifixion provenant de Quimper (n° 334 de l'inventaire) était alors évaluée à 15 000 francs et que deux vitraux d'anges du xv<sup>e</sup> siècle l'étaient à 10 000 francs.

Par ailleurs, lors des restaurations du choeur de la cathédrale quimpéroise en 1993, sept têtes, maintenant conservées dans une collection parisienne, ont pu être identifiées comme provenant de l'ensemble des fenêtres hautes du choeur. Ces pièces achetées chez un antiquaire en Normandie étaient en mauvais état de conservation et montées dans des panneaux avec d'autres fragments de différentes époques. Parmi ces fragments toutefois, nous avons pu associer certains éléments d'architecture à des verrières du choeur de Quimper<sup>38</sup>. Six de ces têtes ont été restaurées (nettoyées et doublées) par M. Tisserand d'Évreux et remontées dans un même panneau (fig. 8) alors que la septième est restée dans l'état où elle a été trouvée (fig. 9). Cette dernière provient du saint évêque dans la première lancette de la baie 110 (fig. 14). C'est d'abord la forme du contour des têtes qui nous a permis de proposer une provenance pour chacune d'elles. D'après les vestiges des oeuvres de Lusson qui nous restent, ses oeuvres respectaient assez fidèlement les contours et le dessin des oeuvres d'origine<sup>39</sup>. Ensuite, quelques unes de ces têtes sont reproduites dans l'ouvrage de L. Ottin et identifiées comme provenant de la cathédrale de Quimper. Il est à remarquer que l'auteur, qui a sans doute pu voir les pièces dans l'atelier de Lusson, a reproduit dans son ouvrage autant des pièces anciennes éliminées par le restaurateur que des pièces conservées. Enfin, un dernier argument peut être ajouté pour justifier l'origine quimpéroise des pièces dans la collection parisienne : ces têtes présentent une corrosion particulièrement profonde, par cratères, tout à fait analogue à celle que l'on a pu observer dans les vitraux du choeur.

En considérant l'emplacement actuel des têtes dans le panneau (fig. 8), nous pouvons proposer les identifications suivantes. La première tête en haut à gauche, qui représente un jeune homme, reste un cas un peu plus délicat puisque la baie 101 dont elle provient selon toute vraisemblance n'existe plus. Dans cette baie, le duc Jean V était introduit par saint Jean à saint Corentin et le jeune François I<sup>er</sup>, futur duc de Bretagne, était introduit par saint François (fig. 5). Pour cette tête, l'identification de la provenance découle plus d'une déduction à partir de la position de la tête et des traits, qui trahissent un jeune âge, que de la copie de Lusson. En effet, pour cette baie l'interprétation qu'il a faite du jeune François, sans couronne et avec des cheveux longs, est assez loin de l'esprit général des têtes anciennes. La tête à l'extrême droite en haut du panneau ainsi que celle de la femme portant une coiffe fleurie et une légère voilette sur l'épaule en bas à gauche proviennent respectivement de la première et de la deuxième lancette de la

<sup>38</sup> Il s'agit d'un petit redant, de trois segments de montants d'architecture comportant un motif de double perlé (que l'on retrouve dans les baies 100 et 105) et d'une partie de socle ornée d'un carrelage noir et blanc.

<sup>39</sup> Je tiens à remercier très sincèrement Mme Gatouillat qui m'a très gentiment remis des frottis des pièces de Lusson qui sont maintenant entreposées dans une des tours de la cathédrale.

baie 106<sup>40</sup> (fig. 10). Il s'agit des têtes de saint Yves et d'une donatrice introduite par sainte Marie-Madeleine. La deuxième tête au centre en haut du panneau provient de la quatrième lancette de la baie 108 (fig. 11). Il s'agit d'un saint clerc, un livre à la main, introduisant un chevalier à genoux. Enfin, les deux dernières têtes appartiennent à des donateurs et elles laissent quelques doutes quant à leur provenance exacte. La grande tête à droite peut provenir de deux baies différentes soit de la deuxième lancette de la baie 108 (fig. 11), soit de la deuxième lancette de la baie 104 (fig. 12), mais dans les deux cas, elle a dû être découpée par rapport à sa forme d'origine. Elle a été taillée dans le cou et le lobe de l'oreille d'une part et d'autre part dans la cotte de mailles, surtout à droite, et ce, sans compter le morceau triangulaire ajouté sur le front à gauche, qui est sans doute le résultat d'une casse accidentelle. Ici le dessin d'Ottin illustrant le couple de donateurs introduit par le roi saint Giquel de la baie 104<sup>41</sup> peut apporter quelques indices. D'abord, si le dessin du nez et de la bouche ressemble à celui de la tête dans la collection parisienne, les sourcils et les yeux par contre n'ont rien en commun. En effet, la tête retrouvée a des sourcils très particuliers constitués de petits poils verticaux au-dessus du trait du sourcil et la pupille dilatée est placée au centre d'un trait épais délimitant l'iris, détails qui ne sont pas rendus dans le dessin d'Ottin. De plus, il a représenté un plomb de casse traversant le cou du donateur juste en dessous de la mâchoire inférieure, ce qui ne correspond pas l'état de la tête ancienne. Pour ce qui est de la deuxième lancette de la baie 108 (fig. 11), la courbe prononcée à l'arrière de la tête pourrait très bien correspondre à la place pour la main du saint qui introduit ce chevalier. Cependant, le bout des doigts du donateur (sa main est ancienne) était représentée sur la cotte de maille, ce qui n'est pas le cas de la tête retrouvée. Bien sûr il n'est pas impossible que le bas de cette tête ait été coupé pour éliminer ces bouts de doigts quelque peu incohérents ainsi isolés. Cependant pour la petite tête de donateur au centre du panneau en bas, c'est le dessin d'un ongle de pouce sur le dessus de la tête qui reste notre indice le plus pertinent pour en déduire la provenance. En effet, le cou et une partie de la mâchoire ont été coupés. Après avoir éliminé les saints qui ne touchent pas la tête d'un donateur, il reste deux provenances possibles pour cette petite tête de donateur, soit la troisième lancette de la baie 106 (fig. 10), soit la dernière lancette de la baie 108 (fig. 11). Or, toute la partie inférieure de cette lancette, c'est-à-dire le donateur, les jambes et la main du saint ont été complètement refaits en 1993. Nous n'avons plus, par conséquent, aucun repère précis pour confirmer l'hypothèse d'une provenance de la baie 108.

<sup>40</sup> Dans ce cas, les contours ne laissent aucun doute quant à leur provenance. De plus, Ottin a dessiné la donatrice de cette baie (*op. cit.*, p. 47, fig. 48) et la tête reprend très fidèlement les traits des sourcils, du nez, des cheveux, de la coiffe fleurie et surtout du voile très léger qui descend le long du cou et de l'épaule.

<sup>41</sup> *Ibid.*, planche VI.



Quant à la troisième lancette de la baie 106, la moitié supérieure de la main du saint est ancienne alors que la section comportant les ongles a été refaite et greffée sur la pièce ancienne. D'après le dessin qui nous reste de la main, il serait logique que le pouce soit représenté sur le dessus de la tête. Mais le contour et le dessin de la tête refaite ne permettent pas de comparer les deux versions (xv<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècle) entre elles. Ici encore, un dessin d'Ottin<sup>42</sup> nous permet d'apporter quelques pistes supplémentaires. En effet, la tête dessinée comporte plusieurs des caractéristiques de la tête retrouvée comme les traits sur le dessus du nez, la narine, les sourcils, les yeux et les traits d'expression autour de l'oeil (il ne manque dans le dessin que les cils représentés sur les deux yeux de la tête ancienne). De plus, les cheveux sont courts et raides au-dessus de l'oreille comme sur la tête retrouvée. Enfin, une dernière observation concerne la forme de la pièce dessinée par Ottin. Coupée verticalement à gauche, cette pièce comporte une partie de la cote de maille à droite, ce qui correspond très bien à la coupe de la version actuelle. Toutes ces observations nous portent donc à situer davantage la provenance de cette tête dans la baie 106.

D'autre part, il existe dans une autre collection privée une huitième tête (fig. 13) qui peut également appartenir à l'ensemble quimpérois. Achetée chez le même antiquaire, cette tête, amputée d'une oreille et d'une partie de la mâchoire inférieure, représente une jeune femme couronnée. Selon l'orientation de son regard, ses proportions et l'usage du jaune d'argent, elle pourrait provenir de la baie 102 où se trouvaient, d'après les descriptions, la duchesse Jeanne de France et sa fille Anne (fig. 6). Dans ce cas-ci, la comparaison avec la pièce faite par Lusson n'est pas concluante et les têtes refaites en 1993 pour ces baies ont davantage été inspirées par des têtes situées du côté sud.

Enfin, pour quelqu'un qui ne connaît pas les vitraux de Quimper, il peut sembler étrange que des têtes si différentes dans leur dessin puissent provenir d'un même ensemble. En effet, elles ont été achetées dans des panneaux différents, laissant supposer qu'elles avaient des provenances très diverses. En somme, toutes ces têtes apportent des informations complémentaires non négligeables sur le style des vitraux du chœur.

## II - Quelques pistes supplémentaires pour la datation des verrières : documents et contexte

Comme nous l'avons souligné au début de l'article, les vitraux des fenêtres hautes du chœur ont été réalisées au début de l'épiscopat de Bertrand de Rosmadec soit dans la deuxième décennie du xv<sup>e</sup> siècle. En fait,

<sup>42</sup> *Ibid.*, fig.167, p. 170.

depuis la publication de la monographie de la cathédrale de Quimper par l'archiviste Lemen, on s'entend généralement pour affirmer que les verrières ont été réalisées entre février 1418 et juillet 1419 par un certain Jean Sohier dit Jamin<sup>43</sup>. Cette période de dix-sept mois semble un laps de temps un peu court pour réaliser les treize verrières des fenêtres hautes. L'auteur se base sur cinq feuillets provenant d'un déal ou registre à l'usage du procureur de la fabrique qu'il a retrouvés aux Archives départementales du Finistère, « parmi les papiers de rebut »<sup>44</sup>. Dans des articles du folio 27 (1418), il est fait mention d'un certain Jamin qui aurait passé un marché avec la fabrique pour réparer des vitraux, notamment de la « chapelle neuve », vraisemblablement la chapelle d'axe. Dans ce même paragraphe, il est ajouté « *et aliorum vitrorum secundum forum* »<sup>45</sup>, donc des vitraux des fenêtres hautes. Mais il est difficile de savoir précisément quels vitraux cet artiste a bien pu réparer ou réaliser puisque dans ce déal, il n'est question que des vitraux dont la fabrique a la charge ; les autres ayant sans doute été commandés directement par les donateurs au maître verrier.

Après 1419, les titres manquent pour permettre de connaître les travaux de ce maître verrier ainsi que les travaux effectués pour les vitraux de la cathédrale. Ce n'est qu'en 1474 que nous retrouvons un autre marché entre le procureur et *Johannes, seu Jaminus Sohier, vitrarius, civis Corisopitensis*<sup>46</sup>. Cette date correspond en fait à la réalisation des verrières de la nef. Comme cette famille de verriers, représentée par des Jean Sohier, est mentionnée dans les déals tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, on peut supposer que ce sont eux qui reçurent les contrats pour une bonne partie des verrières de la cathédrale de Quimper.

Cela ne reste que des suppositions et, par conséquent, la date fixée par l'archiviste pour la réalisation des vitraux du chœur (1418-1419) et ce nom pour le maître verrier concepteur de l'ensemble apparaissent comme des affirmations qui gagneraient à être nuancées. En voulant proposer une datation un peu plus précise pour la réalisation des verrières du chœur, nous pouvons aussi considérer quelques déductions à partir d'informations historiques.

<sup>43</sup> LE MEN, *op. cit.*, p. 301.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 239. La destruction de ce registre ne lui semble pas très ancienne. Il est difficile de juger sur quoi il se base pour faire cette affirmation. Pourrait-on y voir un lien avec la restauration des vitraux ? Ou bien s'agit-il tout simplement des ravages considérables causés par la période révolutionnaire ?

<sup>45</sup> Arch. dép. Finistère, 2 G 141, fol.27.

<sup>46</sup> LE MEN, *op. cit.*, p. 303. Il est mentionné comme verrier, habitant de Quimper. Il est impossible de savoir si le premier Sohier était originaire de Quimper ou s'il venait d'ailleurs (Bretagne ? France ?), mais avec l'importance que cette famille a acquise à Quimper au XVI<sup>e</sup> siècle, on peut supposer qu'ils étaient très bien intégrés dans le tissu social de la ville.

Il est évident que les vitraux n'ont pas pu être commandés et réalisés avant 1417 puisque les voûtes du chœur étaient en construction entre 1408 et 1416 et, qu'en 1417, le nouvel évêque de la famille Rosmadec faisait décorer les voûtes. D'après le folio 24 provenant du même déal, un contrat a été passé, au mois d'août 1417, entre la fabrique et un peintre dénommé Jestin, assisté par un associé<sup>47</sup>, pour la décoration des voûtes. Acceptons donc la date de 1418 pour le début de la réalisation des vitraux.

