Swarthmore College

Works

Art & Art History Faculty Works

Art & Art History

1996

Restaurateurs Et Créateurs De Vitraux À La Cathédrale De Beauvais Dans Les Années 1340

Michael Watt Cothren

Swarthmore College, mcothre1@swarthmore.edu

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/fac-art>

Part of the [Ancient, Medieval, Renaissance and Baroque Art and Architecture Commons](#)

[Let us know how access to these works benefits you](#)

Recommended Citation

Michael Watt Cothren. (1996). "Restaurateurs Et Créateurs De Vitraux À La Cathédrale De Beauvais Dans Les Années 1340". *Revue De L'Art*. Issue 111. 11-24. DOI: 10.3406/rvart.1996.348248
<https://works.swarthmore.edu/fac-art/13>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 License](#). This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in Art & Art History Faculty Works by an authorized administrator of Works. For more information, please contact myworks@swarthmore.edu.

Restaurateurs et créateurs de vitraux à la cathédrale de Beauvais dans les années 1340

Michael W. Cothren, Madame Jeanne Bouniort

Citer ce document / Cite this document :

Cothren Michael W., Bouniort Jeanne. Restaurateurs et créateurs de vitraux à la cathédrale de Beauvais dans les années 1340. In: Revue de l'Art, 1996, n°111. pp. 11-24;

doi : 10.3406/rvart.1996.348248

http://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1996_num_111_1_348248

Document généré le 01/06/2016

Restaurateurs et créateurs de vitraux à la cathédrale de Beauvais dans les années 1340

A la mémoire de mon amie Catherine Brisac

L'effondrement des voûtes du chœur de la cathédrale de Beauvais est un des épisodes les mieux connus dans l'histoire de l'art du XIII^e siècle. Les documents écrits fournissent des informations très précises. Ainsi, plusieurs compilateurs du début de l'époque moderne nous ont laissé des copies d'un récit de l'événement, sans doute extrait de registres du chapitre, perdus depuis : « L'an 1284, iour de Vendredy veille de saint André Apostre, il arriua sur les huit heures du soir, vne grande ruine en l'Eglise Cathedrale de S. Pierre de Beauuais, en ce que les grandes voutes du chœur tomberent, et quelques pilliers en dehors furent rompus et furent les grandes vitres brisées, et n'y resta presque rien sans dommage, que les chasses de S. Iust le Martyr, de S. Germer et S. Eurost Confesseurs, qui demeurerent saines et sauues. Ce qui fut cause de la cessation du diuin seruiice en ladite Eglise, par le temps et espace de quarente ans, et d'une interposition de plusieurs pilliers entres les arcades pour la fortification d'icelle¹. »

Cette catastrophe médiévale fascine irrésistiblement les historiens modernes, peut-être en raison même de l'existence de documents détaillés. Beaucoup se sont attachés à déterminer ce qui est arrivé au juste en 1284 et pourquoi c'était arrivé. Les romantiques cherchaient, et cherchent encore, à interpréter le drame comme un contrepoint aux excès d'audace des techniques de construction au XIII^e siècle : le désastre serait la juste récompense d'une ambition démesurée². Pour leur part, les exégètes modernistes ont examiné de près les données archéologiques, ou les dernières connaissances dans les techniques du bâtiment, pour élaborer une grille de lecture estimée plus objective³. En fait, la plupart de ceux qui se sont intéressés à la cathédrale se sont surtout préoccupés de savoir

pourquoi le chœur s'est écroulé ou comment il se présentait au juste avant l'accident. Cela leur semblait plus important que le travail des maçons, sculpteurs et peintres-verriers qui ont œuvré plus de soixante ans à la remise en état de la cathédrale, et ont donné au chœur l'apparence que nous lui connaissons. Ainsi, dans la superbe monographie qu'il a publiée assez récemment, Stephen Murray s'attarde longuement sur le style, les inspirations et connotations de la partie primitive du chœur du XIII^e siècle. Le transept et la tour-lanterne ajoutés au XVI^e siècle retiennent aussi son attention, mais il accorde seulement deux paragraphes au travail des restaurateurs intervenus après 1284⁴. A l'instar de ses prédécesseurs, Murray se sert de ces réalisations uniquement pour déterminer les raisons et les circonstances de la catastrophe, sans penser qu'elles mériteraient d'être étudiées pour elles-mêmes.

Je voudrais détourner un instant l'attention vers cet aspect méconnu de l'histoire de Beauvais, en évoquant plus particulièrement la restauration et le remplacement des vitraux dans les années 1340. Le nombre même des éléments préservés justifie une analyse : la majeure partie de la vitrerie actuelle de Beauvais date de cette période. Pourquoi donc a-t-on accordé moins d'importance à ces vitraux, et à leur cadre architectural, qu'aux vestiges de l'ensemble qualifié d'« original » qu'ils ont remplacé ? Les réparations et additions sont-elles par nature moins intéressantes que les œuvres créées *ex nihilo* ? Ou les effets plastiques insolites de ces vitraux ont-ils déconcerté les chercheurs au point de les en détourner ? Avant d'aborder ces questions importantes, il faut replacer dans un contexte plus large la campagne de vitrage des années 1340 et les vitraux exécutés à ce moment-là.

Les peintres-verriers appelés à restaurer la cathédrale de Beauvais s'attelaient à une tâche redoutable. Comme le fait bien comprendre le chroniqueur, l'effondrement des voûtes du chœur a provoqué de très gros dégâts dans la maçonnerie en pierre, mais aussi dans un ambitieux ensemble de vitraux achevé à peine dix ans auparavant, entre 1268 et 1272⁵. Les baies de l'étage supérieur comportaient une prodigieuse paroi de verre, qui s'étirait de l'appui du triforium jusqu'aux combles. Selon toute apparence, les fenêtres hautes furent entièrement détruites dans les baies droites (*fig. 1* : SV-SX, NV-NX) où se situait le principal point de rupture, et gravement endommagées dans une, voire deux baies de l'hémicycle (*fig. 1* : SIII-SIV). Dans les chapelles aussi, les vitraux, peut-être d'époques diverses, ont beaucoup souffert.

Apparemment, la restauration a commencé assez vite. On peut dater des années 1290 les premières campagnes de vitrage connues, qui concernent les chapelles⁶. Cependant, le plus gros du travail sur la vitrerie a dû être repoussé, car il fallait d'abord préparer l'ossature architecturale de l'étage supérieur à recevoir ses grandes clôtures translucides (*fig. 2*). Les documents permettent de retracer l'avancement des travaux. Les comptes rendus des délibérations du chapitre en 1339 mentionnent la réalisation de nouveaux vitraux parmi les choses à faire avant de pouvoir restituer l'ensemble de l'édifice au culte⁷. En 1342, la maçonnerie est déclarée prête à recevoir son vitrage⁸. Si l'on s'en tient uniquement aux documents, on est donc fondé à situer la réalisation des fenêtres hautes dans les années 1340, date confirmée par deux portraits de Jean de Marigny⁹ (*fig. 3*), sachant que ce dernier est devenu évêque de Beauvais en 1313, a quitté la ville pour Rouen en 1347 et s'est éteint en 1351¹⁰.

