HAL
open science

Recherches sur une collection de vitraux du Rhin supérieur au Musée de Cluny

Blandine Seitz

To cite this version:

Blandine Seitz. Recherches sur une collection de vitraux du Rhin supérieur au Musée de Cluny. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-03036187

HAL Id: dumas-03036187

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03036187

Submitted on 2 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE DE MASTER 1 EN HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE

ANNÉE 2016-2017

Recherches sur une collection de vitraux du Rhin supérieur au Musée de Cluny

Sous la direction de Monsieur Philippe LORENTZ et Madame Rose-Marie FERRÉ

Blandine SEITZ

VOLUME I – TEXTE

UNIVERSITÉ PARIS IV-SORBONNE
CENTRE ANDRÉ CHASTEL

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Philippe Lorentz et Madame Rose-Marie Ferré qui ont accepté de diriger ce travail pendant huit mois et qui ont su guider mes pas dans cette première expérience de recherche. Je leur suis particulièrement reconnaissante des nombreux rendez-vous qu'ils m'ont accordés et des multiples conseils qu'ils m'ont prodigués avec bienveillance. Que Madame Sabine Berger et Madame Emmanuelle Rosso trouvent aussi l'expression de ma gratitude pour les aides méthodologiques et les corrections qu'elles ont dispensées.

Mes remerciements vont également à Madame Sophie Lagabrielle, conservatrice en chef au Musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, qui m'a permis d'effectuer un stage de deux mois au musée. Je lui sais gré de m'avoir accordé de son temps et de sa patience pour m'initier à la technique du vitrail et de m'avoir proposé d'étudier les pièces qui font l'objet de ce mémoire. Je tiens aussi à remercier Madame Carole Nicolas, pour son aide précieuse pendant mon stage. Je lui dois notamment les photographies haute définition des vitraux et le libre-accès à la photothèque du musée. Je souhaite enfin remercier toute l'équipe du Musée de Cluny pour son accueil.

Je salue ensuite le personnel de la bibliothèque du Centre André Chastel et de l'Institut National d'Histoire de l'Art, de la Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne et de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, grâce auquel j'ai pu bénéficier constamment de bonnes conditions de travail.

J'adresse ma sympathie à mes camarades et amis, avec lesquels j'ai eu de nombreux échanges éclairants sur ce travail. Que ma famille trouve enfin l'expression de ma plus sincère reconnaissance pour la relecture de mon mémoire.

ABRÉVIATIONS ET INDICATIONS PRÉLIMINAIRES

Référencement

«**[Fig.]**» renvoie aux figures reproduites en couleur ou en noir et blanc dans le VOLUME II. Les figures sont numérotées tout au long des parties.

Liste des abréviations employées

cat. exp. : catalogue d'exposition

INV. : numéro d'inventaire

ms. : manuscrit

cat. : catalogue

p. : page

r. : recto

v. : verso

Liste des sigles employés

CVMA : Corpus Vitrearum Medii Aevi

INTRODUCTION

ÉTAT DE LA QUESTION

Dérivé du terme latin *vitrum* qui signifie le verre[1], le vitrail est le fruit du travail d'un verrier et d'un peintre sur verre. Il est lié au Moyen Âge à une théologie de la lumière et doit permettre la pénétration du divin à travers l'œuvre du peintre-verrier. L'occasion d'un stage au Musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny m'a permis de découvrir cette technique fascinante en me penchant plus particulièrement sur quelques spécimens du musée. Le Musée de Cluny conserve une collection de douze vitraux religieux du XVème siècle issus du Rhin supérieur, espace géographique qui comprend actuellement l'Alsace en France, le Pays de Bade et le Sud du Palatinat en Allemagne, le Nord-Ouest de la Suisse **[Fig. 1]**. À côté des célèbres vitraux de Saint-Germain-des-Prés, de la Sainte-Chapelle et de Colmar exposés au musée, ces douze vitraux sont moins connus. Ils sont pourtant d'un grand intérêt. Huit d'entre eux sont d'abord passés par la collection Debruge-Duménil et recensés en 1847 : il s'agit des deux panneaux de l'*Annonciation* et de six panneaux rassemblés à l'époque en une même verrière, à savoir un *Saint Pierre*, un *Saint Quirin*, un *Saint Lambert*, un *Saint Antoine*, un *Saint évêque* et un *Donateur, jeune homme agenouillé*. Ces huit pièces ont été achetées en 1850, lors de la vente de la collection Debruge-Duménil, pour le compte du Prince Soltykoff. Quatre autres vitraux proviennent uniquement de la collection Soltykoff, les détails de leur acquisition étant inconnus : ce sont les panneaux de l'*Annonciation*, de *Saint Bernard*, et de *Sainte Dorothée*. Lors de la vente de la collection Soltykoff en 1861, les douze panneaux ont été acquis par le Musée national du Moyen Âge. On peut désormais les répartir en quatre groupes échelonnés sur la seconde moitié du XVème siècle : un premier groupe daté d'environ 1450 concerne l'*Annonciation* **[Fig. 2, 3 et 4]** exposée en salle 17 du musée. Une deuxième série présente les quatre panneaux de l'*Annonciation* **[Fig. 5 et 6]**, de *Saint Bernard* **[Fig. 7]** et de *Sainte Dorothée* **[Fig. 8]** exposés en salle 17 du musée et datés approximativement de 1460. Un troisième ensemble concerne *Saint Pierre* **[Fig. 9]**, *Saint Quirin* **[Fig. 10]**, *Saint Lambert* **[Fig. 11]** exposés et le *Donateur, jeune homme agenouillé* **[Fig. 12]** dans la réserve du musée, tous les quatre datés de 1470 environ. Enfin, une quatrième série datée d'environ 1480 regroupe le *Saint Antoine* **[Fig. 13]** dans la réserve du musée et le *Saint évêque* **[Fig. 14]** exposé en salle 17. On pourra se reporter au schéma ci-dessous pour se représenter l'historique de la circulation des vitraux au XIXème siècle. Un état de la question permettra ensuite de recenser les différentes sources qui mentionnent nos panneaux.

1 ERNOUT ET MEILLET, 2001, p. 742

1847-1850

COLLECTION DEBRUGE-DUMÉNIL

Vitraux recensés dans les catalogues de la collection Debruge-Duménil en 1847 et 1849-1850 et achetés pour la collection Soltykoff probablement en 1850 lors de la vente Debruge-Duménil.

- **SÉRIE DE L'ANNONCIATION (panneaux de la même verrière identifiée comme un "Ouvrage allemand du XVe siècle." p. 505)**

Ange et Vierge de l'Annonciation

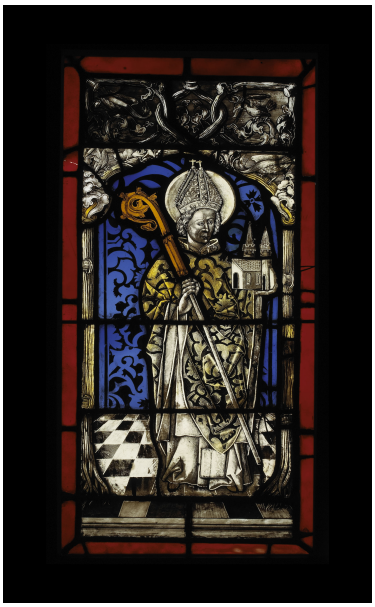
- **SÉRIE DE CINQ SAINTS ET D'UN DONATEUR (panneaux provenant de la même verrière également identifiée comme un "Ouvrage allemand du XVe siècle." p. 505)**

Saint Pierre

Saint Quirin

Saint Lambert

Donateur, jeune homme agenouillé



Saint évêque

Saint Antoine

ENTRE 1850 ET 1861
COLLECTION SOLTYKOFF

Vitraux recensés dans le catalogue de vente de la collection Soltykoff en 1861 : on retrouve les précédentes verrières (attribuées à une "École allemande" de la "fin du quinzième siècle" p. 259) augmentées de panneaux du XIXème siècle et une verrière de quatre nouveaux panneaux achetés avant 1861 sans indication de provenance.

- **AJOUT DE PANNEAUX AU XIXème SIÈCLE : QUELQUES EXEMPLES**

Saint Lambert

Saint évêque

Donateur, jeune homme agenouillé

Donatrice

Jeune femme assise lisant

- **VERRIÈRE DE SIX PANNEAUX DONT DEUX PANNEAUX SUPÉRIEURS DE REMPLISSAGE (attribuée à une "École française" du XVème siècle p. 258)**

Vierge de l'Annonciation

Ange de l'Annonciation

Saint Bernard

Sainte Dorothée

DE 1861 À AUJOURD'HUI
MUSÉE DE CLUNY

Achat des douze vitraux par le Musée de Cluny lors de la vente Soltykoff en 1861. Répartition actuelle en séries :

- **SÉRIE DE L'ANNONCIATION, VERS 1450**

Ange et Vierge de l'Annonciation

- **SÉRIE DE QUATRE PANNEAUX, VERS 1460**

Vierge de l'Annonciation

Ange de l'Annonciation

Saint Bernard

Sainte Dorothée

- **SÉRIE DE TROIS SAINTS ET D'UN DONATEUR, VERS 1470**

Saint Pierre

Saint Quirin

Saint Lambert

Donateur, jeune homme agenouillé

- **SÉRIE DE DEUX SAINTS, VERS 1480**

Saint évêque

Saint Antoine

BILAN : le travail de datation de Françoise Perrot (1973) a permis de constituer des séries de ces vitraux suivant leurs caractéristiques stylistiques. Les douze panneaux sont répartis en quatre groupes s'échelonnant sur la seconde moitié du XVème siècle.

Les vitraux apparaissent donc pour la première fois en 1847 dans la *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil* de Jules Labarte (1797-1880), avocat, historien de l'art et collectionneur. En effet, il n'est indiqué aucune trace de leur provenance. À la mort de son beau-père, le grand collectionneur Louis-Fidel Debruge-Duménil, Jules Labarte recense tous les objets de la collection de ce dernier dans un catalogue raisonné. Dans la partie consacrée à la peinture sur verre, Jules Labarte commence par répertorier les vitraux français et allemands. Les collections numérotées de 472 à 473 correspondent aux actuels vitraux du Musée de Cluny[2] : la plus ancienne *Annonciation* figure au numéro 472 dans cette liste et forme un premier groupe de deux vitraux issus de la même verrière **[Fig. 2, 3 et 4]**. Il est indiqué que le phylactère comprend la phrase de salutation de l'ange jusqu'au « Dominus tecum », alors que la seconde *Annonciation* comprend seulement la partie « ave Maria gracia plena », ce qui nous permet de les distinguer **[Fig. 5 et 6]**. Le numéro 473 correspond à six vitraux issus de la même verrière à savoir *Saint Pierre*, *Saint Antoine*, un *Saint abbé*, *Saint Lambert*, *Saint Maurice* (actuel *Saint Quirin*) et un *Donateur, jeune homme agenouillé* **[Fig. 9 à 14]**. La description de Jules Labarte est brève, il ne mentionne que les attributs des saints et désigne ces vitraux comme des ouvrages allemands datant du XVème siècle. Il présente enfin les dimensions des vitraux. La collection Debruge-Duménil ne comprenait que huit des douze vitraux du Musée de Cluny : la deuxième *Annonciation*, accompagnée de *Sainte Dorothée* et de *Saint Bernard*, n'est pas encore connue **[Fig. 5 à 8]**. Cette première source permet de retracer l'historique de huit vitraux à partir du XIXème siècle.

Le catalogue de vente de la collection Debruge-Duménil publié en 1849 pour la vente de 1850 reproduit la classification de Jules Labarte de 1847. Destiné à la vente, il est concis dans un but pratique. Les vitraux sont présentés de la même manière[3]. Ils ont probablement été achetés en 1850 pour enrichir la collection du Prince Soltykoff comme le montre le catalogue de vente de 1861.

Le *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du Prince Soltykoff* date de 1861. Le Prince Soltykoff, petit-fils du Prince Nicolas Soltykoff qui était président du Conseil des Ministres du Tsar Alexandre Ier, vint à Paris en 1840 où il rassembla dans deux hôtels particuliers une collection de trésors médiévaux. La célèbre vente de la collection médiévale du Prince eut lieu à l'Hôtel Drouot en avril 1861. Le catalogue est conçu dans le but pratique de classifier des objets. La partie consacrée aux vitraux permet de trouver la première mention de l'*Annonciation* accompagnée de *Saint Bernard* et de *Sainte Dorothée* au numéro 1103 et de retrouver les vitraux issus de la collection Debruge-Duménil rassemblés au numéro 1104 (*Annonciation*, *Saints*, *Donateurs*) et mêlés à de nouvelles figures (« figures isolées de saints, de

2 LABARTE, 1847, p. 33

3 LABARTE, 1849, p. 42

saintes, de donateurs et de donatrices »[4]) correspondant à des pastiches du XIXème siècle **[Fig. 109 et 110]**. La description est encore plus laconique que dans le catalogue de Jules Labarte, et ce parce qu'il s'agit seulement d'organiser la vente en se limitant à l'essentiel : les saints ne sont pas nommés, les dimensions de chaque panneau ne sont pas relevées, seules les dimensions des verrières sont indiquées. La différence notable cette fois-ci réside dans le fait que tous les anciens panneaux de la collection Debruge-Duménil sont attribués à une « École allemande»[5] – expression aujourd'hui archaïque qui souligne une classification des panneaux selon une pratique artistique aux caractéristiques communes sur un territoire donné[6] – et datés de la fin du quinzième siècle, ce qui apporte également une nuance aux propos de Jules Labarte. Les nouveaux panneaux (*Annonciation*, *Saint Bernard* et *Sainte Dorothée*) sont quant à eux attribués à une « École française » et situés au quinzième siècle[7].

Après l'achat des vitraux lors de la vente de la collection Soltykoff de 1861, Edmond Du Sommerard (1817-1885), premier conservateur du Musée de Cluny, propose un catalogue raisonné des collections du musée, numérotant chaque objet et proposant une brève notice pour chacun. Le *Catalogue et description des objets d'art, de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance exposés au musée des thermes et de l'hôtel de Cluny* de 1884 est une réédition du catalogue de 1881. Nos vitraux correspondent aux numéros 1953 à 1964[8]. D'autres vitraux du musée sont recensés et proviennent de la collection Soltykoff également : par exemple, l'actuel *Jacques de Fleckenstein* est mentionné[9], tout comme le vitrail des *Armes de la famille des Müllenheim* aujourd'hui en salle 17[10]. Pour chaque verrière, Edmond Du Sommerard mentionne le titre du vitrail, reprend la localisation et la datation du catalogue de la collection Soltykoff, décrit synthétiquement les scènes représentées, et indique les dimensions des panneaux. Après le travail de recensement d'Edmond Du Sommerard, l'inventaire du Musée national du Moyen Âge témoigne d'une poursuite du classement des œuvres de la même manière formelle : description de la scène, « école géographique », dimensions. Mais les saints, mis à part Saint Lambert, Saint Pierre, Saint Antoine et Saint Georges (actuel Saint Quirin) ne sont pas encore nommés.

En 1896, le peintre verrier Léon-Auguste Ottin, mentionne les panneaux de Cluny comme des exemples des vitraux que l'on peut trouver à Paris[11]. Son ouvrage possède un caractère

4 SOLTYKOFF, 1861, p. 259
5 SOLTYKOFF, ibidem
6 Voir PELTRE ET LORENTZ, 2007
7 SOLTYKOFF, ibidem
8 DU SOMMERARD, 1884, p.160

9 «1947. Vitrail de la même époque et du même maître, représentant un chevalier revêtu de ses armes et dans l'attitude de la prière; aux armes de la famille de Herkenstein, d'Alsace.»

10 «1948. Panneau de la même école et du même temps. Écusson aux armes des Mühlheim, une des plus anciennes familles de l'Alsace.»

11 OTTIN, 1896, p. 291

didactique et contient de nombreuses illustrations pour l'époque, proposant ainsi un vaste panorama de verrières. Les vitraux du Musée de Cluny sont présentés succinctement avec la mention de leur localisation d'alors dans le musée, précision muséographique intéressante. La troisième salle est dédiée à «huit figures du XVe siècle, dans le genre allemand» où l'on reconnaît notamment les figures de Saint Pierre, un évêque, Saint Antoine. La quatrième salle abrite «quatre sujets du commencement du XVe siècle» à savoir la Vierge, un abbé et une Annonciation que Louis Ottin juge «bien conservée et très belle.». Néanmoins, les vitraux du musée ne sont qu'évoqués par Louis Ottin et les sources de cette époque sont caractérisées par leur caractère répétitif.

C'est vraisemblablement la thèse de doctorat de Françoise Perrot publiée en 1973 qui est l'étude la plus exhaustive sur les vitraux du Musée de Cluny[12]. Françoise Perrot, spécialiste du vitrail médiéval qui a participé au programme international du *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, propose ici une analyse plus approfondie des œuvres et contribue à la mise en place d'une notice précise sur le sujet, toujours en vigueur au musée. Les vitraux sont toutefois présentés de façon brève selon la logique informative suivante : historique et provenance (Rhin supérieur), composition et ornementation des scènes, critique d'authenticité, iconographie (association entre une figure de saint et son attribut), technique, couleur et style. S'ensuivent des hypothèses de datation, de provenance et d'auteur, la bibliographie collectée pour chacun des panneaux depuis le catalogue Debruge-Duménil jusqu'aux comparaisons contemporaines à sa thèse. Toutes ces informations constituent une base solide pour l'étude des vitraux, d'autant plus qu'elle propose des points de comparaisons avec d'autres verrières.

Plus récemment, les œuvres apparaissent ponctuellement dans des expositions surtout au Musée de Cluny mais également ailleurs en France. Le vitrail de *Sainte Dorothée* figure dans l'exposition *Sur la terre comme au ciel, jardins d'Occident à la fin du Moyen-Âge* au Musée de Cluny[13]. La représentation de sainte Dorothée est analysée sous un angle spécifique lié à la thématique de l'exposition : sainte Dorothée **[Fig. 8]**, représentée ici avec un bouquet de fleurs dont une rose rouge, est associée au thème du jardin dans le récit de la *Légende dorée.*

L'exposition *Pinceaux de lumière, du modèle au vitrail* a eu lieu au Musée de Cluny en 2007. Entièrement dédiée au vitrail, l'exposition avait pour but de présenter la réalisation d'un vitrail depuis l'élaboration d'un modèle jusqu'à l'aboutissement de la peinture sur verre transformée elle-même par la lumière. La deuxième section de l'exposition intitulée «Les vitraux du XVe siècle : leur interprétation des modèles enluminés puis gravés» montre notamment l'impact de la circulation des gravures chez les peintres-verriers d'Alsace[14]. La Vierge et l'Ange de l'*Annonciation* **[Fig. 5 et 6]**

12 PERROT, 1973, p. 174-180

13 ANTOINE, 2002, n°77, p. 179

14 LAGABRIELLE, 2006, p. 69-75

sont particulièrement bien analysés et reliés à des gravures très intéressantes, permettant de voir la diffusion d'un même modèle dans un espace géographique circonscrit. Le vitrail de *Saint Pierre* est comparé à une gravure de la Bibliothèque nationale de France. L'exposition présente également l'état des recherches sur le vitrail de *Jacques de Fleckenstein en donateur* : vendu par le peintre-verrier et restaurateur Maréchal de Metz, on sait désormais avec certitude qu'il provient de l'église d'Haguenau, dans le Nord de l'Alsace. Cette partie a le mérite d'apporter des propositions de localisation plus précises avec des comparaisons nombreuses et pertinentes à l'appui tout en suivant le fil directeur de l'exposition, du modèle au vitrail.

Le panneau de *Sainte Dorothée* est à nouveau présenté lors de l'exposition *Le bain et le miroir : soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance* au Musée de Cluny puis au Musée national de la Renaissance à Écouen en 2009[15]. Cette exposition analysait Sainte Dorothée ainsi que d'autres figures surtout féminines dans une partie dédiée aux coiffures médiévales à la fin du parcours d'exposition. Ici, Sainte Dorothée est représentée avec de longs cheveux blonds défaits. La chevelure blonde est particulièrement idéalisée à cette époque ; c'est la raison pour laquelle la Vierge est souvent représentée de la sorte. Cette œuvre témoigne alors des codes vestimentaires et capillaires de l'époque médiévale. Elle est mise en relation avec quatre verrières de l'église des Carmélites de Boppard datant de 1445.

Le vitrail de *Saint Bernard* a été récemment mis en valeur lors de l'exposition *Clairvaux, l'aventure cistercienne*[16]. La figure du fondateur de l'ordre cistercien est rattachée à l'abbaye de Clairvaux, fille de l'abbaye de Cîteaux. Ici, la représentation de Saint Bernard avec tous les attributs qui lui correspondent permet de donner une image fidèle et complète de l'iconographie du saint **[Fig. 7]**.

Mentionnons également un article de Sophie Lagabrielle portant sur les fenêtres aux XIVème et XVème siècles. La *Vierge de l'Annonciation* est présentée à titre d'exemple révélateur pour l'étude du vitrage à la fin du Moyen Âge par une mise en abîme de la vitre[17]**[Fig. 4].** En effet, la scène se déroule dans un intérieur éclairé par une fenêtre en perspective, protégée de l'extérieur seulement dans sa partie supérieure et donnant l'aperçu d'arbres et d'un clocher. Cet exemple montre que la baie vitrée civile n'était pas tout à fait courante à l'époque, même dans les plus riches demeures.

---

15 BARDIÈS-FRONTY, 2009, n° Cl. 167, p. 213

16 VEYSSIÈRE, 2015, fig. 31 p. 63

17 LAGABRIELLE, 2009, p. 105

Enfin, les rapports des restaurations des vitraux de 1985, 2003 et 2013 fournissent des informations importantes. Ils permettent d'établir une critique d'authenticité des verres, soit, pour Françoise Perrot, «le préalable à l'étude d'un vitrail»[18]. Les dossiers de restauration de 2003 présentent des reproductions des vitraux en colorant notamment les pièces ajoutées au XIXème siècle en jaune et celles du XXème siècle en rose. Ils concernent l'*Annonciation* la moins ancienne **[Fig. 5 et 6]**, *Saint Bernard* et *Sainte Dorothée* **[Fig. 7 et 8]**, le *Donateur, jeune homme agenouillé* **[Fig. 12]**, les *Saint Pierre*, *Saint Quirin*, *Saint Lambert* **[Fig. 9, 10 et 11]**, et le *Saint évêque* |**Fig. 14]**. *Saint Antoine* a été l'objet d'une restauration en 2004 **[Fig. 13]**. Les interventions de 2013 concernent l'*Annonciation* colonaise **[Fig. 2, 3 et 4]** mais il s'agit d'un remplacement de vergettes et de plombs peu intéressant pour notre observation.

Les catalogues de collection, les catalogues d'exposition et les dossiers de restauration présentés fournissent donc une documentation non négligeable sur les vitraux conservés au Musée national du Moyen Âge. Ce mémoire sera consacré à une analyse plus approfondie de la collection du Musée de Cluny. En effet, l'analyse formelle et stylistique de chacun des ensembles (couleurs, motifs, architecture, traits, agencement des verres) est une étape essentielle de notre étude. De même, un examen détaillé de l'iconographie pourrait permettre d'affiner la contextualisation des panneaux. Il serait également intéressant de suggérer d'autres rapprochements avec des œuvres (vitraux, peintures, gravures) issues de la même aire géographique et de la même époque.

Nous pourrons nous appuyer sur l'importante collection du *Corpus Vitrearum Medii Aevi* d'Alsace et de Lorraine, d'Allemagne et de Suisse ainsi que sur les collections des musées et des églises en France et à l'étranger. Les travaux consacrés à la peinture et à la gravure rhénanes et flamandes pourront apporter des renseignements utiles sur la circulation des œuvres et la diffusion des modèles et servir des rapprochements formels avec nos vitraux. L'étude iconographique s'appuiera sur les récits de *La Légende dorée* et sur l'*Iconographie de l'art chrétien* de Louis Réau.

Il conviendra d'examiner ces pièces en les replaçant dans le vaste ensemble artistique rhénan du XVème siècle. Il s'agira d'abord de présenter les douze panneaux par une analyse descriptive et critique de chacun d'entre eux. Nous proposerons ensuite des comparaisons iconographiques à travers divers *media* artistiques avant de nous pencher sur des verrières de styles proches.

18 COUPRY, PERROT, 2012, p. 2

PREMIÈRE PARTIE.

DOUZE VITRAUX DU RHIN SUPÉRIEUR AU MUSÉE DE CLUNY

I. *ANNONCIATION* COLONAISE

A. DESCRIPTION

1. Une représentation de l'Annonciation

L'ange et la Vierge occupent chacun un panneau **[Fig. 2, 3 et 4]**. Une lancette les sépare spatialement et confère à chaque personnage un rôle et une autonomie. L'ange et la Vierge se trouvent dans la même pièce d'une demeure ; l'architecture, les tentures et le sol sont traités uniformément dans les deux panneaux. La pièce se compose d'un plafond à caissons en perspective, de deux fenêtres en arrière-plan ouvertes sur un paysage rural (arbres) et un bâtiment muni d'un clocher, d'un vase de lys posé sur une petite table et d'un ambon assez élevé sur lequel est posé l'ouvrage que lit la Vierge. La place réservée à la végétation est pregnante : trois grandes feuilles rouges peuplent le fond au niveau des têtes de la Vierge et de l'ange. Le fond central est orné d'un damas teinté de jaune d'argent décoré d'un même motif stylisé. Le sol, dans la continuité du damas, n'est pas représenté en perspective. Il s'agit d'un parterre végétal, couvert d'herbes, de jeunes pousses, de fleurs et de feuilles variées : feuilles de raifort (ou champignons?), arrondies en volutes, feuilles de chêne, gros plants de fenouil, fleurs. Cette végétation naissante représente un curieux tapis dans un intérieur mais elle pourrait faire sens dans la symbolique de la scène : les semences végétales accompagneraient la semence de l'Esprit-Saint dans le sein de la Vierge. L'entrevue se déroule dans une pièce qui n'a rien d'un sanctuaire : pas de voûtes, mais un plafond plane, pas de vitraux mais des pans de fenêtres transparentes, des colonnes dépouillées dont seules les fondations sont parées de petites fleurs trilobées.

L'ange s'adresse à la Vierge, qui, elle, regarde humblement le spectateur. Il lui porte le message de l'Annonciation de l'Evangile selon Saint Luc, inscrit sur le phylactère qu'il tient entre le pouce et les doigts de sa main gauche : « ave maria gracia plena dominus tecum »[1]. Le geste de sa main droite reflète une expression accompagnant le message oral. Quant à Marie, elle nous regarde, la tête légèrement inclinée et les mains en croix sur sa poitrine, dans une attitude d'offrande et

1 LUC, I, 28

d'écoute, alors même qu'un instant plus tôt, elle était toute à sa lecture. Les pages en suspension, figées dans l'instant, témoignent de l'arrivée inattendue de l'ange mais surtout de ses paroles troublantes pour la Vierge[2]. Tout comme les personnages sont enserrés dans une architecture contigüe, de même l'artiste les a figés activement dans le temps sacré de l'Annonciation, bref moment du oui de Marie. La colombe de l'Esprit-Saint est déjà au-dessus de sa tête, comme si les trois temps, le temps de la salutation angélique, le temps du oui de la Vierge (bras en signe d'acceptation) et le temps de l'Incarnation étaient confondus. L'accomplissement du mystère se fait dans le vitrail par la juxtaposition d'éléments et de gestuelles symboliques. Outre l'Evangile de Saint Luc, *La Légende dorée* propose une véritable analyse du mystère de l'Annonciation s'appuyant sur les écrits de Saint Bernard[3].

2. Description détaillée de la scène

Le traitement de la scène et des personnages est d'un grand raffinement. Le tenture damassée derrière les personnages reproduit un motif présent sur la partie supérieure de l'ambon. Il pourrait s'agir de fleurs de lys ou d'iris stylisés. C'est ici une fleur schématisée à la manière d'une armoirie. La partie inférieure de la fleur se compose de deux pétales ouverts et d'une sorte de tige à trois pointes comparable à une fleur de lys. La partie supérieure de la fleur est détachée de la tige : un grand pétale semblable à une couronne surmonte le cœur de la fleur. Ce motif est encadré et présenté par deux courbes formées d'un trait en grisaille. De petites fleurs se détachent de part et d'autre du damas d'or.

Les personnages portent chacun un ample manteau blanc : une aube blanche pour l'ange, un manteau au-dessus d'une robe bleue pour la Vierge. L'utilisation de la grisaille donne en réalité une teinte brune aux vêtements. Les nombreux plis des drapés témoignent d'un véritable engouement pour le traitement des étoffes. Ces plis cassés et anguleux, mêlés à des jeux d'ombre et de lumière en grisaille, permettent de donner une véritable épaisseur aux vêtements, à la manière des peintres flamands puis rhénans. Les manches de l'ange sont ornées de bandes rehaussées de jaune d'argent et de petits cercles comparables à des perles. Ses immenses ailes sont constituées de plumes semblables à celles d'un paon (comme chez certains peintres flamands et rhénans). Elles sont teintées de jaune d'argent à l'extérieur et de blanc avec quelques pointes de jaune d'argent à l'intérieur. Les cheveux blonds de l'ange, coiffés et aplatis à la racine et frisés aux pointes sont ornés d'un diadème serti d'une croix, la croix du messager ; la longue chevelure d'or nimbée de la Vierge est coiffée d'un simple diadème avec une petite perle au centre. Ces accessoires séparent nettement le front des cheveux, tandis que les cheveux sont positionnés au-dessus du diadème au niveau des

2 VORAGINE, 2004, p. 260-261
3 VORAGINE, 2004, p. 258-266

tempes. La colombe nimbée du Saint-Esprit jaillit d'un faisceau de lumière et surplombe la tête de Marie en avant du nimbe. Derrière la main gauche de l'ange, un long sceptre muni d'une petite pointe et de deux fleurs trilobées tient en équilibre. Il est orné d'une fleur quadrilobée. On remarque également que les fondations de la colonne de droite, du côté de la Vierge, sont nettement plus en avant que l'autre pilier, comme si le spectateur se trouvait de biais, du côté de l'ange.

3. Coupe des verres et traitement pictural

Le panneau consacré à l'ange est composé de dix-sept pièces de verre. Celui de la Vierge comporte dix-sept pièces de verre également, plus deux pièces minuscules. En règle générale, pour nos deux personnages, une pièce est utilisée pour le visage et le cou, une à deux pièces pour le drapé du buste, une pièce pour le bas du manteau, deux pièces pour le tapis végétal, une à deux pièces pour le plafond à caissons, deux à trois pièces pour les colonnes, une pièce pour les fenêtres, deux pièces pour les grandes feuilles rouges derrière les visages de la Vierge et de l'ange, une à deux pièces pour le fond damassé fleuri. Il faut ajouter deux pièces de verre pour l'ambon et trois pièces pour les ailes de l'ange, la partie supérieure de son aile gauche étant disposée sur la même pièce de verre que son visage.

La scène présente un caractère raffiné et spirituel par les couleurs employées : jaune d'argent au caractère divin (or), bleu marial (haut de la robe de la Vierge), rouge vif et rouge bordeau (feuilles du fond damassé), ocre-brun (ambon) et grisaille. La prédominance de la grisaille rapproche ce vitrail de la gravure.

De plus, les deux personnages sont d'assez petite taille. S'ils ne correspondent tout à fait pas aux figures enfantines du « weicher Stil »[4], style doux et raffiné, ils dégagent cependant une innocence et un charme particuliers. Leurs cheveux blonds, leur visage sans défaut et leurs joues patentes les dotent d'une jeunesse rafraîchissante. Les personnages ont le même nez fin et longiligne, les mêmes yeux noirs et la même bouche de petite taille. La grâce de Marie est rendue par la douceur de son geste, l'humble surprise de son visage, et la féminité de sa coiffure et de ses cheveux couleur or. L'ange est plus androgyne : son visage et ses traits sont fins et purs (pâleur, finesse des sourcils), sa coiffure est charmante et soignée. Ses ailes sont également ravissantes, on peut peut-être les assimiler à des plumes de paon. La place prépondérante qui est faite à la végétation par le biais des arbres, des feuilles et des fleurs témoigne non seulement d'une décoration courante à l'époque, mais également d'une communion avec la nature, avec la Création. L'immense lys posé à côté de Marie, symbole de sa virginité, témoigne aussi du caractère symbolique des

4 NOACK, 1951, p. 110 : «Die Bezeichnung "Weicher Stil" für die deutsche Kunst im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts geht auf Börger zurück [...] sie charakterisiert "fein und glücklich" die "kurze Glückstunde der Geschichte"»

plantes à cette époque.

B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ

Cet ensemble de deux panneaux comprend des parties issues du XIXème siècle : les bandes supérieures et inférieures, non visibles en salle d'exposition. Il s'agit en haut d'une architecture surplombant la scène et en bas, d'une bande distincte du sol. De plus, le tapis végétal sous les pieds de la Vierge et de l'ange, bien qu'il s'agisse de pièces de verre anciennes, a été ajouté à une date imprécisée[5]. Quelques plombs de casse sont visibles sur le panneau de l'ange : au niveau de son aile gauche, de sa manche gauche et du parterre gauche.