Pour ce qui en est d'une date d'achèvement pour les verrières du chœur, il est difficile d'envisager une date postérieure à 1424 puisque c'est alors que fut inauguré, avec grande pompe, le chantier de la façade. Le 26 juillet 1424, Bertrand de Rosmadec et le chevalier Jean de Languenouez, représentant officiel du duc Jean V, posaient la première pierre de la «nouvelle oeuvre» de la façade en présence de chanoines de la cathédrale, du procureur de la fabrique et de plusieurs habitants de Quimper<sup>48</sup>. Par conséquent, s'il est possible que la décoration du chœur n'ait pas été complètement achevée à cette date, il n'en demeure pas moins que les travaux devaient être assez avancés, sinon terminés, pour que l'on décide d'entreprendre la façade occidentale.

D'autre part, une note dans la dernière publication de J. Kerhervé sur Quimper a attiré notre attention<sup>49</sup>. Selon lui, la ville Quimper était en dehors des circuits et des pérégrinations du duc et de sa cour. Cependant, l'itinéraire de Jean V mentionne six ou sept étapes sur les bords de l'Odette dont une en 1420 et une autre en 1424<sup>50</sup>. Ne serait-il pas possible de considérer ces dates comme une étape visant, entre autre, à vérifier l'avancement des travaux des vitraux pour la première et de la façade pour la deuxième ? En effet, dans ces deux parties de l'édifice quimpérois, la famille ducale et ses alliés occupaient une place symbolique de premier plan. Dans les vitraux, les membres de la famille ducale étaient représentés auprès de leur saint patron respectif à un emplacement stratégique pour leur visibilité dans le chœur, soit de chaque côté de la Crucifixion. De plus, l'image de la famille ducale était renforcée par celle des familles importantes de la région et des chanoines de la cathédrale. Pour ce qui en est de la façade, elle comportait au-dessus de la balustrade entre les deux tours une statue équestre du roi Gradlon, représentant les débuts légendaires de la «royauté» bretonne. Sur le trumeau du porche occidental, une statue équestre du duc Jean V, détruite à la Révolution, établissait un parallèle visuel, fortement symbolique, avec

<sup>47</sup> Arch. dép. Finistère. 2 G 141, fol.24.

<sup>48</sup> Cartulaire du chapitre de Quimper, n° 36, f° 63 v°, traduit par LE MEN, *op. cit.*, p. 239-240.

<sup>49</sup> J. KERHERVÉ, «La ville de l'évêque et du duc (1066-1540)» dans J. KERHERVÉ dir., *Histoire de Quimper*, Toulouse, Privat, 1994.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 67.



celle de Gradlon dans le haut. Enfin, entre ces deux statues équestres, un armorial sculpté présentait les écus de Bretagne, de Jean V, de son épouse Jeanne de France, de leurs fils, François 1<sup>er</sup>, Pierre II et Gilles, de l'évêque Bertrand de Rosmadec, de son père et des familles alliées Nevet, Bodigneau, Kergoat, Guengat, Quénélec<sup>51</sup>.

D'autre part, nous pouvons aussi regarder comme indice pour la datation des vitraux les têtes des deux enfants du couple ducal représentés, d'après les têtes retrouvées, comme de très jeunes adultes. Le duc Jean V est né en 1389 et a reçu dès l'âge de sept ans la fille de Charles VI, Jeanne de France, comme épouse. Cependant le duc n'a été couronné qu'en 1404 et c'est alors que, selon toute vraisemblance, le mariage devint effectif<sup>52</sup>. D'après d'Argentré, le futur duc François I<sup>er</sup> serait né en 1410 et, selon les bénédictins, en 1414<sup>53</sup>. Sa soeur aurait pu naître assez rapidement après lui. Ainsi, les deux enfants seraient âgés de moins de dix ans lors de la réalisation des vitraux entre 1418 et 1424. Ceci a été traduit dans les deux têtes retrouvées surtout par des visages proportionnellement plus petits que ceux des adultes et par une expression qui traduit leur jeune âge, notamment parce que les traits du visage ne sont pas très prononcés.

D'ailleurs, dans le vitrail du début du xv<sup>e</sup> siècle en général, il y a une recherche de naturalisme dans le rendu des physionomies tout comme dans le rendu des tissus et des volumes. Comme le soulignait Lafond dans sa synthèse sur le vitrail du xv<sup>e</sup> siècle en France, «le pinceau du peintre s'est partout attaché à serrer de près la vérité aussi bien dans le rendu des étoffes que dans le tracé des visages qui, manifestement, cherche la ressemblance et la trouve»<sup>54</sup>. Pour ce qui en est des enfants, les exemples du début du xv<sup>e</sup> siècle sont peu nombreux mais dans la chapelle Aligret de la cathédrale de Bourges<sup>55</sup>, nous pouvons constater que les artistes ont rendu les plus jeunes membres des familles représentées par des figures proportionnellement plus petites que les adultes. C'est d'ailleurs ce même phénomène que l'on peut remarquer dans des manuscrits bretons, un peu plus tardifs, où le couple ducal est représenté en compagnie de sa progéniture<sup>56</sup>.

<sup>51</sup> D'après le dessin de J. Bigot reproduit dans C. PRIGENT, *op. cit.*, p. 170.

<sup>52</sup> Alain Bouchard situe le mariage de Jean V en 1404 alors qu'il est âgé de 15 ans environ. *Les grandes chroniques de Bretagne* (composées en l'an 1514), Nantes, Société des bibliophiles bretons, 1901, feuillet 171.

<sup>53</sup> LE MEN, *op. cit.*, p. 209.

<sup>54</sup> LAFOND, *Le vitrail français*, p. 179.

<sup>55</sup> Voir les illustrations dans B. KURMANN-SCHWARZ, *Französische Glasmalereien. Ein Atelier in Bourges and Riom*, Bern, Benteli, 1988, p. 49.

<sup>56</sup> Voir notamment les exemples extraits du *Missel des Carmes* de Nantes et de *Somme le Roi*, illustrés dans l'article de J. KERHERVÉ, «Livres peints du xv<sup>e</sup> siècle. L'image et le pouvoir dans la Bretagne des ducs», *Ar Men*, n° 45 (1992), p. 69 et 70.

En fait, dans les vitraux du chœur de Quimper d'une façon générale, plus qu'une recherche de naturalisme, il y a une véritable recherche d'individualisation des personnages. Ils ont chacun une personnalité et ils conservent des caractéristiques physiques qui leur sont propres.

Nous pouvons donc proposer une fourchette chronologique pour la réalisation des vitraux ayant comme dates extrêmes 1418 et 1424. Six années pour réaliser un ensemble de treize verrières à trois ou quatre lancettes avec des tympans à trilobes et quadrilobes vitrés semble un laps de temps tout à fait raisonnable pour effectuer cette tâche. Cependant, un autre point important est à considérer ici ; les parties basses du chœur étaient sans doute vitrées également. En fait, aucun document n'atteste la présence et/ou la date de vitraux dans les chapelles du déambulatoire et dans les parties basses du chœur. A. de Blois par exemple souligne au début de son manuscrit que tous les vitraux des chapelles étaient détruits en 1820-1821, puis il affirme un peu plus loin :

«Dans le haut, les personnages des vitraux sont plus petits et mal dessinés et les couleurs moins vives. Dans le bas, règne le genre de découpures nommé flamboyant appartenant à une époque plus moderne et plus habile. Les figures y sont plus grandes, les objets mieux dessinés et les couleurs plus brillantes (...). On y voit de la différence dans la beauté de l'exécution parce que les sujets ont été traités par différents artistes et meilleurs les uns que les autres»<sup>57</sup>.

Devant ce type de témoignage, que l'auteur a peut-être repris de son oncle sans aucune vérification, il est difficile de savoir ce que l'auteur entend exactement par le haut et le bas et surtout de savoir quels vitraux il décrit dans le bas. L'auteur parle de style flamboyant et de style plus ancien sans vraiment localiser les baies dont il est question. De plus, sa conception du style flamboyant et du style plus ancien reste assez floue. En effet, la plupart des fenêtres basses du chœur ont été exécutées au XIII<sup>e</sup> siècle et comportent des trilobes et des quadrilobes arrondis dans le réseau<sup>58</sup>. La description de ces vitraux dans les parties basses reste donc très vague<sup>59</sup>.

Le baron de Guilhermy quant à lui a laissé dans ses comptes rendus une description de vitraux situés dans la fenêtre centrale de la chapelle d'axe et ce, entre 1848-1851. Il y a vu une dame à genoux, richement vêtue portant une coiffe à voilette et un médaillon au cou avec un surcot brun bordé

<sup>57</sup> Arch. diocésaine Quimper., 8 L 1.

<sup>58</sup> WAQUET, *loc.cit.*, p. 222.

<sup>59</sup> Il semble peu probable que A. de Blois ait pris des vitraux du XIX<sup>e</sup> siècle qui garnissent encore aujourd'hui plusieurs fenêtres basses pour des vitraux anciens. Selon les archives, les vitraux modernes ont plutôt été refaits à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, donc après son passage.

d'hermines et une jupe mi-partie rouge semée de losanges d'argent et bleue à la croix d'or cantonnée de quatre fleurs de lis de même. Elle était assistée d'une sainte tenant une croix d'or. Il y avait aussi une Vierge portant son fils, un Christ bénissant, un saint Pierre, un saint Paul et un saint tenant un couteau, peut-être saint Barthélémy<sup>60</sup>.

Dans la dernière partie de son article sur les vitraux des paroisses de Quimper, Philippe Lavallée décrit lui aussi les vitraux placés dans la chapelle axiale, dite de la Victoire, qui selon lui méritent une mention particulière pour leur bon état de conservation et qui proviendraient des autres parties de la cathédrale<sup>61</sup>. Il propose sensiblement les mêmes identifications que le baron de Guilhermy mais il situe les vitraux répartis dans les quatre fenêtres de la chapelle axiale. Il y a vu une dame présentée par sainte Marguerite, une Vierge à l'Enfant, qui selon lui semble «accuser le travail d'une époque antérieure à celle des autres vitraux de la cathédrale»<sup>62</sup>, une figure de Notre Seigneur, de saint Pierre, de saint Paul et d'un autre apôtre qu'il croit être saint Barthélémy.

Finalement, Lemen décrit lui aussi un vitrail ancien (sans spécifier aucune date) situé dans la troisième chapelle nord à partir du transept, qui est maintenant la chapelle Saint-Roch. Cette chapelle a été fondée par la famille de Lanros, dont Guillaume de Lanros avait épousé Catherine de Rosmadec, soeur de l'évêque<sup>63</sup>. Dans le premier panneau de la fenêtre, sainte Catherine était représentée introduisant une dame à genoux, vêtue d'une robe partie de Lanros et partie de Rosmadec. Il y avait aussi saint Maurice ou saint Julien et un chevalier à genoux portant sur sa cotte d'armes les armoiries de Lanros. Un écusson triangulaire de Lanros plein était placé au-dessous de ces personnages dans lesquels il est facile de reconnaître, selon Lemen, Guillaume de Lanros et Catherine de Rosmadec. Le troisième et le quatrième panneau renfermaient des écussons pallés d'argent et d'azur, armes de la famille Rosmadec.

Malgré ces trop maigres descriptions de vitraux situés dans les parties basses, on peut supposer, étant donné l'importance du monument, qu'elles ont été vitrées au moins en partie au cours du xv<sup>e</sup> siècle. Ceci est d'autant plus probable que, suivant le modèle des fenêtres hautes, la commande des vitraux pour les chapelles, à usage privatif, a sans doute été passée par des familles différentes et par conséquent, avec un financement indépendant les unes des autres.

<sup>60</sup> GUILHERMY, p. 209.

<sup>61</sup> L'auteur ne dit pas de quelles parties ils pourraient provenir, et selon ses observations, ils peuvent dater de périodes différentes. LAVALLÉE, *loc. cit.*, p. 567.

<sup>62</sup> *Idem*

<sup>63</sup> LE MEN, *op. cit.*, p. 40-41.

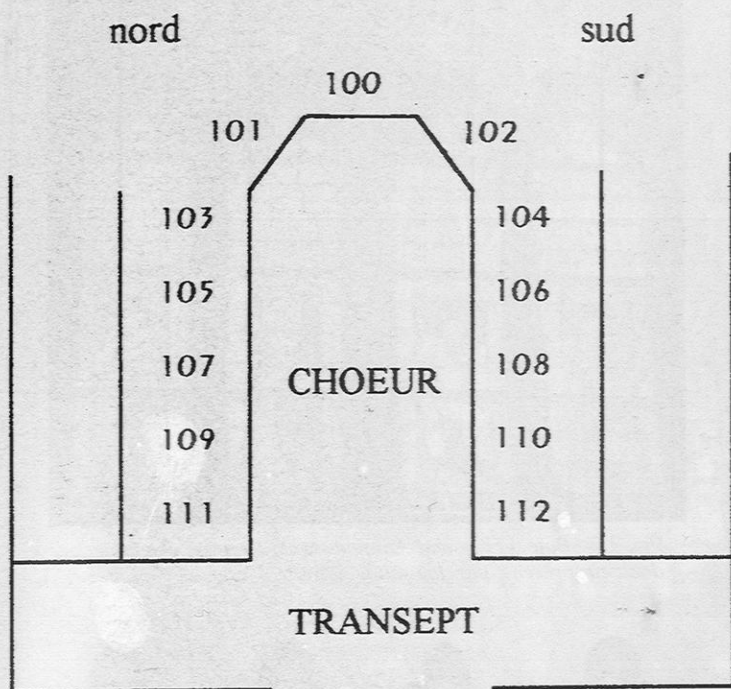


Nous posons donc maintenant la question suivante : est-ce qu'un maître verrier aurait pu mener à bien l'entreprise de vitrer l'ensemble des fenêtres du chœur seul ou avec l'aide de quelques compagnons en six ans ? Devant les lacunes considérables des documents, nous devons porter notre attention sur les oeuvres comme telles pour essayer de comprendre l'organisation de l'atelier ou des ateliers chargés de mener à terme la réalisation des treize verrières des fenêtres hautes du chœur, les seules qui nous restent désormais.