Un gros atelier de peintres et ouvriers a dû se constituer à Beauvais dans les années 1340. Il y avait énormément de travaux à effectuer, dans des domaines très divers. On peut distinguer trois grands projets : 1) la réfection du vitrage de l'étage supérieur du chœur, 2) la restauration de certains vitraux de l'hémicycle abîmés dans l'éboulement, 3) la création d'une nouvelle vitrerie pour la chapelle Saint-Jean.

Le chantier le plus important concernait la réalisation de fenêtres hautes à bande figurée pour les baies du XIV^e siècle dans le chœur reconstruit¹¹. À l'intérieur de chaque fenêtre à triple lancette (*fig. 2, 3 et 4*), des personnages debout, assis ou agenouillés sous des dais architecturaux, s'alignent dans le registre médian, formant ainsi une bande polychrome intercalée entre des grisailles. L'agencement général reprend donc le schéma de composition déjà utilisé au XIII^e siècle pour les vitraux de l'hémicycle qui ont survécu en grande partie à la catastrophe de 1284 (*fig. 5*). La même harmonisation semble prévaloir dans l'iconographie. Le programme adopté au XIII^e siècle pour l'hémicycle est simple, efficace et traditionnel : l'institution sacramentelle et incarnation virginale de l'Église, représentée dans un diptyque d'axe, est entourée de ses membres de la première heure, les douze apôtres debout deux par deux dans les ouvertures situées de part et d'autre¹². La vitrerie du

Illustration non autorisée à la diffusion

1. Cathédrale de Beauvais, Plan de situation des vitraux.

Illustration non autorisée à la diffusion

2. Cathédrale de Beauvais, Les baies de l'étage supérieur du chœur (NV-NVIII).

Illustration non autorisée à la diffusion

3. Cathédrale de Beauvais, Baie NV (détail, *Jean de Marigny, Saint Pierre, Sainte Angadrème*).

chœur exécutée au XIV^e siècle englobe dans la céleste assemblée des saints faisant l'objet d'un culte régional ou personnel¹³. A une réunion de dignitaires diocésains sanctifiés (Angadrème, Evrost, Germer, Julien, Juste, Lucien, Maxien) s'ajoutent des saints dont le rayonnement dépasse l'échelon local (Catherine, Christophe, Denis, Éloi, les deux Jean, Michel, Pierre, Étienne et la Vierge). La plupart des vitraux présentent les personnages debout par groupes de trois (*fig. 4 et 6*). Seuls deux d'entre, Étienne et Denis, ont droit à d'immenses scènes narratives (*fig. 4 à droite et 7*). Étienne est un saint patron particulièrement vénéré à Beauvais, mais l'importance accordée à Denis dans le

programme iconographique correspond peut-être à une exigence d'un bienfaiteur que rien ne permet plus d'identifier¹⁴, représenté sous les traits d'un personnage tonsuré agenouillé derrière le Christ lors de la dernière communion de saint Denis. D'autres donateurs sont figurés dans les fenêtres hautes. Jean de Marigny est représenté deux fois, aux deux extrémités orientales. Au sud, son saint patron Jean-Baptiste le présente à la Vierge, et au nord (*fig. 3*), il est accompagné de saint Pierre en pape et sans doute de sainte Angadrème, patronne du diocèse, dont le culte a été institué durant son épiscopat¹⁵. Dans une baie voisine, une rangée de donateurs agenouillés, appartenant à la famille La

Roche-Guyon¹⁶, décrit un mouvement descendant à l'intérieur de la bande figurée polychrome pour interrompre l'uniformité de la composition.

Le deuxième projet, sans doute mené à bien vers la même période, consistait à restaurer les vitraux de l'hémicycle qui avaient subi des dégâts en 1284¹⁷. Les apôtres de la deuxième baie au sud de l'axe (SIII, *fig. 8*) appartiennent pour l'essentiel au XIII^e siècle, mais leurs images disloquées signalent les mutilations provoquées par les chutes de pierre¹⁸. Plusieurs détails formels les distinguent de leurs homologues placés en vis-à-vis au nord (NIII, *fig. 9*), qui semblent avoir peu souffert en 1284, et les apparentent plutôt aux vitraux du

4. Cathédrale de Beauvais, Baies SVII et SVIII.

5. Cathédrale de Beauvais, La vitrerie de l'hémicycle, baies NII, HI, SII.

XIV^e siècle garnissant les baies droites. Les affinités deviennent particulièrement visibles si l'on compare les dais (par exemple ceux des *fig. 3, 6 et 7*¹⁹). Les barbes et les chevelures ont également subi des retouches qui rapprochent les personnages figurés dans la baie SIII de ceux qui décorent le chœur du XIV^e siècle (par exemple le Christ au centre de la *fig. 7*).

Dans l'ancienne chapelle Saint-Jean (*fig. 1; 2N*), troisième projet des années 1340, les mêmes peintres-verriers ont fait œuvre de créateurs et de restaurateurs tout à la fois. Là, le programme iconographique global est plus difficile à reconstituer²⁰. Cette chapelle, dédiée à sainte Anne depuis

le milieu du XIX^e siècle, est actuellement garnie de vitraux modernes exécutés dans les années 1970 par Le Chevallier : ils ont remplacé ceux que Claudius Lavergne avait créés après 1869, sur le thème de la vie de sainte Anne²¹. Encore en 1858, la fenêtre d'axe contenait deux vitraux illustrant des scènes de la vie de saint Jean l'Évangéliste (*fig. 10 et 11*), attribuables à nos artistes du XIV^e siècle sur des critères de style²². A la même date, il y avait dans les baies latérales un ensemble de fragments du XIII^e siècle²³, dont l'un avait fait l'objet d'une restauration dans les années 1340²⁴, et qui sont tous conservés aujourd'hui au musée de Picardie à Amiens²⁵. On les a vraisemblablement retirés de

la cathédrale, soit au moment de mettre en place les vitraux de Lavergne, soit en 1878, lorsqu'un peintre-verrier local du nom de Roussel a restauré les deux scènes de la vie de saint Jean (*fig. 10 et 11*) et les a réinstallées, en même temps que des pastiches censés les compléter, dans les trois fenêtres à double lancette de la chapelle Saint-Lucien, ex-Saint-Sébastien (*fig. 1, 3N*)²⁶. Enfin, après la Seconde Guerre mondiale, Barillet a reçu une commande de nouveaux vitraux pour la chapelle Saint-Lucien. Les deux scènes anciennes et leurs compléments (*fig. 12*) furent alors transférés dans la fenêtre d'axe de la chapelle Saint-Vincent (*fig. 1, 3S*)²⁷. Étant donné ces nombreuses péripéties, il

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

6. Cathédrale de Beauvais, Baie NVI (détail, *Les Saints Étienne, Michel et Jean*).

7. Cathédrale de Beauvais, Baie NVIII (détail, *La Dernière Communion de saint Denis et un donateur*).

est difficile de se faire une idée vraiment exacte du vitrage de la chapelle Saint-Jean dans les années 1340. Toutefois, on peut raisonnablement présumer que l'ensemble associait des panneaux du XIII^e siècle récupérés (dans les baies latérales) à des vitraux entièrement neufs, dans la fenêtre d'axe au-dessus de l'autel.