II. SECONDE *ANNONCIATION*

A. DESCRIPTION

1. Représentation de l'Annonciation

Contrairement à la précédente *Annonciation*, la Vierge est située à gauche de la scène et l'ange à droite de celle-ci **[Fig. 5 et 6]**. Les personnages demeurent dans une pièce carrelée et architecturée semblable à une chapelle ou une église. En effet, les piliers, les chapiteaux, les dais à arcades dentelées au premier plan, puis les voûtes arrondies, les baies et les occuli à l'arrière-plan témoignent d'une organisation spatiale ecclésiale. L'ange et la Vierge sont séparés physiquement par des colonnettes et des piliers encadrant chaque personnage. L'architecture, d'une part, mais également les couleurs saturées égaient la scène en lui conférant une joyeuse vivacité. Au blanc des piliers, des dais du premier plan de la scène, des lys, de la robe de Marie et de l'aube de l'ange répond le rouge dense de la cape de l'ange, du coussin, du vase et des voûtes à l'arrière-plan. Un beau jaune d'argent pare le sol carrelé sous les pieds de l'ange d'une belle lumière, mais également les cheveux des personnages, le nimbe et l'ambon de la Vierge ainsi que les bases et les chapiteaux des colonnes. Un fond damassé aux motifs de *Federranken* bleus (rangées de plumes) se détache derrière les voûtes rouges et irradie avec la robe de la Vierge et la manche gauche de l'ange. Un beau vert sapin foncé colore la face interne des ailes de l'ange, les tiges des lys ainsi que le carrelage sous les pieds de la Vierge. Les personnages dégagent douceur et tranquillité malgré la surprise de la salutation angélique. L'ange agenouillé pointe la Vierge de son index droit et tient de sa main

5 PERROT, 1973, n° 49, p. 172

gauche le phylactère comportant le message « Ave Maria gracia plena » enroulé autour du fût de la colonnette centrale du panneau[6]. Marie, surprise dans sa lecture, et positionnée en biais, tourne la tête vers l'Ange et lève les mains en signe d'étonnement mais aussi d'accueil de la Parole.

2. Description détaillée de la scène

Ces deux panneaux de l'Annonciation présentent une variété de formes et de motifs témoignant probablement d'un goût de l'artiste pour la minutie et l'ornement. Les motifs végétaux et plus particulièrement floraux constituent un décor important, esthétique et symbolique : les traditionnels lys de la virginité s'élancent vers les voûtes à hauteur du visage de la Vierge. Une fleur jaune d'argent à cinq pétales boutonne la cape blanche de Marie. Les fleurs quadrilobes parent les chapiteaux rehaussés de jaune d'argent d'un bouquet architectural sauf pour la colonnette attenante à l'ange dont les fleurs sont différentes et les pétales dentelés. Les fleurs-étoiles à quatre pétales sont plus schématiques et moins arrondies sur le carrelage du panneau de l'ange. Des fleurs trilobées semblables à des feuilles de trèfle se détachent sous les dais à arcades. Enfin, les fines fleurs en grisaille à l'arrière de l'ambon renforcent l'idée d'un goût pour la parure florale. Le motif des plumes est répété dans les ailes de l'ange et dans le fond damassé de type *Federranken*, désignant des rangées de plumes très fines et stylisées que l'on retrouve régulièrement dans les vitraux germaniques comme nous le verrons. Ce motif précis copiant les étoffes dégage un certain raffinement artistique. L'architecture est répartie de façon uniforme dans chaque panneau : deux dais à arcades surplombent chaque personnage, les deux dais étant séparés par une colonnette centrale qui s'élève jusqu'en haut du panneau. La partie supérieure des panneaux n'est pas totalement achevée : le plafond ainsi que le haut des colonnes et des dais ne sont pas visibles. Les dais sont travaillés comme de la dentelle selon un même petit motif précis : il s'agit de dents symétriques, six dents par dais au-dessus de la Vierge ; quatre dents entières et une moitié de dent au-dessus de l'ange, ce qui montre peut-être que le travail de mesures et de répartition a été moins précis. Chaque dent est enfin percée horizontalement d'un petit cœur noir. Un ornement architectural orne la partie droite du panneau de la Vierge et la partie gauche du panneau de l'Ange.

3. Coupe des verres et traitement pictural

En ce qui concerne la composition, le carrelage n'est pas représenté en perspective, ou du moins la maîtrise de la perspective n'est pas complète : en effet, les personnages semblent se tenir sur un sol qui n'est pas plane. L'ange pourrait glisser vers la droite du panneau et la Vierge vers l'avant du panneau. Si l'on en croit la perspective, l'ange serait également séparé de la Vierge par une voûte, comme si chaque personnage se tenait dans des petites chapelles. Pour ce qui est de la

6 LUC, 1, 28

peinture et de la couleur, l'artiste a juxtaposé les couleurs complémentaires, ce qui contribue à l'harmonie des panneaux et à leur vivacité : la face interne des ailes de l'ange est verte tandis que la face externe et la cape de l'ange sont rouges, les voûtes, le vase et le coussin sont rouges et contrastent avec le carrelage et les tiges des lys verts, la robe de la Vierge est bleue et l'ambon juxtaposé est coloré au jaune d'argent, le fond damassé bleu s'allie aux chapiteaux, aux cheveux blonds et au nimbe de la Vierge, à la petite table supportant le vase et au carrelage jaune d'argent sous les pieds de l'ange. Enfin, le blanc et le noir sont associés dans le phylactère, dans l'architecture et dans la cape de Marie si l'on prend également en compte les plombs foncés, bien visibles, qui font ressortir les couleurs et détachent les éléments les uns des autres.

Les deux panneaux de *l'Annonciation* ont nécessité un nombre important de pièces de verre blanc ou coloré. Chacun des panneaux est composé d'environ quatre-vingt-dix pièces. Ces quelques deux-cents pièces témoignent d'un travail minutieux mais peut-être également de la fragilité des feuilles de verre qu'il a fallu découper pour assurer la pérennité de l'œuvre. On remarque que les vêtements et l'ambon constituent les plus grosses pièces de la composition : six pièces de verre rouge ont été découpées pour le manteau de l'ange, quatre pièces de verre blanc travaillé à la grisaille pour le manteau de la Vierge si l'on ne compte pas la pièce de son visage et du haut de son manteau. Quatre pièces de verre bleu ont servi pour la robe de la Vierge, trois pour l'aube de l'ange. L'artiste semble tirer parti de chaque pièce de verre coloré pour insérer un maximum d'éléments : par exemple, une pièce de verre blanc contient le bas de l'aube de l'ange, son pied et sa main gauches, le fût de la colonnette centrale et le début du phylactère avec l'inscription « ave ». De même, pour la Vierge, une seule pièce contient son visage et ses cheveux, son cou et son buste incluant son épaule droite recouverts du manteau blanc. Le verre blanc est coloré en grisaille, en jaune d'argent et en ocre clair pour les chairs. Les architectures sont divisées en une multitude de petites pièces de formes variées qui se retrouvent d'un panneau à l'autre.

Le traitement de la composition par le peintre-verrier témoigne encore une fois d'un sens du détail et d'un goût pour l'ornement poussés. Le fond damassé a probablement été peint à la main : non pas que cela soit flagrant ou irrégulier, mais parce que l'espace réservé aux *Federranken* est étroit, ce qui laisse supposer qu'un pochoir n'était peut-être pas utile. Les pièces de verre bleu ont été recouvertes d'une couche de grisaille opaque et foncée puis l'artiste a utilisé la technique de l'enlevé pour faire apparaître des plumes d'un bleu profond et lumineux. Le rendu des plis des drapés est moins élaboré que dans la précédente *Annonciation*. L'utilisation de la grisaille pour obtenir des jeux d'ombres et de lumières permet le rendu des plis. Les personnages dégagent un charme enfantin avec ces visages ronds et ces cheveux blonds, ces grands yeux noirs et ces corps bien faits. On peut noter que les traits des personnages sont simples mais que la composition est

quant à elle, assez chargée. Un détail cependant : le nimbe de la Vierge est assez travaillé. Il est coloré d'un jaune d'argent plus foncé que sa chevelure et il est décoré à la grisaille d'un fin cercle noir qui en suit les contours, à l'intérieur duquel se trouvent des trilobes insérés dans six arcades. Le nimbe prend presque l'aspect d'une couronne de lumière.

B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ

Les deux panneaux datent du XVème siècle. Néanmoins, Françoise Perrot en 1973 puis le rapport de restauration de 2001-2002 confirment l'ajout de pièces de verre au XIXème siècle et au XXème siècle (non visibles en salle d'exposition). Au milieu du XIXème siècle, des bandes supérieures d'environ 29 cm de haut et des bandes inférieures d'environ 16 cm de haut ont agrandi les panneaux[7]. D'une part, il s'agit des sommets des dais architecturés et des colonnes latérales ainsi que du fond damassé à motifs de *Federranken* tout en haut de la scène. D'autre part, il est question d'une partie du carrelage orné de motifs quadrilobés au premier plan et des fûts des colonnes. Au XXème siècle, des pièces de verre blanc verticales sont disposées de manière à encadrer latéralement chaque pan de vitrail. Une des pièces composant le bas du manteau de l'ange date également de cette époque : elle est découpée en rectangle et se situe près de l'ouverture sur fond damassé, à droite de la scène. De façon générale, des plombs de casse apparaissent au niveau du carrelage, sous les pieds de l'ange, témoignant de cassures des deux côtés du fût central. Une marque horizontale noire se dégage de part et d'autre des têtes de l'ange et de la Vierge – comme la trace d'une ancienne barlotière ou d'un faux-plomb peint – s'étendant jusqu'à l'encadrement latéral ajouté au XXème siècle.

III. *SAINT BERNARD*

A. DESCRIPTION

1. Une représentation de saint Bernard abbé

Saint Bernard (1090-1153), fondateur de l'abbaye de Clairvaux, se tient ici debout sur un beau carrelage vert au milieu de la scène **[Fig. 7]**. Il est vêtu d'un beau froc violet, nimbé et tonsuré. Il est positionné de biais vers la droite et agrippe dans sa main gauche un livre – probablement la Règle cistercienne – qu'il retient contre sa poitrine et tient une crosse de sa main droite. En bas à

7 PERROT, 1973, p. 178

droite, l'écu de Clairvaux est noir et orné en diagonal d'un motif de damier rouge et blanc. La pièce est encadrée par deux piliers donnant naissance à un dais surplombant le saint. Derrière lui, trois colonnes blanches surmontées d'un chapiteau jaune d'argent décoré de fleurs trilobées et quadrilobées, arrondies et dentelées ; un fond architecturé brun percé de deux baies latérales ouvertes sur un damas bleu à motifs de *Federranken*. La partie supérieure ajoutée au XIXème siècle reproduit le dais dentelé présent dans l'*Annonciation*. S'il est lié par le style aux précédents panneaux, c'est peut-être parce que saint Bernard manifestait une grande dévotion mariale et a beaucoup écrit sur ce mystère[8]. Saint Bernard fut populaire au Moyen Âge aussi bien en France qu'en Allemagne[9].

2. Coupe des verres et traitement pictural

Le panneau est composé d'une cinquantaine de pièces de verre de taille moyenne. Quelques légers plombs de casse sont visibles sur le carrelage, sur la robe du saint et sur le fond damassé. Les pièces concentriques du nimbe et de la tête du saint sont polies. La technique de l'enlevé est utilisée pour le nimbe jaune d'argent, l'étoffe damassée bleue et le carrelage vert recouverts de grisaille puis grattés. Cependant, les contours des carreaux et des quatre feuilles du carrelage sont cernées d'une fine couche de noir pour en faire ressortir l'éclat. Ce carrelage est teint d'une nuance de vert translucide, entre le vert d'eau et le verre prasin. La couverture du livre de saint Bernard est proche du rouge garance recouvert ici d'une couche de grisaille sur laquelle l'artiste a réalisé un léger motif grillagé à l'enlevé, de la même façon que les carreaux de l'écu garnis d'un grillage de losanges incrustés de petits cercles. Des cercles décoratifs similaires se retrouvent sur les bandeaux supérieurs des chapiteaux et des petits quadrilobes sur la base de la colonne de gauche. Le motif des *Federranken* est réalisé à la main comme le prouvent les petites volutes irrégulières aux extrêmités des plumes. Comme dans le vitrail de *Sainte Dorothée* **[Fig. 8]**, les niches creusées dans les dais donnent une impression de relief par la peinture approximative de la surface à la grisaille laissant subsister des pans plus clairs que d'autres et les hachures installant une profondeur architecturale. Les feuilles d'acanthe et les contours des niches sont cernées de noir pour renforcer ce phénomène de bossage. Un cul-de-lampe est placé devant l'arcade gauche du dais. Les colonnettes viennent supporter les arcs de voûtes curieusement présentes en parallèle du plafond plane. Il s'agit probablement d'une petite chapelle ouverte de tous les côtés.

8 VORAGINE, 2004, p. 1349 et RÉAU, 1958-1959, p. 208
9 RÉAU, 1958-1959, p. 211

B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ

De même que les précédents panneaux de *l'Annonciation*, ce vitrail comprend des parties ajoutées au milieu du XIXème siècle et au XXème siècle. En ce qui concerne *Saint Bernard*, la niche agrémentée de faux-plombs peints reproduit celle qui est présentée au-dessus de sainte Dorothée[10] : de gauche à droite le haut d'une colonne, un arc dentelé, le sommet d'une colonne puis un autre demi-arc. Cette architecture se trouve à l'avant-plan d'un mur brun percé de fenêtres et d'un fond damassé bleu aux motifs de *Federranken* reprenant le décor qui se trouve derrière le saint. Une feuille trilobée jaune orne le dessus du cul-de-lampe en haut à gauche de la scène.

IV. *SAINTE DOROTHÉE*

A. DESCRIPTION

1. Représentation de sainte Dorothée, vierge et martyre

Sainte Dorothée, vêtue d'une robe bleue et d'un manteau rouge, nimbée d'or, se trouve debout sur un carrelage vert en perspective et sous un dais architecturé, dans une pièce ornée d'un plafond en damier **[Fig. 8]**. Au premier plan, le carrelage, sombre, et les trois bases des piliers et de la colonnette devancent le personnage. La sainte a la tête inclinée et regarde derrière le pilier droit de la scène. Elle tient de sa main droite un pan de son grand manteau et de sa main gauche un panier de fleurs que lui offre un petit enfant nu, à droite du panneau. À l'arrière-plan, un fond damassé à motifs de *Federranken* bleus contraste avec le rouge de son manteau et du plafond. À gauche de la scène, une fine colonnette torse laisse apparaître sa longue chevelure blonde. Le dais architecturé décoré de feuilles d'acanthe en grisaille qui surplombe la sainte est soutenu par deux piliers. À gauche du panneau, derrière sainte Dorothée, une colonnette placée en miroir par rapport à l'autre colonnette en reprend la facture comme l'attestent la face interne de la partie supérieure du chapiteau, les motifs végétaux à la base de ce dernier et les dimensions. Le motif des fleurs réapparaît également sur le chapiteau du pilier droit. Ceci fait d'autant plus sens qu'il s'agit de la patronne des fleuristes et des jardiniers[11].

Sainte Dorothée a l'air doux et joyeux, elle est dotée d'une grâce toute féminine avec sa longue chevelure blonde ondulée, ses atours aux couleurs éclatantes et ses mains raffinées. Son

10 PERROT, 1973, n° 50, p. 179-180
11 RÉAU, 1958, p. 404

beau manteau rouge doublé de blanc est boutonné par un double cercle d'or. Sa robe est serrée sous sa poitrine puis tombe jusqu'au sol en plis soyeux. Le petit enfant qui présente le panier de fleurs blanches et la rosette rouge n'est pas dénué d'une certaine fraîcheur. Il s'agit traditionnellement de l'Enfant Jésus qui offre une corbeille de roses du Paradis à la vierge martyre avant sa décapitation[12]. Le dais architectural est formé d'une arcade non symétrique : la partie gauche est plus longue que la partie droite et leur point de convergence ne se situe pas au milieu de la scène mais à droite de la pièce. L'arcade gauche naît d'un pilier qui se prolonge en une courbe. La face externe de l'arcade est creusée en une niche décorée de motifs de feuilles d'acanthe bouclées et stylisées en relief. Un cul-de-lampe assez imposant vient cacher une partie de l'arcade gauche. Il est formé de trois faces visibles probablement surmontées d'une pyramide qui reproduit une église en miniature. Ce chapiteau se fond dans un chapiteau jaune d'argent plus petit : une sorte de cannelé surmonté d'un bossage en demi-sphères et d'un disque épais. Le fût très fin de la colonnette torse disparaît enfin dans plusieurs bases hexagonales. La pièce est encadrée par des poutres rouges derrière et à la gauche de la sainte, à l'arrière-plan. Une autre colonnette forme un pendant à la colonnette torse placée devant la sainte. Tous ces éléments architecturaux chargent la pièce qui prend l'allure d'une chapelle. Le carrelage vert orné de quadrilobes pointus insérés dans des carreaux répond formellement aux cercles rouge et noir du damier bicolore qui orne le plafond. Les motifs floraux en rouge, blanc du bouquet et jaune d'argent sur les chapiteaux répondent aux motifs animaux des *Federranken* bleus.

Sainte Dorothée a obtenu la palme du martyre sous Dioclétien en 304. Néanmoins, le récit de Jacques de Voragine fait d'elle un homme, compagnon de saint Gorgon[13]. La sainte est traditionnellement vénérée en Allemagne et en Italie à la fin du Moyen Âge et est considérée comme l'une des quatre *Virgines capitales*[14].

2. Coupe des verres et traitement pictural

Le panneau de *Sainte Dorothée* est proche de celui de *Saint Bernard*. En effet, le carrelage vert aux quatre feuilles, le plafond en damier rouge et noir, le dais architecturé, le chapiteau central, les motifs floraux sur les chapiteaux et les nimbes des personnages sont les mêmes dans les deux scènes. Sainte Dorothée ressemble également à la Vierge de l'*Annonciation* la plus tardive **[Fig. 6]**. Toutes deux ont la tête inclinée de la même façon, la même chevelure et le même nimbe dans lequel sont insérés des motifs trilobés. La sainte semble avoir les yeux plus grands et un léger sourire

12 RÉAU, 1958, p. 404
13 VORAGINE, 2004, p. 748-749
14 RÉAU, 1958, p. 404

tandis que l'expression plus sérieuse de la Vierge manifeste son attention et son étonnement.

Le vitrail est constitué d'une soixantaine de pièces de verre, ce qui témoigne de la complexité de la composition. Seuls certains éléments ne sont pas dissociés en plusieurs verres : visage de sainte Dorothée, bouquet blanc, plafond, corps de l'Enfant Jésus (hormis sa jambe droite), pan principal du damas. Un petit morceau de verre a été utilisé pour insérer la rose rouge. Des plombs de casse sont visibles de part et d'autre du panneau : pilier et colonnettes, bas de la robe de la sainte, cheveux.

Les couleurs primaires sont harmonieusement réparties. L'artiste laisse une large place au bleu, au rouge et au jaune d'argent. Différentes nuances de blanc sont utilisées pour les chairs, l'architecture et le bouquet. Ces nuances sont fixées par des ombres à la grisaille à l'origine des modelés et des reliefs architecturaux notamment ceux du dais à arcades. Le jaune d'argent du nimbe est recouvert d'un lavis en grisaille pour réaliser le travail d'ornementation de trilobes insérés dans des demi cercles que l'on peut comparer à une couronne.

Le trait est minutieux et les finitions sont nettes. Le visage rond presqu'enfantin de sainte Dorothée est exprimé par deux lignes très fines pour les sourcils, deux grands yeux noirs aux paupières et aux cernes légères, un nez aquilin, une courbe pour la bouche et la fossette du menton en un petit trait noir. Le fond damassé révèle un travail d'enlevés à la main selon les motifs de *Federranken* sur des pièces de verre bleu recouvertes d'un lavis en grisaille. Les contours du damas sont marqués par une bande bleue selon le même procédé de l'enlevé. De même, le peintre-verrier fait preuve d'habileté technique dans le rendu du personnage : les pliures des drapés sont réalisés avec simplicité et délicatesse. La robe de sainte Dorothée se prolonge en longs plis horizontaux parallèles se terminant en plis cassés. Les plis courbes de son long manteau qu'elle retient de sa main droite suivent le mouvement de son bras. La perspective du plafond n'est pas totalement maîtrisée : celui-ci ne devrait pas être visible s'il était parallèle au sol. La chevelure blonde de la jeune femme est étoffée de fines ondulations noires au pinceau. Le panier en osier est coloré de jaune d'argent recouvert d'un motif de grille pour reproduire la matière tissée de fils d'osier ou de paille.

B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ

À la suite du *Saint Bernard*, ce vitrail comprend des parties ajoutées au milieu du XIXème siècle et au XXème siècle. Dans celui de *Sainte Dorothée*, il s'agit d'une bande supérieure d'environ 19 cm de haut et d'une bande inférieure d'environ 10 cm de haut représentant un carrelage vert aux motifs de quadrilobes au niveau des fûts des trois colonnes. On relève également l'addition de deux

pièces constituant le fond damassé bleu[15]. Quelques plombs de casse sont visibles au bas de la robe de la sainte, dans la partie gauche de sa chevelure, au niveau du pilier gauche encadrant la scène et sur la partie boisée rouge en bas à gauche.

V. *SAINT PIERRE*

A. DESCRIPTION

1. Un saint Pierre apôtre

Saint Pierre, debout, tient un livre de sa main gauche et présente les monumentales clefs du Paradis dans sa main droite dans la tradition d'un saint Pierre clavigère[16] **[Fig. 9]**. En effet, Jésus dit à saint Pierre : « Tu es pierre et sur cette pierre je bâtis mon édifice. Je te donnerai les clefs du royaume des cieux et tout ce que tu lieras sur la terre sera lié dans les cieux. »[17]. Le premier chef de l'Église est portraituré en apôtre plutôt qu'en pape : il revêt une robe bleue et un manteau blanc, est pieds nus, ce qui semble rappeler le récit de *La Légende dorée* : « il déchaussa les pieds de ses affections de toute œuvre morte et terrestre »[18]. Celui-ci est âgé ; son crâne chauve et ses rides l'attestent. Il est auréolé d'un nimbe aux touches de jaune d'argent et porte une barbe et des cheveux frisés. Il pose sous un dais à arcades, devant une tenture damassée aux motifs de *Federranken* rouges dotée de fils blancs au bas de la partie inférieure. Cette représentation du saint dans un encadrement architectural similaire à une niche est sans doute une référence à la sculpture. Le saint est entouré de deux piliers dont les chapiteaux sont décomposés en deux parties : la partie inférieure, ornée de feuilles d'acanthe et la partie supérieure, constituée d'un cube dont les faces sont ornées de cercles tracés à l'enlevé. Les piliers soutiennent un dais à arcades qui cache en partie une voûte d'ogives ou un cul-de-lampe derrière le nimbe de saint Pierre. Le dais est orné de feuilles d'acanthe. Il est placé devant une série de quatre fenêtres vitrées ogivées. Le sol n'est quant à lui pas très distinct.

15 PERROT, 1973, n° 51, p. 179-180
16 RÉAU, 1959, p. 1083 et VORAGINE, 2004, p. 449
17 MATTHIEU, 18, 20
18 VORAGINE, 2004, p. 449

2. Coupe des verres et traitement pictural

Le panneau de Saint Pierre est formé d'une vingtaine de pièces : on observe ainsi la maîtrise de pièces de verre plus grandes et l'exploitation maximale des verres colorés (manteau du saint par exemple). Le buste de l'apôtre est coupé horizontalement par une bande noire qui semble marquer l'emplacement d'une ancienne barlotière. Il peut également s'agir d'un trompe-l'oeil.

L'utilisation prépondérante de la grisaille rapproche ce vitrail de l'estampe. Le traitement de l'architecture et des chairs en noir et blanc est égayé par le fond damassé rouge, la robe bleue et les traces de jaune d'argent du nimbe. La composition est dotée d'un caractère grave et solennel, plus triste que dans la série de l'*Annonciation*, de *Sainte Dorothée* et de *Saint Bernard*. L'artiste manifeste un goût poussé pour le dessin : le visage est extrêmement détaillé, à commencer par la barbe et les cheveux tracés un par un à la grisaille noire ou bien blancs à l'enlevé. Les hachures révèlent les zones d'ombre de l'épiderme. L'enlevé permet d'éclairer et de modeler certaines parties du visage : le nez, le front, les pommettes brillent, la lèvre inférieure est plus charnue grâce au jeu de lumière. Cette technique est réitérée pour les plis des drapés. Le manteau du saint est minutieusement travaillé : les plis sont formés de traits noirs entourés de hachures en grisaille et à l'enlevé ainsi que de petits grillages. Les bossages tendent à former le relief. Les motifs de *Federranken* sont enlevés à la couche de grisaille posée sur les verres rouges. L'artiste a dessiné des plumes distinctes, irrégulières mais harmonieuses, liées entre elles par un filet presqu'invisible. La partie supérieure de la clef de saint Pierre est creusée d'une fleur de lys ornementale ; le nimbe du saint est également orné d'une frise de demi-cercles semblables à des pétales.

B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ

Les trois vitraux de *Saint Pierre*, *Saint Quirin*, *Saint Lambert* datant de 1470 environ ont été largement remaniés au XIXème siècle[19]. Il s'agit des bandes supérieures d'architecture (dais), des bandes inférieures composées de pièces rectangulaires ainsi que des pièces verticales et horizontales rouges encadrant les panneaux. Françoise Perrot situe l'apparition des socles entre 1850 et 1863.

19 PERROT, 1973, n° 53 p. 181, n° 54 p. 183, n° 55 p. 185

A. DESCRIPTION

1. Saint Quirin de Neuss

Saint Quirin revêt une cape rehaussée d'un col en fourrure au-dessus d'une armure **[Fig. 10]**. Il tient un étendard et un bouclier. Ses cheveux frisés sont coiffés d'une sorte de turban et son visage est entouré d'un nimbe blanc sans ornement sur lequel on peut cependant percevoir des traces de jaune d'argent. L'armure et l'écu de saint Quirin sont recouverts de jaune d'argent contrastant harmonieusement avec le fond bleu à motif de *Federranken*. Son étendard est parsemé de cercles, à l'image de son bouclier. Le saint, debout et de face, est encadré par deux piliers supportant un dais à arcades comme dans le vitrail de *Saint Pierre*. Cette architecture en grisaille brune est décorée de feuilles d'acanthe et de deux baies vitrées de chaque côté. Le sommet du dais est surmonté d'une feuille à trois branches elles-mêmes trilobées. Saint Quirin, tribun de Neuss (non loin de Düsseldorf) converti par le pape Alexandre Ier, est un martyr romain du deuxième quart du IIème siècle autrefois vénéré dans la région de l'Eifel en Allemagne ainsi qu'à Saint-Quirin en Lorraine. Il est représenté avec ses attributs traditionnels, à savoir son armure, un étendard et un bouclier composé de neuf boules, armoiries de Neuss[20].

2. Coupe des verres et traitement pictural

Les enlevés du fond damassé ont été réalisées à main levée : le pochoir aurait quant à lui manifesté davantage d'uniformité. Le sol est teinté d'une grisaille brune grattée de façon irrégulière : stries régulières et quasi imperceptibles de la brosse, grillage d'un instrument beaucoup plus fin. Il en est de même pour le manteau frotté avec régularité du côté droit, alors que l'on observe également des traits et contours au lavis noir et des enlevés circonscrites. Le visage du saint martyr témoigne d'une attitude solennelle. Il est travaillé méticuleusement au lavis et à l'enlevé : les contours et les traits sont noirs, sa chevelure léonine est noire et blanche. Le devant de sa coiffe est incrusté d'une rosette et de cercles ornementaux. Le tour du turban est marqué par des plis verticaux représentés par de légers traits à l'enlevé et au lavis noir. L'armure de chevalier est reproduite avec précision et recouvre tout le corps du soldat : jambières, genouillères, buste, mains ; les différents pendants de cet équipement sont reliés par de petites attaches noires. Le tout est teinté de jaune d'argent et orné de volutes et de traits noirs stylisés.

20 RÉAU, 1959, p. 1130-1131

B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ

À l'instar de *Saint Pierre*, de nombreuses modifications datent du XIXème siècle[21]. Il s'agit des bandes supérieures d'architecture (dais), des bandes inférieures composées de pièces rectangulaires ainsi que des pièces verticales et horizontales rouges encadrant les panneaux. Françoise Perrot situe l'apparition des socles entre 1850 et 1863. Le rapport de restauration de 2001-2002 montre également qu'une partie du fond damassé derrière la tête et le buste de saint Quirin – entourant son nimbe et le haut de sa crosse – date du XIXème siècle.

VII. *SAINT LAMBERT*

A. DESCRIPTION

1. Une représentation de saint Lambert, évêque de Tongres et Maastricht

Saint Lambert apparaît de face dans un encadrement architectural composé de deux colonnes à quatre côtés et d'un dais à arcades dentelées derrière lequel se dégagent quatre baies **[Fig. 11]**. Comme pour les panneaux de *Saint Pierre*, de *Saint Quirin* et du *Donateur*, une tenture bleue aux motifs de *Federranken* dont la partie inférieure s'achève par des fils, constitue l'arrière-plan. Le saint évêque est revêtu d'une aube blanche sur laquelle sont superposés un vêtement décoré de jaune d'argent et de motifs floraux et une chasuble ornée d'une bande verticale incrustée de petits cercles figurant peut-être des pierres précieuses. Il porte des gants et le rational crénelé des évêques liégeois est attaché autour de son cou. Sa mitre, richement parée de rosettes et autres quadrilobes, est doublée d'une étole dont les deux extrêmités tombent derrière les oreilles du saint. L'évêque tourne le visage vers la gauche et regarde le lointain. Dans sa main gauche, il tient la Bible fermée ainsi qu'une fine étole et il arbore une belle crosse déroulant une feuille d'acanthe de sa main droite.

On reconnaît saint Lambert à l'inscription de son nom à l'intérieur de son nimbe : « Sanctus Lambertus ». Évêque de Tongres et de Maastricht, patron de Maastricht et de Liège, saint Lambert meurt martyr « vers l'an du Seigneur 690 » selon Jacques de Voragine[22], en 705 selon Louis Réau[23]. La première biographie consacrée au saint, dite *Vita prima*, aurait été écrite vingt ans après sa mort[24]. Dans cette version, le saint évêque, rappelé d'exil auprès du roi Childéric III et du maire du

21 PERROT, 1973, n° 53 p. 181, n° 54 p. 183, n° 55 p. 185
22 VORAGINE, 2004, p. 774
23 RÉAU, 1958, p. 783
24 BRIBOSIA, 1955, p. 93-97

Palais Pépin II, est haï de Dodon, proche de Pépin, qui le fait assassiner[25]. Au Xe siècle, la *Vita metrica* renouvelle la légende, en faisant de saint Lambert celui qui dénonce l'immoralité d'un Pépin vivant en concubinage[26]. Il porte traditionnellement la crosse, la mitre et, distinction honorifique, le rational crénelé des évêques de Liège[27]. Saint Lambert était vénéré dans le pays mosan mais également en Autriche et dans les pays allemands[28].

2. Coupe des verres et traitement pictural

Le vitrail est composé d'une quinzaine de pièces assez grandes. Des plombs de casse sont néanmoins visibles sur les colonnes et le fond damassé. La scène, assez austère par le lavis noir et la grisaille, est animée par le bleu du fond damassé et le jaune d'argent des attributs du saint (crosse, mitre, pages de la Bible, vêtement, rational). Le panneau est encore une fois proche de l'estampe. La pratique des stries au lavis noir permet à l'artiste de dégager les ombres des reliefs et des modelés : visage, faces internes des colonnes. Les plis cassés des vêtements ecclésiastiques sont quant à eux réalisés au moyen des grilles à l'enlevé et au lavis noir selon un jeu de lumière à l'extérieur des plis et d'ombre à l'intérieur de ces poches. Le fond damassé a été dessiné à la main selon la technique de l'enlevé. La grisaille brune qui recouvre le sol, les vêtements et les architectures permet au peintre-verrier de montrer son talent de dessinateur avec des outils beaucoup plus fins. Le nimbe de saint Lambert est recouvert d'une couche de grisaille superposée au jaune d'argent : le patronyme du saint et une frise de plumes tracés à l'enlevé couronnent sa tête. Ses gants sont sertis d'une pierre précieuse en forme de losange. Les motifs floraux agrémentent la composition : feuilles d'acanthe présentes sur l'embout de la crosse, le dais à arcades et les chapiteaux des colonnes ; rosettes et fleurs sur le devant de la mitre de l'évêque ainsi qu'au bas de sa chasuble.

B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ

Comme *Saint Pierre* et *Saint Quirin*, ce vitrail des années 1470 a fait l'objet d'ajouts au XIXème siècle[29]. Il s'agit des bandes supérieures d'architecture (dais), des bandes inférieures sous les pieds du saints composées de pièces rectangulaires ainsi que des pièces verticales et horizontales rouges encadrant les panneaux. Françoise Perrot situe l'apparition des socles entre 1850 et 1863.

25 BRIBOSIA, 1955, p. 95
26 BRIBOSIA, 1955, p. 97
27 RÉAU, 1958, p. 784
28 RÉAU, ibidem
29 PERROT, 1973, n° 53 p. 181, n° 54 p. 183, n° 55 p. 185

A. DESCRIPTION

1. Représentation d'un donateur en prière

Un donateur est agenouillé et de profil, les mains jointes, dans un encadrement architectural composé de deux piliers surmontés d'un dais formé de deux voûtes en berceau séparées par un cul-de-lampe en forme de chapelle **[Fig. 12]**. Sous ces voûtes ornées de feuilles d'acanthe, six fenêtres vitrées sont visibles. Une tenture bleue surmontée d'une bande horizontale d'or les cache partiellement et fait figure d'arrière-plan. Elle est parée de motifs de *Federranken* que l'on retrouve dans les autres panneaux et achevée par des fils blancs. Le jeune homme porte un manteau blanc et une écharpe rouge. Ses cheveux épais sont mi-longs et ondulés aux pointes.

2. Coupe des verres et traitement pictural

La partie supérieure est formée de deux pièces de verre. Les bases et les fûts des colonnes sont divisés en trois pièces verticales. Le corps du donateur est réalisé de la sorte : une pièce de verre blanc pour le visage et le cou, quatre pièces de verre rouge pour l'écharpe, deux verres blancs pour chaque manche, cinq pièces de verre blanc pour le bas du manteau et le sol. Dix-sept pièces ont été découpées mais cinq plombs de casse et des bouche-trous sont placés au niveau de la tenture et de la robe du personnage représenté. Toutes les pièces ont été recouvertes de grisaille brune pour procéder ensuite à un travail de dessin à l'enlevé et au lavis noir. Les poils d'une légère fourrure sont tracés à l'enlevé par de fins traits sur les manches et le col du donateur qui porte un vêtement chaud sous son manteau. Des stries et des hachures au lavis noir et à l'enlevé permettent de renforcer les plis des drapés par des ombres et des reliefs. La bande jaune d'argent est ornée de deux traits parallèles surplombant une frise de doubles cercles dont les traits ne sont pas toujours finis.