### III - Les vitraux du chœur : un chantier d'expérimentation et une grande variété stylistique

Si les vitraux du chœur de Quimper paraissent de prime abord assez homogènes par la composition générale, l'examen détaillé permet de constater des différences stylistiques importantes, à tel point que les têtes retrouvées hors de leur contexte d'origine donnaient l'impression de provenir d'ensembles différents. De plus, dès les premières observations attentives, des écarts stylistiques importants entre les différentes verrières et entre les figures à l'intérieur d'une même verrière ressortent clairement. Ainsi, nous pourrions suggérer comme première hypothèse un chantier pour lequel un maître verrier principal aurait travaillé, probablement avec une équipe importante d'apprentis, pendant six ans à la réalisation de l'ensemble vitré des fenêtres hautes et éventuellement de quelques fenêtres basses. Cette hypothèse pourrait être appuyée par le fait qu'étant donné les commanditaires différents pour chaque verrière, aucun problème de financement ne se serait fait sentir. De plus, la présence de certains vitraux exécutés d'une façon hâtive, voire bâclée, pourrait suggérer un manque de temps pour la réalisation de parties jugées moins importantes comme c'est le cas notamment des dais d'architecture de la baie 109 (fig. 2). Cependant, en considérant le grand nombre de particularités stylistiques différentes, qui trahissent parfois des gestes expérimentaux et parfois une grande maîtrise de la technique, il est difficile d'entrevoir une seule et même personnalité gérant un tel chantier, d'autant plus que comme nous l'avons déjà souligné, il s'agissait de commandes provenant de familles ou d'individus différents d'une verrière à une autre<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> Il va sans dire que dans trois cas, les baies 100, 103 et 109, le commanditaire n'est pas suggéré dans la verrière ou peut-être était-il représenté par ses armoiries détruites dans les tympans ? Cependant par l'emplacement de la 103 et de la 109 du côté nord, il serait tentant de croire qu'il s'agit de donateurs ecclésiastiques et les rapprochements formels entre les baies 100, 105, 109 et 111 viennent appuyer cette idée. Par ailleurs, lorsque l'on considère l'importance des dons offerts par l'évêque Bertrand de Rosmadec, à la fois pour la fondation d'une psallette, en mobilier pour la cathédrale et en legs pour l'entretien des quatre hôpitaux et de la léproserie de la ville, on peut facilement supposer une contribution de sa part pour plus d'une verrière. Voir J. KERHERVÉ, *op. cit.*, p. 83.



*Emplacement des baies dans le choeur de la cathédrale de Quimper*

À moins d'avis contraire, les baies identifiées correspondent aux fenêtres hautes du choeur de la cathédrale Saint-Corentin de Quimper.

Les lancettes sont identifiées de gauche à droite.

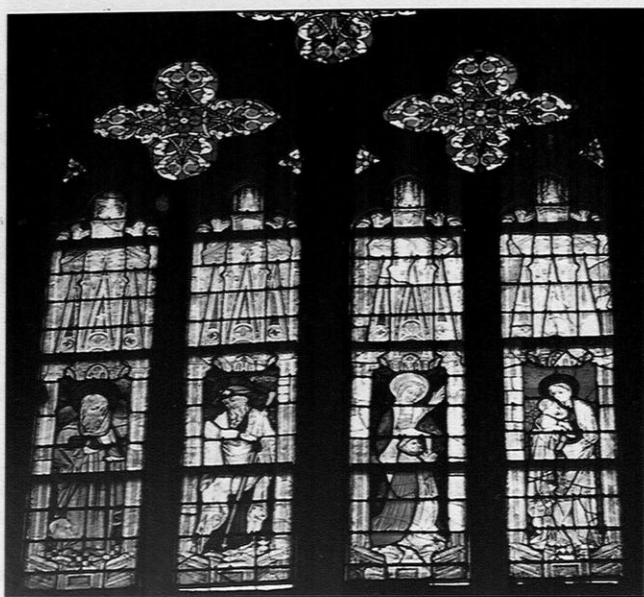


Fig. 1. – Baie 111 : saint Antoine, saint Jacques, chanoine donateur présenté par une sainte martyre, Vierge à l'Enfant.

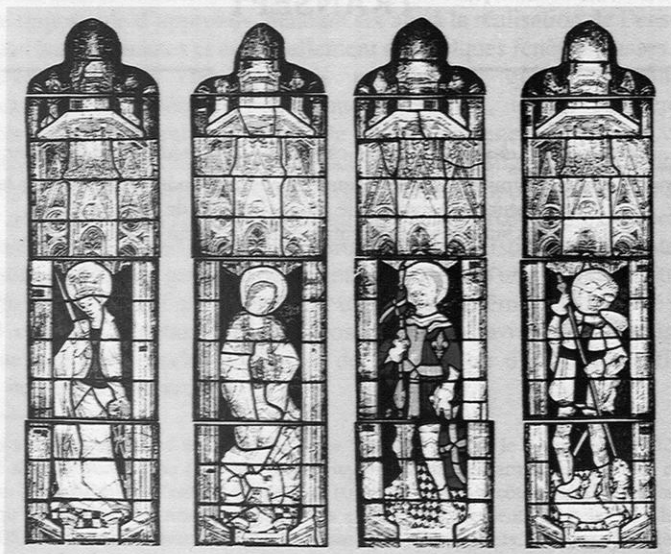


Fig. 2. – Baie 109 : sainte Catherine, sainte Marguerite, saint Julien, saint Georges.



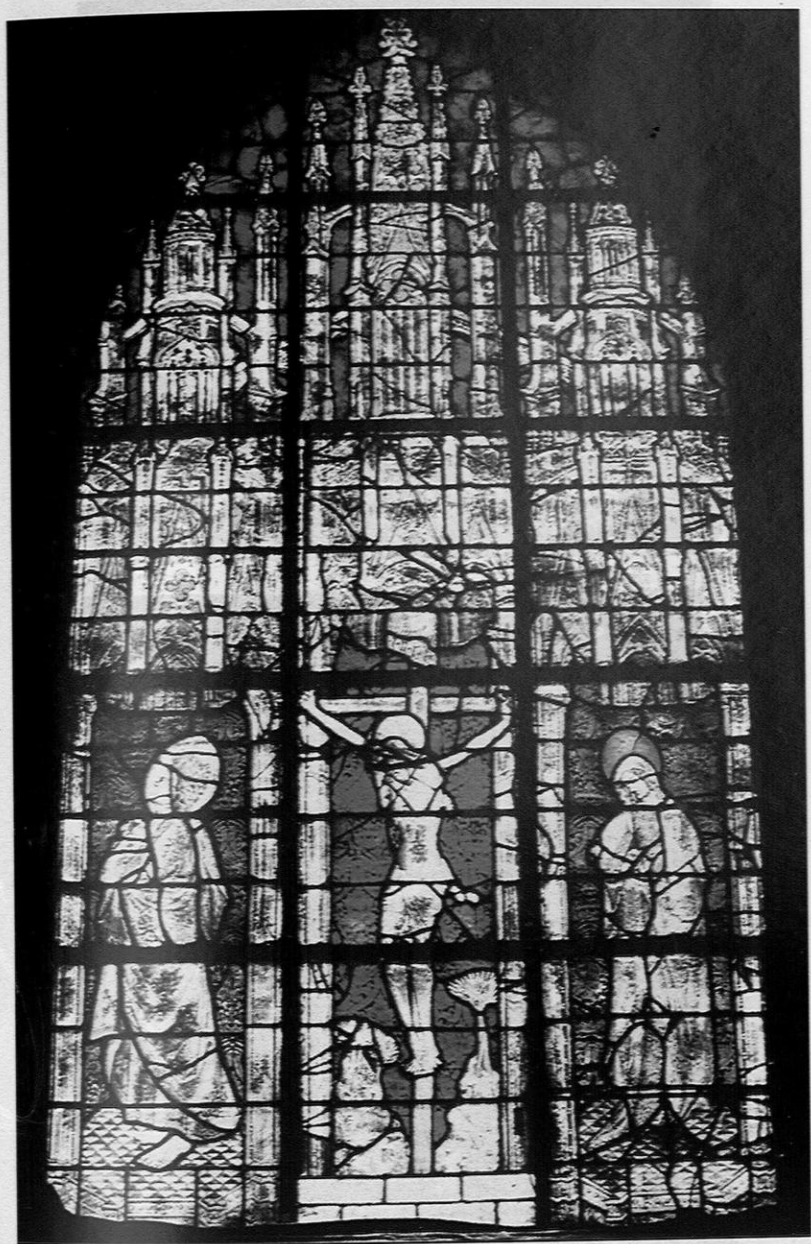


Fig. 3. — Baie 100 : crucifixion avec la Vierge et saint Jean,  
château de Castelnau-de-Bretenoux (Lot).



Fig. 4. — Baie 105 : sainte Catherine, Bertrand de Rosmadec présenté par un saint évêque, saint Yves, Vierge à l'Enfant.

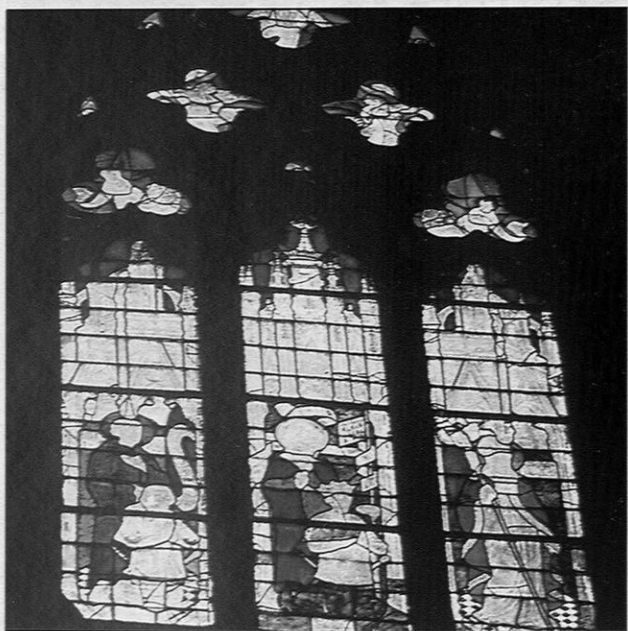


Fig. 5. — Baie 101 : François I<sup>er</sup> présenté par saint François, duc Jean V présenté par saint Jean, saint Corentin (version A. Lussion).

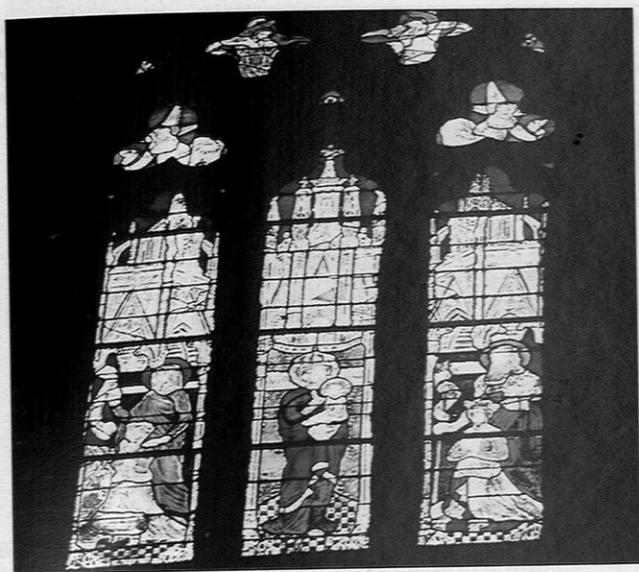


Fig. 6. — Baie 102 : Anne présentée  
par sainte Anne, Vierge à l'Enfant, duchesse Jeanne de France  
présentée par saint Jean-Baptiste (version A. Lusson)



Fig. 7. — Baie 103 : saint Paul, saint Jean-Baptiste, saint Pierre.





Fig. 8. – Têtes restaurées  
provenant  
de la cathédrale  
de Quimper.  
Paris, collection privée.



Fig. 9. – Tête non restaurée  
provenant  
de la cathédrale  
de Quimper.  
Paris, collection privée.