Par chance, on peut tout de même s'appuyer sur un solide ensemble de données en ce qui concerne la vitrerie de la chapelle Saint-Jean. La nouvelle dédicace de l'autel en 1349 fournit une date limite, qui permet de situer les travaux avant²⁸. Les donateurs, religieux et laïques,

hommes et femmes, qui sont représentés à genoux sous les scènes figurées dans les lancettes du XIV^e siècle (*fig. 10 et 11*) devaient appartenir à la confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste, qui recrutait parmi des catégories tout aussi diverses. La confrérie avait institué un service spécial de messes dans cette chapelle depuis les années 1330 et ses registres comptables font apparaître des donations expressément affectées à la décoration de la chapelle et à ses vitraux entre 1344 et 1346²⁹. L'iconographie de la nouvelle verrière d'axe est d'ailleurs tirée de la vie de saint Jean l'Évangéliste. Dans une lancette, Jean assiste à la Crucifixion (*fig. 10*) et dans

l'autre, il écrit l'Apocalypse, à Patmos (*fig. 11*). La rose placée au-dessus (*fig. 12*) représente le couronnement de la Vierge entourée des anges musiciens et de symboles des Évangélistes qui constituent une allusion supplémentaire à saint Jean.

Un style ou des styles ?

Si les documents écrits et les rapprochements visuels semblent indiquer que les trois séries d'interventions datent de la même décennie, on a du mal à saisir les rapports stylistiques entre les vi-

Illustration non autorisée à la diffusion

8. Cathédrale de Beauvais, Baie SIII (détail, *Deux apôtres*).

Illustration non autorisée à la diffusion

9. Cathédrale de Beauvais, Baie NIII (détail, *Deux apôtres*).

10. Cathédrale de Beauvais, Baie sVIIb (initialement nIVa) (détail, *La Crucifixion du Christ, avec des donateurs agenouillés*).

11. Cathédrale de Beauvais, Baie sVIIa (initialement nIVb) (détail, *Saint Jean écrivant l'Apocalypse à Patmos, avec des donateurs agenouillés*).

traux raffinés de la chapelle (fig. 10-12) et les fenêtres hautes, plus frustes (fig. 3, 6 et 7). De fait, les différences dans la conception plastique sont assez fondamentales à plus d'un égard pour remettre en cause l'attribution de l'ensemble de ces vitraux à un seul atelier. L'homogénéité de la facture elle-même est pourtant mise en évidence par une comparaison attentive des personnages, et encore confirmée par les similitudes dans les coloris et les matériaux. Reste qu'il y a des disparités notables, qui méritent tout autant un examen.

L'unité de style au sein des fenêtres hautes est en soi relativement facile à établir. Partout, du verre blanc, laissé à nu, a été utilisé pour les grisailles. On remarque une uniformité exceptionnelle dans la forme des dais architecturaux, qui varie uniquement lorsque la baie est particulièrement étroite (SIX, SX) ou lorsque le groupe de personnages est particulièrement étiré en hauteur (SVIb). Les couleurs dans les dais et dans les fonds ornés de motifs à losanges se répartissent selon

deux formules qui se répètent en alternance, d'une fenêtre haute à l'autre, en respectant toujours la même symétrie. Cette unité du décor est accentuée par les harmonies d'ensemble, qui regroupent chaque fois des couleurs choisies dans la même palette. Un examen attentif semble indiquer que le verre et la peinture en grisaille sont partout de même fabrication. On retrouve d'un bout à l'autre certaines méthodes d'exécution des détails peints, reprises parfois sans la moindre modification. En somme, toute la vitrerie du chœur doit être l'œuvre d'un seul et même atelier³⁰.

C'est dans les physionomies des personnages qu'il y a apparemment le plus de ressemblances entre les vitraux des fenêtres hautes et ceux de la chapelle. Ainsi, les têtes des deux Jean, figurés respectivement dans la chapelle (fig. 13) et dans une baie de l'étage supérieur (fig. 14), se caractérisent par de grands yeux écarquillés, aux grosses pupilles noires. Ils ont un nez robuste, souligné par une ligne épaisse sur le personnage de la fenêtre haute

ou par deux lignes calligraphiques sur celui de la chapelle. L'ouverture de la bouche est indiquée par un trait vigoureux en forme de « M » aplati, tandis que de petites courbes au-dessus et au-dessous suggèrent les lèvres. Le menton est délimité par une barre d'ombre tracée rapidement. La tête d'un saint abbé dans les fenêtres hautes (fig. 15) se rapproche peut-être davantage encore de celle du saint Jean de la chapelle (fig. 13) par son effet général. Dans l'une et l'autre, les courbes qui prolongent les sourcils à la naissance du nez deviennent des rides sur le front, et, ajoutées aux lèvres tombantes, donnent un air douloureux à ces personnages. Une comparaison entre les visages des donateurs (fig. 16 et 17) permet de constater la même ressemblance dans le graphisme des détails avec un autre type de physionomie³¹.

On peut également confronter le mode de figuration des personnages dans la chapelle et dans les fenêtres hautes, en faisant la part des différences d'échelle et des divergences justifiées par le

12. Cathédrale de Beauvais, Baie sVII, vitrail in situ : a) *Saint Jean écrivant l'Apocalypse à Patmos avec des donateurs* ; b) *La Crucifixion du Christ avec des donateurs* : a/b), *Le Couronnement de la Vierge*.

13. Cathédrale de Beauvais, *Saint Jean* (détail de la fig. 10).

Illustration non autorisée à la diffusion

programme iconographique. Partout, les poses sont figées et les gestes raides. Des mains étonnamment grandes remplissent leur fonction gauchement (fig. 3 et 10). L'attitude stéréotypée de certains personnages revêt une raideur archaïque, tandis que leurs pieds tournés vers le bas et vers l'extérieur semblent reposer sur des arcs imaginaires (par exemple fig. 6 et 10). Tous flottent ou se chevauchent sur des plans parallèles, créant ainsi un rythme répétitif agréable (fig. 7 et 10). Très peu semblent fermement placés sur le sol ou bien assis sur leurs sièges (par exemple fig. 3 et 11). Le décor architectural, tout aussi simplifié, a plus de consistance. Les édifices comportent de larges zones planes, exécutées dans une gamme de trois demi-teintes. Mais la prison de saint Denis (fig. 7), dans les baies de l'étage supérieur, et les Églises d'Asie qui entourent saint Jean écrivant (fig. 18), dans la chapelle, allient une perspective linéaire à deux points de fuite avec des formes orientées en biais pour produire un effet de profondeur très marqué, quoique passablement déroutant. Le contraste accentue encore l'inconstance des personnages plus ou moins aplatis.