B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ

Ce vitrail réalisé vers 1470 possède, outre des cassures, deux pièces du XIXème siècle, mises en valeur dans le rapport de restauration de 2001-2002. L'une des pièces, datée de 1850 par Françoise Perrot, constitue la partie droite de l'architecture supérieure[30] ; l'autre, en bas à gauche du panneau, forme le fût de la colonne. À droite du jeune homme, une petite pièce moderne est enserrée dans des plombs de casse.

30 PERROT, 1973, n° 57, p. 189

A. DESCRIPTION

1. Représentation de saint Antoine ermite

Le saint ermite est environné d'une voûte végétale formée de piliers en troncs d'arbres et d'un dais de ramures peuplées d'oiseaux et de feuilles d'acanthe **[Fig. 13]**. Il est debout sur un sol garni d'herbes vivaces et d'une branche et devant un fond damassé rouge décoré de motifs stylisés en volutes proches de l'univers aquatique ainsi que des fonds réalisés par l'atelier de Peter Hemmel[31]. On aperçoit derrière le saint un carrelage en damier et des flammes, ces dernières faisant partie intégrante de l'iconographie du saint[32]. Le visage du saint est quelque peu sévère et solennel. Le nimbe, comme les pages du livre, semblent être teints d'une grisaille verte désormais blanche et blaireautée. Les rehauts (stries, hachures) sont encore présents pour les ombres et reliefs des modelés. Saint Antoine est un ermite égyptien du IVème siècle qui serait mort à cent-cinq ans, sous l'empereur Constantin[33]. Il est représenté selon l'usage en vieillard barbu, tenant un tau à clochette de sa main gauche et un livre – la règle des Antonites – dans sa main droite et portant une robe de bure. Il est accompagné de son fidèle cochon[34].

2. Coupe des verres et traitement pictural

Six verres blancs témoignent d'un remplacement de pièces. Certaines parties du tronc notamment une à droite date du XIXème siècle, comme les deux pièces de la partie supérieure du panneau. Le corps de saint Antoine est composé d'onze pièces utilisées également pour le cochon et la partie droite du sol. Les deux piliers sont composés respectivement de cinq et six pièces plus cinq pièces de verre pour le dais. Le sol herbeux datant du XIXème siècle est composé de quatre pièces. Le fond damassé est constitué de huit pièces dont deux principales. Ses motifs polymorphes reproduisent des éléments végétaux ou animaux peu connus avec un pochoir probablement utilisé pour le *Saint évêque*. Les deux oiseaux sont peut-être des corbeaux.

31 FRANKL, 1956
32 RÉAU, 1958-1959, p. 105
33 VORAGINE, 2004, p. 132
34 RÉAU, 1958-1959, p. 104-105

B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ

Les bandes supérieures (11 cm environ) et inférieures (7 cm environ) ainsi que les pièces rouges d'encadrement des panneaux datent du XIXème siècle ; Françoise Perrot situe leur adjonction après 1847[35]. Le rapport de restauration de 2001-2002 permet également de dater du XIXème siècle certaines pièces verticales formant les piliers en troncs d'arbres. Six pièces de verre blanc ont été posées probablement pour remplacer d'autres pièces cassées ou disparues dans le vitrail de *Saint Antoine* : trois pièces du dais végétal au-dessus de la tête du saint, une pièce à l'emplacement originel de la main gauche du saint et du bâton qu'il tient, deux pièces au bas de sa robe de bure.

X. SAINT ÉVÊQUE

A. DESCRIPTION

1. Représentation d'un saint évêque

Le saint évêque se tient debout, de face, portant la mitre, la crosse dans sa main droite et une église aux deux clochers, peut-être une cathédrale, dans sa main gauche **[Fig. 14]**. Il pose sur un carrelage en damier noir et blanc en perspective, devant un fond damassé bleu aux motifs végétaux noirs, encadré par une architecture boisée. Au-dessus de sa tête, la voûte en berceau faite de branches envahies par des oiseaux et des feuilles d'acanthe est similaire à celle que l'on trouve précédemment dans le panneau du *Saint Antoine*. Le prélat porte une belle chasuble ornée des mêmes motifs que la tenture à l'arrière-plan. Paré de ses plus beaux atours, le visage intelligent et sévère, il dégage une autorité certaine. La mitre du saint évêque est finement détaillée : tissu à motifs de plumes stylisées, émaux ornementaux, perles, et en tout en haut, deux boules surmontées de deux croix. En ce qui concerne l'église, celle-ci est curieusement coupée en deux à la verticale bien que les deux clochers soient visibles. Ces clochers en flèche sont encerclés de murailles crénelées.

2. Coupe des verres et traitement pictural

La partie supérieure du vitrail est constituée d'une pièce de verre et sa partie inférieure de deux pièces. Des pièces égales de verre rouge encadrent le panneau. Le tout est composé d'une

35 PERROT, 1973, n° 62 A, B, p. 202

quarantaine de pièces dont huit pièces de verre bleu et des verres blancs. Un lavis noir et une grisaille brune sont utilisés pour toutes les pièces mais aussi du jaune d'argent pour colorer d'or la chasuble, l'embout de la crosse et les branchages. Le nimbe est presque blanc. Un pochoir a permis le tracé des motifs végétaux stylisés. Ceux-ci ont été peints sur la chasuble de l'évêque recouverte au préalable de grisaille puis de jaune d'argent et l'artiste a ensuite gratté en hachures pour produire des ombres, des reliefs et des plis. Le modelé des doigts et des ongles est particulièrement minutieux. La référence à la gravure est frappante pour le personnage et le dais aux oiseaux tout en grisaille. La perspective est maîtrisée par l'artiste.

B. CRITQUE D'AUTHENTICITÉ

De même que pour les précédents vitraux, les bandes supérieures (11 cm environ) et inférieures (7 cm environ) ainsi que les pièces d'encadrement des panneaux datent du XIXème siècle ; Françoise Perrot situe leur adjonction après 1847[36]. Le rapport de restauration de 2001-2002 permet également de situer au XIXème siècle certaines pièces verticales formant les piliers en troncs d'arbres.

36 PERROT, 1973, n° 62 A, B, p. 202

DEUXIÈME PARTIE.

MODÈLES ICONOGRAPHIQUES

I. LES ARTS FIGURÉS DU RHIN SUPÉRIEUR AU MILIEU DU XVème SIÈCLE

A. UNE VASTE AIRE RÉGIONALE...

L'aire régionale et artistique ou « Kunstlandschaft » du Rhin supérieur ou Oberrhein est une notion moderne, désignant « le cadre géographique au sein duquel s'est déroulée l'activité artistique en Allemagne du Sud-Ouest à l'époque médiévale »[1]. Les historiens d'art ont tenté de mieux définir ce cadre fluctuant depuis le XIXème siècle, car, s'il s'agit des territoires de part et d'autre du Rhin, différentes approches et appréciations ont pu inclure ou exclure certains espaces : « Depuis le XIXe siècle, l'Oberrhein a connu des contours variables selon que sa définition a reposé sur des critères géographiques, historiques, religieux, linguistiques ou artistiques. L'analyse stylistique des œuvres d'art ayant vu le jour aux XIVe et XVe siècles dans cette vaste région entre Constance et Spire, dont l'axe est le cours supérieur du Rhin et dont Strasbourg fait partie intégrante, permet certes de dégager des traits communs. »[2]. La notion d'Oberrhein tend à souligner une sorte d'homogénéité artistique entre les différents « foyers » de cette région[3], composée d'entités politiques diverses durant la période médiévale : évêchés, margraviats, comtés et duchés, seigneuries et villes libres. Philippe Lorentz a montré la prépondérance de deux villes au sein de cet ensemble régional, Strasbourg et Bâle, deux centres artistiques et cités épiscopales au cœur de l'Oberrhein, pôles attractifs à l'origine de circulations et d'échanges entre ateliers[4].

Les œuvres d'art de cette région, par ces « traits communs » qui les rapprochent, ont pu être rassemblées derrière le nom d'« école » régionale, terme particulièrement controversé aujourd'hui[5]. Une « école » dite allemande, reconnaissable donc à des caractéristiques stylistiques germaniques, est ainsi mentionnée pour identifier les vitraux dans le catalogue de collection Soltykoff[6]. Si ces œuvres sont visuellement proches, il existe toutefois des particularités qui les distinguent d'un foyer à l'autre.

1 KURMANN ET ZOTZ, 2008, p. 401
2 BORLÉE, LORENTZ ET DUPEUX, 2008, p. 13
3 KURMANN ET ZOTZ, 2008, p. 301
4 BORLÉE, LORENTZ ET DUPEUX, 2008, p. 13 et KURMANN ET ZOTZ, 2008, p. 401-403
5 LORENTZ ET PELTRE, 2007
6 SOLTYKOFF, 1861, p. 259

B. ...AU FOISONNEMENT ARTISTIQUE SINGULIER

Si l'on veut appréhender dans leur ensemble les arts figurés du milieu et de la deuxième moitié du XVème siècle, il nous faut d'abord prendre en compte l'art de la toute fin du XIVème siècle et du début du XVème siècle au sein du Rhin supérieur. Cet art germanique est rattaché au style de l'esthétique courtoise, dit « gothique international » selon la formule de l'historien d'art Louis Courajod, pétri de multiples apports régionaux (notamment siennois, bourguignons et bohêmiens[7]), et au « weicher Stil »[8], style doux, moelleux, « langage artistique raffiné, linéaire et précieux »[9], que l'on observe par exemple chez le Maître du *Paradiesgärtlein*, le Maître de la Crucifixion au dominicain ou chez le peintre Hans Tieffental[10]. Cet art rhénan du début des années 1400 est parsemé de petites figures pleines de douceur et d'un charme enfantin[11].

Il convient ensuite de souligner les apports de l'art des anciens Pays-Bas, dit *ars nova*, dans le deuxième quart du XVème siècle et l'accueil de nouveautés artistiques dans les foyers germaniques proches. Erwin Panofsky définit ce caractère novateur comme « une saine résistance aux tendances maniéristes du style International, préparant ainsi la voie à la grande synthèse qu'allait réaliser Jan van Eyck entre le naturalisme et le raffinement. [...] ces écoles recueillirent, conservèrent, développèrent et disséminèrent des idées artistiques [...] et elles contribuèrent d'autant plus efficacement à leur diffusion que ces motifs constituèrent la principale ressource du nouvel art de l'estampe, qui prit naissance à la même époque et, d'une manière générale, dans le même environnement. »[12]. Dans le même temps, il est nécessaire d'appréhender les voyages d'artistes dans ces régions voisines du Rhin supérieur et leur formation auprès de maîtres comme Rogier van der Weyden. Il s'agit donc d'insister sur des échanges bilatéraux : « the Upper Rhenish region had artistic contacts to the emerging art centers of the Burgundian Netherlands in the first quarter of the fifteenth century via Dijon in the Southwest and Alsace in the North. »[13]. Des artistes comme le peintre colonais Stefan Lochner ou le peintre bâlois Konrad Witz ont participé à cette diffusion des nouveautés flamandes : « À juste titre, on fait généralement de lui l'introducteur, dans le « rhin supérieur », du nouveau langage pictural élaboré dans les anciens Pays-Bas. »[14]. Notons également que l'*ars nova* coïncide avec la diffusion du retable à volets[15], témoin de changements liturgiques

7 LEMONNIER, 1932, p. 341
8 NOACK, 1951, p. 110 : «Die Bezeichnung "Weicher Stil" für die deutsche Kunst im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts geht auf Börger zurück [...] sie charakterisiert "fein und glücklich" die "kurze Glückstunde der Geschichte"»
9 BORLÉE, LORENTZ ET DUPEUX, 2008, p. 12
10 LORENTZ, 2008, p. 212
11 LORENTZ, 2008, p. 214
12 PANOFSKY, 2010, p. 238
13 BRINKMANN ET GEORGI, 2011, p. 32
14 LORENTZ, 2009, p. 255 et BÉGUERIE DE PAEPE ET WIDERKEHR, 1991, p. 57
15 LEMONNIER, 1932, p. 344

importants, qui est placé à l'arrière de la table d'autel et qui peut se refermer sur lui-même, selon les multiples formules du diptyque, du triptyque ou du polyptique.

La peinture et le vitrail – peinture sur verre –, mais encore l'enluminure et la gravure sont autant de *media,* importants vecteurs de modèles pour des artistes provenant de foyers différents. L'estampe, inspirée notament de l'enluminure, naît à la fin du XIVème siècle dans les régions germaniques (en Allemagne du Sud, Autriche, Bohême et Moravie[16]) et connaît un succès croissant au cours du XVème siècle, parce qu'elle peut circuler facilement et permettre la multiplication d'une même image[17]. Martin Schongauer (1445/1450-1491), qui se situe après les prolifiques Maître des Cartes à jouer et Maître ES, est l'un des plus célèbres graveurs de cette époque avec une production de cent-seize gravures sur cuivre et de très nombreux émules. Son œuvre témoigne « des tendances qui marquent le profond renouvellement de la peinture alsacienne autour du milieu du siècle. »[18] : traces persistantes de l'esthétique courtoise, intégration des nouveautés flamandes, expressivité accrue[19].

II. L'*ANNONCIATION* COLONAISE ET SES MODÈLES

A. ANNONCIATIONS FLAMANDES

Cette *Annonciation* a pu être identifiée à une œuvre produite par un atelier colonais **[Fig. 2, 3 et 4]**. On sait que Cologne fut ouverte à la pénétration de l'*ars nova* développé dans les anciens Pays-Bas au début du XVème siècle : « Cologne, important centre commercial, membre de la Hanse et chef de file de l'art et de l'architecture allemands depuis un millénaire, était la ville d'Allemagne la plus exposée à l'influence de la peinture flamande. Partout, le long du Rhin, mais principalement à Cologne, régnait le style international. Pourtant, l'essor de l'art flamand y rencontra rapidement un terrain favorable. »[20]. Il convient donc de relier cette œuvre à plusieurs *Annonciations* flamandes.

1. Le Maître de Flémalle

Une œuvre majeure des débuts de l'*ars nova*, le *Retable de Mérode* ou *Triptyque de*

16 Voir Musée du Louvre, SCHONGAUER, 03/17, 3, p. 5
17 ibidem
18 HECK, 1992, p. 266
19 HECK, 1992, p. 265-266
20 PATOUL ET VAN SCHOUTE, 2000, p. 592

l'Annonciation, date des années 1427-1432 **[Fig. 15]**. Produit par l'atelier de Robert Campin à Tournai, ce retable est conservé dans la collection des Cloisters au Metropolitan Museum of Art de New York. Nous délaisserons les deux panneaux latéraux représentant à gauche les donateurs Inghelbrechts de Malines et son épouse et Saint Joseph dans son atelier à droite[21], pour nous consacrer à l'*Annonciation* centrale **[Fig. 16]**. On peut s'intéresser à la mise en scène du mystère de l'Annonciation dans un petit intérieur intime, ici une sorte de salle à manger. La pièce est éclairée par trois fenêtres dont deux *occuli* sur le mur gauche et une grande fenêtre de format rectangulaire constituée de quatre vitres, aux volets intérieurs sur le mur perpendiculaire. Une marmite est rangée dans une niche et une serviette blanche aux rayures bleues est disposée sur ce même mur. À droite, une grande cheminée. Au milieu de la pièce au sol carrelé, une grande table sur laquelle sont posés un vase de lys, un livre entrouvert et un chandelier à la bougie éteinte. La Vierge est assise par terre à droite de la pièce, devant le banc recouvert d'un drapé bleu et d'un coussin. Vêtue d'une longue robe rouge aux plis anguleux, elle lit un livre qu'elle tient protégé dans un tissu blanc. L'ange, probablement entré par la porte ouverte sur le panneau de gauche, esquisse un geste de sa main gauche. Il revêt une aube blanche et une longue ceinture bleue ornée de pierres précieuses, ainsi qu'une grande paire d'ailes vertes à l'extérieur et rosées à l'intérieur.

La vision globale de la scène est assez déstabilisante même si la perspective du plafond et du sol converge vers la fenêtre, comme l'explique Erwin Panofsky : « le Maître de Flémalle lui-même n'utilise que la perspective à un seul point de fuite, mais il la manie avec une violence telle qu'en un sens elle détruit les objectifs recherchés. Murs, plafonds et sols convergent à une allure folle ; tables et tabourets semblent vus à vol d'oiseau ; les bancs s'allongent comme des passerelles »[22]. Ce sont en tout cas ces éléments de la perspective que sont la fenêtre et le plafond qui contribuent à rapprocher les panneaux de l'*Annonciation* de celle de Robert Campin **[Fig. 17 et 18]**. La fenêtre est alors un marqueur de richesse, le vitrage étant réservé aux plus riches, et n'étant même pas totalement utilisé pour protéger de l'extérieur : « Adoptant une forme de petits panneaux quasi-carrés, le vitrage semble se cantonner dans les parties hautes de la croisée, à commencer par l'imposte. »[23]. Autant d'éléments intéressants à prendre en compte qui permettent de replacer notre vitrail dans un contexte artistique et religieux précis, celui de la *Devotio moderna*[24], privilégiant une piété personnelle : « Touchant notablement les laïcs, la *Devotio moderna* a pour miroir social une privatisation de la religion, par un repli de celle-ci sur la sphère domestique que matérialisent les « appartements », c'est-à-dire l'intérieur de la maison, emblème spatialement circonscrit de l'intérieur

21 PANOFSKY, 2010, p. 299-303
22 PANOFSKY, 2010, p. 302
23 LAGABRIELLE, 2009, p. 107
24 Voir Encyclopédie universalis, DEVOTIO MODERNA, 04/17

de l'âme »[25]. En effet, les pièces intimistes comme la chambre symbolisent cet éloignement du monde propice à la prière et à la présence de Dieu : « Dans la maison, le locus électif tant pour la naissance que pour l'Annonciation est naturellement la chambre, chantée par saint Bernard, ancêtre lointain de la *Devotio moderna*, la chambre, espace central de la matérialisation de la nouvelle piété en tant que symbole et archétype de l'intimité »[26]. Le vitrail présente également la scène dans une petite pièce close et recouverte d'un plafond aux poutres en bois, caractéristique des intérieurs de l'époque. La petite fenêtre, ouverture sur l'extérieur, fait partie pregnante de la symbolique du mystère : « la fenêtre était le symbole reconnu de la grâce éclairante, et donc de la *lux nova*, de la lumière nouvelle de la foi chrétienne opposée à l'"obscurité" ou à l'"aveuglement" du judaïsme. »[27]. La fenêtre est donc, pour ainsi dire, lourde de signification, et très souvent représentée dans les *Annonciations* flamandes comme nous allons le voir.

2. Les frères van Eyck

La face extérieure du *Retable de Gand* ou *Polyptyque de l'agneau mystique* de Jan et Hubert van Eyck, daté de 1432 et placé dans l'église Saint-Bavon de Gand est intéressante pour notre propos **[Fig. 19]**. L'*Annonciation* occupe le registre supérieur du retable fermé **[Fig. 20]**, surplombant les quatre panneaux représentant le portrait de Jodocus Vyd, en donateur agenouillé, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste en grisaille, et le portrait d'Isabelle Borluut, épouse de Jodocus Vyd, en donatrice agenouillée[28]. Le registre de l'*Annonciation* est surmonté de demi-lunettes figurant le prophète Zacharie au-dessus de l'ange, les sibylles d'Érythrée et de Cumes, le prophète Michée au-dessus de la Vierge. L'*Annonciation* se compose de quatre panneaux, constitutifs d'une même scène. Ils montrent une pièce carrelée et couverte d'un plafond fait de poutres de bois, et d'un mur percé de quatre ouvertures. Les fenêtres sont marquées par deux arcades séparées par une colonne. Il s'en trouve une derrière à droite de l'ange, une autre dans le deuxième panneau, une troisième en profondeur derrière et à gauche de la Vierge, et une dernière peu visible à droite de la Vierge sur le mur perpendiculaire. Ces ouvertures donnent sur la ville et ses bâtisses.

Le petit panneau central proche de la Vierge figure des éléments que l'on a déjà vu dans l'*Annonciation* du *Retable de Mérode*, « aiguière, bassin et serviette »[29]. En effet, « Il ne fait guère de doute que l'"Annonciation" du *Retable de Gand* (pl. XXXIV) exploite en les révisant les idées du panneau central du Triptyque de Mérode, et une comparaison entre ces variations sur un même

25 BOLARD, 1999, p. 90
26 BOLARD, 1999, p. 93
27 PANOFSKY, 2010, p. 252
28 PANOFSKY, 2010, p. 376
29 PANOFSKY, 2010, p. 380

thème rend d'autant plus frappant le contraste entre une phase achevée et une phase préliminaire du naturalisme primitif flamand. »[30]. La scène est effectivement frappante par ses détails au plus près de la nature : la perfection de la perspective dont les fenêtres centrales constituent les points de fuite, la douceur et la beauté des gestes, la jeunesse et la grâce des corps et des visages, la profusion des drapés. La profondeur de la scène et de l'espace est d'une maîtrise exceptionnelle comme le dit encore Panofsky : « Alors que l'"Annonciation" de Mérode nous frappe comme étant conçue essentiellement en termes de rapports de surfaces et accessoirement en termes de rapports d'espaces, c'est le contraire qui est vrai dans la version révisée qu'en donne le *Retable de Gand*. »[31]. Si le plafond de bois et les ouvertures ont à nouveau un intérêt particulier pour notre étude, c'est surtout la position de la Vierge qui retient notre attention : son geste d'offrande totale à la volonté de Dieu se retrouve dans le vitrail, où la Vierge est également surmontée de la colombe de l'Esprit-Saint **[Fig. 21 et 22]**.

3. Rogier van der Weyden

L'*Annonciation* du Louvre de Rogier van der Weyden est particulièrement centrale pour notre étude **[Fig. 23]**. Maître Rogier, probablement élève de Robert Campin de 1427 à 1432[32], s'inscrit ici bel et bien dans l'héritage et l'univers artistiques que l'on a pu observer dans les deux tableaux précédents, ce que Panofsky résume en ces termes : « Rogier van der Weyden, lui, s'attache à développer les possibilités expressives et calligraphiques contenues dans le style du Maître de Flémalle, sans pour autant renoncer à la cohérence et à la pureté atteintes par Jan van Eyck »[33]. La scène a lieu dans une chambre bourgeoise, richement décorée et remplie d'un lit à baldaquin, d'un lustre, d'un meuble en bois, d'un long banc couvert de coussins et d'un splendide carrelage. Le lit ou *thalamus virginis*, est, comme nous l'avons vu, symbolique, ainsi que l'explique Panofsky : « le lieu de l'Annonciation est caractérisé sans équivoque comme un thalamus, une chambre nuptiale »[34]. La Vierge, assise à droite de la pièce sur le sol, devant son lit, tient un livre de sa main gauche, posé sur un petit ambon. La chambre est éclairée par deux ouvertures : une fenêtre au fond à gauche de la scène, derrière les personnages, et une autre que l'on aperçoit à peine, à droite de la Vierge. L'ange Gabriel, paré d'un somptueux manteau d'or orné de motifs végétaux noirs, semble être entré, comme dans le *Retable de Mérode*, par une porte à peine visible à gauche, au bord du tableau. Les deux personnages dégagent une grâce extrême, une douceur dans leurs gestes ; le visage de la Vierge traduit sa candeur et son humilité : « De même que Rogier améliore – ou, plutôt, synthétise – les

30 PANOFSKY, 2010, p. 300
31 PANOFSKY, 2010, p. 301
32 PANOFSKY, 2010, p. 437
33 PANOFSKY, 2010, p. 441
34 PANOFSKY, 2010, p. 450

interprétations traditionnelles de l'archange, de même, il améliore, ou synthétise, les interprétations traditionnelles de la Vierge de l'Annonciation : il lui donne une attitude qui est à mi-chemin entre le brusque *contrapposto* d'une jeune fille surprise pendant ses prières et la réserve paisible d'une vierge d'Humilité. »[35]. Panofsky livre encore une analyse importante concernant la posture de l'ange : « le mouvement glissant du Gabriel de Rogier, – un genou plus fléchi que l'autre mais ni l'un ni l'autre ne touchant le sol – [...] ce fut Rogier van der Weyden qui l'introduisit en peinture, qui le perfectionna avec son incomparable sens du rythme et qui, à la fin de sa carrière, l'éleva jusqu'à la beauté ineffable dans l'"Annonciation" du *Retable de Sainte-Colombe*. »[36]. La touche de l'artiste est ainsi exprimée au-delà des normes de représentation : « le monde de Rogier est donc à la fois plus dépouillé physiquement et spirituellement plus riche que celui de Jan van Eyck. Alors que Jan observe des choses qu'aucun peintre n'avait jamais observées, Rogier éprouve et exprime des émotions et des sensations, souvent amères ou douces-amères, qu'aucun peintre n'avait encore traduites. »[37].

Mais en ce qui concerne notre étude, ce sont le plafond en bois et la fenêtre, deux éléments récurrents des plus riches intérieurs de l'époque, ou du moins des intérieurs représentés, qui sont visuellement intéressants à comparer avec le vitrail colonais **[Fig. 24]**. Cependant, la perspective n'étant pas tout à fait maîtrisée dans ce dernier, on peut alors émettre deux hypothèses : ou bien l'artiste ne la maîtrisait pas parfaitement, ou bien les panneaux ont été réalisés à peu près à cette époque des débuts de l'*ars nova*, dans les années 1430-1440. Ce sont les mêmes éléments qui attirent notre attention dans le *Retable de Saint-Colomban*, réalisé vers 1455 pour l'église Saint-Colomban de Cologne, dont l'*Annonciation* est figurée sur le panneau gauche du triptyque **[Fig. 25]**. Le cadre de cette *Annonciation* est beaucoup plus resserré que dans la précédente *Annonciation* du Louvre. L'ange et la Vierge sont proches, de nombreux détails sont repris : le lit à baldaquin rouge, le petit banc avec coussin, le vase de lys au premier plan, les fenêtres. Ce sont donc quelques-uns de ces détails qu'il convient de mettre en relation avec l'*Annonciation* colonaise, qui n'atteint cependant pas le même degré de complexité. Compte tenu de la date et du lieu d'exposition du retable, on peut encore penser qu'une telle œuvre a pu constituer une source d'inspiration pour le vitrail.

4. Petrus Christus

Notre *Annonciation* date d'environ 1450 et celle de Petrus Christus, conservée au Groeningemuseum de Bruges, date de 1452 **[Fig. 26]**. Les protagonistes sont installés dans un intérieur ouvert sur un paysage par le biais de fenêtres latérales dans le vitrail et via une porte dans

35 PANOFSKY, 2010, p. 449
36 PANOFSKY, 2010, p. 449
37 PANOFSKY, 2010, p. 440

la peinture de Petrus Christus. Tandis que la verrière montre un paysage simplifié en grisaille représentant une bâtisse et un arbre, Petrus Christus propose un aperçu champêtre de la faune (paons) et de la flore (herbes, fleurs, arbres), d'un cours d'eau et de maisons, accentuant sa maîtrise technique de la représentation du réel dans ses moindres détails. En effet, le perfectionnement de la perspective est rendu possible en remplissant l'espace d'objets derrière les personnages[38]. L'artiste enserre l'ange et la Vierge dans un espace ouvert de deux côtés (le devant de la scène où se trouve le spectateur et le fond de la scène sur le jardin) et doté d'une profondeur grâce au sol carrelé élargissant le cadre spatial. L'espace intérieur du vitrail est extrêmement étroit et confiné et la maîtrise de la perspective ne semble pas complètement aboutie. Les deux scènes ont en commun un espace libre au premier plan qui semble permettre de conserver la distance avec le spectateur : Petrus Christus dispose le vase de lys entre les colonnes alors que le vitrail est pourvu d'un sol végétal. Dans chacune des représentations, l'ange se tient à gauche et la Vierge à droite, la tête légèrement inclinée vers celui-ci. Quelques éléments sont similaires dans les représentations de la Vierge : la petite colombe du Saint-Esprit aux ailes déployées au-dessus de la tête de la Vierge semble être auréolée d'une lumière matérialisée par des petits rayons dans les deux cas ; les mains de Marie sont posées en croix sur sa poitrine, sa main droite au-dessus de sa main gauche, en signe d'offrande **[Fig. 28 et 29]** ; quant au livre de prière, il est ouvert sur l'ambon et certaines pages sont en suspens. La gestuelle de l'offrande est assez courante dans les représentations de ce mystère marial. La figuration de la Vierge est cependant différenciée : la Vierge de Petrus Christus est vêtue d'un manteau rouge sur une robe noire et a les cheveux châtains très ondulés tandis que celle du vitrail est dotée d'une chevelure blonde et peu ondulée et revêt un manteau blanc sur une robe bleue.

Une autre *Annonciation* de Petrus Christus, conservée à la Gemäldegalerie de Berlin, date également de 1452 **[Fig. 27]**. Elle présente des nuances intéressantes par rapport à l'œuvre précédente ainsi que de nouvelles similitudes avec les panneaux colonais de l'*Annonciation*. La rencontre entre l'ange et la Vierge se situe toujours dans un intérieur, il s'agit ici d'une chambre meublée comme en témoigne le lit à baldaquin derrière la Vierge, l'ambon sur lequel est posé son livre et le tabouret derrière son lit. Au premier plan à gauche se tient l'ange, debout mais sur le point de s'agenouiller devant la Vierge qui est assise à droite de la scène et tourne son visage vers le messager céleste. La pièce est ouverte sur l'extérieur via plusieurs percées telles qu'une porte derrière l'ange à gauche de la scène et deux fenêtres à l'arrière-plan de la pièce. La porte donne sur un cours d'eau traversé par des barques et les rives sont bordées de maisons. Chacune des deux fenêtres dont on peut voir les volets est divisée en quatre parties avec deux vitres à croisillons. Elles donnent sur un paysage d'arbres et, plus loin, sur un château aux deux tours surplombant une

38 PATOUL ET VAN SCHOUTE, 2000, p. 244

colline. Ce paysage est particulièrement proche de celui qui figure dans le vitrail, bien que ce dernier soit davantage simplifié. On retrouve les mêmes petites surfaces à croisillons dans la partie supérieure des fenêtres. Il convient enfin de noter la récurrence de certains éléments comme la colombe du Saint-Esprit au-dessus de la tête de la Vierge et le même type de coiffure : une sorte de fin diadème retient les cheveux de la Vierge en arrière en montrant ses oreilles et sa nuque puis sa chevelure retombe sur ses épaules **[Fig. 30]**.

5. Un rondel flamand du Musée des Beaux-Arts de Dijon

Un dernier exemple d'*Annonciation* flamande, conservée au Musée des Beaux-Arts de Dijon[39], permet d'observer une mise en scène assez simple de cet épisode sur le même support que l'*Annonciation* colonaise, le verre **[Fig. 31 et 32]**. La Vierge est debout sur la gauche du rondel, tandis que l'ange Gabriel se tient agenouillé à droite. Marie est nimbé et une colombe émanant de rayons lumineux descend sur sa tête. Elle s'est détournée de l'ambon installé à sa gauche pour regarder l'ange, ses deux mains en l'air en signe d'accueil. Le messager ailé tend sa main gauche vers la Vierge, et, de sa main droite, effleure le phylactère comportant l'annonce. Les figures des personnages, les drapés, l'ambon et la lumière sont teintés de jaune d'argent et détaillés en grisaille. L'arrière-plan du rondel est blanc. Les deux *Annonciations* disposées en miroir, il se dégage plusieurs similitudes : la mise en scène, la pose des personnages, les ailes et la coiffure des anges, la colombe et le phylactère, les plis cassés, plus souples dans le rondel.

B. ANNONCIATIONS RHÉNANES

1. Le Maître du Jardinet du Paradis

Une petite *Annonciation* du Maître du Jardinet du Paradis ou Maître du Haut Rhin, conservée au Musée Oskar Reinhart de Winterthour, a été réalisée vers 1430 **[Fig. 33]**. Elle précède de plusieurs décennies l'*Annonciation* colonaise. La rencontre entre l'ange et la Vierge se fait dans une petite pièce intime. Ils sont positionnés en diagonale dans un lieu en perspective grâce au plafond muni de planches de bois verticales, aux pans de mur, et à l'effet de rétrécissement progressif qui en découle. Au premier plan de la scène, de gauche à droite, une cruche emplie de fleurs, un petit arbre en pot, symbole de la croissance de l'Enfant à venir, et un coffret. L'ange est agenouillé à gauche, il est visible de profil. Une petite porte est entrebaîllée sur sa gauche et surmontée d'une petite planche en guise d'étagère. La Vierge est en retrait à droite, et apparaît de face. Elle est assise sur un petit siège recouvert d'un coussin rouge et tient un livre. Derrière elle se trouve un banc en bois sculpté et s'étirant sur la largeur de la pièce. Les personnages sont habillés

39 BALAN, 2013 et Musée des Beaux-Arts de Dijon, Annonciation, 03/17

des couleurs primaires qui les mettent particulièrement en valeur : la Vierge est vêtue de bleu et nimbée de jaune, l'ange est paré de rouge, ses ailes sont bleues et blanches et il est couronné de fleurs rouges et blanches. Au fond de la pièce, un rideau rouge suspendu à une tringle laisse apercevoir deux fenêtres vitrées de rondels. À droite, une colonne en pierre se prolonge sur la partie supérieure de la scène et laisse place à la nuée de Dieu le Père dans l'angle supérieure gauche, à l'origine d'un faisceau lumineux dans lequel la colombe vole en direction de la Vierge.