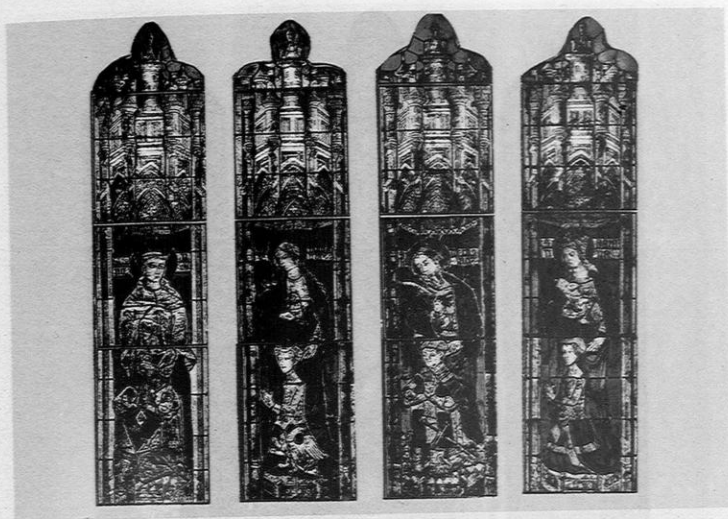


Fig. 10. – Baie 106 de la seigneurie de Pratanras : donateur présenté par saint Yves, donatrice présentée par sainte Marie-Madeleine, donateur introduit par saint Barthélémy, donatrice introduite par sainte Catherine.

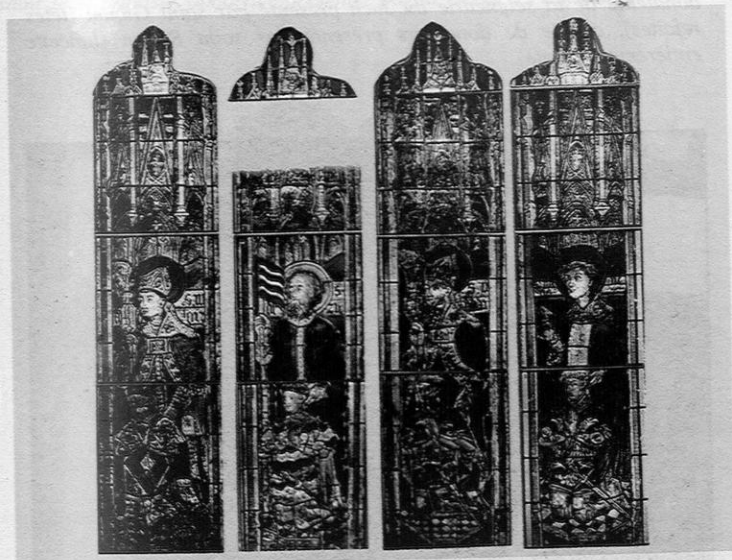


Fig. 11. – Baie 108 : donateur portant les armes de la seigneurie Tréanna présenté par un saint évêque (refait), donateur portant les armes de la famille Langueouez ? présenté par un saint (refait), donateur portant les armes de Bodigneau introduit par saint Yvan, donateur (refait) présenté par un saint.

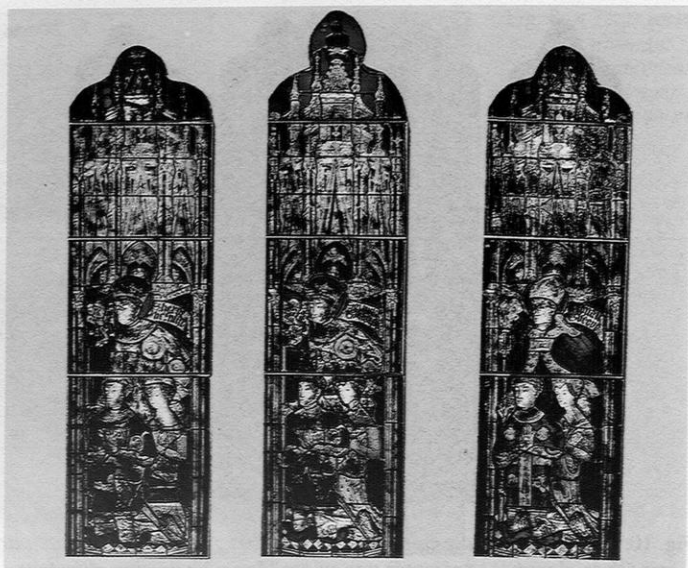


Fig. 12. — Baie 104 de la baronnie du Juch : couple de donateurs de la seigneurie du Juch présenté par saint Hervé (refait), couple de donateurs de la seigneurie du Juch présenté par saint Giquel (têtes refaites), couple de donateurs présenté par saint Ronan (lancette entièrement refaite).



Fig. 13. — Tête non restaurée provenant de la cathédrale de Quimper, Paris, collection privée.



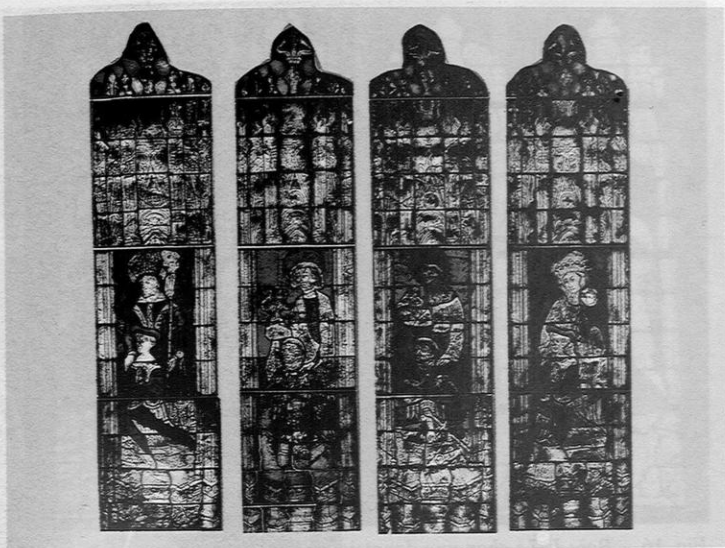


Fig. 14. – Baie 110 de la seigneurie de Bodigneau : donatrice présentée par un saint évêque, donateur présenté par saint Jean, donateur présenté par saint Jean-Baptiste, donatrice présentée par la Vierge à l'Enfant. >



Fig. 15. – Baie 112 de la seigneurie de Trémic : donatrice présentée par saint Jacques, donateur (refait) présenté par sainte Anne Trinitaire, donateur présenté par saint Jules, donatrice présentée par sainte Catherine.



Fig. 16. — Baie 107 : chanoine donateur présenté par saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul, Dieu le Père tenant son Fils crucifié et colombe du Saint-Esprit.



Fig. 17. — Baie 111 :  
Vierge  
à l'Enfant (détail).



Fig. 18. — Baie 106, 1<sup>re</sup> lancette :  
donateur.

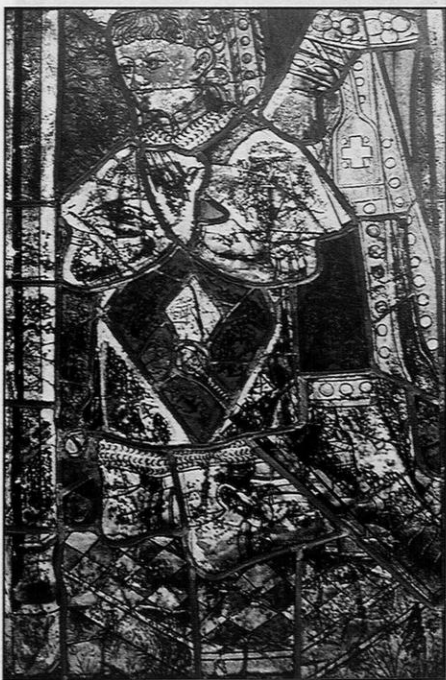


Fig. 19. — Baie 108, 1<sup>re</sup> lancette :  
donateur.





Fig. 20. – Baie 106, 3<sup>e</sup> lancette : donateur.



Fig. 21. – Baie 108, 2<sup>e</sup> lancette : donateur.



Fig. 22. — Baie 110, 4<sup>e</sup> lancette :  
Vierge à l'Enfant et donatrice.



Fig. 23. — Baie 112, 4<sup>e</sup> lancette :  
sainte Catherine et donatrice.



Fig. 24. – Baie 112, 1<sup>re</sup> lancette :  
saint Jacques et donatrice.



Fig. 25. – Baie 112, 2<sup>e</sup> lancette :  
sainte Anne Trinitaire  
et donateur.





Fig. 26. — Baie 109 :  
saint Julien (calque).

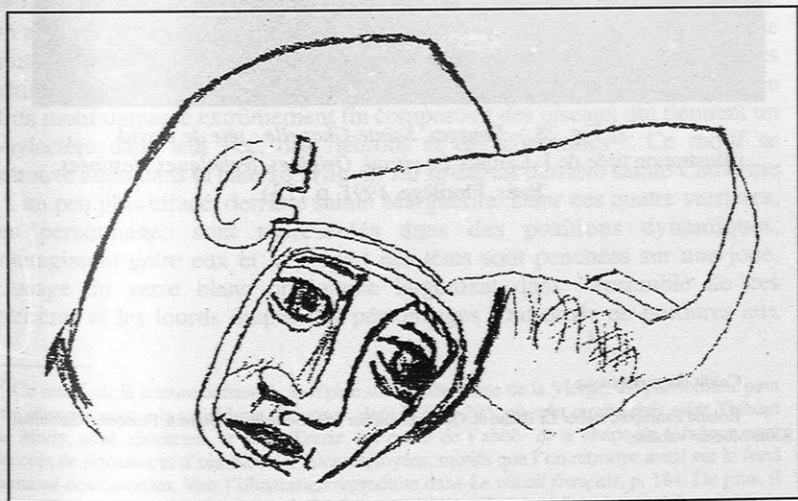


Fig. 27. — Baie 109 : saint Georges (calque).



Fig. 28. – Bourges, Sainte-Chapelle : tête de David  
(illustration tirée de J. Lafond, *Le vitrail, Origines, techniques, destinées*,  
Paris, Florilège, 1991, p.123).

Crédit photographique :

Roland Sanfaçon, atelier Le Bihan de Quimper, atelier Sainte-Marie de Quintin, Françoise Gatouillat,  
Katia Macias-Valadez.

Nous proposons de considérer plutôt le chœur de Quimper comme un chantier d'expérimentation technique et stylistique pour les vitraux des fenêtres hautes. Nous avons en effet relevé un bon nombre de particularités et de bizarreries dans des détails comme la coupe du verre et leur assemblage avec le plomb, certains aspects du dessin et surtout, l'usage du jaune d'argent, aspects qui peuvent être considérés comme des expériences techniques.

Pour les fenêtres hautes du chœur de Quimper, nous devinons un travail d'équipe réparti entre au moins trois maîtres verriers principaux ayant travaillé à plus d'une verrière, sans doute avec l'aide d'apprentis. D'après la composition générale et certains aspects techniques, nous proposons trois regroupements entre les verrières encore existantes et correspondant aux trois têtes dirigeantes. Pour ce qui en est du style des vitraux, il faut constater qu'il se caractérise d'abord par une très grande variété de traits et de formes qui vient appuyer l'idée d'une phase d'expérimentations de la part des peintres verriers en vue, éventuellement, de se forger un style propre.

### *1 - Les regroupements en fonction de la composition des lancettes*

Un premier regroupement peut être établi entre les baies 100, 105, 109 et 111 qui comportent des motifs architecturaux rehaussés de jaune d'argent analogues avec des motifs à double perles situés sur les dais, sur les montants et sur les socles. Les dais sont une variation sur le même thème à deux ou trois pans avec des gâbles, des fleurons, des quadrilobes mais avec un traitement très raffiné dans les baies 100 et 105 (fig. 3 & 4) alors que le traitement des baies 111 (fig. 1) et surtout 109 (fig. 2) est beaucoup plus hâtif. La tenture derrière les personnages de la Crucifixion (fig. 3) est ornée d'un motif damassé extrêmement fin comportant des oiseaux qui tiennent un phylactère dans leur bec, des fleurons et des couronnes<sup>65</sup>. Ce motif se retrouve aussi dans la baie 109 (fig. 2) sur le damas derrière sainte Catherine et, un peu plus effacé, derrière sainte Marguerite. Dans ces quatre verrières, les personnages sont représentés dans des positions dynamiques, interagissant entre eux et la plupart des têtes sont penchées sur une joue. L'usage du verre blanc prédomine largement dans l'ensemble de ces verrières et les lourds drapés des personnages sont ornés de bordures aux

<sup>65</sup> Ce motif sur la tenture damassée se répète sur la robe jaune de la Vierge. Ce phénomène peut être observé aussi à la cathédrale d'Évreux, dans la baie 205, où sont représentés saint Thibaut de Marly, abbé cistercien, et saint Taurin. La coule de l'abbé et la chape de l'évêque sont décorés de rinceaux et d'oiseaux aux ailes déployées, motifs que l'on retrouve aussi sur le fond damassé des lancettes. Voir l'illustration reproduite dans *Le vitrail français*, p. 184. De plus, il existe d'autres exemples de ce type de fond damassé très raffiné avec des oiseaux à la cathédrale de Bourges (chapelle Trouseau) et à dans la maîtresse-vitre de l'église de Runan (Côtes-d'Armor).



motifs variés et rehaussées de jaune qui ajoutent au raffinement de la présentation générale. Enfin, on peut aussi remarquer la similitude dans la constitution de certaines figures avec une petite tête et un corps massif comme la Vierge de la baie 100 (fig. 3)<sup>66</sup>, le saint Yves de la baie 105 (fig. 4) et la Vierge à l'Enfant de la baie 111 (fig. 1).