Les parentés de style bien nettes entre fenêtres hautes et vitrail de l'étage inférieur passent donc par un système commun de délinéation des physionomies, des poses et des décors architecturaux analogues, mais aussi par les similitudes dans la nature du verre et de la peinture en grisaille. Pourtant, elles vont de pair avec quelques divergences bien visibles dans la conception plastique. Le vitrail de la chapelle se caractérise par la minutie des détails. On y observe une recherche, bien en accord avec l'époque, sur un type d'architecture illusionniste, et inhabitable, qui semble s'avancer du plan de la verrière vers l'espace du spectateur (fig. 18). Le modelé est obtenu par une modulation délicate des lavis, par une accumulation de petits traits méticuleux ou par des hachures courbes incisées dans des applications de grisaille opaque ou en demi-teinte (fig. 13, 16 et 19). La finesse du modelé est renforcée par l'emploi, discret mais constant, du jaune d'argent pour les détails dorés dans les costumes, les édifices et les têtes des personnages. Toutes ces particularités relient le vitrail de la chapelle à d'autres, réalisés ailleurs dans la même pé-

14. Cathédrale de Beauvais, *Saint Jean* (détail de la fig. 6).

riode. Autrement dit, elles le rattachent à ce que les historiens d'art aiment appeler un « style d'époque³² ». Dans les fenêtres hautes, on ne retrouve absolument pas cette minutie à la mode du temps, ce raffinement maniéré, ni ces artifices élégants. Là, une grande économie de moyens jointe à la spontanéité caractérise les applications de grisaille (fig. 6 et 14). Le modelé se réduit au profit des éléments graphiques. Le jaune d'argent, particularité omniprésente à cette date³³, n'inter-

Illustration non autorisée à la diffusion

15. Cathédrale de Beauvais, *Un saint abbé* (*Euvost ou Germer?*), (détail du vitrail SVIIC).

16. Cathédrale de Beauvais, *Deux donateurs* (détail de la fig. 11).

vient qu'une fois, sur un seul morceau de verre. À côté du vitrail de la chapelle, les fenêtres hautes paraissent étranges, je dirais même grossières, sommaires, maladroites. Elles ne correspondent pas du tout à ce que l'on pourrait attendre de peintres-verriers travaillant autour de 1350. De fait, il existe un tel décalage de style et de mode d'expression entre la chapelle et les fenêtres hautes que Jean Lafond, dont l'œil exercé avait décelé une grande différence de qualité, a supposé que les fenêtres hautes avaient précédé d'une vingtaine d'an-

nées le vitrail de la chapelle et que ces deux vitrages étaient dus à des ateliers complètement distincts³⁴.

Un lien entre style et fonction

Si le même groupe d'artistes les a vraiment réalisés vers la même époque, pourquoi les vitraux des fenêtres hautes et de la chapelle présentent-ils de telles disparités dans leur facture et dans leur effet global? L'apparente inélégance des peintures,

dans les baies de l'étage supérieur, est-elle voulue ou provoquée indirectement par d'autres facteurs? Les artistes étaient-ils ingénieux ou simplement malhabiles? Il y a plusieurs manières de répondre à ces questions.

Le style robuste et dépouillé des fenêtres hautes peut s'expliquer par une adaptation du mode de travail à l'emplacement même des œuvres, par une prise en compte des relations entre le spectateur et les vitraux, qui ne sont pas les mêmes dans le chœur et dans la chapelle. Pour quelqu'un qui se trouve au niveau du sol dans le chœur et doit lever la tête, seules les formes énergiquement affirmées semblent déchiffrables sur des baies atteignant une hauteur aussi vertigineuse (fig. 20). Étant donné ces conditions d'observation, il faut dire que la lisibilité des fenêtres hautes du chœur à Beauvais est vraiment extraordinaire. Cette explication de bon sens a quelque chose de rassurant dans sa logique. Pourtant, la transformation de l'aspect des peintures va au-delà des exigences du lieu. En outre, les artistes du XIV^e siècle n'avaient pas coutume d'opérer des simplifications aussi radicales quand ils passaient des vitraux de petit format, plus directement narratifs, ornant une chapelle, à des représentations de grands personnages isolés dans les fenêtres hautes. Ainsi, les personnages monumentaux dans l'étage supérieur de l'église Saint-Ouen, à Rouen (fig. 21), ont des têtes délicatement modelées, exécutées avec un grand souci du détail. Leurs vêtements sont ombrés avec le même soin, et selon la même technique, que ceux des personnages des chapelles, et le même répertoire de motifs complexes a été utilisé partout. À Rouen, même si les coups de pinceau peuvent paraître plus amples et plus énergiques dans les fenêtres hautes, il n'y a pas de simplification marquée des systèmes d'écriture picturale, pas de changement dans le soin ou la vigueur de l'exécution, pas d'abandon du modelé accusé des personnages avec leurs effets de relief saisissants³⁵. Apparemment, ce qui se passe à Beauvais appelle un complément d'explication.

La différence entre les peintures du vitrail de la chapelle et des fenêtres hautes pourrait être attribuée à la plus ou moins grande rapidité d'exécution. Des considérations financières entreraient alors en jeu. Dans la chapelle, où il n'y avait qu'une baie à garnir de vitraux neufs, tandis que la confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste offrait une source de financements abondante, le temps et l'argent disponibles ont peut-être permis une exécution plus soignée, plus lente et plus méditée. Au contraire, une certaine hâte a peut-être présidé à la réfection du vitrage du chœur, par suite d'une volonté de rendre l'édifice au culte aussi vite que possible sans dépenser plus d'argent que nécessaire en cette période de difficultés politiques et économiques³⁶. Peut-être que les crédits commençaient à s'épuiser après plus d'un demi-siècle de travaux de réparation et reconstruction. Quand on a affaire à un art qui exige autant de main-d'œuvre que le vitrail, le temps, c'est de l'argent. On fait des économies en allant plus vite. Le désir de gagner du temps, pour des raisons financières, pratiques ou autres, aurait pu motiver en tout cas une exécution hâtive. De plus, étant donné que l'emploi de jaune d'argent en assez grande quantité exigeait un deuxième passage au four, on l'a peut-

Illustration non autorisée à la diffusion

17. Cathédrale de Beauvais, *Un donateur (Guy III de La Roche-Guyon ?)*, (détail du vitrail SVI).

18. Cathédrale de Beauvais, *Trois des Églises d'Asie* (détail de la fig. 11).

être évité dans la vitrerie du chœur afin d'économiser du temps et de l'argent. Pour les mêmes raisons, les grisailles et bordures (fig. 4 et 6) ont peut-être été réalisées à l'aide de morceaux de verre prédécoupés, produits en série et utilisés sans peinture. Comme l'hypothèse du point de vue du spectateur, la thèse de la réduction des délais et des coûts a pour elle la logique du bon sens moderne. Elle s'accorde aussi avec la tradition de l'histoire

de l'art. On a même justifié les particularités techniques et esthétiques des vitraux de la Sainte-Chapelle à Paris, construite à grands frais au milieu du XIII^e siècle, par une exécution prétendument accélérée par le spectre de l'expiration des délais³⁷. Cette interprétation enlève la responsabilité aux artistes pour la faire entièrement retomber sur les commanditaires. Pour effacer notre gêne devant les imperfections que nous percevons dans une œuvre

19. Cathédrale de Beauvais, *Longin et un compagnon* (détail de la fig. 10).

d'art, nous les mettons sur le compte des exigences ou du manque de clairvoyance des administrateurs ou des donateurs.

Il ne faut peut-être pas exclure totalement ces facteurs, mais je pense que ni les contraintes de temps et d'argent ni la volonté de créer des images lisibles à une telle hauteur ne peuvent justifier pleinement le style singulier des vitraux du chœur à Beauvais. Je propose donc une troisième explication : les artistes qui ont conçu et exécuté les fenêtres hautes dans les années 1340 ont tenté avec bonheur d'harmoniser leur style avec les vitraux du XIII^e siècle préservés dans l'hémicycle, ce qui les a obligés à simplifier leur style et leur technique.