Il est intéressant de mettre ce tableau en parallèle avec *Le Doute de Joseph* du même Maître du Jardinet du Paradis pour les comparer tous deux avec le vitrail de l'*Annonciation* **[Fig. 34]**. Cette œuvre est conservée au Musée de L'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg et date d'environ 1430. *Le Doute de Joseph* comporte certains éléments semblables à l'*Annonciation* précédente : la scène se situe également dans un intérieur boisé au plafond couvert de planches verticales et vitré de fenêtres à rondels. Elles ne sont pas recouvertes par un rideau mais une écharpe blanche attachée à un morceau de bois leur est juxtaposée. La partie gauche de la pièce est dédiée aux activités de la Vierge – couture et lecture – tandis que la partie droite est consacrée au métier de charpentier de Joseph. La pièce est structurée par trois colonnes en pierre reliées entre elles. C'est donc ce même motif d'un intérieur recouvert d'un plafond en bois et muni de fenêtres dans les deux peintures et le vitrail qui nous intéresse ici **[Fig. 35, 36 et 37]**. Le bois donne notamment un aspect chaleureux à la pièce et la planéité du plafond en renforce le côté intimiste. Ces éléments témoignent également de la volonté de rendre au mieux l'actualité de la scène en la transportant dans un intérieur contemporain à l'artiste, pourvu de nombreux objets et détails derrière les personnages permettant alors un perfectionnement de la perspective[40]. Le Maître du Jardinet du Paradis est encore tributaire du « weicher Stil » même si celui-ci est « bientôt concurrencé, il est vrai par la montée du naturalisme dont les signes avant-coureurs se manifestent à l'aube du XVe siècle. »[41].

2. Konrad Witz

Le peintre bâlois Konrad Witz a réalisé une peinture sur bois de l'*Annonciation* vers 1437-1440, conservée au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg[42] **[Fig. 38]**. L'ange et la Vierge se trouvent dans une pièce aux murs blancs et aux poutres en bois apparentes. La charpente du plafond en bois fait écho à la structure de la fenêtre, au parquet couvrant le sol ainsi qu'à la porte située derrière l'ange Gabriel. L'artiste propose ici une vue en perspective de la scène, l'espace se rétrécissant progressivement jusqu'à la fenêtre ouvrant sur un ciel bleu alors qu'au premier plan à gauche, la structure de la poutre et les lattes de parquet sont proportionnellement plus grosses. Pour

40 PATOUL ET VAN SCHOUTE, 2000, p. 244
41 PATOUL ET VAN SCHOUTE, 2000, p. 65
42 Voir Germanisches Nationalmuseum, WITZ, 01/17

autant, le spectateur n'a pas accès à la vue de l'ensemble de la pièce parce que l'artiste effectue un cadrage autour de l'Annonciation. Le spectateur se situe à gauche, la poutre l'empêchant de distinguer totalement la porte. À gauche, l'ange agenouillé est habillé d'un vêtement blanc et d'un manteau rouge bordé d'or qui s'achève en plis cassés. La face interne de ses ailes est blanche tandis que la face externe est faite de plumes de paon vertes et bleues. Son pouce et son index gauches pointent le plafond, geste traditionnel de l'annonce à Marie. Il regarde vers le haut de la pièce. Dans sa main droite, il tient un phylactère marqué des paroles de la salutation. La Vierge, assise, est nimbé d'or et son épaisse chevelure blonde lui tombe dans le dos. Elle est vêtue d'une splendide robe bleue bordée d'or et les nombreux plis cassés soulignent le volume du drapé. Les yeux baissés, elle tourne à peine la tête vers l'ange Gabriel, surprise dans sa lecture d'un livre rouge qu'elle tient dans ses deux mains fines. Cette *Annonciation* possède des similitudes avec la verrière de l'*Annonciation*, à commencer par l'agencement spatial de la scène : l'ange est à gauche, la Vierge est à droite. Le messager agenouillé a des cheveux blonds frisés et une paire d'ailes de paon, comme dans le vitrail. Une fenêtre se situe derrière la Vierge dans les deux représentations **[Fig. 39]**.

3. Stefan Lochner

L'*Annonciation* de Stefan Lochner constitue les deux volets extérieurs du *Triptyque des saints patrons de Cologne* réalisé vers 1446-1449[43] **[Fig. 40]**. L'ange Gabriel et la Vierge se situent dans un intérieur dallé, dont le plafond est boisé et dont le fond est composé d'un damas suspendu à une tringle. La Vierge Marie prend place sur le volet gauche : elle est agenouillée sur une marche devant un prie-Dieu sur lequel est posé le livre qu'elle feuillette. Derrière elle, un banc de bois couvert par un coussin et supportant un vase de lys. La Vierge représentée de face est vêtue d'une robe bleue et d'un long manteau blanc s'achevant sur le sol en plis cassés. Elle est nimbée d'or, coiffée d'un petit diadème doré retenant ses cheveux blond foncé en arrière et les rejetant sur ses épaules. L'arrivée de l'ange Gabriel lui fait tourner la tête vers la droite, ses yeux encore baissés vont peut-être se tourner vers l'ange, et sa main gauche, empêchée instantanément de tourner les pages, se fige en une gracieuse pose des doigts. La colombe du Saint-Esprit, encore en vol, semble vouloir se poser au-dessus du nimbe de Marie. À droite, l'ange, représenté quasiment de profil, arbore de somptueux drapés : une aube blanche, un drapé rouge bordé d'or et de saints superposé à un drapé vert émeraude. De ses deux mains, il présente le phylactère de la salutation à Marie et tient également de sa main gauche son sceptre de messager divin. Il vient probablement d'arriver dans la pièce car ses grandes ailes au revers noir et à la face interne blanche sont encore largement déployées. Le volet de la Vierge est particulièrement proche du panneau représentant Marie. Si on

43 CHAPUIS, 2004

retourne horizontalement le volet de Stefan Lochner, c'est-à-dire que l'on positionne la Vierge du même côté que dans le vitrail, la tête inclinée vers la gauche, le résultat est particulièrement intéressant **[Fig. 41 et 42]**. Mis à part le geste des mains qui est différent, les deux Vierges sont d'une facture assez semblable. On obtient ainsi le prie-Dieu en bois décoré au premier-plan à droite, le livre ouvert, la Vierge nimbée d'or et surplombée d'une colombe, l'habillement constitué d'une robe bleue couverte d'un manteau blanc et la même coiffure : les cheveux tirés derrière un diadème, séparés aux racines par une raie au milieu, une mèche de cheveux laissant voir les oreilles, les pointes tombant sur les épaules et dans le dos. Derrière la Vierge, à l'arrière-plan, le banc sculpté sur lequel est posé le vase de lys à gauche de Marie. Enfin, on retrouve un plafond composé de lattes de bois et de poutres. Il s'agit d'une même type de pièce intime où l'ange vient surprendre la Vierge dans sa méditation.

4. Le Maître FVB

La gravure de l'*Annonciation* du Maître FVB (actif vers 1475-1500) au Louvre peut être située dans les années 1480-1500 **[Fig. 43]**[44]. Graveur flamand parfois assimilé à Frans von Brugge, le maître FVB, dont on conserve cinquante-sept gravures, a repris des modèles de Dirk Bouts, Hans Memling ou Martin Schongauer[45]. À l'image des tableaux des maîtres flamands précédents, la rencontre entre l'ange et la Vierge se situe dans une petite chambre, dotée d'un banc couvert d'un drap et de coussins, d'un guéridon sur lequel est posé un petit chandelier, d'une niche de rangement avec un livre ouvert. La Vierge, en pleine lecture, est assise à même le sol carrelé, en "Vierge d'humilité", de face, à gauche de la scène. Son visage regarde le spectateur tandis que l'ange est à droite, presque de profil, déroulant le phylactère de l'Annonce à Marie. Les plis des drapés se développent le long du sol en plis volumineux. Le fond damassé derrière les personnages au-dessus du banc est particulièrement proche de celui qui est figuré en jaune d'argent dans le vitrail. Ce sont les mêmes motifs d'immenses fleurs de lys stylisées, avec plusieurs petits encadrements venant souligner les formes florales **[Fig. 44]**. La présence des fenêtres semble être devenue à cette époque conventionnelle.

L'*Annonciation* colonaise est donc proche des mises en scène flamandes, brabançonnes et rhénanes du deuxième quart du XVème siècle. Ces origines géographiques sont proches et s'interpénètrent alors. Ces comparaisons semblent ainsi confirmer la datation, au milieu du XVème siècle.

44 HÉBERT, 1982, cat. 768, p. 165
45 HEBERT, 1982, p. 165

A. LA PEINTURE DE KONRAD WITZ

À nouveau, il convient de mettre en parallèle cet autre vitrail de l'*Annonciation* avec les peintures de l'artiste bâlois Konrad Witz. L'*Ange de l'Annonciation* de Konrad Witz constitue un des volets extérieurs du *Retable du Miroir de l'humaine salvation* réalisé vers 1435 pour l'église Saint-Léonard de Bâle[46] **[Fig. 45]**. Bâle était en alors un important centre artistique, durant ces années 1430, marquées par le concile de Bâle (1431) : « the council brought together local and foreign artists as well as a diverse spectrum of patrons and turned Basel into a center of artistic exchange. »[47]. Son pendant, la Vierge de l'Annonciation, a disparu. L'ange se tient agenouillé de profil dans une niche grise de format rectangulaire, encadrée par une ouverture en pierre grise. La profondeur de l'espace est rendue par un jeu d'ombres et un travail sur les pans de mur. L'ange ressort particulièrement sur ce fond sombre : il porte en effet un beau manteau peint en dégradé du rose clair à l'orangé et au rouge. Il arbore également une aube blanche et une paire d'ailes blanches à l'intérieur et brun-vert à l'extérieur. Sa chevelure léonine blond vénitien lui tombe sur les épaules. Il retient la longueur de son manteau de sa main droite et pointe vers le haut son pouce et son index gauches, tandis que le phylactère vertical tient en équilibre devant lui.

Un peu plus tard, l'*Annonciation* de Konrad Witz (vers 1437-1440) donne à voir un ange positionné de la même manière, c'est-à-dire tourné vers la droite où se situe la Vierge, vêtu d'une aube blanche, d'un manteau rouge et d'une paire d'ailes blanche et verte **[Fig. 46]**. L'ange tient le phylactère dans sa main droite et fait le même geste que l'ange du *Retable du Miroir de l'humaine salvation* de sa main gauche. Il est cependant dans une petite pièce percée d'une fenêtre et boisée, en compagnie de la Vierge. Il est intéressant de comparer ces deux œuvres avec le vitrail de l'*Ange de l'Annonciation* : bien que ce dernier date potentiellement d'une époque postérieure (vers 1460) et qu'il soit d'une facture bien différente, on retrouve une attitude et des attributs proches voire similaires. Lorsque l'on retourne horizontalement les photographies des œuvres de Konrad Witz, on peut alors positionner chacun des anges dans le même sens que celui du vitrail, c'est-à-dire, le corps de profil vers la gauche **[Fig. 47, 48 et 49]**. Ce n'est pas tant le décor, bien particulier au vitrail, que le personnage de l'ange qui est proche des peintures. Il est revêtu d'une aube blanche et d'un manteau rouge, d'une paire d'ailes bicolores (ici verte et rouge) et coiffé d'une chevelure blonde bouclée. Il est agenouillé, tient le phylactère de la salutation dans sa main gauche et fait de sa main droite la gestuelle désignant la Vierge.

46 Voir Kunstmuseum de Bâle, Konrad Witz, 11/03/17
47 BRINKMANN ET GEORGI, 2011, p. 30

B. DEUX MINIATURES BRUGEOISES

1. Le Livre d'heures des Maîtres aux rinceaux d'or

L'*Annonciation* du *Livre d'heures* des Maîtres aux rinceaux d'or ouvre le cycle consacré à la Vierge **[Fig. 50 et 51]**[48]. Ce livre, réalisé à Bruges dans les années 1440, est conservé à la Bibliothèque nationale de France. Il est une référence aux grands maîtres flamands que nous avons vus dans la partie consacrée à l'*Annonciation* colonaise[49]. Tant par la mise en scène intimiste de la rencontre, dans une chambre à coucher, que par la position des personnages, cette miniature est proche des autres tableaux flamands étudiés ainsi que du vitrail de l'*Annonciation* précédente. Néanmoins, ce sont davantage les couleurs et les motifs végétaux qui peuvent permettre de rapprocher cette petite *Annonciation* des panneaux de l'Ange et de la Vierge **[Fig. 51, 52 et 53]**. Les rinceaux peuvent ainsi être reliés aux motifs de plumes dits *Federranken*. Les deux anges blonds arborent tous deux une paire d'ailes bicolores, vertes à l'intérieur et rouges à l'extérieur ainsi qu'un phylactère enroulé sur les bords. Les couleurs vives sont de mise dans chacune des deux scènes, le jaune pour le carrelage, le bleu pour Marie, le rose pour certaines arcades, la juxtaposition du rouge et du vert au niveau du lit de la miniature et au niveau du sol et du coussin de la Vierge du vitrail, le rouge de son livre. La complémentarité du rouge et du vert est véritablement mise à l'honneur dans les deux œuvres. Toute une palette de teintes éclatantes est employée, participant d'une glorification de la scène.

2. Une miniature de Willem Vrelant

Cette enluminure brugeoise des années 1450-1455 conservée à la Bibliothèque nationale de France témoigne de reprise des modèles flamands du début du XVème siècle **[Fig. 54]**. La miniature occupe la partie supérieure de la page et est entourée de décors de rinceaux. Tout comme les tableaux des maîtres et le vitrail de *l'Annonciation* colonaise, la scène a lieu dans un intérieur intime, couvert d'un plafond de bois et ouvert par une fenêtre, avec ici, une petite porte. À propos de Willem Vrelant, sa maîtrise technique est certaine : « On reconnaît dans ces scènes le style déjà pleinement affirmé de l'artiste : peuplées de personnages peu expressifs, au teint de porcelaine, elles se caractérisent par leur dessin soigné et leur technique picturale impeccable, qualités qui valurent à Vrelant un succès durable à la cour de Bourgogne. »[50]. C'est ici l'utilisation de la colonne séparant l'ange et la Vierge qui retient notre attention, pour peu que l'on retourne le tableau en miroir **[Fig. 55, 56 et 57]**. L'ange agenouillé pointe du doigt la Vierge dans les deux cas.

48 Voir Bibliothèque nationale de France, Miniatures flamandes, 13/02/17
49 ibidem
50 Voir Bibliothèque nationale de France, Miniatures flamandes, 13/02/17

C. DEUX VITRAUX

1. La verrière de la *Vie de la Vierge* de Vieux-Thann

L'Annonciation constitue un des panneaux de la verrière de la *Vie de la Vierge* de l'église Saint-Dominique de Vieux-Thann **[Fig. 58]**. La verrière, réalisée par plusieurs artistes dont probablement le peintre du *Retable Lösel* de Mulhouse, a été donnée en 1466 en l'honneur de la Vierge Marie par deux personnages connus des lieux, Nicolas Wolffach, curé de Thann, et Jean Müller, prévôt du chapitre de Thann[51]. Les deux panneaux du bas du vitrail représentent les deux donateurs agenouillés accompagnés de saint Etienne et de saint Jérôme. La Naissance de la Vierge et l'Annonciation se trouvent au-dessus, marquant le début de l'Arbre de Jessé et du cycle narratif de la Vie de la Vierge. Les scènes sont représentées à l'intérieur de la poitrine de Jessé, entourée de feuilles de vigne et de rinceaux. Se succèdent ensuite de bas en haut et de gauche à droite, la Nativité, l'Adoration des mages, la Mort de la Vierge, le Couronnement de la Vierge et enfin, deux anges surmontant le tout. L'*Annonciation* est riche de couleurs ; elle semble se situer à l'extérieur comme en témoigne le parterre végétal. L'ange est agenouillé à gauche, on peut voir ses pieds ; il est proche de la Vierge, qui se tient à debout droite, devant un banc et le vase de lys, à côté d'un petit ambon couvert d'un drap vert parsemé de motifs floraux. L'ange est vêtu d'une aube blanche, coiffé d'un petit diadème et porte à nouveau une paire d'ailes bicolores : plumes de paon vertes à l'extérieur, mauves à l'intérieur. Il tient dans sa main gauche un sceptre et dans sa main droite, un phylactère blanc qu'il tend à Marie. Celle-ci est parée d'un manteau bleu sur sa robe mauve. Sa longue chevelure blonde bouclée, surmontée d'un nimbe d'or et de la colombe de l'Esprit-Saint, descend sur ses épaules. Elle présente ses mains ouvertes dans un signe d'étonnement. Derrière les personnages, un fond damassé bleu à motifs de *Federranken* illumine la scène. Ces deux derniers détails en particulier permettent une comparaison avec les panneaux de l'*Annonciation* **[Fig. 60 et 61]**, et ceci d'autant plus que le vitrail de Vieux-Thann est relié au style de Konrad Witz, dont nous avons étudié l'ange de l'Annonciation plus haut, et aux verrières de Berne et de Zetting, que nous étudierons par la suite[52]. Les personnages n'ont pas les visages enfantins de notre *Annonciation*, ils ont un visage blanc et une physionomie moins douce. Les plis des drapés sont plus complexes, anguleux et volumineux. La scène est beaucoup plus petite que dans les deux vitraux.

51 BLOCK, 1970, p. 15-29 et ERLANDE-BRANDENBURG, 1971, p. 209
52 BLOCK, 1970, p. 15-29 et ERLANDE-BRANDENBURG, 1971, p. 209-210

2. La Kramerfenster d'Ulm

L'*Annonciation* de la *Kramerfenster* ou *Fenêtre des Merciers* de la cathédrale d'Ulm date de 1480-1481 et est l'œuvre de l'atelier de Peter Hemmel d'Andlau[53] **[Fig. 59]**. Caractérisée par sa richesse voire son exubérance, elle est colorée de teintes vives comme dans les deux panneaux **[Fig. 60 et 61]**. La scène a lieu dans un intérieur très profond qui ressemble toutefois à une église par ses hautes et nombreuses fenêtres à arcades et ses décors architecturés (colonnes, culs de lampe). La Vierge, à gauche, occupée à lire, tourne la tête vers l'ange, derrière elle. Ce dernier est paré de somptueux vêtements, une cape rouge bordeau surmontée d'un manteau bleu à rehauts d'or agraffé par une attache richement ciselée et sertie. La Vierge est voilée d'une cape blanche, porte une robe bleue et est probablement pieds nus comme l'indiquent les mules disposées au premier plan. Au devant de la scène, un bouquet de lys à gauche et un bouquet de muguet à droite. À gauche de la Vierge, une étagère dans laquelle sont disposés des livres, un vase. Dieu le Père apparaît devant une fenêtre, des rayons dorés jaillissent de lui jusqu'à la colombe du Saint-Esprit, qui vient se poser au-dessus du nimbe de la Vierge. Le sol se décompose; sous les drapés enchevêtrés, en carreaux roses et verts, avec en leur centre, des fleurs à quatres pétales. L'ensemble est comparable sur plusieurs points à l'*Annonciation* du Musée de Cluny. Les fenêtres à arcades et le mur rouge-brun sont également visibles, bien qu'il s'agisse ici de portes, derrière les personnages. Les deux anges arborent une paire d'ailes bicolores, rouge et verte. Il semble y avoir un banc recouvert d'un tissu rouge derrière l'ange du vitrail d'Ulm. Les petites pièces surchargées et carrelées d'une façon proche dans chacun des panneaux peuvent donc être mises en relation.

D. UN DESSIN DU MAÎTRE DES RONDS DE COBOURG

Plus tardivement, vers 1480, le Maître des Ronds de Cobourg a réalisé un dessin représentant une *Figure de Vierge agenouillée, et deux études d'une tête d'homme*, conservé au Musée du Louvre **[Fig. 62, 63 et 64]**. Actif à Strasbourg à la fin du XVème siècle, cet artiste également prénommé Maître des études de draperies, aurait collaboré avec Peter Hemmel d'Andlau[54]. Le vitrail de l'*Annonciation* est toutefois potentiellement daté vers 1460 et les plis des drapés sont peu complexes, linéaires, et fort différents de ceux du manteau de la Vierge, cassés et volumineux. La Vierge agenouillée est tournée vers la gauche, l'ambon étant posé à sa droite. Elle porte une robe et une longue cape, ses cheveux détachés tombent sur ses épaules et dans son dos. Elle esquisse un geste de surprise, ses mains figées dans un mouvement gracieux, et baisse les yeux. Les attitudes et les expressions faciales des deux Vierges sont analogues.

53 FRANKL, 1956, p. 81-85
54 Voir Musée du Louvre, MAÎTRE DES RONDS DE COBOURG, 04/17

Cette seconde *Annonciation* du Musée de Cluny peut ainsi être mise en parallèle avec plusieurs œuvres issues de supports divers. Il est moins évident de trouver un modèle exact, mais ces quelques exemples constituent des pistes non négligeables réalisées dans divers territoires, des Flandres jusqu'à Bâle en passant par Strasbourg, espace riche d'échanges.

III. SAINT BERNARD DE CLAIRVAUX

A. UN VITRAIL D'ALTENBERG

Le panneau de la cathédrale d'Altenberg représentant saint Bernard et datant de la fin du XIVème siècle (avant 1397) **[Fig. 65]**, est particulièrement proche du nôtre du point de vue iconographique : saint Bernard est ainsi debout entre deux piliers, sur un carrelage, devant un fond bicolore et tient la crosse dans sa main gauche et un livre fermé dans sa main droite (à l'inverse de notre saint Bernard). Il est également tonsuré, nimbé, revêtu d'une robe d'ecclésiastique mais le personnage est blanc, son nimbe est noir ; seul le fond est donc coloré de bleu, de rouge et de jaune d'argent. Au contraire, notre personnage n'est pas dénué de couleurs et il en est même animé tandis que le saint d'Altenberg semble figé **[Fig. 66]**.

B. LE *BRÉVIAIRE* D'EGMONT

Le *Bréviaire d'Egmont* est un livre d'heures abrégé présentant plusieurs saints comme modèles et ayant appartenu à l'évêque George van Egmond, évêque d'Utrecht de 1534 à 1559[55]. Les miniatures sont en revanche des productions plus anciennes (vers 1440) et ont été réalisées par quatre artistes[56], ce qui laisse supposer que l'évêque d'Utrecht a fait reproduire ce bréviaire pour son usage personnel. Il dédie un feuillet à saint Bernard **[Fig. 67 et 68]**. La miniature est située en bas à gauche de la page, au bas de la première colonne de texte, encadré de marges enluminées. Saint Bernard est inséré dans un rectangle bordé de noir et de bleu, debout sur un sol carrelé bleu et jaune, et devant un fond rouge sur lequel sont tracées des branches et des feuilles d'or. Le saint cistercien revêt une ample robe de bure, est tonsuré, barbu et nimbé d'or. Il retient deux livres fermés sur son

55 Voir The Morgan Library and Museum, BRÉVIAIRE D'EGMONT, 15/03/17
56 ibidem

avant-bras gauche et une crosse blanche peu visible dans sa main droite. Son doux visage âgé s'incline vers le côté droit de l'image. L'aspect retenu est donc le dépouillement du saint, tout entier à sa mission malgré son grand âge. Le décor qui l'entoure est plus riche que l'habillement de saint Bernard, et met ainsi en valeur l'exigence de pauvreté du réformateur de l'ordre clunisien. Le personnage du vitrail est plus jeune et un peu moins dépouillé : il est certes tonsuré et porte une robe (de teinte violette), mais son nimbe est par exemple orné de trilobes tracés en doré, il tient un livre rouge ouvert dans sa main gauche et une crosse dont le haut est finement décoré de feuilles d'acanthe. De plus, les armes de Clairvaux sont représentées au premier plan à droite. Notre saint est tourné de trois quarts vers la droite et appuie la crosse contre son épaule droite **[Fig. 66 et 68]**.

Malgré le faible nombre d'exemples, on peut dire que la représentation de Saint Bernard suit souvent le même schéma, une figure traditionnelle d'abbé reconnaissable à sa tonsure, sa robe de bure, sa crosse.

IV. SAINTE DOROTHÉE, VIERGE ET MARTYRE

A. UNE PEINTURE DU MAÎTRE DE LA PASSION DE DARMSTADT

La peinture à l'huile sur bois de *Sainte Catherine et Sainte Dorothée* du Maître de la Passion de Darmstadt conservée au Musée des Beaux-Arts de Dijon, est datée du premier quart du XVème siècle[57] **[Fig. 69]**. Les deux saintes, vierges et martyres, sont couronnées et accompagnées de leurs attributs traditionnels : le panier de roses apportées par l'Enfant Jésus pour Dorothée, la roue du supplice de Catherine. Les trois personnages sont nimbés de lettres d'or, l'auréole étant séparée du fond d'or par un cerne noir. L'œuvre se rattache par son style à la fois aux échanges entre Cologne et les Pays-Bas, mais également à l'art du bâlois Konrad Witz[58]. Les personnages sont vêtus de drapés aux somptueux coloris : ils revêtent tous trois une élégante tunique d'une couleur vieux rose, sainte Dorothée porte un manteau vert clair attaché par une agraffe circulaire dorée et sainte Catherine un drapé rouge au revers vert agraffé par un losange doré. Dorothée baisse les yeux vers le panier qu'elle attrape à gauche et relève de sa main gauche l'étoffe de son manteau. Les personnages ont les yeux bruns et les traits doux, quelque peu simplifiés, ils sont ainsi assez proches des saints Bernard et Dorothée **[Fig. 69 et 70]**.

57 DUBOIS, 2003, p. 1
58 DUBOIS, 2003, p. 2

B. TROIS MINIATURES

1. Le *Bréviaire d'Egmont*

La *Sainte Dorothée* du *Bréviaire d'Egmont*, exécutée dans les années 1440, est insérée au milieu à droite d'une page de texte parsemée de lettrines et encadrée de décors végétaux et de petits personnages **[Fig. 71 et 72]**. La sainte se trouve debout sur un plancher au milieu d'une pièce ajourée d'une fenêtre sur le pan du mur droit. Le lieu est clos ; seule la fenêtre est ouverte sur un horizon verdoyant. Un plafond tout en poutres surplombe le personnage de sainte Dorothée, encadrée dans deux carrés enchâssés rose et brun qu'elle effleure de son nimbe. Elle est reconnaissable à son principal attribut : les roses, qu'elle tient ici renversées par la tige. La sainte est valorisée par sa longue chevelure blonde, son beau manteau bleu aux bordures dorées et sa robe verte. Cette miniature rend compte du raffinement et de la maîtrise picturale des maîtres flamands : « a soft pleasing style, delicate coloring and skill in the rendering of drapery and perspective. »[59]. La maîtrise de la perspective, dont Panofsky dit qu'elle est « la méthode de représentation qui, plus que tout autre facteur, distingue une œuvre d'art "moderne" d'une œuvre médiévale »[60], témoigne véritablement des avancées de l'époque : les trois pans de murs, le plafond et le plancher en profondeur qui se rétrécissent, la percée sur l'extérieur ainsi que l'ombre de sainte Dorothée projetée sur la paroi permettent de saisir « une portion de l'espace »[61], animé par la présence de la jeune femme. Il convient de retourner horizontalement la photographie du panneau de *Sainte Dorothée* **[Fig. 70]**. Les deux saintes sont alors positionnées dans le même sens, ce qui permet de voir plus aisément les similitudes entre les deux œuvres, la miniature (vers 1440) ayant été réalisée avant le vitrail (vers 1460). Hormis le décor scénique et la couleur des vêtements variant d'une œuvre à l'autre, les deux saintes sont vêtues d'un même style de costume, robe serrée sous la poitrine et tombante sur le bas du corps, grand manteau fermé d'une attache circulaire, cheveux blonds lâches. Toutes deux ont la tête légèrement inclinée vers le sol, effectuent un geste gracieux pour retenir les longs plis de leur manteau et tiennent des roses à la main. Dans la miniature, les draperies de la sainte se caractérisent par des plis cassés beaucoup plus marqués que ceux figurés dans le vitrail, de même que les plissures renforcées à la ceinture. Sainte Dorothée est l'élément figuré le plus élaboré de la miniature dans un espace dépouillé tandis que la sainte du vitrail est aussi complexe que le décor qui l'entoure. Dans l'illustration, la figure de la sainte est valorisée et centrale tandis que dans le vitrail, elle est en harmonie avec l'espace qui l'entoure, faisant corps avec lui. Cet ensemble très travaillé et coloré témoigne du goût du peintre-verrier pour l'ornementation.

59 Voir The Morgan Library and Museum, BRÉVIAIRE D'EGMONT, 15/03/17
60 PANOFSKY, 2010, p. 18
61 PANOFSKY, 2010, p. 18

2. Le *Gebetbuch* de Stefan Lochner

Le *Livre de prière* réalisé par Stefan Lochner à Cologne en 1451 nous livre à la fois des éléments intéressants pour comprendre l'essor de la *Devotio moderna*, issue des Pays-Bas[62], et des représentations variées des saints et saintes vénérés dans un contexte spatio-temporel défini[63]. La vingtaine de saints et saintes représentés sont installés dans une lettrine, soit assis sur un banc, soit devant un paysage[64]. Ici, la représentation de sainte Dorothée peut contribuer à enrichir notre étude en effectuant des comparaisons iconographiques **[Fig. 73 et 74]**. La sainte est installée sur un banc dans une initiale bleue encadrée. La miniature carrée s'étend jusqu'à la moitié du paragraphe, dont la page est bordée d'une frise de fleurs rouges et bleues, de pensées et de roses. La sainte est assise sur un banc de pierre, devant un paysage de buissons et d'arbustes, et sur un tapis herbeux. Revêtue d'une robe rouge-orangé aux nombreux plis anguleux et volumineux, au col, manches et finitions blancs, elle est parée d'une couronne de roses claires et d'un nimbe noir sur sa chevelure blonde. Elle est sur le point de déposer une rose de sa main droite dans le petit panier d'osier qu'elle tient sur ses genoux. Son visage rose et enfantin, caractéristique des personnages de Lochner, semble faire écho au « weicher Stil » de la fin du XIVème siècle et du tout début du XVème siècle. Le principal attribut de sainte Dorothée est effectivement présent : les roses du Paradis abondent, sur sa tête, dans son panier et autour d'elle, et c'est bien à cela qu'elle est reconnaissable. Elle comporte peu de ressemblances stylistiques avec le panneau de *Sainte Dorothée* **[Fig. 74 et 75]**, mis à part les fleurs et l'habit rouge, mais elle est d'autant plus intéressante qu'elle permet d'en appréhender les différents partis-pris. Il existe donc une unique iconographie mais de multiples possibilités : ici, l'Enfant Jésus, un décor architectural et non végétal et floral, peut-être ainsi un peu moins typique de la représentation de *Sainte Dorothée*.

3. Le *Livre d'heures* de Lorette d'Herbeviller

Les miniatures de *Sainte Dorothée* et de nombreux autres saints, effectuées par Jost Haller, artiste alsacien, sont insérées dans le *Livre d'heures* de Lorette d'Herbeviller datant de 1460-1470[65]. Il s'agit approximativement de la même date que le panneau de *Sainte Dorothée*. C'est une miniature pleine page encadrée d'une frise florale au bas de laquelle est indiqué le nom de la sainte représentée **[Fig. 76]**. Le cadre et le fond de l'illustration sont colorés d'or. La sainte femme se situe sous un léger cadre architecturé composé de cinq demi-cercles reliés à de fines colonnettes de part et d'autre de la scène. Parée d'une robe bleue, d'un manteau rouge et d'un nimbe, elle est debout

62 Voir Encyclopédie universalis, DEVOTIO MODERNA, 04/17
63 CHAPUIS, 2004, p. 94
64 CHAPUIS, 2004, p. 94
65 Voir Gallica, LATIN 13279, 03/17

dans un jardin verdoyant jonché de hautes fleurs divisé par un muret de briques rouges. Elle est coiffée d'une tresse entourant son visage, comme celle ceignant la tête de la jeune femme vêtue de rouge dans le *Retable du Tempelhof de Bergheim* de Jost Haller (Musée d'Unterlinden, Colmar). Sainte Dorothée agrippe de sa main gauche la manche d'un petit enfant nimbé, tout de blanc vêtu et portant un petit panier, et tient une petite fleur rouge de sa main droite. Il s'agit de l'Enfant Jésus qui lui offre des fleurs. La scène dégage une gaieté champêtre grâce aux fleurs colorées et aux teintes vives et gracieuses. Le fond d'or permet de faire ressortir le buste de la sainte ainsi que son nimbe cerclé de noir. Le muret établit la profondeur de l'espace illustré, témoignant ainsi d'un intérêt pour la perspective. Les personnages ont un air sérieux qui peut amener à penser à la gravité du martyre de la sainte, en contraste avec l'agréable apparence de la scène.

Il est intéressant de rapprocher cette miniature de notre panneau **[Fig. 75 et 76]** : d'abord, le positionnement des personnages est similaire, la sainte se situant à gauche du petit enfant qui lui présente son panier de fleurs. L'habillement des deux saintes est identique : mêmes robe de couleur bleue et manteau rouge dont l'étoffe est retenue par la main droite. Les fleurs sont également prépondérantes dans les deux scènes et sont considérées comme un réel attribut de la sainte. Ces ressemblances témoignent d'un code de représentation iconographique à cette époque : leur proximité temporelle voire leur contemporanéité (vers 1460-1470), augmentée du choix des mêmes couleurs, laisse entrevoir la possibilité d'échanges de modèles au sein de la région du Rhin supérieur. Au-delà des quelques différences formelles (décor, coiffure...), on observe donc des réminiscences précises.