Puis nous envisageons un second regroupement entre les baies 110 et 112 (fig. 14 & 15) qui comportent des dais à trois pans sans rehauts de jaune et des socles anguleux identiques<sup>67</sup>. La proportion des saints est la même dans les huit lancettes en ce sens que leur nimbe touche la barlotière qui sépare les personnages des dais d'architecture. De plus, les fonds damassés, tous constitués du même large feuillage grimpant placé sur un fond bleu ou rouge (sauf celui de la deuxième lancette de la baie 112 qui est pourpre-violet), arrêtent aussi à la barlotière créant ainsi une coupure radicale entre les dais et le fond de la niche. Les dais semblent incomplets puisqu'il manque une partie de la retombée des voûtes et des baies à remplages que l'on voit habituellement. On ne perçoit ici que la pointe de l'ogive du remplage. En fait, le concepteur de la composition a fait des socles trop grands qui réduisent par le fait même l'espace au-dessus de la tête des saints. Il a préféré sacrifier la cohérence visuelle du raccord entre les dais et la tenture derrière les personnages plutôt que de réduire les dimensions des socles. De plus, cinq saints sur huit tiennent leur attribut dans leur main enveloppée par le drapé de leur manteau. Enfin, un dernier aspect a trait plus à la technique du dessin qu'à la composition des lancettes comme telles mais il s'est avéré un élément important pour proposer ce regroupement. Il s'agit de l'usage spécial du jaune d'argent pour rehausser les sourcils, les paupières, le bout du nez, les lèvres et parfois le menton sur certains visages. Cette particularité, qui reste des plus fascinantes étant donné son originalité, révèle une bonne maîtrise de la technique de la peinture sur verre. En effet, le jaune d'argent est constitué de sels d'argent contenus dans un colorant ocre ; translucide lors de son application sur le revers de la pièce de verre, il devient jaune à la cuisson. De plus, il ne faut pas confondre l'usage volontaire du jaune pour rehausser certaines parties et les taches accidentelles de jaune qui peuvent arriver lors de la cuisson des pièces comme c'est le cas, parmi plusieurs exemples dans le choeur, du visage et de la coule blanche du saint Yves de la baie 105 (fig. 4). Le jaune d'argent est très pratique puisqu'il permet de représenter sur une même pièce de verre deux couleurs différentes sans avoir à recourir à un plomb. Apparue au début

<sup>66</sup> Dans cette baie, le Christ sur la croix ne présente nullement un corps massif mais sa tête, qui est malheureusement cachée sous les nombreux plombs de casse, semble aussi proportionnellement plus petite que son corps.

<sup>67</sup> Les socles sont ornés de petites feuilles repliées placées deux par deux. Un seul socle comporte un sol à carrelage, les autres sont entièrement colorés au jaune d'argent.

du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>68</sup>, il est généralement utilisé pour faire les cheveux, les barbes, parfois l'iris des yeux et des motifs ornementaux. À Quimper, les artistes en ont fait un usage, que l'on ne retrouve dans aucun autre exemple, français, anglais ou breton, qui nous soit parvenu. Ils ont utilisé ce procédé de peinture pour rehausser des parties du visage aussi différentes que les sourcils, les paupières, le bout du nez, du menton et une des deux lèvres. Voulaient-ils suggérer le volume de ces parties ? Ou tout simplement caractériser davantage leurs personnages ?

Le troisième regroupement, que nous croyons possible entre les baies 106, 108 et éventuellement la 104<sup>69</sup>, pose encore des questions dont les réponses ne peuvent que rester au stade d'hypothèses. C'est que ces verrières sont probablement les plus fragmentaires<sup>70</sup> et en plus, certains rapports formels peuvent aussi être détectés entre la baie 106 et la 107 (fig. 10 & 16) qui lui fait face. Cette verrière du côté nord se démarque des autres par des dais uniques dans l'ensemble constitués de trois fenêtres à remplages surmontées de voûtes à larges nervures et d'un entablement orné de quadrilobes supportant des tourelles en poivrière qui laisse voir des toitures et des petits drapeaux. Ce modèle particulier a par ailleurs été utilisé pour refaire les dais de la baie 106. La baie 107 se démarque aussi par la présence, unique dans le choeur, d'un écu armorié placé sur chacun des socles. Dans les deux baies 106 et 107, la tenture derrière les personnages comporte une bordure ornementale jaune et les yeux de trois têtes anciennes (saint Yves de la baie 106, saint Jean-Baptiste et saint Pierre de la baie 107) ont un iris rehaussé de jaune.

Le principal lien entre les trois verrières du côté sud (fig. 11, 10, 12) est la présence d'une inscription sur deux lignes qui identifie les saints. Dans la baie 104 (fig. 12) toutefois, il s'agit plutôt d'un parchemin enroulé du côté droit de la tête du saint mais dont le rôle reste le même<sup>71</sup>. Peut-être dans le

<sup>68</sup> N. BLONDEL, *Le vitrail. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Inventaire général, 1993, p. 278.

<sup>69</sup> Il est très difficile de considérer cette baie puisqu'il ne reste que quelques parties anciennes dans les costumes des personnages des deux premières lancettes et quelques fragments d'architecture dans la troisième lancette. Toutes les têtes ainsi que l'ensemble des personnages de la troisième lancette sont des versions récentes, dont les armoiries de gueules avec une croix d'or cantonnée de quatre coquilles sont une fantaisie de Lusson. LE MEN, *op. cit.*, p. 27.

<sup>70</sup> Les quatre dais d'architecture de la baie 106 et deux de la baie 108, ainsi que les deux premiers saints de la baie 108 ont été entièrement refaits.

<sup>71</sup> Nous retrouvons, perdu dans la baie 112, un petit phylactère passant de chaque côté de la tête d'un saint tenant un livre fermé dans une main et identifié comme étant *stis yulio*, saint Jules. Il ne peut pas s'agir du pape romain Jules 1<sup>er</sup> puisqu'il n'a pas de tiare. Selon le dictionnaire hagiographique des *Dix mille saints*, il peut être le prêtre Jules de Novare mort après 390. Édition française, Brepols, 1991, p. 293.

même esprit, les deux lancettes au centre de la baie 107 contiennent un phylactère placé au-dessus de saint Pierre et de saint Paul (fig. 16). L'inscription du premier se lit de gauche à droite et du haut vers le bas *S : Pier : lapotre* et celle du deuxième se lit du bas vers le haut *saint poul apotre*. Enfin il reste un dernier point commun aux quatre verrières (fig. 104, 106, 107 et 108) : tous les nimbes des saints sont faits sur du verre coloré assez foncé, par conséquent sur une pièce de verre différente de celle de la tête.

Devant ces variations dans l'interprétation du modèle de notre troisième groupe de verrières, il est difficile de déterminer combien il y a eu de concepteurs différents ou s'il s'agit plutôt d'un travail collectif dirigé par un maître et répondant aux exigences des donateurs. En fait, dans toutes les baies, même celles que l'on peut regrouper autour d'une même personnalité, il y a aussi une part de travail collectif et d'échanges entre les artistes puisque la caractéristique d'un maître peut se retrouver dans une autre verrière que celle dont il a supervisé la réalisation. Par exemple, la Vierge à l'Enfant de la baie 111 (fig. 17) est représentée avec du jaune d'argent sur le visage de la même manière que la plupart des figures de la baie 112 (fig. 15). Appelons par commodité le «maître du jaune d'argent» celui qui a fait la plupart des têtes encore connues de la baie 110<sup>72</sup>. Il aurait pu intervenir aussi pour la peinture du visage de la Vierge et de l'Enfant. Dans d'autres cas, notamment du côté nord du chœur, l'usage du jaune sur le visage est plus discret et n'a été placé que sur les sourcils, la lèvre supérieure ou le bout du nez. Ainsi pour la tête du fils du duc, conservée dans la collection parisienne (fig. 8), un autre peintre aurait pu s'inspirer de cette façon de faire et l'expérimenter uniquement sur certaines parties en l'occurrence les sourcils et la lèvre supérieure. Pour ce qui en est des iris jaunes, repérés dans les baies 106 et 107 (fig. 10 & 16), il s'avère que nous avons identifié cette même caractéristique dans un exemple breton antérieur situé dans la maîtresse-vitre de la chapelle Saint-Jacques de Merléac, datée de 1402<sup>73</sup>, un exemple de 1423 situé dans la maîtresse-vitre de l'église de Runan<sup>74</sup> et un postérieur situé dans le mur nord de la chapelle nord de l'église Saint-Gilles de

<sup>72</sup> Il reste encore cinq têtes dans la baie 110 et trois dans la baie 112 ainsi conçues avec des rehauts de jaune sur le visage.

<sup>73</sup> Cette verrière présente des scènes narratives de la vie de saint Jacques et de la Passion sur deux registres. Le personnage représenté avec les iris jaunes fait partie d'un groupe de pèlerins rendant hommage à saint Jacques dans la septième lancette. Y. JUREZ, *Les vitraux de la chapelle Saint-Jacques à Merléac* (22), D.E.A. Paris-IV Sorbonne, dir. Anne Prache & Antoine Schnapper, 1992.

<sup>74</sup> Cette verrière présente un Christ en croix avec la Vierge et saint Jean de chaque côté en plus de saint Pierre, sainte Catherine présentés chacun sous des dais d'architecture à deux pans rehaussés de jaune. Les iris jaunes se retrouvent dans les yeux de saint Jean et de la Vierge. R. COUFFON, «Runan», *Congrès archéologique de France*, 1949, p. 150-164.



Malestroit<sup>75</sup>. Il est difficile de proposer, à partir d'un tel détail technique, des liens stylistiques ou des influences entre ces exemples, dont les deux premiers sont situés dans les Côtes-d'Armor et le dernier dans le Morbihan, et la cathédrale de Quimper. C'est peut-être le fruit du hasard ou une pratique courante dans certains ateliers bretons au xv<sup>e</sup> siècle.

Après ces regroupements, un cas reste isolé par rapport aux autres verrières : la baie 103 (fig. 7) qui semble en fait être une verrière remaniée. En effet, les dais d'architecture, surmontés de séraphins aux ailes plumées dans les têtes de lancette, ne se raccordent pas avec le registre suivant. Il manque toute une section architecturale entre les dais et les personnages puisque les gâbles des trois pans sont coupés dans le bas. Et comme les socles ont été entièrement refaits, il est difficile de savoir s'ils étaient aussi importants dans la lancette et, par conséquent, de savoir s'ils enlevaient de la place pour les dais, comme c'est le cas dans les baies 110 et 112. En comparant les descriptions anciennes, nous constatons que Boisbilly/de Blois ont vu saint Pierre et saint Paul, le troisième personnage ayant été détruit, alors que le baron de Guilhermy y a vu uniquement saint Jean-Baptiste et saint Pierre. Ensuite, Lemen pensait que la lancette de saint Jean-Baptiste avait été entièrement refaite et après lui, les auteurs décrivent la baie 103 comme elle se trouve maintenant avec saint Paul, saint Jean-Baptiste et saint Pierre. La description du baron, antérieure aux restaurations de Lusson, apparaît comme la plus proche de l'état actuel. En effet, la lancette de saint Paul comporte le plus grand nombre de pièces refaites, il ne reste que quelques morceaux anciens dans la tunique jaune et le manteau bleu du saint ainsi que dans les dais d'architecture. La lancette de saint Jean-Baptiste est la mieux conservée alors que celle de saint Pierre gardait probablement encore, lors de la visite du baron, la tête ancienne dessinée par Louis Ottin<sup>76</sup> tout comme sa grosse clé à la hauteur de son front. Cette verrière se démarque des autres d'abord par les dais d'architecture couronnés de séraphins puis par l'attitude des personnages qui traduit un véritable état d'introspection individuelle des trois apôtres<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> Cette verrière comporte dans le registre inférieur quatre épisodes de la vie de saint Gilles datant probablement du deuxième quart du xv<sup>e</sup> siècle et dans le registre supérieur quatre épisodes de la vie de saint Nicolas, datant plutôt de la deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Nous retrouvons du jaune dans les yeux de saint Gilles lorsqu'il exorcise un épileptique et dans ceux des deux personnages de la Messe de saint Gilles (deuxième et quatrième lancette, registre inférieur) ainsi que dans ceux de saint Nicolas ressuscitant trois jeunes écoliers mis au saloir. A. MUSSAT et D. MOIREZ-DUFIEF, «L'église Saint-Gilles de Malestroit», *Congrès archéologique de France*, 1986, 115-129 (ill. p. 123).

<sup>76</sup> OTTIN, *op. cit.*, fig. 163, p. 168.

<sup>77</sup> Il existe au musée d'art de l'université de Pittsburgh, en Pennsylvanie, un médaillon avec une tête de saint barbu dont le regard est dirigé vers le bas. Cette tête présente aussi une corrosion par cratères et selon les mesures préliminaires, elle pourrait bien correspondre aux proportions de la tête de saint Paul dans la baie 103. *Stained Glass before 1700 in American Collections : Mid-Atlantic and Southeastern Seaboard States* (Corpus Vitrearum Checklist II), Washington, National Gallery of Art, 1987, p. 182. Je remercie Mme Caviness de m'avoir montré cette tête que je n'ai malheureusement pas eu l'occasion de voir.