Il existe une relation très étroite entre les programmes adoptés pour l'hémicycle et pour les travées droites du chœur (fig. 20). Les artistes du XIV^e siècle ont repris la formule des bandes figurées employée au XIII^e siècle. Les mêmes proportions régissent la répartition des surfaces entre les grisailles et les scènes polychromes à l'intérieur de chaque baie³⁸. Les personnages surmontés d'un dais sont tous placés à la même hauteur à l'intérieur des grisailles, qui s'étendaient à l'origine des fenêtres hautes à la vitrerie du triforium³⁹. D'où cette bande de couleur presque ininterrompue qui cerce le chœur de manière homogène, sans laisser apparaître de prime abord les différences entre les diverses périodes d'exécution. Les grisailles insolites des baies droites (fig. 3, 4 et 6) se distinguent avant tout, comme dans l'hémicycle (fig. 5 et 9), par l'absence de peinture et l'emploi ponctuel de morceaux colorés. Cette concordance est particulièrement significative. En adoptant le système de la grisaille sans peinture, les peintres-verriers du XIV^e siècle ont imité l'un des aspects les plus originaux des vitraux de l'hémicycle datant du XIII^e siècle⁴⁰, et laissé de côté la mode du moment⁴¹ afin d'accorder leur travail avec celui d'artistes qui avaient eux-mêmes dérogé aux usages de leur temps⁴². En outre, les verres colorés introduits ici dans les grisailles du XIV^e siècle relèvent d'une technique qui s'apparente aux méthodes employées pour les vitraux du XIII^e siècle, mais qui n'a, à ma connaissance, pas d'équivalent dans les productions de l'époque. Le motif le plus typique dans

Illustration non autorisée à la diffusion

20. Cathédrale de Beauvais, Les baies nord du chœur vues du bas-côté sud, avec des vitraux des XIII^e (à droite), XIV^e (au milieu) et XVI^e siècles.

l'hémicycle, un losange cerné d'un filet de couleur sur un fond de grisaille (*fig. 5 et 9*), est reproduit dans trois des vitraux du XIV^e siècle encore intacts (*fig. 4 et 6*). La bordure en zigzag qui occupe une place si importante dans l'hémicycle (*fig. 5*) revient plusieurs fois dans les baies droites du chœur (par exemple *fig. 4 et 6*). Enfin, on peut aisément considérer le mode de délinéation des personnages figurés dans les baies droites du chœur (par exemple *fig. 22a*) comme une imitation, par des artistes du XIV^e siècle, du style et de la technique utilisés par leurs prédécesseurs du XIII^e siècle (*fig. 22b*). Les détails se réduisent à un strict minimum, quelques traits vigoureux indiquent sommairement les cheveux et les drapés. Des personnages graciles, aux épaules tombantes et pieds écartés, font de grands gestes. Il y a un conflit entre l'espace exigu des niches simulées et la force ou l'agitation des personnes contraintes à l'occuper. Sur les dais, des gâbles à crochets enserrant des formes florales lobées surmontent des arcs trilobés. Une comparaison des deux saint Pierre (*fig. 23*) permet presque d'imaginer les artistes du XIV^e siècle prenant modèle sur la barbe frisée, les épaules tombantes aplaties et les énormes clés remarquées dans l'œuvre de leurs prédécesseurs.

Je suppose donc que l'aspect insolite des vitraux du chœur à Beauvais est un effet voulu, qui procède de la volonté manifestée par les artistes

du XIV^e siècle d'harmoniser les nouveaux vitraux avec les anciens, non pas en pastichant un style passé, mais en créant quelque chose qui puisse évoquer le passé sans paraître trop bizarre aux observateurs contemporains. Cette situation n'a pas dû se présenter uniquement à Beauvais, ni se limiter au XIV^e siècle. Dans un article important publié en 1973, Madeline Caviness signale et analyse plusieurs exemples comparables, où des artistes médiévaux pratiquant diverses techniques ont restauré des œuvres antérieures en évitant les ruptures de style, démontrant ainsi ce qu'elle appelle une « tendance à protéger le patrimoine et un respect pour les œuvres anciennes⁴³ », notamment dans la restauration des vitraux occidentaux réalisée à Chartres au XIII^e siècle, ou dans celle des vitraux de la Sainte-Chapelle, effectuée au XV^e siècle. Françoise Perrot a décelé également un « souci de s'accorder aux formes primitives⁴⁴ » dans la restauration des vitraux occidentaux de Chartres accomplie au XV^e siècle. Ce qu'il y a de singulier à Beauvais, c'est que l'attention portée au style du passé ne se manifeste pas dans la restauration de vitraux insérés dans un ensemble antérieur, comme à Chartres ou à la Sainte-Chapelle, mais dans la création d'un ensemble entièrement nouveau, juxtaposé à l'ancien.

Apparemment, une tendance analogue à « protéger le patrimoine » est entrée en jeu dans la res-

tauration de l'architecture à Beauvais. Un simple coup d'œil à deux baies adjacentes dans le triforium, au point de jonction entre l'hémicycle du XIII^e siècle (*fig. 24 à droite*) et le chœur du XIV^e siècle (*fig. 24 à gauche*), révèle que la composition globale et ses éléments plastiques dans la partie ancienne préservée deviennent les thèmes sur lesquels les restaurateurs du XIV^e siècle ont créé des variations harmonieuses et néanmoins inventives⁴⁵. Comme pour les vitraux, la conception du triforium restauré constitue un complément, peut-être une sorte d'hommage, dans le style du moment et non pas un de ces pastiches que les restaurateurs du XIX^e siècle affectionnaient quand ils se trouvaient dans la même situation. Autrement dit, lorsque les peintres-verriers et les maçons du XIV^e siècle ont préparé leur travail de création et de restauration à Beauvais, ils ont dû évaluer les avantages relatifs d'une fidélité au passé et d'une actualisation du style. Leur objectif était de parvenir à un compromis heureux.

Il s'agissait ici d'envisager sous un nouvel éclairage les rapports entre les artistes et les œuvres d'art à Beauvais vers le milieu du XIV^e siècle, et, ce faisant, de démontrer que ni les œuvres ni les conditions de travail ne sont aussi banales ou négligeables qu'elles ont pu le sembler aux historiens. Quand on prend en compte les commanditaires (si leur rôle direct est difficile à repérer ici, quel-

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

21. Rouen, église Saint-Ouen. (Détail des fenêtres hautes du chœur, vitraux 235c et 235d : *Amos et Abdias*).

22. Cathédrale de Beauvais, Deux personnages de l'étage supérieur :
a) baies droites, années 1340, vitrail NV1c, détail de la fig. 6 ;
b) baies de l'hémicycle, vers 1268-1272, vitrail SIIb.

que chose me dit tout de même qu'ils ont dû intervenir activement), on reconstitue une situation dynamique, où le caractère des vitraux réalisés à Beauvais dans les années 1340 repose sur un dialogue fécond entre des personnes, des institutions et des œuvres d'art appartenant à des époques diverses et reflétant des préoccupations différentes, qui convergent dans un moment historique donné⁴⁶. Il y a un autre acteur important. En tant qu'historien d'art qui cherche à interpréter les faits, je me joins aux commanditaires, artistes et œuvres d'art dans leur dialogue virtuel. Il paraît nécessaire de rassembler et diffuser les informations sur ce qui s'est passé, pour tenter de résoudre les questions qui nous intéressent à la fin du XX^e siècle.