C. DEUX VITRAUX

1. Un rondel

Le rondel de *Sainte Dorothée et l'Enfant Jésus* **[Fig. 77]**, conservé actuellement au Château d'Altshausen, a été réalisé par un atelier strasbourgeois vers 1470-1480[66], soit probablement une décennie après notre panneau. Il est rapproché d'une gravure de Martin Schongauer, du style du Maître E. S. et du Maître des Études de draperies[67]. Dans cette petite composition, sainte Dorothée et l'Enfant Jésus sont étendus sur la largeur du rondel. La sainte est assise sur l'herbe et revêt une robe d'une longueur inouie, cintrée à la taille et dont les plis épars prennent une large place. Elle est caractérisée par une longue et épaisse chevelure léonine blonde, ornée d'une couronne de roses et nimbée de jaune d'argent. Elle entoure de son bras gauche un petit panier d'osier rempli de roses offertes par le petit Enfant Jésus à sa droite. Ce dernier est à moitié vêtu d'une tunique blanche, il est

66 BECKSMANN, 1992, Kat. Nr. 69 et ROTH, 1995, p. 132-133
67 ROTH, 1995, p. 133

blond et nimbé de jaune d'argent avec une croix noire. Il avance d'un pas élégant et maniéré pour porter une branche de rose au panier de la sainte. Derrière les personnages, un fond damassé indigo parsemé de motifs noirs végétaux peints au pochoirs fait ressortir la clarté des figures. D'un grand raffinement dans la précision des gestes, des drapés et des détails, ce rondel est un témoignage du talent des ateliers strasbourgeois au XVème siècle. Il était peut-être installé dans un intérieur civil, la forme du rondel s'y prêtant particulièrement et davantage que dans les églises. Quelques éléments sont récurrents entre le rondel et le vitrail de *Sainte Dorothée* : deux jeunes femmes blondes – la blondeur étant un signe de beauté et de jeunesse – tournées vers le petit Enfant Jésus qui leur apporte des roses. Cette représentation traditionnelle de la *Virgo capitalis* est ici étayée d'éléments figuratifs propres aux peintres et peintres-verriers de la région au XVème siècle : les riches fonds damassés très colorés et le décor sont aussi prisés que le personnage[68].

2. Un panneau du XIXème siècle

Notre dernière comparaison est une verrière de la fin du XIXème siècle (1896), réalisée par Helmle Mertzweiler pour l'église Saints-Pierre-et-Paul d'Obernai et représentant *Sainte Cécile, Sainte Agathe et Sainte Dorothée*, trois des *Virgines capitales* **[Fig. 78]**. Ces panneaux sont intéressants pour notre étude dans la mesure où ils témoignent d'un engouement pour la période médiévale et la restitution des verrières anciennes. Les trois saintes sont disposées sur chacun des trois panneaux, de face pour Sainte Agathe, au centre, et légèrement tournées pour Sainte Cécile, à gauche, et Sainte Dorothée, à droite. Elles se tiennent debout sur un parterre herbeux, devant un fond damassé noir dont les motifs bleus ont été peints au pochoir et sous des dais architecturés complexes. Parées de leurs plus beaux atours et de leurs attributs iconographiques – l'orgue de sainte Cécile, patronne des musiciens, l'instrument du martyre de sainte Agathe, le panier de fleurs apporté par l'Enfant Jésus pour sainte Dorothée –, les trois jeunes femmes sont dotées d'une épaisse chevelure blonde leur tombant sur les épaules, et ressemblent aux jeunes femmes peintes par Peter Hemmel, notamment *Sainte Barbara* dans la chapelle Besserer de la cathédrale d'Ulm. En ce qui concerne *Sainte Dorothée*, elle comporte de nombreuses similitudes avec notre panneau **[Fig. 78 et 79]**. En effet, les deux saintes sont situées devant un fond damassé d'un bleu intense, sous un dais architecturé, cadrage des figures répandu dans les vitraux du XVème siècle. Les deux femmes portent une longue chevelure blonde et un manteau pourpre qu'elles retiennent d'un même geste élégant de leur main droite tandis qu'elles accueillent le panier de fleurs offert par le petit Enfant Jésus de leur main gauche. Les plis des drapés et les détails sont plus simples dans notre panneau.

68 LORENTZ, 2014, p. 120, analyse cet aspect pour les vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourges : « les seules plages colorées sont sur les manteaux de ces personnages et sur les somptueux fonds damassés, devant lesquels se détachent les nombreux socles, tabernacles, dais et colonnettes. »

D. DEUX GRAVURES DE SCHONGAUER

Conservées au Kupferstichkabinett (Cabinet des gravures) de Berlin, ces deux gravures représentant sainte Dorothée seraient des copies d'après des œuvres de l'atelier de Martin Schongauer, la gravure de *L'enfant Jésus offrant des roses à sainte Dorothée* étant peut-être de la main du maître[69]. Elles sont visiblement plus tardives que le vitrail de *Sainte Dorothée* mais elles n'en sont pas moins représentatives d'une figuration codifiée de la sainte **[Fig. 80, 81 et 82]**. Dans la gravure de *L'enfant Jésus offrant des roses à sainte Dorothée*, la sainte est assise à même le sol, tenant un livre dans sa main gauche. Elle a cette longue chevelure bouclée déjà observée comme un signe de pureté et revêt une longue robe aux nombreux plis anguleux. Sur sa tête, une couronne de fleurs, et, en guise de nimbe, des rayons lumineux autour de son visage. L'enfant Jésus se tient sur la gauche, vêtu d'une légère tunique, et lui présente un panier de fleurs manifestement lourd pour lui mais qu'il tient avec énergie dans ses petits bras. Dorothée baisse les yeux sur lui et prend des roses dans le panier d'un geste doux et aimant. Dans la seconde gravure de *Sainte Dorothée*, la sainte est debout et se penche vers la gauche, prenant une rose que le petit Enfant Jésus debout lui offre en levant son panier de toute la force de ses petits bras. Il foule le long drapé de Dorothée, qu'elle-même retient d'un geste de sa main gauche. De légères fleurs finement esquissées et semblables à celle qu'elle tient dans sa main ornent sa longue chevelure ondulée. Ces deux gravures concentrent donc un ensemble de signes distinctifs de la sainte et semblent également constituer un modèle de représentation de cette dernière en-dehors d'un cadre spatial précis, contrairement à notre *Sainte Dorothée* installée dans un intérieur d'église.

Les représentations de sainte Dorothée sont donc particulièrement répandues sur tous types de supports dans les régions flamande et germanique. Celles que nous avons présentées constituent des éléments essentiels pour mettre en valeur l'originalité du vitrail du Musée de Cluny, la figure de la sainte étant à la fois codifiée et liée à ces différents types de modèles, et en même temps éminemment singulière.

69 BÉGUERIE DE PAEPE ET WIDERKEHR, 1991, D. 30 et D. 43

A. DEUX RONDELS

Nous pouvons d'abord comparer le vitrail de *Saint Pierre* du troisième ou dernier quart du XVème siècle avec un rondel représentant le saint apôtre, daté de 1450 et conservé au Musée-château d'Annecy **[Fig. 83]**[70]. Ce rondel provient de l'église Saint-Pierre-aux-Liens de Gruffy, en Haute-Savoie. Il est l'œuvre d'un imitateur de l'artiste bâlois Konrad Witz. En effet, la provenance géographique du vitrail (Gruffy) atteste de probables échanges artistiques entre la principauté de Savoie et la Suisse du Saint-Empire romain germanique. Le petit saint Pierre semble être assis sur le sol, devant un banc de bois, tenant dans sa main gauche un livre fermé et dans sa main droite la clef du Paradis. Il est barbu, chauve sur le dessus du crâne mais des cheveux couvrent ses tempes et le derrière de sa tête. Son long manteau s'étale en abondants plis épais autour de lui sur la moitié de la surface du rondel. Hormis la posture du saint qui varie d'un vitrail à l'autre, les clefs du Paradis sont proches ainsi que les visages nimbés, quoique celui du saint du rondel soit plus simplifié car moins visible.

Un autre rondel conservé au Victoria & Albert Museum de Londres est une production rhénane des dernières décennies du XVème siècle. Saint Pierre est représenté en apôtre nimbé, à moitié chauve et barbu, revêtu d'une aube, d'un manteau et pieds nus, sur un sol herbeux **[Fig. 84]**. Il est entouré de fleurs hautes et de rochers sur les côtés. Derrière lui, un fond noir à motifs légers de fines *Federranken* blanches tracées à l'enlevé font ressortir la figure du saint, dont le nimbe, le livre fermé dans sa main gauche et la clef dans sa main droite sont colorés de jaune d'argent. Les fleurs sont également partiellement colorées de jaune d'argent, tandis que les rochers et la robe du saint sont recouverts d'un lavis brun plus ou moins clair par endroits pour rendre les lumières des aplats et les ombres des plis.

On peut rapprocher avec intérêt ce rondel du *Saint Pierre* du Musée de Cluny. Les deux personnages sont alors dans la même posture, regardant vers la droite, et munis des mêmes attributs. Revêtus d'un drapé surmontant une aube, ils détiennent tous deux cette grosse clef creusée de formes particulières et un livre, bien que ce ne soit pas des mêmes mains et que l'un tienne le livre ouvert et l'autre fermé. Les visages ne sont pas identiques mais sont assez proches du fait des mêmes cheveux et barbes bouclés. Les deux saints ne sont pas situés dans le même décor, celui du

70 BRINKMANN ET GEORGI, 2011, 74

panneau étant installé devant un fond damassé et sous un dais, et celui du rondel étant immergé en pleine nature. Le travail des drapés n'est pas tout à fait de même nature : l'artiste du rondel a davantage fouillé et creusé les plis du manteau de saint Pierre, plus volumineux et plus complexes que celui du panneau, dont les plis sont moins nombreux, plus simples et verticaux. Les pieds nus dépassant sous l'aube du saint sont à peine visibles dans notre vitrail et davantage mis en valeur dans le rondel. Ces quelques divergences sont le fruit du style personnel de l'artiste mais il y a bel et bien un ou des modèles iconographiques plus ou moins déformés qui ont pu inspirer ces deux vitraux. Ce rondel n'est pas sans rappeler le *Saint Pierre* de Martin Schongauer notamment en ce qui concerne l'agencement des drapés. Il est donc intéressant de mettre le panneau, le rondel et l'estampe en regard, ceci permettant de déceler une réelle proximité iconographique et stylistique **[Fig. 87, 88 et 91]**.

B. UNE SCULPTURE

Une sculpture représentant saint Pierre est intéressante : il s'agit d'une scultpure française en pierre de la seconde moitié du XVème siècle conservée au Musée des Beaux-Arts de Dole, acquise auprès de la commune de Brans[71]. Cette ville du Jura est à la fois proche de l'Alsace et de la Suisse et donc proche de l'aire régionale du Rhin supérieur. Si l'œuvre provient de cette région, on peut imaginer des échanges artistiques avec ces territoires qui expliqueraient des ressemblances stylistiques. La sculpture de *Saint Pierre* témoigne d'une représentation standardisée de saint Pierre apôtre, que l'on retrouve dans le vitrail **[Fig. 85]**. Le saint est barbu, âgé, porte une longue tunique et un long manteau, il est pieds nus, tient un livre ouvert et les clefs du Paradis. Le saint sculpté est mieux bâti et a l'air moins doux que le saint Pierre du vitrail mais ils sont physiquement très proches. La différence majeure réside dans les clefs du Paradis, au nombre de deux et aux manches arrondis dans la sculpture tandis qu'il n'y a en a qu'une seule dans le panneau et dans les représentations suivantes.

C. LE *LIVRE D'HEURES DE LORETTE D'HERBEVILLER*

Après la *Sainte Dorothée*, nous pouvons observer le *Saint Pierre* de Jost Haller tiré du *Livre d'heures de Lorette d'Herbeviller* daté de 1460-1470 **[Fig. 86]**. Il s'agit à nouveau d'une miniature pleine page, encadrée d'or et d'une bordure végétale composée d'une branche rampante parsemée de feuilles arrondies et de fleurs dorées. « Saint Pierre l'apôtre », comme il est indiqué sous la miniature, est représenté en vieillard barbu aux cheveux grisonnants, chauve sur le haut du crâne et pieds nus. Nimbé d'or, il porte une tunique bleue et un manteau rouge attaché par un bouton rouge.

71 Voir Joconde, SCULPTURE, 03/17

Il est tourné vers la gauche, arbore dans sa main gauche la clef dont le bout est crénelé et foré d'une croix et fait un geste de désignation de sa main droite. Il est debout sur un parquet, devant une tenture verte et sous un dais flanqué de deux pilastres de chaque côté. Ces éléments sont proches de ceux du panneau de *Saint Pierre* **[Fig. 86 et 87]**. En effet, bien que les styles soient différents, le schéma de représentation du saint apôtre est codé et comprend des similitudes telles les figures cadrées dans un décor architecturé, le choix de représenter le saint en vieil apôtre.

D. LES GRAVURES DE MARTIN SCHONGAUER ET DE SES ÉMULES

1. Martin Schongauer

Une estampe de Martin Schongauer, peintre et graveur au burin à la production prolifique[72], représente le chef des apôtres reconnaissable à ses principaux attributs, la clef du Paradis et le livre **[Fig. 88]**. Conservée à la Bibliothèque nationale de France, celle-ci n'est pas datée, à l'instar des autres gravures. Le saint est positionné debout de trois quarts, de telle sorte que l'on voit l'ensemble de son corps et de son visage. Comme le *Saint Pierre*, il tient le livre ouvert dans sa main gauche et la clef dans sa main droite. Il est habillé d'un ample drapé aux nombreux plis superposé à sa tunique, chauve sur le dessus du crâne, porte une barbe bouclée et est pieds nus. Le *Saint Pierre* de Schongauer est cependant davantage expressif que celui du vitrail ; ceci est probablement du à l'orientation de son regard, notre saint semblant plus triste que celui de l'estampe. Le vitrail est approximativement dix fois plus grand que cette gravure mais les figures sont proches d'un *medium* à l'autre. La taille de l'estampe permettant sa circulation, sa passation d'un atelier à l'autre et sa rapide reproduction en a probablement fait un instrument privilégié d'inspiration pour les peintres-verriers.

2. Le Maître FVB

Le *Saint Pierre* de Maître FVB, actif vers 1475-1500, est nettement influencé par celui de Martin Schongauer[73] **[Fig. 89]**. Saint Pierre est représenté de trois quarts, nimbé, et tenant comme dans le vitrail le livre dans sa main gauche et la clef dans sa main droite : « le peintre-verrier a retenu de ce dernier le type de présentation des deux attributs et le visage ombré du saint. »[74]. La clef est en effet quasiment identique à celle que tient notre saint : le bout est dentelé et foré d'une croix. Le chef des apôtres revêt un ample drapé au-dessus de sa tunique. Il est pied nus, porte une barbe et une tonsure bouclée autour de sa tête. Les deux saints sont assez proches du point de vue de la posture et du style mis à part les drapés, simplifiés dans le panneau comme l'explique Sophie

72 HÉBERT, 1982, p. 69 répertorie cent-seize gravures
73 HÉBERT, 1982, cat. 778, p. 166-167 et LAGABRIELLE, 2006, p. 69
74 LAGABRIELLE, 2006, p. 69

Lagabrielle : « Influencé par Schongauer, le Maître FVB a repris la manière du grand orfèvre dans son affirmation des volumes. Il n'a pas été suivi par le peintre sur verre qui a préféré se tourner vers d'autres modèles, moins expressionnistes que ceux de Schongauer, et plus sobres dans le rendu des drapés. Le Maître IE a pu être de ceux-là. »[75].

3. Le Maître IE

Une gravure de *Saint Pierre* du Maître IE[76], conservée au Musée d'Unterlinden de Colmar, s'inspire de celle de Martin Schongauer [**Fig. 88 et 90]**. En effet, le Maître IE a copié de nombreuses gravures du maître : « Le Maître I.E. est l'auteur de 55 gravures dont 31 sont des copies directes de Martin Schongauer. »[77]. Actif entre 1480 et 1500, le Maître IE a réalisé cette image vers 1480-1490[78]. Comme dans la gravure de Schongauer, saint Pierre est debout, représenté de trois quarts, tourné légèrement vers la droite, nimbé, chauve sur le dessus du crâne et barbu, revêtu d'un long drapé – proche de celui du saint Pierre de Schongauer en ce qui concerne les plis sous la manche – et pieds nus. Il tient dans sa main gauche un livre ouvert et dans sa main droite la clef du Paradis. Il a le visage plus allongé et plus sévère car plus anguleux que le saint Pierre de Schongauer et moins triste que le saint Pierre du Musée de Cluny, ceci étant dû à l'inclinaison du visage de ce dernier. Le manche de sa clef est circulaire, contrairement aux précédentes gravures et au vitrail. La gravure du Maître IE et le panneau ont enfin quelques éléments en commun : le nimbe, qui n'apparaît pas chez Schongauer ; le bout de la clef foré d'une croix, ce qui n'est pas le cas chez Schongauer.

D. LE PANNEAU DE SAINT PIERRE ET SAINT JEAN DE TÜBINGEN

Le panneau de *Saint Pierre et saint Jean* provient de la collégiale de Tübingen dans le Baden-Württemberg, construite entre 1470 et 1493 et dont les verrières ont été réalisées de 1476 à 1480 par l'atelier strasbourgeois de Peter Hemmel d'Andlau[79]. Ce vitrail de 1477 **[Fig. 92]**, autrefois dans la partie sud du chœur se trouve désormais dans la partie nord du chœur[80]. Détail intéressant, ce panneau est presque de mêmes dimensions que le vitrail de *Saint Pierre*. Les deux saints sont ici réunis en tant que figures centrales du Jugement dernier, saint Pierre détenant les clefs du ciel et saint Jean étant l'auteur de l'Apocalypse, narrant la fin des temps. Les deux saints se détachent sur un fond damassé bleu à motifs floraux peints au lavis noir caractéristiques du style de Peter Hemmel d'Andlau. Tous deux nimbés d'or, ils sont couverts de manteaux éclatants, manteau rouge

75 LAGABRIELLE, 2006, p. 69
76 HÉBERT, 1982, cat. 347, p. 92-93
77 Joconde, MAÎTRE IE, 03/17 et HÉBERT, 1982, p. 91
78 Joconde, MAÎTRE IE, 03/17
79 BECKSMANN, 1986, p. 262-274
80 BECKSMANN, 1986, p. 290 et Tafel 123

vif pour saint Pierre, manteau blanc pour saint Jean. Saint Pierre, âgé, à moitié chauve, barbu et pieds nus, baisse la tête, les yeux à demi-clos. Il tient un livre ouvert de ses deux mains, sa main droite coincée à l'intérieur du manche de la longue clef qu'il retient sur son épaule. Saint Jean, jeune et doté d'une chevelure léonine, tient dans sa main gauche un calice où se trouve un petit serpent – référence, dans l'Évangile selon Saint Jean, à la comparaison que Jésus fait entre son élévation au ciel et le serpent élevé par Moïse dans le désert[81] – et fait un geste christique de sa main droite. Saint Pierre est ainsi très proche de celui du vitrail : ils sont en effet représentés de trois quarts, le visage baissé vers la droite, passant un pan du manteau sous le livre qu'ils lisent. Néanmoins, le panneau du Musée de Cluny, tout en grisaille et ponctué de quelques touches de couleurs, est caractérisé par un tracé moins net que le vitrail de *Saint Pierre et saint Jean*, au dessin raffiné et précis et aux couleurs châtoyantes et omniprésentes. Notre saint se tient debout sur un sol flou et devant un fond damassé différent, plus sombre.

E. DEUX VITRAUX DU XVIème SIÈCLE

Les deux panneaux de *Saint Pierre et donateurs* permettent enfin de mettre en évidence la pérennité du type de représentation du saint apôtre au XVIème siècle **[Fig. 93 et 94]**. Probablement issus du monastère de Mariawald et conservés au Victoria & Albert Museum de Londres, ces deux vitraux montrent le saint debout à côté de donateurs[82]. Il s'agit également du saint patron du donateur agenouillé seul dans le premier panneau. L'apôtre est toujours représenté sous les traits d'un vieillard, chauve sur le haut du crâne, barbe et cheveux blancs, pieds nus. Il est nimbé, vêtu d'une robe bleue au col blanc et d'un manteau blanc bordé d'or. Il tient le même type de clef que précédemment dans sa main gauche et dans le second panneau, un livre dans sa main droite. Les plis de son drapé sont légers et la façon dont il porte ce manteau est proche de celle du vitrail. *Saint Pierre* est en mouvement autour des donateurs, contrairement au nôtre, plus figé ; néanmoins, la reprise d'un modèle est certaine.

La figure de saint Pierre apôtre est donc particulièrement bien représentée par de nombreux exemples, sur des supports variés. Le chef des apôtres apparaît comme un modèle incontournable religieux incontournable, dont l'iconographie varie finalement assez peu parmi les exemples rhénans trouvés.

81 Jean, 3, 14. Voir BIBLE DE JÉRUSALEM, 1986, p. 1822-1823 : « Comme Moïse éleva le serpent dans le désert, ainsi faut-il que soit élevé le Fils de l'homme, afin que quiconque croit ait en lui la vie éternelle. »
82 Voir Victoria & Albert Museum, SAINT PIERRE (XVIème siècle), 16/03/17

A. UN RETABLE DE STEFAN LOCHNER

Conservés à la Alte Pinakothek de Munich, les deux volets extérieurs d'un retable du *Jugement dernier* de Stefan Lochner ont été réalisés vers 1445[83]. Le volet extérieur droit présente une image de saint Quirin de Neuss, à droite, accompagné de sainte Catherine, à gauche, de saint Hubert et d'un donateur, au centre, sur fond noir **[Fig. 95]**. Les trois saints sont debout tandis que le donateur, proportionnellement beaucoup plus petit, est agenouillé au sol. Chacun des trois saints est doté d'attributs traditionnels : l'épée pour sainte Catherine, vierge et martyre, le cerf au crucifix de saint Hubert, patron de la chasse et évêque de Tongres et Maastricht, et l'étendard orné de neuf boules de saint Quirin. Le contraste des teintes entre sainte Catherine et saint Quirin, des plus vives aux plus sombres, marque une séparation nette entre les trois personnages : sainte Catherine est vêtue d'une robe et d'un manteau rouge et vert, saint Hubert porte une chape verte et saint Quirin porte sur son armure un manteau noir bordé de fourrure brune, des bottes laissant apparaître ses tibias et un chapeau rouge et vert. Il est paré d'une ceinture dorée et d'une dague à son flanc droit. La comparaison entre l'image de Stefan Lochner et notre vitrail de *Saint Quirin* permet d'en distinguer les spécificités **[Fig. 95 et 96]** : les deux saints sont nimbés, portent une armure et un couvre-chef et tiennent un étendard dans leur main droite. Néanmoins notre saint est entièrement couvert par son armure et tient un bouclier orné des neuf boules de son bras gauche. Ces neuf boules ne sont pas visibles sur l'étendard enroulé autour du mât, contrairement au saint Quirin du retable. Les variations des chapeaux et des armures sont assez étonnantes.

Le livre de prière de Stefan Lochner, réalisé vers 1451, dont nous avons analysé la sainte Dorothée, présente également une miniature de saint Quirin de Neuss, proche sur quelques points du saint du retable du *Jugement dernier* vu précédemment **[Fig. 97 et 98]**. La figure du saint est insérée à l'intérieur d'une lettrine bleue fleurie encadrée de noir. Saint Quirin est donc debout dans l'espace d'un O, sur un sol herbeux et devant un fond rose pâle agrémenté de fins motifs noirs. Son chapeau, sa carnation et son habit oscillent entre le brun, le beige et le doré. Les seuls éléments qui ressortent sont sa cape bleue posée sur son épaule gauche, son bouclier et son étendard rouge tous deux ornés des neuf boules jaunes. Comme dans le retable précédent **[Fig. 95]**, l'habit du saint laisse apparaître ses tibias entre son vêtement et ses bottes, l'armure n'étant visible qu'au niveau des bras. Le saint tient l'étendard dans sa main gauche et le bouclier à sa droite contrairement au panneau

83 WIKIMEDIA, Stefan Lochner , 04/17 ET CHAPUIS, 2004, ill. 15

[Fig. 96]. On trouve dans les deux œuvres la présentation du saint devant un fond damassé, ses attributs étant mis en valeur dans chacune de ses mains. À nouveau, le turban de notre saint et le chapeau aux bords larges du saint de la miniature diffèrent.

B. UNE GRAVURE D'ISRAEL VAN MECKENEM

Ce dernier exemple semble être le plus proche du vitrail de *Saint Quirin*. Notre saint, majoritairement en grisaille, semble en effet être inspiré d'une gravure telle que celle-ci. Il s'agit d'une planche gravée de l'orfèvre et graveur au burin Israel van Meckenem (Bocholt, vers 1445-1503[84]) montrant saint Quirin de Neuss en bas à gauche, entouré de trois autres saints ; dans la partie supérieure, saint Cornelius et saint Hubert, saint Antoine ermite à la droite de saint Quirin **[Fig. 99 et 100]**[85]. On observe ainsi à nouveau l'association de saints Quirin, Cornelius, Hubert et Antoine comme dans les volets extérieurs du retable du *Jugement dernier* de Stefan Lochner **[Fig. 95]**. Il semble que l'artiste Israel van Meckenem aie produit six-cent vingts gravures, reprenant entre autres largement les modèles de Maître E.S. et Martin Schongauer[86]. Ici, *Saint Quirin* pourrait donc être inspiré d'un modèle antérieur, et il existe peut-être d'autres images similaires du saint dont l'apparence est proche du nôtre. Le saint a l'allure fière et décidée : couvert de son armure des pieds aux épaules, il porte également une longue cape attachée autour de son cou. Il tient son étendard dans sa main gauche et pose le bras droit sur sa hanche, semblant tenir le fil de son bouclier arrondi, posé à terre. Les deux attributs, le bouclier et l'étendard, sont ornés des neuf boules traditionnelles. Il porte enfin un chapeau rond orné d'une plume sur son épaisse chevelure frisée. L'armure complète, l'étendard et le bouclier constituent ainsi des éléments de comparaison proches entre notre panneau et la gravure, de même que la chevelure et le long manteau rabattu sur les épaules du saint **[Fig. 100 et 101]**. L'étendard s'enroule autour d'un pic de la même façon, mais celui du saint gravé semble davantage flotter, le tissu tombant effectivement en volute. Les pics que tiennent les deux saints sont de mêmes proportions, et taillés de telle sorte que la partie proche du sol soit élargie, creusée puis affinée. Les armures ont également quelques ressemblances : la partie protégeant le ventre et accrochée aux cuisses est décorée de trois courbes horizontales étagées. De même pour la cuissarde, de facture identique, ornée de volutes. La texture du métal est rendue par des traits jaunes sur fond brun dans le vitrail, des effets de brillance mais aussi par des jeux d'ombres en grisaille comme dans la gravure. Quant aux visages, ils sont de même style, ronds, pleins, encadrés par des cheveux touffus. Les yeux sont grand ouverts, les lèvres charnues, les joues larges.

84 HÉBERT, 1982, p. 117
85 HÉBERT, 1982, cat. 621 c, p. 138-139 et Bibliothèque nationale de France, Ea 48a rés.
86 HÉBERT, 1982, p. 117

Particulièrement populaire dans les pays du Nord et dans les pays germaniques, saint Quirin est une figure de soldat dont la représentation dans le vitrail se rapproche ici de modèles proches des Flandres, comme c'est le cas de Stefan Lochner à Cologne, voire même aux Pays-Bas, avec Israel van Meckenem. Nous verrons ensuite que la proximité du *Saint Lambert* avec des œuvres nordiques pose la question de savoir si les trois saints (Pierre, Quirin et Lambert) ne seraient pas issus d'atelier du Rhin inférieur.

VII. SAINT LAMBERT DE LIÈGE

Il est indispensable de rapprocher le saint de ses origines géographiques, car c'est en Belgique et à Liège où il semble être le plus populaire. Les représentations qu'on peut en trouver sont souvent situées dans cette aire géographique : dès lors, cela pourrait permettre de localiser notre panneau soit dans une église à proximité de cette région, soit pour un commanditaire qui le vénérait. Mais il pourrait également provenir d'un lieu où des reliques du saints auraient séjourné comme l'explique Marguerite Bribosia (Mère Marie-Henri) dans son étude iconographique du saint : « C'est par les reliques, en effet, que le culte du martyr fleurira là où aucune autre raison logique n'aurait pu l'y amener »[87], et de citer l'exemple de l'église Saint-Lambert de Vaugirard à Paris. Marguerite Bribosia présente également une évolution intéressante de l'iconographie du saint au cours des siècles : « à travers les XIVème et XVème siècles, il sera peu à peu transformé pour devenir d'un type classique après l'inauguration du buste de Suavius en 1512 (lig. 1). Saint Lambert tiendra en mains, soit le livre et la crosse (statue de Bois-Borsu, XIVe siècle) (fig. 14), un glaive (Haffen, Westphalie), une flèche (Hakendover, XIVe siècle) et Castrop-Rauxel (Westphalie) »[88]. L'étude de M. Bribosia n'est pas limitée dans le temps et l'espace contrairement à la nôtre, et l'auteur examine tous les supports.

A. LE *DIPTYQUE PALUDE*

Le *Diptyque Palude*, conservé au Grand Curtius de Liège, peut constituer un premier point de comparaison **[Fig. 102]**. Sa date de création se situe approximativement entre 1489 et 1495[89]. Il tire son nom du grand chantre de la cathédrale Saint-Lambert de la principauté de Liège, Henri ex

87 BRIBOSIA, 1955, p. 108
88 BRIBOSIA, 1955, p. 186
89 BRUYÈRE, 2012, p. 359-360

Palude, qui aurait commandé cette œuvre pour un usage de dévotion personnelle[90], dans un contexte d'ouverture des châsses et de vénération des reliques des saints de la cathédrale en 1489[91]. Ni l'artiste ni l'atelier n'ont été identifiés jusqu'alors[92]. Les panneaux intérieurs représentent une *Nativité* à gauche et *Le martyre de saint Lambert*, évêque de Tongres-Maastricht, patron du diocèse de Liège, à droite ; la Vierge comme saint Lambert étant les principaux « protecteurs de l'Eglise de Liège. »[93]. Les volets intérieurs retracent les épisodes du *Jugement de Salomon* et de la *Rencontre de Jésus avec la femme adultère*, en grisaille[94].

Le supplice du saint évêque a lieu à l'intérieur d'une église : il est débout, probablement entouré de deux servants d'autel vêtus de chasubles rouges, d'un homme qui prie, et de trois soldats. Le soldat tuant saint Lambert est positionné à quatre pattes sur le toit, son épieu le transperçant pour atteindre l'évêque au cœur. Les deux autres assassins sont situés de part et d'autre de saint Lambert, enfonçant une arme de hast et menaçant d'un fauchon les deux servants effrayés[95], qui seraient en fait deux de ses parents, Pierre et Audolet[96] : l'un est terrassé au sol, et l'autre tente de se protéger d'un geste des mains. Au premier plan, à droite, le donateur Henri ex Palude est revêtu d'un habit ecclésiastique blanc, tient un bâton cantoral, les mains jointes, ses armes figurant au bas de son aube[97]. Quant à saint Lambert, il est somptueusement habillé : sous sa chape rouge au revers vert, il porte une étoffe damassée ocre aux motifs noirs, des gants blancs, un luxueux rational crénelé brodé de motifs de feuilles d'or et incrusté de pierreries insérées dans des cercles. Sa mitre est grise, bordée d'or et également incrustée de pierres précieuses ; elle est entourée de rayons lumineux soulignant sa sainteté et sa foi jusqu'au martyre. Son visage triste et doux, ses mains jointes évoquent la supplication contre le bourreau qui se tient à sa droite, comme s'il voulait que son compagnon soit épargné.

Notre panneau ne présente pas la scène du martyre de saint Lambert mais une simple mise en scène statique du saint évêque, dans une niche, avec ses attributs traditionnels, chasuble, crosse, mitre, rational crénelé et gants. Il est intéressant de comparer le style des personnages d'une œuvre à l'autre **[Fig. 103 et 104]**. En effet, les deux visages des saints, notamment le bas du visage, ont quelques traits communs : tous les deux possèdent le même nez longiligne et les mêmes rides au milieu de l'arcade sourcillaire. Ils ont en commun une longue ride, marquée par plusieurs traits, délimitant la joue et s'étendant de la narine à la commissure des lèvres. Leurs joues sont pleines et

90 BRUYÈRE, 2012, p. 356-360
91 BRUYÈRE, 2012, p. 338
92 BRUYÈRE, 2012, p. 331 et p. 362
93 BRUYÈRE, 2012, p. 338
94 BRUYÈRE, 2012, p. 329
95 BRUYÈRE, 2012, note 18 p. 335-336
96 BRUYÈRE, 2012, p. 332
97 BRUYÈRE, 2012, p. 329-330 et p. 361

les pommettes saillantes, soulignées par une touche de blanc les éclairant, le milieu des joues étant assombri. Les yeux sont largement cernés, mais le regard de saint Lambert martyr est légèrement plus triste probablement en raison des sourcils tombants. Cette proximité stylistique peut dériver de modèles communs.

B. LE BUSTE-RELIQUAIRE DE SAINT-LAMBERT DE LIÈGE

Le buste-reliquaire de saint Lambert de la cathédrale de Liège est particulièrement intéressant dans le cadre d'une étude iconographique du saint **[Fig. 105]**. Bien que cette œuvre soit plus tardive que le panneau de *Saint Lambert*, elle est une représentation incontournable, une des plus célèbres, du saint patron de Liège. Le buste reliquaire de saint Lambert a été réalisé à Aix-la-Chapelle durant la première décennie du XVIème siècle, avant 1512, par l'orfèvre Hans Reutlingen, et offert au Trésor de Liège par son prince-évêque, Erard de La Marck[98]. Fabriqué en argent doré, le buste de saint Lambert abrite le crâne du saint, et est fixé sur un socle décoré des épisodes de sa vie[99]. Le saint est revêtu d'une somptueuse chasuble et du rational crénelé des évêques de Liège, de la mitre, de la crosse dans sa main droite et d'un livre ouvert dans sa main gauche comme notre saint Lambert à la différence que le livre de ce dernier est fermé. À l'époque de sa création et de son exposition, le buste-reliquaire du Trésor de la cathédrale de Liège est, pour les Liégeois, encore fortement lié aux célébrations de 1489 de vénération des reliques de Saint Lambert[100], que l'évêque Erard de la Marck relance en 1512[101].