Au centre, saint Jean-Baptiste tient un phylactère qui passe derrière son nimbe. Il comporte une inscription plus complète que celles de la baie 107 qui se lit de bas en haut comme suit : *Ecce agnus dei qui tollet peccata mundi*. Si les personnages de cette baie sont probablement ceux du programme iconographique d'origine, les éléments d'architecture proviennent peut-être d'ailleurs dans la cathédrale. Il n'est pas impossible non plus que cette baie soit l'oeuvre d'un artiste différent.

Enfin, si certaines observations concernant les compositions peuvent dépendre d'une demande précise de la part des donateurs, comme c'est sans doute le cas des écus armoriés sur les socles de la baie 107 (fig. 16), les particularités stylistiques dépendent des artistes comme tels et de la répartition des tâches.

## 2 - Les expérimentations techniques et stylistiques

Dans les vitraux du choeur de Quimper, une première remarque concernant les coupes du verre et le réseau de plomb peut être généralisée pour l'ensemble. Le réseau de plomb des dais d'architecture est, dans tous les cas, extrêmement simplifié ; il suggère presque une mise en carreaux où les motifs sont peints à la grisaille parfois rehaussés de jaune d'argent. Par contre, pour ce qui est des personnages, certaines coupes sont très simplifiées alors que d'autres sont nombreuses et plus audacieuses. Dans une étude sur la différence entre le traitement du réseau de plomb dans le vitrail du Moyen Âge et celui de la Renaissance, Claire Desmeules a montré que l'importance grandissante de la grisaille au xv<sup>e</sup> siècle a réduit le rôle du plomb<sup>78</sup>. Ce dernier ne souligne pas le dessin autant qu'il joue un rôle de structure pour des pièces de verre qui sont plus grandes qu'au siècle précédent. Selon elle, dans le vitrail du xv<sup>e</sup> siècle, «l'assemblage se conçoit en termes de surfaces et de sections et non pas en termes de contours et de profils comme à la Renaissance»<sup>79</sup>. En considérant des exemples du début du xv<sup>e</sup> siècle comme la baie 129 offerte par Guillaume de Cantiers vers 1400-1408 dans la cathédrale d'Évreux<sup>80</sup> ou comme celle de la chapelle Aligret réalisée vers 1405-1412 ou 1415 dans la cathédrale de Bourges<sup>81</sup>, nous pouvons constater que certaines parties comportent des coupes très simples et géométriques où le dessin est très important. Dans la mise en plomb de ces verrières, on devine le contour global des personnages mais

<sup>78</sup> C. DESMEULES, *Le passage du Moyen Âge à la Renaissance dans le vitrail : étude du réseau de plomb*, mémoire présenté pour l'obtention du grade de maître ès arts (m.a.), Québec, Université Laval, 1988.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>80</sup> Voir l'illustration dans *Le vitrail français*, p. 189.

<sup>81</sup> Voir l'illustration de la quatrième lancette dans *Les vitraux du Centre et des Pays de la Loire*, Paris, C.N.R.S., 1981, p. 182.

certaines grandes pièces de verre peuvent comporter la représentation de plusieurs éléments importants différents. C'est le cas notamment de la tête des donatrices dans la quatrième lancette de la baie dans la chapelle Aligret. La plus grande au centre est dessinée sur une grande pièce verticale et les deux autres plus petites sont dessinées sur la même pièce qui inclut aussi la main gauche de saint Georges.

D'après les exemples étudiés par Mme Desmeules dans ce mémoire de maîtrise, il semble que le début du xv<sup>e</sup> siècle est d'une façon générale une période d'expérimentation pour la coupe du verre et sa mise en plomb. Dans l'ensemble quimpérois, nous constatons que les expérimentations concernent aussi d'autres aspects du dessin et de l'usage du jaune d'argent.

Regardons maintenant quelques unes des observations les plus significatives pour montrer certaines expérimentations techniques et stylistiques présentes dans les vitraux de Quimper<sup>82</sup>. Dans les baies de notre premier regroupement (fig. 1, 2, 3, 4), le tracé du réseau de plomb reste extrêmement simple et géométrique ; seules quelques petites pièces colorées se démarquent de la tendance générale qui se caractérise par l'usage abondant de grands morceaux peints à la grisaille et rehaussés de jaune d'argent. C'est plutôt dans les baies du côté sud que les armoiries des donateurs et le plus grand nombre de figures ont exigé le recours à un plus grand nombre de coupes et à un réseau de plomb plus complexe. Ceci n'empêche pas pour autant l'usage aussi de grandes pièces peintes. En fait, à l'intérieur d'un même registre, nous pouvons retrouver à la fois des grandes pièces peintes et des plus petites. C'est le cas, entre autres, du registre inférieur de la première lancette de la baie 106 (fig. 18). Le pommeau de l'épée, la macle bleue percée d'un petit losange blanc, symbole héraldique de la famille Tréanna, et les mains en prière devant le collet sont autant de petites pièces différentes qui ont exigé des coupes nombreuses et parfois audacieuses. Pour la tête du donateur par contre, l'artiste a eu recours à une grande pièce de forme irrégulière à l'intérieur de laquelle il a dessiné avec un grand raffinement les doigts de saint Yves, le visage du donateur avec sa cotte de maille et les plis ondulants de la manche du saint à gauche (de ce côté le plomb épouse bien la forme de la manche). Le premier donateur de la baie 108 (fig. 19) porte comme celui de la baie 106 la macle des Tréanna sur son armure et son épée sur sa gauche. Cependant, l'effet général de ces deux personnages habillés de façon analogue est très différent non seulement à cause de leur pose, celui de la baie 106 est très droit alors que l'autre est légèrement penché vers l'avant, mais aussi à cause du dessin qui caractérise bien chacun des deux<sup>83</sup> et à cause du réseau de plomb qui est

<sup>82</sup> Il va sans dire que nous avons dû, pour cet article, faire une sélection parmi l'ensemble des observations qui seront développées dans notre thèse.

<sup>83</sup> L'un a les cheveux blonds, raides et très courts au dessus des yeux, l'autre les a bouclés, bruns et un peu plus longs sur l'oreille et le front.



différent dans les deux cas. Dans la baie 108, l'artiste a séparé la tête du donateur de la main du saint, qui semble amputée de ses doigts<sup>84</sup>, ainsi que de celles du donateur. Ses mains en prière, comprises dans une seule petite pièce et séparées des avant-bras, sont représentées avec les pouces très décollés et en aplatissement puisque l'on voit tous les ongles de sa main gauche. En fait, cette position des mains ressemble beaucoup à celle de la donatrice de la baie 106 (fig. 10) qui a les mains nettement décollées de sa poitrine, le haut de son corps étant représenté de profil et sa tête de trois quarts. Les mains ainsi placées sur la poitrine du donateur apparaissent donc quelque peu incohérentes. Néanmoins il y a plus incohérent encore, dans la troisième lancette de la baie 106 (fig. 20) où le donateur a non seulement les mains en aplatissement avec les pouces décollés mais en plus elles sont crochues. Sa main droite est représentée avec le pouce vers la droite, comme si la paume était visible alors que l'on voit très bien les ongles et le dessus de la main. De plus, dans cette même lancette de la baie 106, les plombs ne suivent pas logiquement le dessin représenté. C'est le cas du manteau vert de saint Barthélémy, où un plomb placé en diagonal sépare deux morceaux verts représentant une même partie de vêtement. De la même façon, le collet en cote de maille de ce donateur a été séparé en deux parties, dont l'une inclut la tête<sup>85</sup>, par les mains.

Par ailleurs, dans le registre inférieur de la deuxième lancette de la baie 108 (fig. 21) la coupe des verres présente une certaine difficulté d'exécution notamment dans le surcot armorié comportant des fasces ondées, d'azur et d'argent. Et en même temps, il y a plusieurs petites coupes quelque peu illogiques. Ainsi, les bras du donateur sont dessinés sur des pièces aux rebords parfois ondulants et un plomb vertical coupe le bras à droite au-dessus du poignet. Il s'agit peut-être là d'une casse mais nous pouvons constater que l'artiste qui a conçu ce donateur ne semblait pas être préoccupé par la présence d'un plomb séparant une partie dessinée. En effet, il a placé

<sup>84</sup> La pièce de la tête comporte toutefois une partie de la tunique ornée du saint évêque. Sa main ainsi que l'épaule du donateur sont des pièces anciennes ; par conséquent c'est peut-être volontairement que la main a été représentée avec les doigts repliés. Il serait étonnant que l'artiste ait cherché une façon d'éviter le dessin des doigts car nous pouvons bien voir dans un exemple comme celui de l'autre saint évêque dans la même verrière qu'il était capable de représenter une main avec le poignet légèrement replié pour suggérer la pression qu'il exerce sur l'épaule du donateur. Enfin dans l'ouvrage d'Ottinger, ce donateur est reproduit dans la figure 45 (*op. cit.* p. 45). Dans ce cas, Ottinger a dessiné trois doigts de la main du saint. Si dans l'ensemble les détails de l'oeuvre d'origine ont été fidèlement traduits par Ottinger, il faut ajouter que les mains du donateur et du saint ont été réinterprétées puisqu'il a ajouté la main droite au donateur et les doigts au saint. De plus, il a omis quelques plombs notamment à gauche des mains en prière du donateur et sur les montants d'architecture. De la même façon dans sa figure 42 (p. 43) représentant la Crucifixion, il n'a pas fait les réseaux de plomb sauf dans la partie supérieure.

<sup>85</sup> Cette tête est une version récente mais tous les éléments autour sont anciens, ce qui permet de croire que les coupes sont relativement fidèles à celles d'origine.

le bout des doigts en prière sur la cotte de maille qui fait partie de la tête. Le manteau vert du saint est aussi formé de plusieurs morceaux de forme irrégulière<sup>86</sup> et l'ensemble du corps du donateur est constitué d'une accumulation de petites pièces aux formes et aux dimensions variées, toutes aussi complexes les unes que les autres. En somme, dans ces deux baies, que nous avons regroupées à cause de leur composition d'ensemble, nous retrouvons autant de façons de concevoir la coupe et l'assemblage des pièces de verre qu'il y a de donateurs anciens. De plus, le dessin de certaines mains trahit une maladresse picturale d'une part, et d'autre part, le réseau de plomb révèle parfois des coupes inutiles ou illogiques. Ceci trahit donc une mauvaise connaissance de la logique structurelle de la composition des figures.

Dans les baies 110 et 112, correspondant à notre deuxième regroupement, on retrouve un autre phénomène intéressant qui accuse une façon de concevoir le dessin des figures sur le verre tout à fait spéciale. Sur une grande pièce de verre, un large trait à la grisaille foncée délimite le contour de parties importantes, comme le visage, suggérant presque une séparation effectuée au moyen d'un plomb. Ainsi dans la quatrième lancette de la baie 110 (fig. 22), le visage de la donatrice a été dessiné sur une pièce de forme irrégulière qui comprend une partie du drapé de la Vierge à l'Enfant, dont la manche laisse voir le poignet gauche. La coiffe de cette donatrice étant verte, la tête et la coiffe ont été découpées dans des pièces différentes. Or, au lieu de couper une seule pièce pour la tête, l'artiste a préféré dessiner un large trait de contour du côté gauche et droit du visage pour inclure dans cette même pièce le drapé et la tête. Dans la baie 112 (fig. 23), la donatrice de la quatrième lancette porte de la même façon une coiffe rouge sur la tête. Cependant ici, le visage a été coupé et séparé par un plomb du côté gauche alors que sa nuque a été dessinée avec un large trait qui sépare la tête de la donatrice du drapé blanc de sainte Catherine. Dans cette même baie sud, le profil de la donatrice dans la première lancette (fig. 24) est dessiné avec un large trait foncé sur une pièce placée verticalement. Ici la coiffe ornée de motifs circulaires est entièrement peinte à la grisaille et par conséquent placée sur la même pièce que le visage. Cette pièce englobe aussi une partie du livre de saint Jacques dans le haut et une petite portion de son drapé blanc dans le bas. En plus de la tête, qui semble quelque peu coincée entre les deux plombs, le reste du corps est également conçu en fonction d'un large trait foncé, délimitant le contour, et de dessins au lavis suggérant le volume. Ainsi, la pièce sous la tête a une forme très irrégulière comportant le cou, la poitrine, le bras de la donatrice et la main

<sup>86</sup> Les coupes du manteau peuvent peut-être s'expliquer par la présence d'une pièce récente probablement trop grande pour être greffée aux autres pièces. Cependant, ce réseau de plomb ajouté à celui des armoiries accentue considérablement la complexité des lignes de plomb dans cette section de la lancette.

de saint Jacques. Comme la manche du saint est de couleur pourpre, l'artiste a dû couper sa pièce après le poignet. Toujours dans la baie 112, on retrouve le même type de trait large et foncé pour délimiter certaines parties importantes comme les jambes de l'Enfant dans les bras de la Vierge qui, elle, est dans les bras de sainte Anne (fig. 25). Ainsi sur cette grande pièce de verre, les jambes de l'Enfant<sup>87</sup> et la main enveloppée de sainte Anne sont délimitées par ce trait de grisaille qui imite le plomb. Autour de la tête de la Vierge, l'artiste a placé un fond très foncé pour faire ressortir le nimbe et les cheveux blonds de la Vierge représentée comme une enfant. Aussi le plomb n'épouse pas le contour de la tête.