Pourquoi donc le travail des restaurateurs et créateurs du XIV^e siècle à Beauvais est-il resté en marge du discours scientifique ? Pourquoi a-t-il été jugé moins digne de l'attention des historiens d'art que le chœur du XIII^e siècle qui s'est écroulé en 1284 ou le transept ajouté à la cathédrale au XVI^e siècle ? La réponse pourrait avoir un rapport direct avec la décision prise dans les années 1340 d'harmoniser le nouveau avec l'ancien. Ceux qui ont cherché un juste milieu entre les raffinements du jour et le respect du passé, en laissant passer une occasion de suivre la mode du temps, ont défié par là même les généralisations faciles des futurs exégètes. Refuser de s'engager, au-delà du passé et du présent, dans une quête du neuf, c'est déjouer les systèmes d'interprétation linéaires.

Dans l'histoire de l'art, telle que nous l'avons imaginée, les artistes, voire les exégètes, qui regardent en arrière font-ils un geste fatal, telle la femme de Loth ? Ou devons-nous revoir toute la relation d'interprétation ? Après tout, les restaurateurs du XIV^e siècle ont fait un travail comparable au nôtre. Il peut y avoir une parenté entre interprétation et restauration. C'est peut-être pour cette raison que dans l'histoire de l'art postmoderne, les vitraux négligés de Beauvais, voire l'architecture qui les soutient, peuvent commencer à prendre une apparence agréablement scientifique, judicieuse et habile, au lieu de sembler fâcheusement maladroits, secs et stériles.

Traduit de l'anglais
par Jeanne Bouniort

NOTES

Pour préparer cet article, je me suis servi dans une certaine mesure des recherches entreprises pour ma thèse (New York, Columbia University, 1980) financée par deux bourses Chester Dale au Metropolitan Museum of Art, et dirigée par Jane Hayward. Je remercie le musée et mon professeur pour le soutien que tous deux m'ont apporté. J'ai présenté mon travail au XXVI^e Congrès international d'études médiévales (Kalamazoo, mai 1991) et à la Conférence canadienne des historiens d'art médiéval (Québec, mars 1993). Les questions et les encouragements de ces deux auditoires se sont révélés fort utiles. Ma gratitude va tout particulièrement à ma collègue Françoise Garouillar qui m'a beaucoup aidé pour la relecture de ce texte. Je voudrais dédier cette étude, comme je l'ai fait à Kalamazoo, à la mémoire de ma chère amie et collègue Catherine Brisac, qui m'a tant appris sur le domaine médiéval et moderne des restaurations et créations, qui avait plus que quiconque à ma connaissance l'amour du vitrail, et dont l'attachement à la collaboration internationale indispensable à l'étude de cet art et à sa préservation continuera toujours à m'inspirer.

1. Pierre Louvet, *Histoire et antiquité du diocèse de Beauvais*, II, Beauvais, 1635, p. 474. Voir également la transcription légèrement différente donnée dans les quatre-vingt-quinze volumes de résumés et copies de documents des archives du chapitre (aujourd'hui perdues) réunis au milieu du XIX^e siècle par Jean-Baptiste Bucquet : Beauvais, Bibliothèque municipale, collection Bucquet-aux-Coustaux, vol. 23, p. 1. Au sujet de ce fonds documentaire, voir Victor Leblond, *Inventaire-sommaire de la collection Bucquet-aux-Coustaux comprenant 95 volumes de documents manuscrits et imprimés rassemblés au XVIII^e siècle sur Beauvais et le Beauvaisis*, Paris et Beauvais, 1906.

2. Par exemple Wim Swann, *The Gothic Cathedral*, Londres, 1969, p. 136, où la cathédrale de Beauvais n'est citée qu'à propos de l'effondrement du chœur, expliqué ici par le fait qu'« une limite était atteinte, et franchie ». Encore en 1987, Alain Erlande-Brandenburg écrivait qu'« il faudra attendre l'effondrement, en 1284, des voûtes de Beauvais pour mettre un terme brutal à cette volonté désespérée vers le gigantisme et vers la réduction du matériau de construction à sa plus simple expression. En 1260, la course folle est encore possible. » (*La Conquête de l'Europe 1260-1380*, Paris, 1987, collection L'Univers des formes, le monde gothique, II, p. 8.)

3. Par exemple Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1868, t. IV, p. 180-181 ; Jacques Heyman, « Beauvais Cathedral », *Transactions of the Newcomen Society for the Study of Engineering and Technology*, 40, 1967-1968, p. 15-36 ; Maury Wolfe et Robert Mark, « The Collapse of the Vaults of Beauvais Cathedral in 1284 », *Speculum*, 51, 1976, p. 462-476 ; Stephen Murray, « The Collapse of 1284 at Beauvais Cathedral », *Acta*, 3, 1976, p. 17-44 ; Robert Mark, *Experiments in Gothic Structure*, Cambridge, 1982, p. 5-77.

4. Stephen Murray, *Beauvais Cathedral: Architecture of Transcendence*, Princeton, 1989. Les travaux réalisés au XIII^e siècle sont présentés entre les pages 8 et 111, ceux du XVI^e siècle entre les pages 121 et 149. Ceux du XIV^e siècle sont traités uniquement dans les deux derniers paragraphes (p. 119-120) d'un chapitre intermédiaire intitulé « Collapse of the Upper Choir in 1284 and the Subsequent Reconstruction ». La présentation est un peu plus développée dans l'ouvrage de Maryse Bideault et Claudine Lautier, *Ile-de-France gothique. I. Les églises de la vallée de l'Oise et du Beauvaisis*, Paris, 1987, p. 86-89, encore que là aussi, l'analyse de l'architecture soit centrée sur les réalisations des XIII^e et XVI^e siècles.

5. Sur cet ensemble de vitraux, voir Michael W. Cothren, « The Thirteenth- and Fourteenth-Century Glazing of the Choir of the Cathedral of Beauvais », thèse, New York, Columbia University, 1980, p. 151-185.

6. *Ibid.*, p. 187-218.

7. Le document original, aujourd'hui perdu, est transcrit dans la collection Bucquet-aux-Coustaux, *loc. cit.*, vol. 28, p. 34. Voir également Murray, *loc. cit.*, p. 18-20 et 40-41, note 8.

8. Collection Bucquet-aux-Coustaux, *loc. cit.*, vol. 26, p. 8 : « On en fera les ouvrages ordonnés par les trois maçons de Paris, on fera des couvertures au-dessus des chaires pour se garantir des ordures des pigeons et on vitrera les fenêtres au haut de l'église. » Je remercie Philippe Bonnet-Laborde de m'avoir signalé ce texte.

9. Vitraux NVa (fig. 3) et SVa. Voir Cothren, *op. cit.*, p. 239-241 et 243-248.

10. Sur les activités de Jean de Marigny à Beauvais, voir l'abbé Delettre, *Histoire du diocèse de Beauvais*, II, Beauvais, 1843, p. 401-431.

11. Dix des douze fenêtres à triple lancette du XIV^e siècle ont pu être préservées, au moins en partie : NV-NVIII et SV-SX (fig. 1). Deux ont été détruites en 1573, lorsque la tour-lanterne s'est écroulée : NIX-NX. Frédérique Véri a réalisé de nouveaux vitraux pour ces baies en 1576.