C. UN VITRAIL ALLEMAND

Ce vitrail représentant *Le Chanoine prémontré Jacobus Scheuen avec saint Lambert*, est l'œuvre de l'artiste Gerhard Remisch, réalisée en 1542 en Allemagne, dans les territoires rhénans et provenant de Steinfeld[102]. Conservé au Victoria & Albert Museum, ce panneau montre saint Lambert évêque debout à gauche du chanoine agenouillé et les mains jointes, devant une crucifixion placée dans un village vallonné, et dans un intérieur richement décoré de colonnes, de marbres et d'un somptueux carrelage **[Fig. 106]**. Saint Lambert tient sa crosse dans sa main gauche : celle-ci se termine en volute de feuille d'acanthe, comme dans notre panneau. Le saint évêque porte une mitre incrustée de pierres précieuses entourée d'un nimbe où sont inscrits son nom et sa fonction, le rational crénelé serti et une chasuble d'or décorée d'un crucifix sur son habit blanc. La figure du prélat se détache sur fond rouge bordeaux. Il baisse la tête vers le chanoine et pointe la gauche du

98 Voir Trésor de Liège, Buste-reliquaire, 04/17
99 Voir Trésor de Liège, Buste-reliquaire, 04/17
100 BRUYÈRE, 2012, p. 345
101 BRUYÈRE, 2012, p. 348
102 Voir VICTORIA & ALBERT MUSEUM, SAINT LAMBERT, 16/03/17

panneau de sa main droite. L'habillement de notre saint Lambert est plus sobre mais les éléments essentiels sont présents **[Fig. 107 et 108]**. Le panneau du Musée de Cluny a été réalisé plus tôt, mais on trouve également l'inscription du nom du saint dans le nimbe et les colonnes qui l'entourent, bien que le plan soit essentiellement resserré sur saint Lambert. Le symbole à quatre bras sur la chasuble de saint Lambert fait enfin penser au crucifix figuré sur la chasuble du saint Lambert du Victoria & Albert Museum.

Ainsi, le vitrail de *Saint Lambert* se rattache entre autres à des modèles plutôt nordiques, la figure du saint étant d'abord vénérée en Belgique. Il se peut donc que cette œuvre, à l'instar des deux autres saints, soit issue du Rhin inférieur, ou qu'elle témoigne d'échanges entre ateliers du Nord.

VIII. LA FIGURE DU DONATEUR ANONYME

Le donateur n'ayant aucun signe distinctif particulier, on pourra le comparer aux donatrices réalisées au XIXème siècle pour l'accompagner.

Deux vitraux ont été réalisées pour faire pendant au *Donateur, jeune homme agenouillé* : une *Donatrice* et une *Jeune femme assise lisant* **[Fig. 109, 110 et 111]**. Ces deux panneaux sont datés entre 1850 et 1861, c'est-à-dire l'époque où les vitraux faisaient partie de la collection Debruge-Duménil[103], et ce, probablement pour venir enrichir une collection où les vitraux avaient toute leur place. Ces panneaux, extrêmement proches de la facture du *Donateur, jeune homme agenouillé*, sont un bon exemple d'un intérêt accru pour le style médiéval au XIXème siècle. De même que le donateur, les deux femmes se trouvent dans une pièce encadrée par deux colonnes, devant une tenture damassée, et ont au-dessus de leur tête deux arcades ornées de feuilles d'acanthe, séparées par un cul-de-lampe et laissant voir à l'arrière-plan six fenêtres à la partie supérieure trilobée. La *Donatrice* est dans la même position que le donateur, agenouillée, les mains jointes en prière, revêtue d'un grand manteau, d'une étole mais aussi d'une coiffe jaune et bleue. Elle est cependant de profil devant un fond rouge à poils dorés tandis que le donateur est représenté de trois quarts devant un fond bleu à poils blancs. Ses yeux sont mi-clos, elle baisse la tête en une attitude recueillie. Sa carnation est différente de celle du donateur : elle n'est pas grise mais brun-doré, tout comme son manteau. Les traits du visage sont proches : l'artiste a restitué les zones d'ombres par de fines

103 PERROT, 1973, p. 191-192

hachures à hauteur des paupières, des joues, des narines, des lèvres, du menton et du cou et les zones de lumière par des touches blanches en enlevant le lavis, au-dessus des sourcils, sur le nez et les pommettes, le long des mèches de cheveux. Les deux personnages ont un visage plein et bien fait et les lèvres charnues. De la même façon, les plis de leur manche gauche et leur geste sont identiques. Les mains sont jointes et des hachures similaires sont situées sur le dessus des doigts, au niveau des tendons fléchisseurs. L'artiste a su copier et rendre l'épaisseur et la souplesse du vêtement plié au niveau du coude en plis anguleux et cassés, tout comme la longueur de la manche. Il utilise à nouveau ce procédé des fines hachures noires pour restituer les ombres et le mouvement des tissus mais il favorise d'épais traits noirs pour marquer les plis principaux alors que ceux du donateur sont fixés par des traces blanches à l'enlevé.

La *Jeune femme assise lisant* est quant à elle assise de face, la tête tournée vers la droite et tient un livre ouvert posé sur ses genoux, dans ses deux mains. Elle est habillée d'une longue robe munie de deux bretelles foncées, tout comme ses manches – fourrées comme celles du donateur –, et serrée par une large ceinture sur laquelle est inscrit un S. Le tissu tombe sur le sol en épais plis cassés. Elle porte également une grande coiffe serrée des deux côtés de la tête et recouverte à l'avant et à l'arrière d'un élégant tissu damassé et, sur le devant de la coiffe, de neuf ornements circulaires autour d'un plus gros cercle. Son visage est représenté presque de trois quarts à l'instar du donateur. Sa figure est lumineuse au niveau du front, du nez et des joues et assombrie sur les contours par un lavis plus foncé et des hachures noires. Son visage semble jeune, il est également bien fait : le front est large, les sourcils sont fins, le nez est longiligne, la bouche est pleine, son air général est songeur. La pose de ses mains aux doigts gracieusement repliés est élégante. L'artiste prend ici plus de distance avec le modèle du *Donateur, jeune homme agenouillé* mais rend toutefois le style général de ce dernier.

IX. SAINT ANTOINE ERMITE

A. LE MODÈLE DE SCHONGAUER ET DE SES SUIVEURS

1. Martin Schongauer

La gravure de *Saint Antoine* de Martin Schongauer, réalisée vers 1480 et conservée à la Bibliothèque nationale de France constitue un exemple intéressant pour notre étude **[Fig. 112]**[104]. De

104 Gallica, SCHONGAUER, 20/03/17 et HÉBERT, 1982, cat. 242, p. 76

petites dimensions, cette gravure a pu circuler et inspirer divers artistes. Le saint ermite est représenté debout, de face, accompagné de son fidèle cochon avec une clochette attachée à l'oreille, tenant dans sa main gauche le tau et le bâton surmonté d'une clochette faisant fuir les démons sur son passage. Âgé et barbu, saint Antoine est vêtu d'une longue robe serrée par une ceinture qu'il tire de sa main droite, d'un manteau attaché à son cou, porte un bonnet sur sa tête et des souliers à ses pieds. De son bras droit, sous son aisselle, il retient un livre fermé. L'ermite est représenté en vieillard par les traits allongés et ridés de son visage et ses longs doigts crochus. Les plis des drapés sont admirables au niveau de la ceinture, serrant le tissu, et des bras en mouvement. La grisaille à l'intérieur du manteau du saint permet d'en appréhender les ombres, également sous ses pieds. Le vitrail de *Saint Antoine* comprend les mêmes attributs traditionnels que la gravure **[Fig. 115]** : le bâton, le tau et les clochettes, le livre fermé et le cochon aux pieds du saint. En revanche, les attitudes des saints divergent : le saint ermite du panneau, enroulé dans un grand manteau brun, tient le bâton contre lui posé sur son épaule et le livre contre sa poitrine. Il est tourné vers la gauche et représenté de trois quarts et ne porte pas de bonnet mais il est nimbé. Le saint est placé dans un décor forestier, entouré de troncs et de branchages, devant un fond damassé rouge. Cette mise en scène singulière du vitrail n'était cependant pas l'objectif de la gravure, constituant plutôt un modèle qui pouvait circuler facilement.

2. Le Maître FVB

Le *Saint Antoine* marqué des initiales du Maître FVB est proche de celui de Martin Schongauer **[Fig. 113]**. Conservé au Musée du Louvre, il a été réalisé vers 1480-1500, à la toute fin du XVème siècle[105]. Actif entre 1475 et 1500, le Maître FVB est rattaché à l'aire géographique des anciens Pays-Bas[106]. Le saint est debout, de trois quarts vers la droite, le visage baissé et les épaules courbées par l'âge. Il porte un bonnet sur son crâne et une barbe assez longue. Il est vêtu d'une robe serrée par une ceinture et recouvert d'un grand manteau dont les plis sont l'occasion de jeux d'ombres et de lumières. Il tient dans sa main gauche son livre ouvert et dans sa main droite son petit bâton, de la taille d'une canne. Le traditionnel tau est transposé sur son manteau au niveau de l'épaule gauche. Son cochon est derrière lui, muni d'une clochette à l'oreille. Il s'agit probablement ici d'une variante de la gravure de Martin Schongauer, qui diffère un peu plus de notre panneau tout en transposant les mêmes éléments **[Fig. 112, 113 et 115]**. Le cochon, à moitié caché derrière le saint, est ainsi très proche de celui de Schongauer avec ses poils sur la tête et le dos, alors que notre cochon est moins visible et qu'il n'est visiblement pas aussi poilu. Du côté du bras qui tient le livre, le mouvement et les plis des drapés (à gauche dans le vitrail et à droite dans la gravure) est

105 Voir Musée du Louvre, MAÎTRE FVB, 03/17
106 HÉBERT, 1982, p. 165

cependant également ample et couvre pareillement le ventre des saints.

B. SAINT ANTOINE DE LA VERRIÈRE DU CONSEIL D'ULM

Le vitrail représentant saint Antoine et saint Vincent, œuvre d'un atelier strasbourgeois, probablement celui de Peter Hemmel, date de 1480 et se situe dans la fenêtre du conseil de la cathédrale d'Ulm **[Fig. 114]**[107]. Ce sont les deux patrons principaux de la cathédrale d'Ulm[108]. Les deux saints, nimbés, sont assis entre deux troncs d'arbres qui les encadrent, sous une arcade de branchages avec deux petits anges musiciens et devant un fond damassé rouge aux motifs floraux noirs. À gauche, saint Antoine ermite est vêtu d'une robe rouge bordeaux, d'un manteau blanc sur lequel est inscrit un tau (comme dans la gravure du Maître FVB) et d'un bonnet mauve. Il tient son bâton, surmonté du tau et de deux clochettes, dans sa main gauche, et touche de sa main droite un livre qu'il tient sur ses genoux. Son cochon est à gauche de la scène. Sa barbe et ses cheveux sont grisonnants. À droite, saint Vincent, jeune et blond, est paré d'un splendide manteau damassé bleu aux motifs floraux noirs, comparables à ceux du fond. Le manteau, bordé d'or et de pierreries, est placé sur un vêtement blanc. Il retient un livre de sa main gauche contre sa poitrine et porte une palme dans sa main droite. La composition est extrêmement riche et densément colorée. Les fonds damassés des deux vitraux sont proches ainsi que les traits du visage. Les cheveux de deux saints sont plus bouclés que ceux du saint Antoine du panneau mais les fins traits tracés probablement à l'aiguille pour rendre les cheveux, les poils et les rides sont presque semblables.

Les représentations de saint Antoine ermite dans les années 1480 sont presque aussi nombreuses que celles de saint Pierre dans le cadre spatio-temporel que nous étudions. De Martin Schongauer à Peter Hemmel d'Andlau, la figure du saint est marquée par une iconographie codifiée et une forme d'unité stylistique auxquelles le panneau du Musée de Cluny semble se rattacher, ce qui en ferait ainsi peut-être une production du Haut-Rhin.

107 ROTH, 1995, p. 74-77 ET FRANKL, 1956, pl. 134
108 ROTH, 1995, p. 74

A. UN MODÈLE DE SCHONGAUER

Le saint évêque de Martin Schongauer, datant de 1480-1490 et conservé au Musée du Louvre[109], est représenté debout de face, revêtu de sa chape, de la mitre et tenant la crosse dans sa main gauche **[Fig. 116]**. Une écharpe est accrochée à cette dernière. L'évêque esquisse de sa main droite un geste de bénédiction christique, deux doigts levés et les autres pliés. Sur le long de sa chape est inscrit un grand crucifix, sa tunique tombe en plis travaillés à ses pieds. Son visage est petit, rond et doux. Il diffère cependant de notre saint évêque, qui, lui, tient une église à deux clochers dans sa main gauche et la crosse de sa main droite. Notre saint évêque est paré d'ornements plus riches, notamment sur sa mitre, décorée de pierreries, et sur sa chape, décorée de motifs végétaux semblables à ceux du fond damassé bleu à l'arrière-plan. Notre évêque ne présente pas sa bénédiction, sa robe ne tombe pas sur le sol et il est nimbé. Néanmoins, les crosses se terminant en feuilles d'acanthe sont assez proches et les éléments de branchages ainsi que les oiseaux ont pu faire partie du répertoire de Martin Schongauer **[Fig. 117 et 118]**.

B. DEUX MINIATURES

1. Le manuscrit d'Anchin

Ce saint évêque a été réalisé à Gand au début du XVIème siècle pour un *Missel à l'usage de l'abbaye d'Anchin*[110]. La miniature est insérée dans un cadre prenant la moitié de la page **[Fig. 119]**. Le saint évêque est debout, dans une pièce carrelée de jaunes, au mur de briques, ouverte par une porte sur la gauche et par une fenêtre au fond à droite de la pièce. Il se tient devant un fond damassé rouge fleuri à peine plus large que lui. Il tient un livre ouvert dans sa main gauche et une crosse dorée qu'il retient contre son épaule droite et qu'il cache partiellement sous son manteau. Le fond damassé partiel est semblable à ceux que l'on peut voir derrière les Vierges à l'Enfant flamandes comme par exemple *La Vierge au chanoine van der Paele* de Jan van Eyck. Nos deux évêques sont placés tous deux sur un sol carrelé, devant un damas, nimbés, tournés de trois quarts vers la droite, leur crosse dans leur main droite **[Fig. 118 et 119]**. Cette miniature d'un manuscrit flamand réalisé pour l'évêque de l'abbaye bénédictine d'Anchin est particulièrement intéressante pour notre étude et permet à nouveau d'observer les proximités avec l'art flamand, des éléments diffusés par les maîtres de l'*ars nova*.

109 HÉBERT, 1982, cat. 256, p. 78-79 et Musée du Louvre, SCHONGAUER, 03/17, 4
110 Voir ENLUMINURES, 03/17

2. Le *Livre d'heures de Lorette d'Herbeviller*

Les *Heures de Lorette d'Herbeviller* (Metz, 1460-1470) de Jost Haller permettent à nouveau d'esquisser des comparaisons entre les saints représentés et nos panneaux, en l'occurrence saint Gérard, saint Blaise et saint Claude et notre saint évêque **[Fig. 119, 120, 121 et 122]**[111]. En effet, ces trois saints n'ont d'autres attributs que la crosse, la mitre et un livre, sauf pour saint Gérard. Ils sont tous trois tournés vers la gauche, de trois quarts, leur crosse dans la main gauche sauf pour saint Blaise. Cette représentation se retrouve dans notre panneau, l'évêque étant tourné vers la droite.

C. UNE COPIE DU XIXème SIÈCLE AU MUSÉE DE CLUNY

Une copie du saint évêque conservée au Musée de Cluny a été effectuée au XIXème siècle comme les donatrices **[Fig. 123]**. Celui-ci s'inspire à la fois du saint évêque par la pose du personnage (bien qu'il porte un livre et non une église dans sa main gauche), la tête légèrement tournée vers la droite, les attributs épiscopaux (crosse, mitre), le carrelage en damier, et des Saint Pierre, Saint Lambert, Saint Quirin et le donateur, par la décoration de la scène avec le dais architecturé et le fond damassé à motifs de *Federranken*.

Le panneau du *Saint évêque* est proche du modèle de Martin Schongauer, comme le *Saint Antoine*. Il est représenté d'une façon conventionnelle – pose avec les attributs épiscopaux – que l'on retrouve aussi dans les exemples flamand et alsacien présentés.

111 LORENTZ, 2001, p. 155 et Gallica, LATIN 13279, 03/17

TROISIÈME PARTIE.

RAPPROCHEMENTS STYLISTIQUES AVEC D'AUTRES VERRIÈRES

I. APPROCHE MÉTHODIQUE DES FONDS DAMASSÉS

En 1999, Françoise Lagarde et Guy-Michel Leproux ont proposé d'étudier avec méthode le phénomène des « étoffes damassées » dans le vitrail parisien des XVème et XVIème siècles afin de mieux documenter certains cycles de verrières. Il s'agit en fait d'observer et d'envisager les fonds damassés, semblables à des tentures à l'arrière-plan des scènes, comme des décorations récurrentes qui se retrouvent en des endroits géographiquement très éloignés et qui ne sont pas réalisés à la main mais à l'aide de pochoirs ou de planches dessinées circulant d'un atelier à l'autre, et utilisés pour « reproduire des motifs avec plus de régularité et de rapidité »[1]. Cette méthode passe donc d'abord par un constat visuel qui permet ensuite de comparer plus en profondeur les panneaux aux fonds identiques. Elle est particulièrement utile dans le cadre de notre étude puisqu'elle peut permettre de renforcer la connaissance (date, atelier, ville) de nos panneaux en les mettant en relation avec d'autres verrières issues du monde germanique. Toutefois, il n'est pas possible ici, faute d'accès aux verrières, de prouver nos rapprochements en mesurant les motifs, comme le préconisent Françoise Lagarde et Michel Leproux : « il convient de comparer attentivement les relevés et de tâcher d'en déterminer la taille exacte : un motif à peu près semblable, mais de dimensions différentes, ne peut provenir bien évidemment du même pochoir ou de la même planche. Il faut également faire la part des relations familiales ou professionnelles pouvant exister entre les maîtres d'une même ville et ne pas exclure a priori la possibilité du prêt d'un pochoir ou du rachat d'un fonds d'atelier. Dans tous les cas, la comparaison des motifs de damas ne peut constituer qu'un indice, qui doit être complété par l'étude du style et de la technique des vitraux que l'on se propose de rapprocher.»[2]. Il s'agira donc uniquement pour nous de prendre en compte les fonds damassés les plus proches, constituant déjà un premier argument visuel.

1 HÉROLD ET MIGNOT, 1999, p. 76
2 HÉROLD ET MIGNOT, 1999, p. 81

L'*Annonciation* colonaise peut être rapprochée de certaines fenêtres de la cathédrale de Cologne **[Fig. 124]**, et ce, en raison de proximités stylistiques diverses mais particulièrement dans les figures douces et solennelles des personnages. De plus, quelques panneaux comportent un fond damassé proche, caractérisé par de larges feuilles ramifiées rouges.

A. LA *FENÊTRE DE LA VIE DU CHRIST* DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE

La chapelle du Saint-Sacrement, ancienne sacristie construite vers 1260-1275 et renommée en 1946, est située du côté nord du chœur de la cathédrale[3]. La fenêtre nord XV ou *Christus-Fenster* est particulièrement intéressante ici puisqu'elle présente les épisodes de l'enfance du Christ de l'Annonciation en bas à gauche au Baptême du Christ dans la partie supérieure, en une progression de quatorze panneaux de haut en bas et de gauche à droite : Annonciation, Visitation, Nativité, Adoration des rois mages, Marie et les rois, Circoncision, Présentation de Jésus au Temple, Fuite en Egypte, Massacre des saints innocents à Bethléem, Jésus à douze ans, Tempête, Noces de Cana, Crucifixion, Baptême du Christ **[Fig. 125, 126, 127 et 128]**. Les fenêtres nord XV et XVI, dites Christologischer Zyklus, proviennent du cloître de l'ancienne église Sainte-Cécile de Cologne, abritant aujourd'hui le pôle médiéval du Musée Schnütgen. Ils ont ensuite été déplacés au collège des Jésuites en 1803 après la sécularisation puis à la cathédrale de Cologne en 1823 avec d'autres vitraux[4]. Ces fenêtres ne sont attribuées à aucun atelier particulier, mais on peut y déceler deux peintres-verriers différents (mais probablement issus du même atelier[5]) et l'appartenance à la tradition colonaise. Elles sont effectivement faites d'emprunts aux grands noms de Cologne et des anciens Pays-Bas que sont Stefan Lochner et Rogier van der Weyden[6], plus particulièrement à l'*Annonciation* et à la *Présentation au Temple* de Lochner (pour les panneaux éponymes) et au *Retable de Saint-Colomban* de van der Weyden. La datation de cet ensemble, qui a fait l'objet de plusieurs hypothèses, n'est pas évidente : l'*Annonciation* comportant l'inscription 1581 – probablement une date de restauration –, on a voulu situer la fenêtre à cette date. Néanmoins, Herbert Rode, s'appuyant sur le style et l'iconographie du cycle, sur l'inscription « 146(.) » présente sur le panneau de la *Nativité*, ainsi que sur la présence de donateurs identifiés et connus, propose de

3 RODE, 1974, p. 149
4 RODE, 1974, p. 149-150
5 RODE, 1974, p. 155
6 RODE, 1974, p. 154

le situer dans les années 1460-1470[7]. Il parvient également à recontextualiser la commande des fenêtres, au moment du mandat de l'abbesse Elisabeth von Reichenstein, liée à Stefan Lochner, qui fut forcée de quitter ses fonctions dans les années 1475[8].

Lorsque l'on compare cet ensemble et nos deux panneaux, on constate que la plupart des scènes sont situées dans des intérieurs similaires, encadrés par des colonnes et un plafond. Les deux *Annonciations* sont particulièrement intéressantes et révélatrices. L'*Annonciation* de la *Christus-Fenster* est plus élaborée et décorée de multiples fenêtres et d'un grand banc **[Fig. 126 et 131]**[9], le tout est semblable aux scènes que l'on trouve chez Rogier van der Weyden, comme nous l'avons vu plus haut avec Hébert Rode. Néanmoins, les deux scènes sont similaires et les visages des deux anges, tous deux de trois quarts, sont d'une proximité frappante **[Fig. 131 et 132, 135 et 136]**. En effet, le style est le même dans les traits des yeux, en amande et grand ouverts, à l'iris marqué, cernés de noir, soulignés au-dessus et au-dessous par un tracé marquant la paupière et la poche des cernes. Les sourcils sont également très fins et leur trait se prolonge pour former un long nez blanc rectiligne. Les lèvres inférieures sont charnues, le menton bien arrondi, formant des plis au niveau de la gorge. Les zones de lumière du visage se situent au niveau de la pommette gauche et du front, le reste étant assombri en grisaille par des points. Les cheveux et les vêtements ne sont quant à eux pas tout à fait comparables. De même, la figure de la *Vierge de l'Annonciation* est proche de l'image de la Vierge dans le panneau de la *Circoncision* **[Fig. 128 et 133 et 134]**[10]. En effet, elles ont toutes deux la même coiffure, les cheveux écartés au milieu et soigneusement coiffés de chaque côté de la tête derrière un petit diadème sur le haut d'un large front et leur nimbe doré est parsemé de fins rayons. À hauteur des tempes, des mèches de cheveux fins et raides sont superposées au diadème et repositionnées derrière les oreilles. Les cheveux lâchés tombent sur les épaules de la Vierge dans les deux panneaux. De même que pour l'ange précédemment, les yeux sont surlignés et soulignés par des traits noirs, mais ici les yeux, foncés, ne sont pas totalement grand ouverts. De très fins sourcils se prolongent également pour former l'arête du nez. La lèvre supérieure est foncée et vient renforcer le contraste avec la lèvre inférieure, lumineuse et épaisse. Le visage de notre Vierge est certes plus arrondi mais tous les traits que nous avons énumérés se retrouvent également sur les visages des autres personnages masculins de la scène de la *Circoncision*. On retrouve notamment chez eux des yeux foncés au regard pénétrant comme la Vierge. Les physionomies sont assez simples dans la fenêtre nord XV mais plus détaillées et exagérées dans la fenêtre XVI, comme en témoignent les nez plus gros, les bouches beaucoup plus épaisses, les yeux plus perçants, les cheveux et les barbes

7 RODE, 1974, p. 155
8 RODE, 1974, p. 155
9 RODE, 1974, pl. 160, cat.
10 RODE, 1974, pl. colorée 11, fig. 19

plus développés **[Fig. 129 et 130]**. Si les types des visages sont proches, les drapés de nos personnages sont beaucoup plus compliqués et élaborés que ceux de la *Christus-Fenster*.

B. LA *GNADENSTUHL-FENSTER* DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE

La verrière dite *Gnadenstuhl-Fenster* du Nördliches Querhaus de la cathédrale de Cologne est actuellement composée de cinq paires de panneaux réagencés entre eux en 1959, provenant probablement de l'ancien couvent des Augustins de Cologne, puis déposés au collège des Jésuites et déplacés dans la cathédrale de Cologne en 1823. Le tout donne à voir des donateurs agenouillés, des saints debouts et des scènes « christologiques et mariologiques »[11]**[Fig. 137]**. Le donateur et la donatrice, côte à côte, ne constituent pas un couple : la donatrice a été juxtaposée au donateur en 1871, puis fortement restaurée et recomposée en 1959[12], le donateur est quant à lui bien conservé. Hébert Rode propose de dater l'ensemble des panneaux des années 1430-1435. Il explique qu'il convient de la situer par rapport au donateur Zeliis Rokoch, personnage connu par son statut de citoyen colonais en 1412, déplacé à Francfort en 1422 et mort en 1430, ainsi que par rapport aux dates de construction et d'aménagements de l'église des Augustins du Corps du Christ de Cologne (1421-1423, 1426, 1431)[13]. Hébert Rode caractérise l'œuvre comme étant redevable du « *weicher Stil* », pétri d'éléments bourguignons et flamands, et pouvant être comparée aux tableaux du Maître de la Véronique, artiste actif à Cologne au tout début du XVème siècle[14].

Les donateurs sont les plus intéressants par rapport à l'*Annonciation* colonaise **[Fig. 138 et 139]**. Outre les visages et les types des personnages, ce sont également les feuilles de chêne rouges ornant les fonds qui sont particulièrement voisines de celles du vitrail **[Fig. 140 à 145]**. La Donatrice Beelgin et le donateur Zeliis Rokoch sont agenouillés sur un prie-Dieu[15], tournés de profil vers la droite, les mains jointes effleurant à peine le phylactère tenant lieu d'adresse à Dieu, et le regard porté vers le lointain. Ils se tiennent surélevés dans un étroit intérieur architecturé sur un sol en damier, au-dessous duquel est inscrit leur nom sur une sorte d'estrade. Des frises verticales de motifs floraux et géométriques les encadrent, ainsi que des surfaces grillagées. Au-dessus de leur tête, un dais ponctué de culs-de-lampe laisse apercevoir un espace surplombé d'une voûte d'ogive. Fait important, le fond derrière les personnages est formé de grandes feuilles de chêne rouge bordeaux (*Eichblattranken*), stylistiquement proches des quatres feuilles rouges placées au niveau des têtes de l'ange et de la Vierge de l'*Annonciation*. Les feuilles derrière les donateurs sont proportionnellement beaucoup plus longues, ceci étant dû à l'espace libre derrière les personnages.

11 RODE, 1974, p. 170
12 RODE, 1974, p. 173 et fig. 56 p. 173
13 RODE, 1974, p. 172
14 RODE, 1974, p. 172
15 RODE, 1974, pl. colorée 13, fig. 25 et pl. 182, fig. 434, 435, 436

Il s'agit dans les deux cas d'un verre rouge, dont les contours sont soulignés par un trait de lavis noir venant faire ressortir les dents arrondies et pointues par endroits de la feuille de chêne. Les nervures sont marquées par de fins traits noirs épars. Si les fonds sont similaires, les visages sont également proches (celui de la donatrice est toutefois refait) **[Fig. 142 et 143]**. Tous deux représentés de trois quarts, l'ange de l'*Annonciation* et le donateur ont les mêmes boucles épaisses détaillées par mèches et s'achevant en volutes, le donateur ayant le dessus des cheveux bouclés tandis qu'il s'agit des pointes de l'ange. Leurs yeux sont profondément sombres et dirigés vers la droite en un même regard dont les paupières et les cernes sont accentuées par des courbes. Le nez est long et dessiné dans la continuité du sourcil. La bouche est de même facture, marquée d'un trait au milieu des lèvres, la lèvre inférieure étant plus charnue et lumineuse que la lèvre supérieure. À nouveau, les zones d'ombre sont pratiquement les mêmes, à savoir la partie droite du visage, plongée dans l'ombre et à moitié visible, les paupières, la partie creuse sous la bouche, le bas du menton et le cou, la tempe gauche, par des courbes en grisaille. Les zones lumineuses sont le front et la joue gauche.

C. TROIS PANNEAUX DU MUSÉE SCHNÜTGEN

Trois autres panneaux colonais sont rapprochés de ceux de la *Gnadenstuhl-Fenster* : il s'agit d'un *Portement de croix* et d'une *Crucifixion* ainsi que d'une *Pietà* datant des années 1420-1430 **[Fig. 146, 147 et 148]**, provenant visiblement tous trois d'un même atelier et conservés au Musée Schnütgen de Cologne[16]. Il peut être intéressant de comparer les types des personnages avec l'Ange et la Vierge de l'*Annonciation*, et de rapprocher le fond damassé à feuilles de chêne du vitrail de la *Pietà* avec notre panneau. Tous trois ne sont attribués à aucun atelier ou artiste précis mais il convient toutefois de les mettre à nouveau en parallèle avec le cercle du Maître de la Véronique, dont le *Portement de croix* au revers du *Triptyque de la conversation sacrée* présente une image du Christ proche des panneaux du Musée Schnütgen[17].

Les vitraux du *Portement de croix* et de la *Crucifixion* se caractérisent par une mise en scène surélevée des étapes de la Passion du Christ sur un socle hexagonal couvert d'herbes et sous un dais architecturé. La scène est resserrée par deux colonnes de chaque côté. Dans le *Portement de croix*, le Christ, couronné d'épines et nimbé, se tient au milieu de la scène, courbé sous le poids de la croix, derrière lui, et entouré de trois hommes dont un soldat, un homme qui le frappe et un personnage encapuchonné muni d'un bâton. De même, dans la *Crucifixion*, le Christ est au centre, cloué sur la croix, les yeux fermés, entouré de Marie à gauche et de Jean à droite, tous deux affligés. Le panneau de la *Pietà* n'est pas surmonté d'un petit dôme contrairement aux deux autres. Les

16 LYMANT, 1982, p. 77-84, cat. 45, 46, 48
17 LYMANT, 1982, p. 80. Ceci concerne notamment le *Portement de Croix* et la *Crucifixion*.

personnages de la Vierge et du Christ mort ne sont pas surélevés sur un socle mais à même un sol herbeux. Derrière la Vierge assise portant son fils se trouve un baldaquin à deux piliers et deux colonnettes, derrière lesquels est visible un fond damassé composé de quatre feuilles de chêne rouges verticales, détaillées et cernées de lavis noir.

Les personnages sont un peu différents des nôtres, leurs yeux sont de manière générale plus tombants et plus tristes, les traits des visages sont moins linéaires et plus tortueux. Les visages de la Vierge de Pitié et de la Vierge de l'Annonciation n'ont pas tout à fait la même expression mais sont proches au niveau des bouches, serrées et charnues et dont les lèvres ont la même forme épaisse et gracieuse, au niveau des yeux, dont les paupières et les cernes sont mis en valeur, et de l'arête longiligne du nez qui prolonge le sourcil marqué par un fin trait.

L'*Annonciation* colonaise, désignée en tant que telle par Françoise Perrot en 1973, est en effet bien liée à des œuvres de Cologne et les comparaisons effectuées précédemment avec des modèles flamands, brabançons et colonaise (Lochner) témoignent bien de l'ancrage de ces vitraux dans la riche production colonaise de l'époque.

III. ENTRE STRASBOURG ET BÂLE, L'*ANNONCIATION*, *SAINT BERNARD* ET *SAINTE DOROTHÉE*

Les quatre panneaux de *l'Annonciation, Saint Bernard* et *Sainte Dorothée* ont en commun un fond damassé à motifs de *Federranken*, comme les quatre panneaux de *Saint Pierre*, *Saint Lambert*, *Saint Quirin* et du *Donateur* bien que ces derniers soient de facture différente. Les verrières que nous avons trouvées présentant de tels fonds damassés en différentes couleurs sont datées des décennies 1440 à 1460.

A. LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE STAUFBERG

Trois des six fenêtres restantes de l'église paroissiale Saint-Nicolas de Staufberg dans le canton d'Argovie en Suisse constituent un autre exemple intéressant déjà mentionné par Françoise

Perrot **[Fig. 149]**[18]. Ces verrières datent probablement des années 1420 ; elles ont été réalisées après l'agrandissement du chœur et l'incendie de 1419[19]. Les vitraux représentent des scènes de la Vie du Christ ainsi que des figures de saints et d'apôtres : la fenêtre de gauche (nord II) présente l'Annonciation, la Visitation et la Nativité ; la fenêtre de droite (sud II) montre la Circoncision, la Présentation au Temple et Jésus parmi les docteurs et la figure de sainte Marie-Madeleine ; la fenêtre centrale (nord I) décrit enfin la Crucifixion entourée de deux saints, l'Adoration des rois mages et les saints Pierre, Paul et Jean[20] **[Fig. 150]**. Le style des personnages est rapproché du cercle du Maître du *Paradiesgärtlein* du fait notamment des traits enfantins des visages, des plis souples et linéaires et des couleurs châtoyantes[21]. Il s'agit également d'une production reliée au « weicher Stil »[22], et l'artiste serait probablement issu d'un atelier entre Bâle et Fribourg[23]. Chacun des panneaux est orné d'un fond damassé rouge à motifs de *Federranken* arrondis et donc différents des panneaux du musée, ou d'un fond bleu à motifs de losanges, et les scènes sont situées dans des intérieurs étroits, aménagés de colonnettes, de dais architecturés, d'arcades[24].