Pour enchaîner avec d'autres particularités du dessin, il est intéressant d'examiner les façons extrêmement variées de faire les visages, qui comportent un nombre appréciable de traits expressifs tous aussi intéressants les uns que les autres. En observant de près l'ensemble des têtes anciennes, nous constatons que les visages sont tellement variés qu'il est impossible d'en trouver deux identiques d'une part et de les regrouper par mains d'artistes d'autre part. Il semble exister cependant certaines conventions picturales notamment pour faire les sourcils, le nez, les yeux, la bouche mais ces règles de base ont été réinterprétées, parfois très légèrement modifiées, par les différents artistes en charge de la peinture. Dans certains cas, le résultat semble être plus le fruit d'une expérimentation stylistique puisque l'effet rendu par l'expression du visage est quelque peu étrange comme c'est le cas de la Vierge et de l'Enfant qu'elle tient dans ses bras, situés dans la baie 111 (fig. 17). Un élément, parmi d'autres, très frappant chez cette Vierge est la représentation de longs cils sur les deux paupières des deux yeux. Quatre têtes anciennes seulement comportent des paupières terminées par des cils. Outre la Vierge de la baie 111, il s'agit des deux têtes conservées à Paris, le petit donateur et le saint tonsuré au centre du panneau (fig. 8), et du premier donateur de la baie 108 (fig. 19). Dans ces trois cas, les cils sont dessinés sur la paupière supérieure uniquement et parfois sur un seul oeil, ce qui ajoute une touche à la personnalité des figures et les rend différentes des autres. Par contre pour la Vierge, ses grands cils raides et irréguliers s'ajoutent au rendu un peu caricatural du nez, composé de deux traits parallèles qui se terminent dans le bas par la représentation des deux ailes comme s'il était vu de face. Mis à part le cas du saint Jean-Baptiste dans la baie 103 (fig. 7), qui est entièrement représenté de face, deux autres personnages ont le nez ainsi représenté avec les deux ailes : le saint Yves de la baie 106 dont la tête est conservée à Paris (fig. 8) et la sainte Catherine de la baie 112 (fig. 23). Pour saint Yves, l'effet est mieux maîtrisé car la tête est représentée en mouvement (il se détourne de la Crucifixion). De plus, ses yeux, sa bouche et l'oreille sont rendus par

<sup>87</sup> De la même façon, dans la quatrième lancette de la baie 110, le petit pied de l'Enfant, vêtu d'une tunique brun foncé, est dessiné avec un large trait sur le drapé de la Vierge.



un trait assuré complété par des petites virgules ou des lignes expressives et par des lavis bien maîtrisés. Par contre, les visages de sainte Catherine et de la Vierge, dont le dessin général reste très différent l'un de l'autre, suggèrent plutôt une certaine maladresse dans le dessin. Il n'y a presque pas de lavis et l'artiste a traduit les volumes plutôt par des petites hachures, s'entrecroisant parfois. De la même manière, l'Enfant dans les bras de sa mère (fig. 17) est représenté avec certaines maladresses notamment dans les proportions de ses mains ; celle qu'il dépose sur sa mère est schématique et grosse alors que l'autre est toute petite, repliée, laissant voir deux doigts, l'index et l'auriculaire, aussi longs l'un que l'autre. Enfin, le dernier point frappant est la présence, sur les têtes de sainte Catherine, de la Vierge et de l'Enfant, de rehauts jaunes sur les sourcils, les paupières supérieures, le bout du nez, la lèvre supérieure<sup>88</sup> et le bout du menton<sup>89</sup>. En regardant par comparaison des têtes représentées de face situées dans des vitraux du début du xv<sup>e</sup> siècle à Bourges<sup>90</sup>, nous pouvons constater l'important écart stylistique entre le dessin de ces personnages. Le couple de donateurs de la famille Trousseau introduit par saint Jacques a les mains jointes devant la poitrine et le haut de leur corps est entièrement représenté de face. Les traits du visage sont très fins, les modelés subtils et la facture précieuse. Seuls un trait plus foncé délimite la paupière supérieure et un point tout aussi foncé, les pupilles. Pour ce qui en est des autres traits, ils restent très délicats comme le bas du nez qui trace une légère courbe et contre-courbe terminées par une parenthèse écrasée à droite. Ainsi, l'expression des visages, qui reste impassible avec le regard dirigé vers le spectateur plutôt que vers la Vierge à l'Enfant dans la lancette voisine, provient du modelé. Devant les deux visages quimpérois ni vraiment de face, ni vraiment de trois quarts, on peut se demander s'il s'agit là d'un artiste moins expérimenté qui ne maîtrisait pas tout à fait le trois quarts ou d'une exploration picturale pour trouver une nouvelle variation.

En considérant maintenant la façon de faire les nez, il est possible de dégager une règle générale ou convention qui consiste à relier la ligne principale du nez avec le sourcil<sup>91</sup>. Il va sans dire que cette façon de faire ne se présente pas sans des variations diverses. Ainsi, le trait peut être continu formant un arc de cercle, plus ou moins écrasé, ou une pointe, ressemblant ainsi à une accolade. De plus, les sourcils peuvent être rendus par une ligne très fine, courte ou longue, parfois asymétrique, ou par un large trait avec des

<sup>88</sup> Sauf la lèvre de l'Enfant.

<sup>89</sup> Sauf le menton de sainte Catherine dont le visage contient aussi des taches accidentelles.

<sup>90</sup> Baie 27, chapelle fondée, vers 1400-1405, par Pierre Trousseau, chanoine de la cathédrale de Bourges. Voir l'illustration dans *Le vitrail français*, p. 190.

<sup>91</sup> Encore une fois, la Vierge de la baie 111 fait exception à cette règle puisque ses sourcils représentés par un petit arc de cercle assez foncé sont détachés du nez dont les lignes sont très peu accentuées.

poils ébouriffés de différentes façons. Par exemple, le saint évêque conservé à Paris (fig. 9), celui de la baie 108 et le saint Jacques de la baie 111 ont des sourcils touffus et ébouriffés, dont les poils sont placés soit horizontalement (fig. 11) soit verticalement (fig. 9) alors que le grand donateur dans la collection parisienne (fig. 8) a des sourcils très fins constitués d'un mince trait horizontal surmonté de poils fins assez espacés les uns des autres. Une fois établie cette ligne principale entre le nez et le sourcil, deux possibilités se présentent pour dessiner le reste du nez<sup>92</sup>. L'artiste peut représenter par un ovale foncé une narine encadrée par une parenthèse écrasée qui referme l'aile visible du nez. Il peut ajouter à cela un léger lavis pour suggérer un certain volume et des petits traits expressifs. Il est possible de constater trois variations intéressantes de ce type de nez dans les têtes du saint tonsuré (fig. 8) et du donateur de la troisième lancette de la baie 108 (fig. 11) ou du saint Julien de la baie 109 (fig. 26). Dans ces deux derniers cas, leurs deux sourcils sont reliés à une ligne du nez, l'une plus foncée, l'autre très fine. Le nez du saint tonsuré est complété par un lavis sur le dessus et l'aile du nez en plus de plusieurs traits courts et fins sur le bout du nez, dont l'un suggère une légère fente en son milieu. Sinon l'artiste procède par une ligne simple et continue pour traduire la forme globale du nez. Cette ligne peut s'arrêter rapidement dans le bas du nez ou se prolonger pour se terminer par une parenthèse écrasée. Ceci peut être illustré par le nez plutôt aquilin du donateur de la deuxième lancette de la baie 110 (fig. 14) ou celui extrêmement simplifié de la grande tête du donateur dans la collection parisienne (fig. 8). Enfin, dans certains cas, le nez est séparé de la bouche par une virgule, qui est une continuation de la ligne du nez et qui peut être très arrondie, presque circulaire comme dans la tête du saint évêque dans la troisième lancette de la baie 108 (fig. 11) ou plus en demi-cercle comme le saint Georges de la baie 109 (fig. 27) et le saint évêque provenant de la baie 110 (fig. 9).

Pour essayer maintenant de cerner un peu mieux le style des vitraux quimpérois, il est pertinent de proposer quelques comparaisons, qui ne sont encore que le début d'une analyse comparative à compléter. Selon André Mussat, les vitraux bretons du xv<sup>e</sup> siècle «se rattachent de façon quasi certaine aux grands exemples de la Normandie et des pays de la Loire voisins» et ils «confirment le caractère aristocratique de la création, ses rapports avec l'art princier des provinces voisines et peut-être, parfois, avec les foyers artistiques lointains vers lesquels naviguent les cabotins bretons ; en même temps, apparaissent d'importants ateliers en divers centres du duché»<sup>93</sup>. Nous pensons que le modèle ayant inspiré la composition générale

<sup>92</sup> Ceci bien sûr en omettant les cas particuliers, mentionnés ci-dessus, des trois personnages dont on voit les deux ailes du nez et les représentations de profil.

<sup>93</sup> A. MUSSAT, *op. cit.*, p. 116.

avec des saints et des donateurs à genoux placés sous des dais d'architecture est sans aucun doute français et issu des foyers artistiques princiers. Cette composition correspond très bien à celle que l'on retrouve dans les deux chapelles du début du xv<sup>e</sup> siècle, Aligret et Trousseau, dans la cathédrale de Bourges<sup>94</sup>. En effet, dans les deux cas de Bourges et de Quimper, non seulement les personnages occupent tout l'espace disponible dans la lancette, mais en plus les saints introduisent les donateurs en établissant un véritable contact physique. Ils touchent toujours la nuque ou l'épaule des donateurs. De plus, les saints et les donateurs conservent la même échelle plaçant ainsi les donateurs, ecclésiastiques et laïcs, sur un même pied d'égalité avec la Vierge et les saints<sup>95</sup>. Le recours à un modèle princier pour se faire représenter dans le chœur de la cathédrale de Quimper peut aussi s'expliquer par des facteurs sociaux et politiques. Ayant été élevé à la cour du duc de Bourgogne, Jean V a pu se familiariser avec le faste et le luxe de la vie princière, avec les pratiques de mécénat artistique ainsi qu'avec les différentes formes d'art valorisées par le duc de Bourgogne<sup>96</sup>. De plus, le duc Jean V a épousé, très jeune, la fille du roi de France Charles VI et, par conséquent, il a été sensibilisé à l'art royal ainsi qu'à la propagande véhiculée par celui-ci, d'autant plus que déjà son père Jean IV avait stimulé le mécénat et la propagande artistiques. La chapelle de la confrérie Saint-Yves, fondée à Paris vers 1348 et maintenant détruite, illustre bien les attitudes princières du duc Jean V et ce, même à l'extérieur de son propre duché. À l'occasion de son mariage avec Jeanne de France, il fit un important don pour la construction de la grande verrière sur la façade principale, qui faisait ainsi face à la verrière de l'axe offerte par le roi Charles VI vers 1386<sup>97</sup>. Il se fit aussi représenter avec sa femme de chaque côté du portail de cette chapelle. Sur le trumeau se trouvait une statue de saint Yves et au-dessus de la tête du duc et de la duchesse était sculpté leur écu armorié respectif. Cette présentation n'est pas sans rappeler le portail de la chartreuse de Champmol près de Dijon où le duc de Bourgogne, Philippe

<sup>94</sup> Voir les illustrations dans B. KURMANN-SCHWARZ, *op. cit.*, p. 49 (chapelle Aligret) et *Le vitrail français*, p. 190 (chapelle Trousseau).

<sup>95</sup> Ceci est bien différent des représentations des époques antérieures où les individus laïcs ou ecclésiastiques étaient généralement rendus dans des proportions plus petites ou aux pieds des figures saintes. La question de cette relation intime entre les saints et les donateurs sera développée dans notre thèse puisqu'elle fait l'objet d'un chapitre complet.

<sup>96</sup> D'ailleurs C. Prigent a remarqué des influences bourguignonnes dans la sculpture bretonne, influences qui peuvent s'expliquer par le séjour de Jean V à la cour de Bourgogne d'une part et par les voyages de Philippe le Hardi en Bretagne d'autre part. *Op. cit.*, p. 158.

<sup>97</sup> Voir les illustrations et tous les détails sur cette chapelle connue uniquement par des documents et des gravures des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles dans R. COUFFON, «La confrérie de Saint-Yves à Paris et sa chapelle», *Bulletin de la Société d'émulation des Côtes-du-Nord* (1932), p. 1-65.



le Hardi, a commandé à l'artiste Claus Sluter les statues qui le représentent avec sa femme de part et d'autre d'une Vierge à l'Enfant.