Illustration non autorisée à la diffusion

Illustration non autorisée à la diffusion

23. Cathédrale de Beauvais, Deux représentations de saint Pierre dans les fenêtres hautes : a) baies droites, années 1340, vitrail NVb, détail de la fig. 3 ; b) baies de l'hémicycle, vers 1268-1272, vitrail NIib.

12. Cothren, *op. cit.*, p. 160-169.

13. Voir *ibid.*, p. 238-267, l'analyse plus approfondie du programme iconographique, qui n'est pas le principal sujet du présent article.

14. A en juger par les ferronneries de cette baie, chaque lancette contenait des écussons héraldiques qui devaient identifier le donateur, mais on n'a pas gardé la moindre trace des vitraux d'origine. Les écussons avaient déjà disparu au milieu du XIX^e siècle.

15. Louvet, *op. cit.*, II, p. 534-536. Concernant quelques autres identifications possibles du saint, voir Cothren, *op. cit.*, p. 245-248.

16. Probablement Guillaume de La Roche-Guyon (chanoine de la cathédrale à partir de 1325) et ses parents. Voir Cothren, *op. cit.*, p. 249-253.

17. Sur la restauration de l'hémicycle au XIV^e siècle, voir *ibid.*, p. 154-156. L'examen des fenêtres hautes du chœur et de l'architecture du triforium indique que les dégâts et réparations ont surtout porté sur la partie sud de l'hémicycle.

18. C'est le seul vitrail de l'hémicycle où l'intervention des restaurateurs du XIV^e siècle soit évidente, mais ce n'est peut-être pas le seul à avoir été réparé à cette occasion. La baie adjacente, vers le sud, où les dégâts étaient peut-être plus importants (voir la note précédente), est garnie d'un vitrail du XVII^e siècle. Voir

à ce sujet Cothren, *op. cit.*, p. 312-313. L'existence de ce vitrail plus récent laisse supposer que l'aspect disloqué des personnages figurés en SIII pourrait être dû pour une part à un accident survenu bien après 1284. Dans l'ensemble de l'hémicycle et du chœur, l'incohérence du vitrail de SIII ne trouve un équivalent que dans la baie SV, de l'autre côté de SIV et son vitrail du XVII^e siècle. Sur le mur extérieur à hauteur de SIV, un contrefort porte la date de 1658, confirmant ainsi que cette zone a sans doute subi des dégâts au XVII^e siècle, ce qui aurait nécessité la restauration de deux vitraux (SIII et SV) et le remplacement d'un troisième (SIV).

19. Les gâbles à crochets et lobes en SIII ont des équivalents dans presque toutes les baies du chœur. Le frise de quatre-feuilles est un peu plus rare, mais on la retrouve en SVIb.

20. Sur cet historique complexe rapidement résumé ici, voir Cothren, *ibid.*, p. 222-225, 319-320 et 394-400.

21. Des documents concernant cet ensemble sont conservés aux Archives nationales, F¹⁹ 7638. Les vitraux furent détruits (ou trop gravement endommagés pour être réutilisés) lors du bombardement de la cathédrale en 1940.

22. François de Guilhermy les signale cette année-là dans la fenêtre d'axe (Bibliothèque nationale de France, nouv. acq., fr. 6069, fol. 155v-156r). Ils sont également évoqués par Gustave Desjardins, *Histoire de la cathédrale de Beauvais*, Beauvais, 1865, p. 20, qui cite toutefois une source des années 1850.

23. Outre le témoignage de Guilhermy, *loc. cit.*, les fragments du XIII^e, à savoir quelques morceaux de grisaille, les saints Ouen et Rémi, une crucifixion et un panneau difficile à déchiffrer, sont également signalés à cet emplacement dans les années 1850 par le chanoine Barraud, « Descriptions des vitraux des chapelles de la cathédrale de Beauvais », *Mémoires de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise*, III, 1856, p. 60-62, et par Ferdinand de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre d'après des monuments en France*, Paris, 1857, p. 236.

24. Le style du corps du Christ coloré au jaune d'argent dans la scène de crucifixion est bien celui des artistes qui ont créé et restauré d'autres vitraux à Beauvais dans les années 1340. Voir Michael W. Cothren, « A propos de trois panneaux du musée de Picardie provenant de l'ancienne vitrerie de la cathédrale de Beauvais », *Bulletin du Groupe d'étude des monuments et œuvres d'art de l'Oise et du Beauvaisis*, n° 69, 1995, p. 22-34.

25. Les fragments sont entrés au musée de Picardie dans le cadre de la donation Albert Maignan, à la mort de ce dernier en 1908. Voir M. Gaston, « La collection de M. Albert Maignan », *Les Arts, revue mensuelle des musées, collections, expositions*, n° 59, novembre 1906, p. 3 ; et Cothren, *op. cit.*, 1995.

26. Des documents concernant ces vitraux sont conservés aux Archives nationales, F¹⁹ 7638. Les panneaux sont décrits dans le livre de L. Pihan, *Beauvais, sa cathédrale, ses principaux monuments*, Beauvais, 1885, p. 40-41.

27. Lorsqu'on a réinstallé ce vitrail après une nouvelle restauration en 1977 (fig. 12), on a hélas inversé les deux lancettes, de sorte que les donateurs agenouillés tournent le dos à l'autel et que l'ordre des scènes narratives ne suit plus le sens habituel de la lecture, de gauche à droite. De plus, les panneaux composant les dais ont été malencontreusement déplacés, et complétés par une deuxième série de pinacles (entièrement moderne) à l'intérieur d'un demi-cercle bleu. Des difficultés analogues sont survenues lors de l'installation des vitraux de la fin du XIII^e siècle dans les baies latérales de la chapelle. Voir Cothren, *op. cit.*, 1980, p. 191, 223-225 et 326-327.

28. La date était indiquée dans la chapelle même par une inscription encore visible au XVIII^e siècle, transcrite dans un manuscrit qui se trouvait autrefois dans la bibliothèque du maréchal de Grasse et qui est cité dans Desjardins, *op. cit.*, p. 20.

29. L. Meister, « La confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste établie en l'église Saint-Pierre de Beauvais (Oise) », *Bulletin historique et philologique*, 1908, p. 179-216, en particulier p. 180-184, 203 et 206.

30. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de différences de style entre ces vitraux. Malgré l'homogénéité de la conception et, selon toute apparence, de l'exécution du décor ornemental, on peut distinguer deux groupes de personnages. Le premier se caractérise par la monumentalité (par exemple SVI, NVII, NVIII et SIX). Ces personnages ont de grosses têtes, des corps qui occupent toute la place disponible dans les lancettes et empiètent parfois dans des proportions assez considérables sur l'encadrement architectural. Il y a une abondance de délinéations peintes. La profusion ornementale a tendance à aplatir les drapés et à atténuer le caractère monumental en produisant un effet de tapisserie. Le deuxième groupe (par exemple NV, NVI, SV) est peint de manière plus succincte, moins assurée, même si la touche est plus vigoureuse que dans les autres personnages. Il

y a moins de détails décoratifs, les têtes sont plus petites en proportion du corps. Étant donné que ce groupe concerne des baies plus proches de l'hémicycle, où figure la personne du donateur Jean de Marigny, on peut penser qu'il est antérieur, ou que deux équipes d'artistes ont travaillé de concert sur le vitrage du chœur. Voir Cothren, *op. cit.*, p. 395-397, pl. 174.