Les saints et les apôtres constituent un élément de comparaison éclairant parce qu'ils sont installés dans des pièces aux architectures ouvertes sur un fond damassé comme dans les quatre panneaux du Musée de Cluny. Dans la fenêtre centrale, les panneaux supérieurs représentant les saints Vincent et Laurent ainsi que les panneaux inférieurs avec saint Pierre et saint Paul, mettent en scène les personnages sous des dais architecturés aux feuilles d'acanthe sculptées comme dans la scène de l'*Annonciation* **[Fig. 150]**. Les arcades ouvertes sur les fonds damassés derrière saint Pierre et saint Paul rappellent celles que l'on trouve derrière l'ange, la Vierge et saint Bernard. La configuration de la scène où est placée sainte Dorothée, sous un plafond plat en perspective à carreaux, consolidé par des poutres, avec des colonnettes de part et d'autre de la sainte, est quant à elle proche du panneau de *Saint Jean*, également caractérisé par un plafond en perspective et des colonnettes **[Fig. 151]**.

En ce qui concerne le style des personnages, particulièrement proche des panneaux du musée, les visages sont de carnation pâle, les traits sont simples et doux, enfantins. Les yeux sont foncés et ronds, la bouche et le menton à nouveau marqués par deux traits horizontaux noirs. On peut ainsi mettre en parallèle les visages et les regards de la Vierge dans l'*Adoration des rois mages* avec ceux de sainte Dorothée et de la Vierge, inclinés en un même mouvement vers le bas de la

18 PERROT, 1973, p.
19 ELLEN ET BEER, 1965, p. 122
20 ELLEN ET BEER, 1965, p. 122
21 ELLEN ET BEER, 1965, p. 123-124
22 ELLEN ET BEER, 1965, p. 124
23 ELLEN ET BEER, 1965, p. 125
24 ELLEN ET BEER, 1965, p. 123

scène. Il en est de même pour l'attitude et le visage de saint Jean, jeune et presque féminin, proche de la physionomie de sainte Dorothée **[Fig. 151]**. Enfin, le nimbe de saint Paul, situé dans la partie inférieure de la fenêtre centrale, est orné d'une frise de trilobes inscrits dans des demi-cercles, comme ceux de la Vierge, de sainte Dorothée et de saint Bernard.

B. LES VITRAUX DE LA CHAPELLE DES BESSERER (CATHÉDRALE D'ULM)

Les panneaux les plus anciens comparables à nos quatre vitraux sont ceux du chœur nord de la chapelle des Besserer de la cathédrale d'Ulm, réalisés vers 1430-1431 et attribués à Hans von Ulm, parfois identifié au peintre et peintre-verrier Hans Acker, actif entre 1413 et 1461, notamment à Ulm en Souabe[25]. Cette hypothèse d'attribution ne fait pourtant pas l'unanimité : pour Hans Wentzel, les différents cycles de la Chapelle des Besserer témoigneraient d'une collaboration entre plusieurs artistes dont Hans Acker, ou Lukas Moser[26], peintre allemand célèbre pour son *Retable de la Madeleine* (1432) de Tieffenbronn[27].

Quoi qu'il en soit, le vitrail de la *Genèse,* situé au nord du chœur, est visuellement intéressant puisqu'il propose une représentation de Dieu le Père au type assez doux, proche du « weicher Stil » devant un fond damassé à *Federranken* rouges et bleus **[Fig. 152 à 155]**. Les différentes étapes de la Création du monde du premier au septième jours se succèdent deux par deux : la création des anges et leur chute, la séparation de la lumière et de l'obscurité et la création des éléments, la création des plantes et des astres, la création des animaux puis de l'homme et de la femme sont représentées de haut en bas[28]. L'image de Dieu est celle d'un homme presqu'âgé, barbu, aux cheveux longs dont les pointes sont bouclées, au teint bruni par un lavis sombre, nimbé et dont les couleurs des drapés changent d'une scène à l'autre : aube mauve foncé, manteau rouge et vert les deux premiers jours, manteau bleu les troisième et quatrième jours. Le personnage apparaît sous une voûte d'ogive, devant des piliers, souvent de face et visible via une arcade ornée de feuilles d'acanthe au premier plan. Il se trouve dans une pièce richement décorée et colorée, sur un sol carrelé de fleurs quadrilobées aux pétales pointus. Comme dans nos panneaux, les motifs verticaux de *Federranken* ornant les arrière-plans sont visibles entre deux piliers, sur des surfaces de verre coloré recouvert d'un lavis noir effacé sur les contours pour faire ressortir la couleur et pour donner forme aux plumes. Ces *Federranken* sont bleus dans les panneaux des deux premiers jours de la Création et rouges pour les troisième et quatrième jours. Dans le premier panneau, une ouverture rectangulaire mauve est proche de celle qui se trouve derrière sainte Dorothée **[Fig. 152]**. Les

25 SCHOLZ, 1994, p. 139-140 et GRODECKI, consulté le 8 mai 2017
26 WILD-BLOCK, 1971, p. 289
27 VAISSE, consulté le 8 mai 2017
28 SCHOLZ, 1994, p. 132

visages des personnages de l'ange, de la Vierge, de saint Bernard et sainte Dorothée sont plus simples, leurs yeux sont davantage ouverts et leurs traits moins détaillés que ceux de Dieu le Père mais les mains sont parfois de facture assez semblable tout comme les plis linéaires des drapés, plus nombreux que les plis cassés.

C. LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE ZETTING

Les verrières du chœur de l'église Saint-Marcel de Zetting en Moselle ont probablement été réalisés vers 1440, après l'édification de l'église en 1434, et réagencées dans les années 1890[29]. Ces vitraux ont une parenté stylistique avec ceux de la cathédrale d'Ulm, de la collégiale de Berne et de l'église de Vieux-Thann[30]. Ils sont probablement l'œuvre d'un atelier strasbourgeois proche du Maître de la Passion de Karlsruhe, Hans Hirtz[31]. Les verrières les mieux conservées sont celles de la *Genèse*, composée de vingt-quatre scènes au nord du chœur **[Fig. 156]**, puis une fenêtre représentant la Crucifixion, ainsi qu'une verrière où figure la *Vie du Christ*, constituée de treize panneaux restants au sud du chœur **[Fig. 157]**, et enfin, une dernière fenêtre retraçant des scènes des Évangiles apocryphes et de l'Apocalypse[32]. La verrière de la *Genèse*, comme celle de la *Vie de la Vierge* de Vieux-Thann, est caractérisée par l'insertion des scènes dans des médaillons encadrés de pampres.

Les différents vitraux de Zetting sont à nouveau définis par des fonds damassés à motifs de *Federranken* bleus évoluant en tous sens, ce qui leur confère une proximité stylistique avec nos panneaux. Les personnages sont caractérisés par des traits simples, des visages enfantins, doux et ronds, des yeux noirs ronds et grand ouverts, des nez assez larges, ils sont en outre relativement proches des vitraux de Boppard. Par exemple, dans le vitrail de la *Vie du Christ*, dans la scène de la *Fuite en Egypte* **[Fig. 157]**, le visage du petit Enfant Jésus dans les bras de Marie est pratiquement identique aux visages de Jésus dans le panneau de *Sainte Dorothée* et dans le panneau de Boppard de la *Vierge à l'Enfant* **[Fig.]**. Tous trois ont les mêmes cheveux courts bouclés (à ceci près que l'Enfant de la *Fuite en Egypte* est blond), le même petit visage aux yeux ronds et noirs tourné vers la Vierge, un petit nez et une bouche formée de deux traits horizontaux. Leurs visages enfantins sont en tout cas proches et probablement réalisés d'après des modèles identiques ou répandus pour représenter les enfants en bas âge.

29 GRODECKI, 1963, p. 107 et HÉROLD ET ROUSSEL, 1983, p. 40 et p. 42
30 GRODECKI, 1963, p. 107 et HÉROLD ET ROUSSEL, 1983, p. 42
31 HÉROLD ET ROUSSEL, 1983, p. 42
32 HÉROLD ET ROUSSEL, 1983, p. 41-42

D. LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DES CARMÉLITES DE BOPPARD

Les verrières de l'église des Carmélites de Boppard constituent un point de comparaison stylistique important, notamment la fenêtre de l'*Arbre de Jessé* où l'on relève à nouveau des fonds damassés à motifs de *Federranken* ; ainsi que la fenêtre du *Trône de Salomon* pour ses architectures. Les personnages sont d'un style peut-être plus exagéré mais tout de même proche. Les verrières de Boppard semblent être l'œuvre de deux ateliers différents – peut-être dirigés par un unique maître verrier – issus des grands foyers du Rhin supérieur que sont Strasbourg et Bâle[33]. Les vitraux étaient à l'origine disposés dans les sept baies de la nef nord de l'église, partie construite entre 1439 et 1444[34]. La verrière de l'*Arbre de Jessé*, datée de 1444[35], dont les panneaux sont partiellement conservés au Metropolitan Museum of Art de New York, aurait occupé la baie nord IX[36]. Jane Hayward souligne l'originalité de la disposition des panneaux : en bas, les donateurs, puis le personnage de Jessé étalé horizontalement sur trois panneaux, la lancette centrale comporte ensuite les scènes de la Vie de la Vierge (naissance de Marie, Annonciation, Visitation, Nativité) et les lancettes de gauche et de droite représentent le cycle de la Passion et de la Résurrection du Christ (à gauche Agonie, Comparution devant Pilate, Couronnement d'épines, Portement de croix, Saintes femmes, puis à droite de haut en bas, Descente de croix, Mise au tombeau, Résurrection, Apparition à saint Pierre)[37]. D'autre part, les scènes de la Vie du Christ sont agrémentées d'un fond damassé bleu tandis que les scènes de la Vie de la Vierge sont ornées d'un fond rouge[38]. Le panneau de la *Vierge à l'Enfant trônant*, un des deux panneaux conservés de la fenêtre de Salomon, est quant à lui situé entre 1440 et 1446 et se trouve au Hessisches Landesmuseum de Darmstadt **[Fig. 158]**[39]. Jane Hayward observe enfin des similitudes stylistiques entre les vitraux de Boppard et de Partenheim : « the figures painted by this master are short and stocky with heavy, expressive facial features and lively gestures similar to those found in all of the contemporary Upper Rhenish examples and also to those of the master from Mainz who worked at Partenheim. »[40].

La fenêtre de l'*Arbre de Jessé* se caractérise donc par des fonds damassés à motifs de *Federranken* bleus et rouges. Les tiges des plumes sont assez fines mais les plumes sont épaisses et s'achèvent en volutes. Le tout est délimité par un cadre bleu épais, duquel le lavis a donc été effacé, un cadre noir et un fin trait bleu comme dans nos panneaux. Dans la scène de la *Visitation*, le fond damassé rouge est entrecoupé de fleurs. Les fonds prennent parfois une place plus grande que dans

33 HAYWARD, 1969, p. 107
34 HAYWARD, 1969, p. 79-81
35 HAYWARD, 1969, p. 86
36 HAYWARD, 1969, p. 93
37 HAYWARD, 1969, p. 96-97 et fig. 25 p. 97
38 HAYWARD, 1969, p. 95-96
39 HAYWARD, 1969, fig. 20 p. 93 et p. 104-105
40 HAYWARD, 1969, p. 107

nos panneaux (par exemple dans la *Déposition*), ils sont divisés en plusieurs morceaux séparés par des plombs. Le style des personnages de la verrière peut se définir par des carnations pâles et roses, des traits simples et ronds, notamment les yeux, très expressifs, tombant de tristesse ou bien grand ouverts. Les vêtements et les décors sont riches de couleurs vives et les plis sont globalement linéaires. Bien que les yeux soient entièrement différents, on peut mettre en parallèle les visages de la Vierge de la *Visitation* avec ceux de la Vierge de l'*Annonciation* et de sainte Dorothée, inclinés de la même façon, à l'air doux, souriant à peine, la bouche marquée par un trait noir puis un plus petit trait au-dessous pour la lèvre inférieure **[Fig. 161 à 163]**. Les traînes des manteaux de la Vierge de la *Visitation* et de la Vierge de l'*Annonciation* sont assez similaires et s'achèvent en légers plis cassés sur le sol.

La Vierge à l'Enfant est assise sur un trône doré sous un dais architecturé soutenu par deux structures de chaque côté du personnage. Elle ressort sur un riche fond damassé à motifs de carreaux remplis de plumes rouges séparés par des bandes bleues. Marie tient de son bras gauche l'Enfant Jésus, nu, debout sur les jambes de sa mère. Il tente d'attraper les lys qu'elle tient dans sa main droite. Tous deux sont nimbés et Marie est somptueusement vêtue d'une robe rouge bordeaux et d'un manteau bleu aux plis élégants. Elle porte une haute couronne dorée sur son voile blanc et sa chevelure blonde. Sa carnation est rose tandis que celle de l'Enfant Jésus est blanche. L'architecture comporte des similitudes avec les dais et les structures qui se trouvent dans l'*Annonciation*. Le dais architecturé au-dessus de la Vierge est de facture proche : en grisaille, il est composé d'une frise de feuilles d'acanthe dentelées dans la partie supérieure du dais comme on la trouve au-dessus de l'ange et de la Vierge, à la différence que le dais est concave dans la scène de la *Vierge à l'Enfant* tandis qu'il est convexe dans l'*Annonciation*. La partie inférieure du dais est composée de fleurs trilobées, que l'on retrouve également dorées autour du trône de la Vierge dans le panneau de Darmstadt et dans la partie supérieure du XIXème siècle de l'*Annonciation*.

De plus, la représentation de l'Enfant Jésus est proche du petit enfant à côté de sainte Dorothée **[Fig. 159 et 160]**. En effet, tous deux sont d'abord nus et debout, tous deux proportionnellement très petits par rapport aux personnages féminins et représentés de trois quarts vers la gauche. Ils sont de carnation assez pâle – beaucoup plus blanche dans le panneau de Sainte Dorothée – et esquissent tous les deux un geste vers la gauche, l'un soutenant le panier de sainte Dorothée, l'autre tentant d'attraper les lys de la Vierge. La ressemblance la plus frappante est celle des visages des deux enfants. Les visages des personnages de Boppard ont certes les yeux beaucoup plus ronds et grands, caractérisés également par une mise en valeur de la pupille noire séparée de l'iris blanc cerné d'un trait noir, que l'on retrouve uniquement dans le visage de saint Bernard. Néanmoins, les deux enfants lèvent la tête en un même mouvement, ils sont coiffés d'une chevelure

bouclée identique, leurs traits sont proches. La ligne du nez est en effet la prolongation du sourcil droit des enfants, la bouche est marquée par un trait horizontal noir renforcé par une autre marque inférieure. Les plis du menton propres à un petit enfant ressortent grâce à plusieurs courbes noires mettant en valeur l'épaisseur de la chair.

E. LES VITRAUX DE LA COLLÉGIALE DE BERNE

Dans la collégiale Saint-Vincent de Berne, la verrière des *Dix-mille martyrs* et la *Mühlenfenster* sont également ornées du même fond damassé à motifs de *Federranken* derrière les personnages ou les architectures. La fenêtre des *Dix-mille martyrs* constituait la deuxième verrière de la partie sud du chœur. Il ne reste aujourd'hui que douze panneaux sur les cinquante-quatre pièces originelles retraçant la Légende des dix-mille martyrs – soldats romains chrétiens – crucifiés au mont Ararat, en Arménie sur ordre de l'empereur romain[41]. Ils sont désormais installés dans la fenêtre centrale du chœur[42], côtoyant des épisodes du cycle de la Passion[43]. La verrière des *Dix-mille martyrs* fut commandée au Maître verrier Niklaus Magerfritz de Berne en 1447 par le bourgmestre Heinrich von Bubenberg et Rudolf von Ringoltigen, père du marguillier de la collégiale Saint-Vincent, pour cent dix-sept florins et demi[44]. Maître Niklaus, siégeant au Grand Conseil de la ville de Berne depuis 1440, embaucha parmi plusieurs personnes un peintre du nom de Maître Bernhart, qui connaissait bien la nouvelle peinture aux accents réalistes de Konrad Witz[45]. Ces vitraux ont été rapprochés de ceux de l'église paroissiale de Zetting en Lorraine[46], et placés dans le cercle de production du Maître du *Paradiesgärtlein* et du Maître des Cartes à jouer[47]. L'atelier qui a réalisé la fenêtre des *Dix-mille martyrs* est situé entre Bâle et Strasbourg, voire même aux environs de Constance, selon Lili Fischel[48]. La *Mühlenfenster* ou verrière du *Moulin mystique* est quant à elle divisée en trois parties consacrées au moulin, aux prophéties de l'*Ancien Testament* et à des saints[49]. Elle est datée vers 1450, mais l'atelier et le lieu de production au sein du Rhin supérieur ne sont pas certains ; des hypothèses comme Bâle ou Constance ont pu être proposées[50]. La verrière du *Moulin mystique* est rapprochée des vitraux de Thann (1455) et de Biel (1457)[51].

Les visages des personnages sont de même carnation, entre le blanc et le beige, les yeux sont

41 KURMANN-SCHWARZ, 1992, p. 39-54 et KURMANN-SCHWARZ, 1998, p. 173 et 175-176 pour un aperçu des épisodes conservés de la légende des Dix-mille martyrs
42 KURMANN-SCHWARZ, 1998, p. 170-171
43 KURMANN-SCHWARZ, 1998, p. 172.
44 KURMANN-SCHWARZ, 1998, p. 184
45 KURMANN-SCHWARZ, 1998, p. 184 et 186
46 KURMANN-SCHWARZ, 1998, p. 186-187
47 KURMANN-SCHWARZ, 1998, p. 188
48 KURMANN-SCHWARZ, 1998, p. 188
49 KURMANN-SCHWARZ, 1998, p. 331
50 KURMANN-SCHWARZ, 1998, p. 334-335
51 KURMANN-SCHWARZ, 1998, p. 345

noirs et grand ouverts, presque ronds, et les surfaces des paupières et des cernes sont délimitées par de fins tracés noirs. Les lèvres supérieures et inférieures, à peine modelées, sont séparées par un trait noir horizontal. Les visages de l'ange de l'*Annonciation* et des martyrs de la scène de l'entrée au royaume céleste de la *Fenêtre des dix-mille martyrs* sont assez semblables **[Fig. 164 et 165]**, tournés vers la gauche de trois quarts. Leur chevelure bouclée est également figurée par de courtes mèches épaisses horizontales.

Les plumes qui agrémentent les quatre panneaux notamment derrière sainte Dorothée semblent cependant sensiblement moins denses et touffues que celles de Berne, plus régulières et donc probablement issues d'un autre pochoir. À côté des plumes de Berne, celles des panneaux de Cluny apparaissent moins uniformément et ont donc peut-être été réalisées à la main, compte tenu de la surface peu étendue qui leur est dévolue, contrairement aux vitraux de Berne. Dans le panneau de *Saint Bernard*, on observe pourtant sur la surface bleue assez restreinte un type de plumage assez proche de celui du panneau de l'interrogatoire des martyrs devant l'empereur **[Fig. 166]**. Le lavis peut s'être estompé par endroits, laissant voir plus amplement le verre bleu.

Outre les plumages et les traits des visages, certains éléments architecturaux sont également similaires. Dans la scène de l'*Annonciation*, à gauche de l'ange et à droite de la Vierge, deux sortes de petites élévations architecturales blanches en trois dimensions sont placées côte-à-côte et séparent les personnages. Elles s'achèvent en flèches ornées de petites feuilles d'acanthe dentelées. On les retrouve dans la partie supérieure du trône de l'empereur dans le panneau représentant le premier interrogatoire des martyrs devant l'empereur (I, 1d) **[Fig. 166]**. Les nombreux dais architecturés ornant les tabernacles de la partie haute de la *Mühlenfenster* (nord IV) sont également façonnés sur le même modèle, chargés de frises de feuilles d'acanthe dentelées **[Fig. 167]**[52].

F. LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE PARTENHEIM

Les trente vitraux de l'église paroissiale Saint-Pierre de Partenheim, conservés désormais au Hessisches Landesmuseum de Darmstadt, ont été réalisés vers 1440-1450 et vers 1450-1460, après la reconstruction de l'église qui brûla en 1435[53]. Ils proviendraient d'un atelier de Mayence, leur origine étant située au sein de la région du Rhin moyen[54]. Ces trente vitraux représentent seulement un tiers des panneaux installés alors dans le chœur, mais il reste notamment des traces de cycles de la Passion, de la Vie de la Vierge, de saints, d'armes et de donateurs[55].

Les vitraux sont ornés d'un fond damassé à motifs de *Federranken*[56], aux couleurs variées

52 ELLEN ET BEER, 1965, cat. 191 et 238
53 GAST ET RAUCH, 2011, p. 411, p. 413 et p. 419-420
54 GAST ET RAUCH, 2011, p. 420
55 GAST ET RAUCH, 2011, p. 414-415
56 GAST ET RAUCH, 2011, p. 419

[Fig. 168 à 170]. Ces plumes sont particulièrement fines et détaillées en traits distincts, elles semblent plus resserrées que celles qui ornent les quatre panneaux de l'*Annonciation*, *Saint Bernard* et *Sainte Dorothée*. Les traits des personnages ne sont pas exactement semblables entre eux, le visage de saint Bernard serait le plus proche. Ceux des vitraux de Partenheim sont plus complexes, notamment au niveau de la bouche, mieux dessinée et plus charnue. Les traits sont plus reliés entre eux contrairement aux vitraux du Musée de Cluny. Quelques éléments sont pourtant pratiquement identiques. D'abord, les nimbes de nos personnages, caractérisés par des trilobes dorés insérés dans des demi-cercles, sont également visibles au-dessus des têtes d'Elisabeth dans la scène de la *Visitation*, de l'apôtre au vêtement jaune dans la scène de l'*Assomption de Marie* et de Dieu le Père dans la scène du *Couronnement de Marie* **[Fig. 171 à 173]**. Cependant, dans les panneaux de Partenheim, les nimbes sont colorés diversement, de rouge ou de blanc par exemple, et les petits trilobes sont reliés entre eux par de petites fleurs trilobées. Par ailleurs, les dais architecturés au-dessus des donateurs sont proches de ceux que l'on trouve dans la scène de l'*Annonciation* : des dais décorés de feuilles d'acanthe dentelées et reliés par un cul-de-lampe surplombent le *Donateur agenouillé* et le panneau figurant des *Armes inconnues avec crêtes* **[Fig. 169]**.

G. LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE BIEL

Les quatre verrières du chœur de l'église Saint-Benoît de Biel en Suisse, installées en 1457, constituent un exemple visuel enrichissant dans le cadre de notre étude, malgré de nombreuses restaurations effectuées au XVIème et au XIXème siècles[57]. Les fenêtres sont désormais consacrées, selon une répartition non originelle, à la Passion du Christ et à la vie de saint Benoît (I), à l'Annonciation (nord II), à la Crucifixion du Christ (sud II) et à saint Georges (sud III)[58]. Nous ne nous attarderons pas sur certains panneaux remplacés ou repeints[59]. Les vitraux de Biel sont l'œuvre de deux artistes, issus probablement d'un même atelier, celui des peintres-verriers de Biel. L'un aurait réalisé notamment les vitraux de la Passion et de la vie de saint Benoît qui nous intéressent spécialement[60] **[Fig. 174]**. Tous sont imprégnés du style de Konrad Witz[61]. De plus, du fait de quelques proximités stylistiques, notamment architecturales, le maître de la vie de saint Benoît aurait pu connaître le maître Nicolas Magerfritz et le maître Bernhardt, qui ont réalisé les vitraux de la cathédrale de Berne[62].

En ce qui concerne les types des visages et des personnages, on observe des similitudes entre

57 ELLEN ET BEER, 1965, p. 159
58 ELLEN ET BEER, 1965, p. 159
59 ELLEN ET BEER, 1965, p. 159
60 ELLEN ET BEER, 1965, p. 160
61 ELLEN ET BEER, 1965, p. 161-162
62 ELLEN ET BEER, 1965, p. 163

le visage de saint Bernard et celui de saint Benoît, déjà remarquées par Françoise Perrot[63], particulièrement dans les scènes où saint Benoît devient abbé de Vicovaro et où il fait jaillir une source **[Fig. 175 à 177]**. La conformité des traits est saisissante : outre la traditionnelle tonsure monacale, on remarque des yeux aux iris cernés de noirs et teintés de blanc, un nez de même forme, pas tout à fait longiligne, des lèvres nettement séparées et charnues, des oreilles détaillées de manière identique. Saint Benoît est de surcroît revêtu d'une robe mauve comme celle de Saint Bernard. Dans les autres scènes de la *Vie de saint Benoît*, la représentation des moines suit également cette manière. Les crosses des deux personnages sont de facture similaire, ornées d'une feuille d'acanthe dans la partie supérieure qui s'achève en spirale, et de petites feuilles formant une frise à l'extérieur de celle-ci. De manière générale, les traits des visages sont marqués par une même forme de simplicité enfantine que l'on retrouve dans tous les panneaux que nous étudions. Les nimbes sont ornés de ces mêmes trilobes intégrés dans des demi-cercles. Ensuite, les plafonds surplombant notamment les figures de saint Benoît et du Christ au Mont des Oliviers ainsi que les sols de certaines scènes sont décorés des mêmes motifs que dans les panneaux de *Saint Bernard* et *Sainte Dorothée* **[Fig. 175 à 178]** : il s'agit de carreaux bicolores découpés en deux en damier, et au milieu desquels se trouvent des cercles également teintés de deux couleurs. Ces damiers sont parés de deux nuances vertes dans les scènes de Biel tandis qu'ils sont rouge et noir dans celles du Musée de Cluny. De la même façon, certains sols sont également carrelés et ornés de fleurs quadrilobées à bout pointus. Des fonds damassés bleus à motifs de *Federranken* sont visibles dans les ouvertures ménagées par les colonnes, les piliers et les poutres. Par ailleurs, les architectures sont proches : on trouve des colonnes similaires à celles qui séparent l'ange et la Vierge de l'*Annonciation* de part et d'autre des scènes dans les panneaux des miracles du soleil et de la source : il s'agit de grandes structures de couleur blanche s'achevant en flèches décorées de feuilles d'acanthe sculptées.

H. LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE ZWEISIMMEN

Les trois fenêtres de l'église Sainte-Marie de Zweisimmen ont été commandées en 1470 par le *Vogt* de Zweisimmen (huissier, intendant), Petermann Ross[64]. Il reste désormais trois panneaux dans l'église : une *Vierge à l'Enfant*, à côté d'une *Crucifixion*, et un panneau avec saint Jean-Baptiste et un saint évêque **[Fig. 179 et 180]**. À nouveau, le style des vitraux est rapproché de celui de l'atelier de Nicolas Magerfritz et des panneaux de Berne, notamment la verrière des *Dix-mille martyrs*[65].

Les personnages sont d'une facture plus raffinée, leurs traits sont plus détaillés (rides, doigts

63 PERROT, 1973, p.
64 ELLEN ET BEER, 1965, p. 176
65 ELLEN ET BEER, 1965, p. 177

de saint Jean-Baptiste) et moins ronds que ceux de la Vierge, de l'ange et des saints. Ils sont pourtant doux et presqu'enfantins. Néanmoins, il existe des similitudes au niveau de l'ensemble : les fonds damassés bleus à motifs de *Federranken*, et les ensembles architecturaux derrière les scènes de la Vierge à l'Enfant et de la Crucifixion rappellent ceux que l'on trouve derrière les personnages de l'*Annonciation* et saint Bernard.

Ces éléments permettent de souligner la proximité stylistique de nos quatre panneaux avec des verrières proches de Berne, issues de différents ateliers et foyers. L'atelier ayant réalisé les vitraux de Zetting proviendrait d'Alsace-Lorraine, et c'est de ce foyer qu'auraient pu être diffusés des éléments similaires que l'on retrouve à Berne et à Boppard[66]. Il ne faudrait donc pas négliger la prépondérance de ce foyer près de Strasbourg dans la diffusion des inventions stylistiques jusqu'à Bâle.

IV. LE *SAINT ANTOINE*, LE *SAINT ÉVÊQUE* ET L'ATELIER DE PETER HEMMEL D'ANDLAU

Comme vu précédemment, les deux panneaux de *Saint Antoine* et du *Saint évêque* ont en commun un fond damassé similaire, réalisé au pochoir et peint au lavis noir sur des pièces de verre rouge et bleu. Des formes florales sont représentées comme la fleur à quatre pétales à droite de la tête de l'évêque, des tiges, des volutes, une sorte de grosse forme ondulée tripartite ornée de traits horizontaux à gauche de saint Antoine. L'ensemble dégage une régularité harmonieuse. Il est intéressant de constater que ce type de fond damassé apparaît dans plusieurs verrières installées dans des églises germaniques. Il s'agit souvent de l'œuvre d'un atelier strasbourgeois de la fin du XVème siècle, encore plus fréquemment celui de Peter Hemmel d'Andlau. Néanmoins, ces formes varient d'un édifice à l'autre et il est ainsi possible de trouver des fonds proches mais dont les motifs floraux ne sont pas exactement les mêmes. Les fonds des panneaux de *Saint Antoine* et du *Saint évêque* sont en fait assez simples et les motifs ne sont pas très variés et nets par rapport à d'autres

66 ELLEN ET BEER, 1965, p. 163

ensembles. Nous nous pencherons donc sur un nombre restreint de verrières de l'atelier de Peter Hemmel d'Andlau, toutes répertoriées de façon exhaustive par Paul Frankl[67], et analysées à nouveau lors de l'exposition d'Ulm en 1995[68]. Il ne s'agit pas pour nous de reprendre l'étude de tous les édifices où il a œuvré mais de sélectionner les ensembles les plus pertinents pour notre propos.

A. COMPARAISONS AVEC LES VITRAUX DE TÜBINGEN

Le chœur de l'église de Tübingen est composé de huit grandes fenêtres et de deux petites verrières[69]. Elles ont été commandées en 1477 et placées pour la plus grande partie d'entre elles en 1478[70]. Elles ont fait l'objet de comparaisons avec la fenêtre des Merciers de la cathédrale d'Ulm (1479-1480), réalisée par Peter Hemmel et son atelier[71]. Les vitraux de Tübingen sont reconnus pour être l'œuvre de Peter Hemmel et de son atelier (au sein duquel le Maître de Lautenbach[72]), rejoint en 1477 par quatre maîtres strasbourgeois, Lienhart Spitznagel, Jean de Marmoutier (dit parfois Maître du Conseil ou Ratsmeister), Thibaud von Lixheim et Werner Störe[73]. Paul Frankl propose la datation suivante pour les fenêtres de Tübingen : il recense d'abord, en 1476, la fenêtre de *Saint Jean* donnée par Hans von Bubenhofen et une fenêtre offerte par le Comte Eberhard et des professeurs ; en 1477, une verrière donnée par Eberhard en l'honneur de ses parents et en 1478-1479, la *Mittelfenster* (fenêtre centrale), offerte par Peter Hemmel, et à laquelle le Maître de saint Clément (Clemensmeister) a collaboré[74]. Rüdiger Becksmann propose une reconstitution des fenêtres du chœur, dont les panneaux sont aujourd'hui éparpillés selon un agencement non originel.

De manière générale, les fonds damassés bleus comprennent des motifs proches des nôtres **[Fig. 181 et 182]** : on retrouve effectivement en arrière-plan des petites fleurs aux pétales (cinq et non quatre) caractérisés par deux pointes et semblables à des œillets ainsi qu'une forme ondulée rayée de lignes parallèles. Les autres ornements correspondent à des volutes, des feuillages et des bouquets de fleurs stylisés. Les fonds sont donc autrement plus riches mais répètent les mêmes motifs de base.

En ce qui concerne les visages, ceux-ci sont de carnation assez pâle et travaillés à la grisaille comme pour les deux panneaux du Musée de Cluny, qui sont toutefois plus sombres. Les ombres,

67 FRANKL, 1956, voir la table des matières et la chronologie des verrières p. 120
68 ROTH, 1995
69 BECKSMANN, 1986, p. 261
70 BECKSMANN, 1986, p. 262
71 FRANKL, 1956, p. 81-85 et BECKSMANN, 1986, p. 274
72 BECKSMANN, 1986, p. 276-277
73 À propos de l'atelier de Peter Hemmel, voir FRANKL, 1956, p. 56, BECKSMANN, 1986, p. 274 et ROTH, 1995, p. 13-20
74 FRANKL, 1956, p. 120

les détails des cheveux, des barbes, et des traits sont finement tracés et hachurés. Il est possible d'observer des similitudes entre les types des visages de saint Antoine et du Christ qui apparaît plusieurs fois à l'origine dans la fenêtre nord IV du chœur mais désormais dans la fenêtre sud II du chœur. Celle-ci est attribuée au Maître de Lautenbach[75]. Les deux panneaux juxtaposés représentant le Christ avec un agneau et le Christ multipliant les pains **[Fig. 183 et 184]**. Sa figure est plutôt sombre, ses cheveux bouclés sont longs et présentent deux mèches rebelles au-dessus du front, il porte une moustache et une barbe également bouclée. Chaque mèche de cheveux est finement nuancée de blanc et de noir mettant en relief les ondulations de la chevelure. Une ride marquée d'un trait noir apparaît sur la joue au bord de la narine, des cernes creusent la peau. Les ongles des doigts sont visibles. Le profil général est extrêmement proche de celui de saint Antoine. Par ailleurs, l'expression faciale de la donatrice Mechthild von der Pfalz est particulièrement semblable à celle de ce dernier **[Fig. 182]**. Tous deux ont le visage tourné de trois quarts vers la gauche, ils ont les yeux baissés et à moitié ouverts, des sourcils bien dessinés et un nez de même forme dont le bout est arrondi. Ces deux personnages semblent ainsi témoigner d'une parenté stylistique.