Pendant lorsque l'on regarde par comparaison des exemples de vitraux, notamment des visages, sortis d'ateliers royaux, le contraste est frappant. Certes, les exemples qui nous restent sont un peu plus anciens que ceux de Quimper mais il n'en demeure pas moins que le dessin révèle des écarts stylistiques majeurs. Prenons la tête de David (fig. 28) provenant de la Sainte-Chapelle de Bourges, aujourd'hui conservée dans la crypte de la cathédrale, et attribuée à André Beauneveu, sculpteur et enlumineur du duc Jean de Berry<sup>98</sup>. Les traits du visage sont principalement rendus par des lavis comportant des dégradés nuancés et des zones brossées notamment pour représenter les sourcils. Les mèches de cheveux extrêmement fines sont rendues par des enlevés sur le lavis et des traits ondulants bien ordonnés. Le nez, constitué d'une zone plus pâle sur le dessus et sur l'aile, est délimité par un trait plus foncé sur le bout du nez alors que l'aile droite l'est par un trait estompé. En fait, les traits vont à l'essentiel et le modelé est rendu par le jeu subtil des lavis. Nous pourrions aussi considérer les exemples des chapelles déjà citées de la cathédrale de Bourges et constater que, malgré des nuances importantes, les caractéristiques essentielles du dessin sont similaires. En regardant le calque fait directement sur le visage de saint Julien ou de saint Georges dans la baie 109 de Quimper (fig. 26 & 27), il apparaît rapidement que les nez sont plus schématisés. Les artistes quimpérois utilisent davantage des traits, qui peuvent être d'épaisseurs variées, pour rendre les différentes parties du visage et leur expression. Les paupières sont souvent volumineuses, le nez relié à l'arcade sourcilière et la forme du nez est rendue par une parenthèse délimitant l'aile ou carrément par la représentation d'une narine. L'usage du lavis est bien maîtrisé dans certains visages mais les brossages et les enlevés en sont plutôt à un stade expérimental. Très souvent, les artistes utilisent des petites hachures pour suggérer les zones d'ombres plutôt que des dégradés de lavis et des traits estompés, adoucis comme c'est le cas dans les exemples royaux<sup>99</sup>. Ces petites hachures ont été largement utilisées, entre autres, pour la tête du saint Jacques de la baie 111 (fig. 1) et ce, particulièrement autour des yeux. Cette tête s'avère une comparaison intéressante avec la tête de Beauneveu parce qu'elle est placée dans la même direction, bien que dans un angle différent, et qu'elle comporte une longue

<sup>98</sup> En fait c'est peut-être plus le carton que l'exécution comme telle qui peut être attribué à Beauneveu. J. LAFOND, *Le vitrail. Origines, techniques, destinées*, Paris, Florilège, 1992, p. 123.

<sup>99</sup> Voir à cet effet des illustrations dans *Le vitrail français*, surtout l'exemple d'Évreux, la baie 205 (p. 184) qui est très intéressante comme élément de comparaison parce qu'elle a été commandée et offerte par un évêque de Quimper, Thibaut de Malestroit, sans doute vers 1410 à l'occasion du mariage de Jean V et de Jeanne de France. J. Lafond, «Les vitraux de la cathédrale d'Évreux», *Bulletin des Antiquaires de France* (1962), p. 148.

barbe. La barbe de David est constituée de fins poils avec quelques mèches plus foncées qui suggèrent bien une barbe frisottante. Par contre, celle de saint Jacques est constituée de longues mèches qui ondulent de façon régulière et ce, suivant une alternance verticale entre des traits plus larges rehaussés de lavis et des zones de lumière parfois agrémentées de traits plus pâles. Son nez est rendu par un trait fin qui relie le bas, rehaussé de jaune, à ses sourcils épais et ébouriffés. La tête de saint Jacques est légèrement penchée sur sa joue droite et son regard semble se diriger vers le bas alors que le regard de David est franchement dirigé vers la gauche, nous laissant voir son cou étiré.

Devant l'écart stylistique important entre les exemples précédents, écart qui pourrait d'ailleurs se vérifier dans d'autres vitraux français, il semble pertinent de considérer des comparaisons avec des vitraux bretons contemporains et légèrement postérieurs aux vitraux du chœur de Quimper. La maîtresse-vitre de l'église de Runan<sup>100</sup>, fondation ducale attestée par la présence des armoiries du duc Jean V et de la duchesse dans les vitraux du tympan, est souvent le premier exemple de comparaison suggéré pour les vitraux du chœur de Quimper, notamment à cause des analogies formelles qu'il existe entre les deux. En effet, à Runan, les personnages sont placés sous des dais d'architecture et dans l'ensemble de la verrière, le blanc prédomine quoique le jaune soit aussi employé pour créer des rehauts délicats. Les drapés sont lourds et les motifs damassés sur les tentures conservent le même raffinement que ceux de la Crucifixion quimpéroise. Cependant, pour ce qui en est du dessin des visages, il reste très différent dans les deux cas. À Runan, les traits sont très fins même pour délimiter les principaux contours, contrairement à la ligne souvent large, allant parfois jusqu'à imiter le plomb, que nous avons remarqué à Quimper. Les nez, les yeux et les bouches sont représentés aussi au moyen de traits fins plutôt que de lavis mais par contre les visages, qui peuvent exprimer la peine comme c'est le cas de la Vierge et de saint Jean, ne comportent aucun de ces petits traits expressifs caractéristiques de Quimper.

Il va sans dire que les vitraux de la nef et du transept de Quimper seraient les oeuvres les plus pertinentes pour effectuer des comparaisons puisque les documents attestent le travail d'un certain Jean Sohier, qui vraisemblablement serait le descendant d'une famille de peintres verriers importants à Quimper et dont la première trace serait celle du Jean Sohier ayant travaillé pour les verrières du chœur. Malheureusement l'état de conservation des verrières de la nef est très mauvais et il ne reste que très peu de têtes anciennes, ce qui rend l'analyse comparative très peu concluante

<sup>100</sup> Voir l'illustration dans A. MUSSAT, *op. cit.*, (édition 1979), p. 70. L.-M. GOHEL quant à lui souligne que les personnages de cette verrière s'apparentent aux modèles de Conrad de Soest, *Les vitraux de Bretagne*, Rennes, Ouest-France, 1991, p. 20.

pour le moment. Les restaurations prévues au cours de cette année pourront peut-être apporter quelques pistes nouvelles<sup>101</sup>.

Considérons un dernier exemple de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle situé dans la maîtresse-vitre de l'église de Quemper-Guézennec (Côtes-d'Armor)<sup>102</sup> représentant un apôtre et un prophète. Nous retrouvons la prédominance du trait sur le modelé et des petits détails comme des dents à peine suggérées dans la bouche du prophète à gauche ou ses sourcils comportant des petits poils hérissés. Le nez du prophète est marqué dans le bas par un trait foncé déterminant la largeur, et le dessus est suggéré par le modelé de la joue et non par une ligne alors que le nez de l'apôtre est délimité par un trait relié au sourcil. À côté de la tête de saint Jacques de la baie 111 (fig. 1), il ressort que les traits sont nettement plus fins et réguliers. Ainsi les cheveux et les barbes sont constitués de fins poils disposés de façon ordonnée par mèches légèrement ondulantes. En somme, dans l'ensemble de la verrière de Quemper-Guézennec, qui conserve une certaine homogénéité, on retrouve un mélange de traits raffinés et de parties plus schématisées pour le rendu des visages. Cependant, même si les personnages sont représentés dans des positions très différentes les unes des autres et avec des expressions tout aussi diversifiées, il n'y a pas sur les visages, comme à Quimper, tous ces petits traits qui ajoutent à la personnalité et à l'expression des figures.

En somme, d'autres comparaisons faites de façon plus systématique et approfondie, c'est-à-dire en considérant les dais d'architecture, les drapés, les mains sont encore à faire. Mais à partir des têtes étudiées jusqu'ici, nous pouvons retenir comme élément principal pour les vitraux du chœur de Quimper, le recours à des lignes et à des traits, extrêmement variés, plutôt qu'à des lavis pour réaliser les visages. De plus, ces visages sont très expressifs et fortement caractérisés, ce qui accentue considérablement leur personnalité respective.

\*

\*\*

En résumé, les vitraux des fenêtres hautes du chœur de la cathédrale de Quimper, réalisés entre 1418 et 1420, ou 1424 au plus tard, restent un témoignage visuel unique de l'art du vitrail breton de cette époque. Le verrier Jean Sohier, à qui est généralement attribuée la réalisation de l'ensemble des vitraux, est selon nous un artiste parmi une équipe plus importante de peintres verriers et d'apprentis. Si nous avons proposé trois regroupements correspondant à trois concepteurs pour la composition des

<sup>101</sup> Voir à titre d'exemple l'illustration d'une Vierge à l'Enfant largement défigurée par les plombs de casse provenant du transept nord (dernière verrière à l'est) reproduite dans le catalogue d'exposition *La Bretagne au temps des ducs*, Abbaye de Daoulas & Musée Dobrée, 1991-1992, p. 113.

<sup>102</sup> Voir l'illustration dans L.-M. GOHEL, *op. cit.*, p. 6.



verrières, la grande variété stylistique par contre rend impossible les regroupements par mains d'artistes. Nous avons plutôt considéré cette grande variété comme le résultat d'un chantier d'explorations techniques et picturales. Ainsi, le dessin des visages montrent parfois des proportions et des expressions bien maîtrisées, en plus d'une grande minutie dans le rendu de petits détails expressifs ajoutés sur des figures destinées à être vues de loin. Dans d'autres cas, les visages comportent des maladresses et des gaucheries. Le rendu plus schématique, voire parfois caricatural, traduit alors un essai plus ou moins réussi.

Cependant, les vitraux du chœur conservent un effet global qui correspond aux principales caractéristiques du vitrail du début du xv<sup>e</sup> siècle en France, ne serait ce que pour le type de présentation dont le modèle est, comme nous l'avons montré, français. Il y a, dans les vitraux du chœur de Quimper, une prédominance du verre blanc pour les éléments d'architecture et les figures surtout en comparaison avec les verrières de la nef et du transept ; certains auteurs du xix<sup>e</sup> siècle l'avaient d'ailleurs souligné. Cette prédominance du verre blanc n'a pas pour autant empêché des recherches d'effets colorés, parfois vifs, pour les costumes des personnages et les tentures derrière eux. Une autre caractéristique du vitrail de cette époque est la nouvelle spatialité des niches dans lesquelles sont placés les personnages. Les dais d'architecture et les socles comportent de plus en plus d'éléments suggérant la profondeur, le rendu des tissus et des visages cherche à traduire une nouvelle approche du réalisme en art. À ces caractéristiques principales s'ajoutent le caractère précieux de la peinture et la minutie avec laquelle sont traités des éléments souvent imperceptibles de loin mais qui se dégagent lors d'un examen attentif. À Quimper, on tente de rendre cette profondeur de la niche pour placer les personnages mais cet effet de profondeur n'est pas encore maîtrisé partout. C'est le cas des baies 110 et 112 (fig. 14 & 15) où la tenture coupée se raccorde mal avec les dais, dont on voit les clés de voûte, ou de la baie 107 (fig. 16) où la tenture semble placée dans le mauvais sens. Pour ce qui en est du raffinement et de la préciosité, ils sont présents dans le rendu de certains drapés, tentures, dais d'architecture, voire de certains visages.

Après l'étude de quelques têtes provenant des vitraux du chœur, il appert que le modèle et la composition générale sont inspirés de la production royale telle qu'illustrée par les exemples de Bourges et d'Évreux. Par contre, le dessin et les détails stylistiques correspondent sans contredit à un travail d'équipe, un regroupement d'artistes locaux. Si nous ne pouvons pas prouver l'impact des vitraux du chœur sur d'autres vitraux dans le Finistère et éventuellement en Bretagne, nous constatons qu'ils se caractérisent par une incroyable variété stylistique et par une accumulation de petits traits expressifs pour traduire des visages parfois frustes, parfois recherchés. Il nous reste maintenant à préciser les liens existant entre les

concepteurs de la composition et les peintres qui ont développé le style quimpérois.

Katia MACIAS-VALADEZ  
Université Laval<sup>103</sup>

### RÉSUMÉ

Le but principal de cet article est de proposer un état de la question, une mise au point sur les restaurations et l'historique des vitraux des fenêtres hautes du chœur de la cathédrale Saint-Corentin de Quimper. Comme les documents restent avares en informations et comme cette recherche s'inscrit dans le cadre d'une thèse de doctorat en histoire de l'art, nous proposons aussi des hypothèses concernant des aspects techniques et stylistiques des vitraux comme tels. Étant donné les différentes expérimentations techniques, repérées dans plusieurs verrières, et la grande variété formelle étudiée ici uniquement sur certains visages, ces vitraux peuvent être interprétés comme les témoins d'un chantier très particulier organisé en fonction de trois maîtres verriers principaux. Non seulement cet ensemble est unique pour sa valeur historique mais aussi pour ses qualités artistiques, qui apportent des informations nouvelles sur le vitrail du début du xv<sup>e</sup> siècle en Bretagne.

---

<sup>103</sup> Je tiens d'abord à souligner l'appui du Conseil de recherche en Sciences humaines du Canada sans lequel il aurait été impossible d'effectuer mes recherches en Bretagne et à Paris. Je voudrais aussi exprimer toute ma reconnaissance aux professeurs suivants : Mme Anne Prache, qui m'a proposé ce sujet de thèse, mon directeur de thèse, M. Roland Sanfaçon, et ma codirectrice, Mme Madeline Caviness. De plus, la collaboration des deux ateliers, Le Bihan de Quimper et Sainte-Marie de Quintin, a été des plus précieuses, notamment pour les photomontages qu'ils m'ont fournis, et je tiens à les remercier individuellement, tout comme l'architecte en chef, responsable du chantier de Quimper, M. Benjamin Mouton, et Mme Françoise Gatouillat.