31. Le ressemblance vaut également pour les personnages barbus, plus âgés. Voir Cothren, *op. cit.*, 1980, p. 395-397, pl. 176.

32. La meilleure analyse d'ensemble de ce « style d'époque » reste celle de Jean Lafond, « Le vitrail du XIV^e siècle en France, étude historique et descriptive », dans *L'Art du XIV^e siècle en France*, sous la direction de Louise Lefrançois-Pillon, Paris, 1954, p. 187-229.

33. L'étude de référence est encore celle de Jean Lafond, « Essai historique sur le jaune d'argent », dans *Trois études sur la technique du vitrail*, Rouen, 1943, p. 39-116. Sur la « découverte » de cette technique et sa vogue, voir les réflexions très convaincantes de Meredith Lillich, « European Stained Glass around 1300 : The Introduction of Silver Stain », *Europäische Kunst um 1300 (Actes des XXV. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte)*, 1983, vol. 6, Vienne, 1986, p. 45-60 et 287-290.

34. Lafond, *loc. cit.*, 1954, p. 222-223. Selon lui, les fenêtres hautes sont « d'une exécution par trop sommaire », tandis que les vitraux de la chapelle constituent des « morceaux de premier ordre ». Les différences de date et d'attribution présumées par Lafond sont reprises dans Louis Grodecki et al., *Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, France, recensement des vitraux anciens de la France (I), Paris, 1978, p. 144, 155 et 178-180.

35. Sur les vitraux du XIV^e siècle dans cette église, voir Jean Lafond, *Les Vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen I*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, France, IV/2, Paris, 1970, où les planches mettent en évidence de nombreux autres exemples de ressemblances stylistiques étroites entre les vitraux des chapelles et des fenêtres hautes. Saint-Ouen n'est pas un cas à part. La même minutie raffinée de la peinture (malgré une certaine sécheresse) caractérise les fenêtres de l'étage supérieur, à peu près contemporaines de la cathédrale d'Évreux, où quelques-uns des mêmes artistes ont peut-être travaillé également. Voir Lafond, *loc. cit.*, 1954, p. 203 ; et l'étude plus récente de M. Beucher, « Les verrières du chœur d'Évreux », *Les Dossiers d'archéologie*, 26, 1978, p. 63-75.

36. Certains éléments étayent cette idée. Voir Murray, *op. cit.*, 1989, p. 112-115 et 119-120 ; et Cothren, *op. cit.*, 1980, p. 39-45. Murray n'invoque pas seulement les problèmes de financement. Il remarque aussi que la maçonnerie de pierre récupérée après l'effondrement a été réutilisée pour la réfection du chœur. Les documents permettant de situer le début du revitrage de la cathédrale dans les années 1340 font allusion à la nécessité de rendre l'édifice au culte le plus vite possible. Pour ces documents, voir les notes 7 et 8 *supra*.

37. Viollet-le-Duc, *op. cit.*, t. IX, p. 424 ; Louis Grodecki et Catherine Brisac, *Le Vitrail gothique au XIII^e siècle*, Fribourg, 1984, p. 98.

38. La seule exception ici est la baie SVI, où l'introduction de trois donateurs en plus des trois saints élargit la bande polychrome vers le bas.

39. Il en va autrement à présent. Les motifs géométriques multicolores qui ornent actuellement le triforium sont dus à Le Chevallier, qui a exécuté ces vitraux dans les années 1960 et au début des années 1970 pour remplacer les panneaux détruits ou très gravement endommagés par le bombardement de 1940. Les vestiges des grisailles d'origine sont visibles sur la photographie prise avant la guerre par Lefèvre-Pontalis (fig. 2 ; Archives photographiques, LP 6779). Une autre photographie de Lefèvre-Pontalis (Archives photographiques, LP 6782) et un dessin de William Burgess (1827-1881 ; Londres, Victoria and Albert Museum, 8823.6) montrent l'état antérieur du triforium de l'hémicycle. Voir Cothren, *op. cit.*, 1980, p. 158-160, 170-171, pl. 115.

40. Sur les grisailles du XIII^e siècle dans l'hémicycle, voir Cothren, *op. cit.*, 1980, p. 171-174, où je supposais que les artistes avaient pris ce parti afin d'améliorer la lisibilité des vitraux.

41. Il n'existe pas d'étude systématique des grisailles dans la première moitié du XIV^e siècle, mais, exception faite des vitraux cisterciens, il semble bien que les losanges ornés de motifs floraux et rehaussés de jaune d'argent étaient omniprésents. Voir par exemple Lafond, *op. cit.*, 1970, en particulier p. 178-179.

42. Il n'est malheureusement pas possible de comparer les étonnantes grisailles du XIV^e siècle dans le chœur avec celles que les mêmes artistes ont réalisées pour la chapelle Saint-Jean afin de déterminer si, comme je le soupçonne, les grisailles de l'étage inférieur se conformaient davantage à la mode du temps. Il ne reste rien des grisailles installées à l'origine dans la chapelle, et l'on ne peut avoir la certitude que les panneaux exécutés par Roussel en 1878 pour compléter les scènes figurées du XIV^e siècle (dont l'une est reproduite dans Lafond, *loc. cit.*, 1954, pl. XLV) et encore installées avec elles (fig. 12) reprenaient les motifs des vitraux d'origine, conservés jusqu'au milieu du XIX^e siècle. En tout cas, le style imité dans le pastiche concorde avec la date des années 1340. De plus, une bordure décrite par Barraud (*loc. cit.*, 1856, p. 61-62 : « des anges jouant de divers instruments »), avant la restauration de Roussel, a été reproduite en 1878 et placée autour de la scène de la crucifixion. Cette bordure a été supprimée lors de la remise en place des vitraux après la Seconde Guerre mondiale. Si le pastiche du XIX^e siècle imite bien les grisailles de la chapelle exécutées au XIV^e siècle, cela veut dire que la différence de style entre les étages supérieur et inférieur était encore plus spectaculaire autrefois.

43. Madeline Harrison Caviness, « De convenientia et coherencia antiqui et novi operis » : Medieval Conservation, Restoration, Pastiche and Forgery », dans *Intuition und Kunstwissenschaft : Festschrift für Hanns Swarzenski*, sous la direction de P. Bloch et al., Berlin, 1973, p. 205-221.

44. Françoise Perrot, « Les verrières du XII^e siècle de la façade occidentale, étude archéologique », *Les Monuments historiques de la France*, n° 1, 1977, p. 44-50.

45. Voir Murray, *op. cit.*, 1989, p. 119, où l'architecture du XIV^e siècle, à l'étage supérieur et dans le triforium, est qualifiée d'« un peu gauche ». Voir également Bideault et Lautier, *op. cit.*, p. 86 : après avoir évoqué les similitudes évidentes dans la conception des éléments du triforium datant des XIII^e et XIV^e siècles, les auteurs jugent les seconds « plus conventionnels ».

46. Je pense ici à un « troc » au sens où l'entend Michael Baxandall. Voir son *Patterns of Intention : On the Historical Explanation of Pictures*, Berkeley, 1985, en particulier p. 47-50.

24. Cathédrale de Beauvais, La claire-voie du triforium à hauteur des baies NV-NIV.