Pour ce qui est du décor de la scène, les branchages dans la partie supérieure et les troncs d'arbres en guise de pilier constituent une autre similitude par rapport aux *Saint Antoine* et au *Saint évêque*, relevée par Françoise Perrot[76]. Le décor végétal surplombant les deux donatrices en prière est encadré par deux troncs d'arbres fins laissant la place à des branches formant un dais et sur lesquelles sont installés des oiseaux, de la même espèce que ceux que l'on trouve au-dessus des deux saints, un petit et un plus grand au long bec **[Fig. 185 à 187]**. Ces encadrements boisés sont présents dans de nombreuses scènes comme celle du *Baiser de Judas* **[Fig. 188]**. Ils ne sont cependant pas identiques à ceux qui surmontent les saints.

B. COMPARAISONS AVEC LES VERRIÈRES D'ULM

Deux verrières du chœur de la cathédrale d'Ulm sont intéressantes dans le cadre de comparaisons : la verrière des Merciers (*Kramerfenster*, nord II) et la verrière du Conseil (*Ratsfenster*). La fenêtre du Conseil **[Fig. 189]**, retraçant la Vie du Christ jusqu'à sa Résurrection, a été réalisée de 1478 à 1480 par l'atelier de Peter Hemmel au moment de l'association avec les quatre autres maîtres[77], tout comme la fenêtre des Merciers qui est datée de 1479-1480[78]. Cette dernière est divisée en deux avec l'Arbre de Jessé dans la partie inférieure et les scènes de l'Enfance du Christ dans la partie supérieure[79] **[Fig. 190]**. D'autre part, deux panneaux de la chapelle des Besserer

75 BECKSMANN, 1984, voir planches centrales de reconstitution des verrières
76 PERROT, 1973, p. 204
77 FRANKL, 1956, p. 74-78
78 FRANKL, 1956, p. 81-85
79 SCHOLZ, 1994, p. 110

(fenêtre nord-est IV) étudiée précédemment sont issus du même atelier : il s'agit des représentations de sainte Catherine et sainte Barbara juxtaposées à un saint Jérôme **[Fig. 191]**. Ces derniers sont des vitraux strasbourgeois datés des années 1480-1485, mais ils ont été installés dans la chapelle des Besserer en 1890[80]. Ils sont rapprochés des verrières de Tübingen vues précédemment, notamment en ce qui concerne la partie supérieure des panneaux décorée de branchages dans lesquels jouent des enfants et des oiseaux[81].

Les fonds damassés rouges et bleus à motifs floraux ornent surtout les parties inférieure et supérieure de la verrière du Conseil. Ils sont visibles derrière les saints Antoine, Vincent et Martin ainsi que derrière les architectures des parties hautes des tabernacles au-dessus des scènes christologiques. Dans la fenêtre des Merciers, les fonds bleus sont placés derrière les anges en bas de la verrière, derrière les prophètes de l'Arbre de Jessé et les architectures hautes. À nouveau, les fleurs semblables à des œillets parsèment les étoffes damassées ; elles sont nombreuses derrière saint Antoine et saint Vincent **[Fig. 114]**. Ces mêmes dessins ornent parfois les vêtements des personnages, comme ceux de saint Vincent dans la verrière du Conseil et de sainte Barbara dans la fenêtre de la chapelle des Besserer.

Le types de visage de saint Antoine est encore proche de celui du Christ dans les scènes du Christ avec les Cananéens, de l'Entrée du Christ à Jérusalem, des Tentations du Christ et de la Résurrection dans la verrière du Conseil **[Fig. 192 à 195]**. Les cheveux sont en effet ondulés, ils sont éclairés par de fins tracés blancs. Le visage est travaillé à la grisaille, hachuré pour faire apparaître les ombres dans certaines zones. Il est également marqué par un sillon coupant la joue des narines aux commissures des lèvres. Le visage du Christ est cependant plus doux et plus jeune, il n'a pas de rides sur le front. Les yeux plissés du Christ tenté par le démon peut être mis en parallèle avec le regard du saint évêque, dont les cernes sont rendues visibles par des petits traits. La figure de saint Antoine est par ailleurs extrêmement proche de celle du saint Antoine assis à côté de saint Vincent comme nous l'avons vu précédemment.

De même que dans les verrières de l'église de Tübingen, des branchages et des troncs d'arbres agrémentent les contours des scènes[82]. Dans le panneau de *Sainte Catherine et sainte Barbara*, les piliers latéraux sont des troncs d'arbres dont les branches ont été coupées presque à ras. Les branchages supérieurs de chaque tronc se rejoignent pour former un dais végétal au-dessus des deux jeunes femmes. Celui-ci est peuplé de petits enfants courant pour attraper les oiseaux. Des feuilles sont éparses et torsadées, et deux fleurs jaunes apparaissent. Le tout est teinté d'un lavis brun très clair rehaussé de quelques touches de jaune d'argent. Cette structure est similaire à celle

80 ROTH, 1995, p. 110
81 ROTH, 1995, p. 110
82 PERROT, 1973, p. 204

qui se trouve au-dessus de saint Antoine et du saint évêque. Elle est également présente de façon un peu différente dans d'autres scènes, par exemple autour de saint Antoine et saint Vincent et de saint Martin.

Ces rapprochements stylistiques permettent donc d'envisager d'éventuels échanges de modèles, de replacer les panneaux de *Saint Antoine* et du *Saint évêque* dans le sillage de l'atelier strasbourgeois de Peter Hemmel d'Andlau. Ceci ne permet cependant pas de déterminer le lieu où ces vitraux étaient installés.

IV. QUELLE PROVENANCE POUR LES *SAINTS PIERRE, LAMBERT, QUIRIN* ET LE *DONATEUR?*

Les figures des saints Pierre, Lambert et Quirin peuvent paraître proches de celles de saint Antoine et du saint évêque, finement détaillées en grisaille. Néanmoins, ces derniers personnages ont des traits plus accentués, notamment au niveau des yeux et des rides ; leurs doigts sont davantage travaillés, on peut notamment observer les ongles, contrairement aux trois autres saints, qui ont l'air plus doux, ont un regard moins expressif et des mains plus simples. Les fonds damassés sont également différents. Dès lors, on ne peut rassembler ces deux types de panneaux.

Les fonds à motifs de *Federranken*, comme dans les panneaux de l'*Annonciation*, de *Saint Bernard* et de *Sainte Dorothée*, sont rouges derrière saint Pierre, bleus derrière saint Lambert, saint Quirin et le donateur. Il s'agit cependant de tentures bleues visibles derrière les saints recouvertes d'un lavis à peine plus sombre pour suggérer plusieurs nuances bleues. Au contraire, les quatre autre panneaux se caractérisent par un fond couvert de lavis noir pour laisser transparaître un bleu éclatant. Les plumes sont de styles différents, plus ou moins touffues, aux contours marqués de façon inégale.

Ces quatre panneaux de saints et d'un donateur sont particulièrement difficiles à rapprocher d'autres verrières tandis que nous avons pu trouver des modèles intéressants précédemment, et émis l'hypothèse d'une éventuelle provenance du Rhin moyen. Il s'agirait peut-être aussi, outre les figures en grisaille et les tentures damassées, de se concentrer sur des dais architecturés similaires dans d'autres scènes.

CONCLUSION

En étudiant quatre groupes de vitraux du Musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny, j'ai tenté d'en renouveler la connaissance par de multiples rapprochements visuels. Cette approche, essentiellement sensible et stylistique, a pour but de mieux appréhender la place des ces peintures sur verre au sein d'un milieu régional et artistique particulier, le Rhin supérieur, au XVème siècle. Il est effectivement nécessaire de les mettre en regard des autres arts figurés que sont la peinture, l'enluminure et la gravure à une époque marquée également par les débuts de l'imprimerie. Ces douze panneaux sont très différents d'un groupe à l'autre mais, liés par leurs racines germaniques communes, issus d'une même aire spatio-temporelle et provenant tous de la collection Soltykoff, il convenait de les étudier ensemble.

Au seuil de cette étude, il nous faut dresser un bilan des recherches effectuées et des réponses apportées. Sans prétendre pouvoir localiser et dater exactement les œuvres, j'ai poursuivi l'étude de Françoise Perrot en explorant et en étayant les pistes qu'elle proposait en 1973. L'*Annonciation* colonaise est ainsi un exemple intéressant de la production foisonnante qui voit le jour à Cologne dans la première moitié du XVème siècle. On a pu observer la proximité qu'elle entretient avec les modèles des grands maîtres flamands renouvelés par Stefan Lochner. Le maître colonais a lui-même produit une *Annonciation* qui semble indéniablement liée à celle du Musée de Cluny. Au-delà de son iconographie, elle se rapproche par son style de plusieurs vitraux issus d'édifices colonais, actuellement dans la cathédrale et au Musée Schnütgen de Cologne.

Les quatre panneaux de l'*Annonciation*, *Saint Bernard* et *Sainte Dorothée* se caractérisent par une riche coloration prédominant sur la grisaille contrairement aux autres œuvres. S'il est plus difficile de trouver des modèles certains en peinture, ils sont rapprochés de verrières particulièrement révélatrices des relations entre les ateliers du Rhin supérieur, entre Strasbourg et Bâle. Les alentours de Berne semblent donc constituer une zone intéressante pour une éventuelle localisation des vitraux.

L'ensemble constitué par *Saint Antoine* et le *Saint évêque* est également tout à fait singulier par rapport aux autres par la place accordée à la grisaille et aux couleurs vives derrière les personnages. Ces derniers sont aisément comparables aux modèles de Martin Schongauer et leurs liens avec des productions de l'atelier de Peter Hemmel d'Andlau en font probablement des œuvres alsaciennes, si ce n'est strasbourgeoises.

Le dernier groupe, composé des *Saints Pierre*, *Lambert*, *Quirin* et d'un *Donateur* est en revanche presque laissé de côté tant il est peu aisé de le comparer à d'autres verrières. Les rapprochements iconographiques tels le saint Lambert du *Diptyque Palude* de Liège, le saint Quirin d'Israel van Meckenem, les saints Pierre de divers maîtres rhénans dont Martin Schongauer permettent pourtant de proposer quelques pistes aux géographies très éparses. Le donateur se démarque quant à lui des trois saints sur plusieurs points ; son anonymat ne permet pas de tirer de conclusions satisfaisantes quant à son identité.

Il n'est donc pas possible, à ce stade de l'étude, de trancher la provenance des quatre ensembles de vitraux, bien que la tâche soit plus aisée pour les panneaux colonais. La connaissance de chacun des groupes est malheureusement inégale, les rapprochements avec l'*Annonciation* colonaise étant les plus fournis. Quant aux datations, les comparaisons iconographiques et stylistiques proposées peuvent amener à les nuancer, même si les dates en vigueur au Musée de Cluny ne sont qu'approximatives mais bien nécessaires pour contextualiser les œuvres. Les douze panneaux sont de factures variées, si bien que leur réunion dans la collection du Musée de Cluny interroge. Il faudrait encore étudier leur place au sein des collections Debruge-Duménil et Soltykoff où ils ont voyagé un temps avant d'être acquis par le musée. Une étude minutieuse de leur circulation au XIXème siècle pourrait permettre d'obtenir des éléments historiques plus sûrs. Comment la collection Debruge-Duménil a-t-elle acquis ces pièces? Qui les lui a vendues? De quels édifices ont-elles été retirées? Autant de pistes de réflexion qui permettraient de retrouver la localisation d'origine des vitraux. Ces douze panneaux aux scènes bibliques, hagiographiques et dévotionnelles sont en tout cas des ouvrages raffinés d'un grand intérêt pour la compréhension de l'art du XVème siècle.

SOURCES

- **SOURCES MANUSCRITES**

Le Chevallier, Rapport de restauration, Musée de Cluny, 1985

Le Chevallier, Rapport de restauration, Musée de Cluny, 1990

Anne Pinto, Rapport de restauration, Musée de Cluny, 2002-2004

Atelier Verre Jade, Rapport de restauration, Musée de Cluny, 2003

Rapport de restauration, Musée de Cluny, 2013

Dossiers d'œuvres, Musée de Cluny

- **SOURCES IMPRIMÉES**

La Bible de Jérusalem, Desclée de Brouwer, Paris, 1986

VORAGINE, 2004
Voragine, Jacques de, *La Légende dorée,* Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 2004

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSSON, 1983

Andersson, Christiane, « The Master of the Coburg Roundels », in cat. exp. *From a Mighty Fortress. Prints, Drawings, and Books in the Age of Luther, 1483-1546*, Detroit, Institute of Arts, 1983; p. 388-393

ANTOINE, 2002

Antoine, Elisabeth, *Sur la terre comme au ciel : jardins d'Occident à la fin du Moyen-Âge*, cat. exp., Musée national du Moyen-Âge, Thermes de Cluny, Paris : Réunion des musées nationaux, 2002

AVRIL ET REYNAUD, 1995

Avril, François, Reynaud, Nicole, *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520,* Flammarion, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1995, édition revue et corrigée

BALAN, 2013

Balan, Sandrine, Notice de l'Annonciation, Collections du Musée des Beaux-Arts de Dijon, 2013

BARDIÈS-FRONTY, BIMBENET-PRIVAT ET GEOFFROY-SCHNEITER, 2009

Bardiès-Fronty, Isabelle, Bimbenet-Privat, Michèle, Geoffroy-Schneiter, Bérénice, *Le bain et le miroir : soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance*, cat. exp., Musée de Cluny Paris, Musée national de la Renaissance, Ecouen, Boulogne-Billancourt : Beaux-Arts ed., 2009

BARRAL I ALTET, 2004

Barral i Altet, Xavier (dir.), *L'art du vitrail XIe-XVIe siècles*, Mengès, Paris, 2004

BECKSMANN ET WAETZOLDT, 1975

Becksmann, Rüdiger, Waetzoldt, Stephan, *Vitrea dedicata : Das Stiftterbild in der deutsche Glasmalerei des Mittelalters*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1975

BECKSMANN, 1979
Becksmann, Rüdiger, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und Pfalz (ohne Freiburg i. Br.)*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, République Fédérale d'Allemagne, vol. II 1, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1979

BECKSMANN, 1986
Becksmann, Rüdiger, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350-1530 (ohne Ulm)*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, I, 2, Deutschland, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1986

BECKSMANN, 1992
Becksmann, Rüdiger (éd.), *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters, I : Voraussetzungen – Entwicklungen – Zusammenhänge*, Berlin, 1995 ; *II : Bildprogramme – Auftraggeber –* Werkstätten., Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1992

BÉGUERIE DE PAEPE ET WIDERKEHR, 1991
Béguerie de Paepe, Pantxika, Widerkehr, Léna, *Le beau Martin : gravures et dessins de Martin Schongauer, vers 1450-1491*, cat. exp., Musée d'Unterlinden, Colmar, 1991

BÉNÉZIT, 1976
Bénézit, E., *Dictionnaire critique des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1976, t. IX

BEYER, 1965
Beyer, Victor, *Les vitraux des musées de Strasbourg*, cat. exp., Strasbourg, Ancienne Douane, 1965, 2 vol.

BEYER *et al.*, 1986
Beyer, Victor, Wild-Block, Christiane, Zschokke, Fridtjof, (avec la collaboration de Claudine Lautier), *Les vitraux de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg*, *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, France, IX, 1, Editions du Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1986

BEYER, 2007
Beyer, Victor, *Les vitraux de l'ancienne église des Dominicains de Strasbourg*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, France, IX, 2, Presses universitaires de Strasbourg, 2007

BLOCK, 1970
Block, Christiane, « Le vitrail de la Vie de la Vierge de Vieux-Thann et sa place dans la peinture du Rhin supérieur au XVe siècle », *Revue de l'Art*, 10, 1970, pp.15-29

BLONDEL, 2005
Blondel, Nicole, *Vitrail*, *vocabulaire typologique et technique, Inventaire général des Monuments et richessses artistiques de la France*, 3e édition : Centre des monuments nationaux, Monum, Editions du patrimoine, Paris, 2004

BOLARD, 1999
Bolard, Laurent, « Thalamus Virginis. [Images de la Devotio moderna dans la peinture italienne du XVe siècle] », In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 216, n°1, 1999. pp. 87-110

BORLÉE, LORENTZ ET DUPEUX, 2008
Borlée, Denise (dir.), Lorentz, Philippe, Dupeux, Cécile, *Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe gothique*, cat. exp., Musée de l'œuvre Notre-Dame, Edition des Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, 2008

BRIBOSIA, 1955
BRIBOSIA, Marguerite, « L'iconographie de saint Lambert », *Bulletin de la Commission royale des Monuments et Sites*, t. 6, 1955, p. 85–248

BRINKMANN ET GEORGI, 2011
Brinkmann, Bodo, Georgi, Katharina, *Konrad Witz*, cat. exp., Kunstmuseum, Bâle, Ostfildern : Hatje Cantz, 2011

BRISAC, 1990
Brisac, Catherine, *Le vitrail*, Paris : Cerf, Montréal : Fides, 1990

BRISAC, 1994
Brisac, Catherine, *Le vitrail*, Editions de La Martinière, Paris, 1994

BROWN ET O'CONNOR, 1992
Brown, Sarah, O'Connor, Davie E., *Les peintres-verriers*, Paris, Brepols, 1992

BRUYÈRE, 2012
Bruyère, Paul, « Le Martyre de saint Lambert du « diptyque Palude » et les cérémonies de 1489 à la cathédrale de Liège », *Le Moyen Age* 2012/2 (Tome CXVIII), p. 329-368. DOI 10.3917/rma.182.0329

CHAMPION, 1924
Champion, Claude, *Le Musée d'Unterlinden à Colmar. Historique du Musée et catalogue raisonné des peintures, sculptures et objets d'art conservés dans la chapelle d'Unterlinden, précédés d'un guide pour le Musée, par Jean-Jacques Waltz, Conservateur du Musée*, H. Floury, Paris, 1924

CHAPUIS, 2004
Chapuis, Julien, *Stefan Lochner, Image making in fifteenth-century Cologne*, Turnout, Brepols, 2004

CHÂTELET, 1996
Châtelet, Albert, *Robert Campin, le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Fonds Mercator Paribas, Anvers, 1996

COUPRY ET PERROT, 2012
Coupry, Claude, Perrot, Françoise, « À la découverte du vitrail », Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA), 16, 2012

DUBOIS, 2003
Dubois, Isabelle, « Le Maître de la Passion de Darmstadt : sainte Dorothée et sainte Catherine », Fiche d'œuvre, Dijon, 2003, revue en 2013 (fiche pédagogique)

DU SOMMERARD ET MÉRIMÉE, 1884

Du Sommerard, Edmond, Mérimée, Prosper, *Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance exposés au musée*, Musée national du Moyen âge-Thermes et Hôtel de Cluny, Paris, réd. par E. Du Sommerard, 1884

ELLEN ET BEER, 1965

Ellen, I., Beer, J., *Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhunderts, ohne Königsfelden und Berner Münsterchor,* Corpus Vitrearum Medii Aevi, Suisse, III, Birkhäuser Verlag, Bâle, 1965

ERLANDE-BRANDENBURG, 1971

Erlande-Brandenburg, Alain, « Le vitrail de la Vie de la Vierge de Vieux-Thann », in Bulletin monumental, tome 129, n°3, année 1971, pp. 209-210

ERNOUT ET MEILLET, 2001

Ernout, Alfred, Meillet, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine : histoire des mots*, Paris : Klincksieck, 4è édition, 2001

EVANS, 1984

Evans, D., *Bibliography of Stained Glass*, D. S. Brewer : Biblio Distribution Services, 1982

FRANKL, 1956

Frankl, Paul, *Peter Hemmel : Glasmaler von Andlau*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1956

GAST ET RAUCH, 2011

Gast, Uwe, Rauch, Ivo, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Oppenheim, Rhein- und Südhessen*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, 3, 1, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 2011

GATOUILLAT ET HÉROLD, 1994

Gatouillat, Françoise, Hérold, Michel, *Les vitraux de Lorraine et d'Alsace*, Inventaire général des monuments et des richesses de la France, Corpus Vitrearum, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1994

GATOUILLAT ET LEHNI, 1995
Gatouillat, Françoise, Lehni, Roger, *Le vitrail en Alsace du XIe au XVIIIe siècle*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France Région Alsace, Editions du Signe, 1995

GATOUILLAT, HÉROLD ET DAVID, 2012
Gatouillat, Françoise, Hérold, Michel, David, Véronique, « Des vitraux par milliers… Bilan d'un inventaire : le recensement des vitraux anciens de la France », *In Situ,* 2005

GERÓ, 1983
Geró, Jules, *Bibliographie du vitrail français*, la Porte étroite, Paris, 1983

GOLDMAN, 1998
Goldman, Philippe, *L'art du peintre-verrier. Vitraux français et suisses, XIVe-XVIIe siècle*, Le Parvis des métiers, Bourges, 1998

GUILLOT DE SUDUIRAUT, 1988
Guillot de Suduiraut, Sophie, *Sculptures des pays germaniques et des Pays-Bas aux XVe et XVIe siècles,* Edition de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1988

GUILLOT DE SUDUIRAUT, 1991
Guillot de Suduiraut, Sophie, *Sculptures allemandes de la fin du Moyen Âge dans les collections publiques françaises, 1400-1530*, cat. exp., Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991

GUILLOT DE SUDUIRAUT, 2001
Guillot de Suduiraut, Sophie, *Sculptures brabançonnes du Musée du Louvre : Bruxelles, Malines, Anvers, XVe-XVIe siècles,* Réunion des musées nationaux, Paris, 2001

GUILLOT DE SUDUIRAUT, 2015
Guillot de Suduiraut, Sophie, *Dévotion et séduction : sculptures souabes des musées de France : vers 1460-1530*, Musée du Louvre, Somogy, Paris, 2015

HAND ET WOLFF, 1986

Hand, John Oliver, Wolff, Martha, *The Collections of the National Gallery of Art systematic Catalogue. Early Netherlandish Painting*, National Gallery of Art : Cambridge University Press, Washington, 1986

HARRISSON, 1987

Harrisson Caviness, Madeline, *Stained Glass before 1700 in American Collections : Mid-Atlantic and Southeastern Seaboard States*, *Corpus Vitrearum Checklist II*, Studies in the history of art, volume 23, Washington National Gallery of Arts, 1987

HARRISSON, 1989

Harrisson Caviness, Madeline, *Stained Glass before 1700 in American Collections : Midwestern and Western States, Corpus Vitrearum Checklist III*, Studies in the history of art, volume 28, Washington National Gallery of Arts, 1989

HAUG, 1938

Haug, Hans, *Musée des Beaux-Arts de la ville de Strasbourg. Catalogue raisonné des peintures anciennes*, Edition des Musées de la Ville, Strasbourg, 1938

HAYWARD, 1969

Hayward, Jane, « Stained-Glass Windows from the Carmelite Church at Boppard-am-Rhein. A Reconstruction of the Glazing Program of the North Nave », *Metropolitan Museum Journal,* 2, 1969, p. 75-114

HÉBERT, 1982

Hébert, Michèle, *Inventaire des gravures des écoles du Nord, 1440-1550*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1982-1983, 2 vol.

HECK ET MOENCH-SCHERER, 1990

Heck, Christian, Moench-Scherer, Esther, *Catalogue général des peintures du Musée d'Unterlinden*, Musée d'Unterlinden, Colmar, 1990

HECK, 1992
Heck, Christian, « Martin Schongauer et l'art du XVe siècle au nord des Alpes : nouveaux intérêts et nouvelles recherches. », In: *Bulletin Monumental*, tome 150, n°3, année 1992. pp. 265-273

HÉROLD ET ROUSSEL, 1983
Hérold, Michel, Roussel, Francis, *Le vitrail en Lorraine du XIIe au XXe siècle*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, cat. exp., centre culturel des Prémontrés, Pont-à-Mousson, Editions Serpenoise, Metz, 1983

HÉROLD, 1993
Hérold, Michel, *Les vitraux de Saint-Nicolas-de-Port,* Corpus Vitrearum Medii Aevi, France, VIII/1, CNRS éd., Paris, 1993

HÉROLD ET MIGNOT, 1999
Hérold, Michel, Mignot, Claude, *Vitrail et arts graphiques XVe-XVIe siècles*, Ecole nationale du Patrimoine, Paris, 1999

HÉROLD, 2002
Hérold, Michel, *Représentations architecturales dans les vitraux*, Actes du XXIe colloque international du Corpus Vitrearum, Bruxelles, 22-27 août 2002, Bruxelles, Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles de la Région wallonne, 2002

JACQUOT ET LAVALLÉE, 2009
Jacquot, Dominique, Lavallée, Michèle, *Peinture flamande et hollandaise : XVe-XVIIIe siècle*, cat. exp., Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Edition des Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, 2009, 317 p.

JEUTTER ET CLEEF-ROTH, 2003
Jeutter, Ewald, Cleef-Roth, Birgit, *Licht und Farbe : eine Glasgemäldesammlung des 15. bis 19. Jahrhunderts aus dem Besitz der Herzöge von Sachsen-Coburg und Gotha*, cat. exp., Schloss Callenberg, Coburg, 2003

KEMPERDICK, 1997

Kemperdick, Stephan, *Der Meister von Flémalle : die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Brepols, Turnhout, 1997

KRAUS, 1863

Kraus, Franz Xaver, *Kunst und Alterthum im Oberelsass*, *Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen* vol. 2, Strasbourg, 1876

KUPPER ET GEORGE, 1984

Kupper, Jean-Louis, George, Philippe, *Saint Lambert. De la légende à l'histoire*, Bruxelles, 1984

KURMANN ET ZOTZ, 2008

Kurmann, Peter, Zotz, Thomas, *Historische Landschaft – Kunstlandschaft? : der Oberrhein im späten Mittelalter*, in *Vorträge und Forschungen* LXVIII, Herausgegeben vom Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte, Ostfildern, 2008

KURMANN-SCHWARZ, 1992

Kurmann-Schwarz, Brigitte, « Das 10000 Ritter-Fenster im Berner Münster und seine Auftraggeber. Überlegungen zu den Schrift- und Bildquellen sowie zum Kult der Heiligen in Bern », in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte,* Bd. 49, 1992, p. 39-54

KURMANN-SCHWARZ, 1998

Kurmann-Schwarz, Brigitte, *Die Glasmalereien des 15. bis 18. Jahrhunderts in Berner Münster,* Corpus Vitrearum Medii Aevi, Suisse, IV, Benteli, Berne, 1998

KURMANN-SCHWARZ, 2002

Kurmann-Schwarz, Brigitte, *Glasmalerei im Kanton Aargau, 1. Königsfelden, Zofingen, Staufberg,* Lehrmittelverlag des Kanton Aargau, 2002

LABARTE, 1847

Labarte, Jules, *Description des objets d'art composant la collection Debruge-Duménil*, Paris, V. Didron, 1847, 5 pl.

LABARTE, 1849

Labarte, Jules, *Catalogue des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil dont la vente aura lieu à Paris les 23, 24... janvier 1850...*, Roussel, 1849

LAFOND, 1978

Lafond, Jean, *Le vitrail : origines, technique, destinées*, collection Je sais-Je crois, Paris, 1966, 2e édition, Fayard, Paris, 1978

LAGABRIELLE, 2006

Lagabrielle, Sophie, *Vitraux : Musée national du Moyen-Âge, Thermes et Hôtel de Cluny*, cat. exp., Paris : Réunion des musées nationaux, 2006

LAGABRIELLE, 2009

Lagabrielle, Sophie, «Les fenêtres des rois et des princes (XIVe-XVe siècles)», Verre et Fenêtre de l'Antiquité au XVIIIe siècle, *Les Cahiers de Verre & Histoire*, in Actes du premier colloque international de l'Association Verre & Histoire, Paris-La Défense / Versailles, 13-15 octobre 2005, Verre & Histoire, Paris, 2009, p. 97-118

LEMONNIER, 1932

Lemonnier, Henry, « L'art allemand au XVe siècle (premier article). Curt Glaser. *Les peintres primitifs allemands du milieu du XIVe siècle à la fin du XVe*, 1931 », In: *Journal des savants*, Août-octobre 1932. pp. 337-347

LEPROUX *et al.*, 1993

Leproux, Guy-Michel (dir.), Gatouillat, Françoise, Hérold, Michel, Lautier, Claudine, *Vitraux parisiens de la Renaissance*, cat. exp. Paris, 1993

LORENTZ, 2001

Lorentz, Philippe, *Jost Haller, le peintre des chevaliers et l'Art en Alsace au XVe siècle*, cat. exp., Musée d'Unterlinden, Colmar, Les Quatre Coins, Paris, 2001

LORENTZ, 2008

Lorentz, Philippe, « Histoire de l'art du Moyen Âge occidental », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques*, 139, 2008

LORENTZ, 2009
Lorentz, Philippe, « Histoire de l'art du Moyen Âge occidental », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques*, 140, 2009, p. 225-259

LORENTZ, 2014
Lorentz, Philippe, « Peindre sur la lumière : le vitrail à la fin du Moyen-Âge », in Hérold, Michel, David, Véronique, *Vitrail : Ve-XXIe siècle.*, Editions du Patrimoine, Centre des Monuments nationaux, Paris, 2014

LYMANT, 1982
Lymant, Brigitte, *Die Glasmalereien des Schnütgen-Museums : Bestandskatalog*, Cologne, Musée Schnütgen, 1982

NOACK, 1951
Noack, Werner, « "Weicher Stil" am Oberrhein : Stand und Aufgaben der Forschung », in *Festschrift für Hans Jantzen*, Gebr. Mann, Berlin, 1951, p. 110-116

OIDTMANN, 1912-1929
Oidtmann, Heinrich, *Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*, Dusseldorf, 1912-1929, 2 vol.

OTTIN, 1896
Ottin, Léon-Auguste, *Le Vitrail, son histoire et ses manifestations à travers les âges et les peuples*, H. Laurens, Paris, 1896

PANOFSKY, 2010
Panofsky, Erwin, Le Bourg, Dominique (traducteur), *Les primitifs flamands*, Hazan, Paris, 2010

PATOUL ET VAN SCHOUTE, 2000
Patoul, Brigitte de, Van Schoute, Roger (dir.), *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai : La Renaissance du Livre, 2000

PELTRE ET LORENTZ, 2007
Peltre, Christine, Lorentz, Philippe, *La notion d'« École* », Presses universitaires de Strasbourg,

Strasbourg, 2007

PÉROUSE DE MONTCLOS, 1972
Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *Architecture, méthode et vocabulaire*, Editions du Patrimoine, Paris, 3e édition, 2000

PERROT, 1973
Perrot, Françoise, *Catalogue des vitraux du musée de Cluny à Paris*, thèse de 3e cycle, Université de Dijon, 1973

PERROT ET GRANBOULAN, 1988
Perrot, Françoise, Granboulan, Anne, *Vitrail, art de lumière*, collection Patrimoine vivant, Paris : Rempart, 1988

RAPP, 2000
Rapp, Francis, *Le Saint Empire romain germanique d'Otton le Grand à Charles Quint, Editions Tallandier*, 2000

RAPP ET STUCKY, 1990
Rapp, Anna, Stucky, Monica, *Zahm und Wild : Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, cat. exp., Musée d'histoire, Bâle, Ph. Von Zabern, Mayence, 1990

RÉAU, 1958-1959
Réau, Louis, *Iconographie chrétienne*, t.3, *Iconographie des saints*, 1-3, Paris, Presses universitaires de France, 1958-1959, 3 volumes

RODE, 1974
Rode, Herbert, *Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, République Fédérale d'Allemagne, vol. IV 1, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin, 1974, 284 p.

ROTH, 1995
Roth, Michael, *Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgothischer Glasmalerei. «Strasburger Fenster» in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld*, cat. exp., musée d'Ulm en collaboration avec le Corpus Vitrearum Deutschland Freiburg I. Br., Ulm, 1995

SANCHEZ, 2005

Sanchez, Pierre, *Dictionnaire des céramistes, peintres sur porcelaine, verre et émail, verriers et émailleurs, exposant dans les salons, expositions universelles, industrielles, d'art décoratif, et des manufactures nationales : 1700-1920*, Dijon : Echelle de Jacob, 2005, 3 vol., tome second

SAUTEREL ET TRÜMPLER, 2010

Sauterel, Valérie, Trümpler, Stefan, *Les panneaux de vitrail isolés*, Actes du XXIVe Colloque International du Corpus Vitrearum Zurich, P. Lang : Vitrocentre Romont, Bern Romont, 2010

SCHAUENBOURG, 1860

Schauenbourg, Pierre-Rielle de, «Énumération des verrières les plus importantes conservées dans les églises d'Alsace», *Congrès archéologique de France. Séances générales tenues à Strasbourg, à Rouen, à St-Lô et à Vire, en 1859, par la Société française d'archéologie...*, XXVIe session, Paris, 1860, p. 211-267

SCHMITT, 1980

Schmitt, Pierre, *Haut-Rhin, canton de Thann*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Ministère de la Culture et de la Communication, Commission régionale d'Alsace, 1980

SCHOLZ, 1994

Scholz, Hartmut, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, I, 3, Berlin, 1994

SOLTYKOFF, 1861

Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du Prince Soltykoff : Vente à Paris, Hôtel Drouot, le 8 avril 1861 et les jours suivants

SUCKALE, 1998-2

Suckale, Robert, « Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental. L'« ars nova » en Haute-Rhénanie au XVe siècle », *Revue de l'art,* 120, 1998-2, p. 58-67

TÄUBE, 2007

Täube, Dagmar, *Rheinische Glasmalerei : Meisterwerke der Renaissance*, cat. exp., Museum

Schnütgen, Schnütgen Museum, Cologne, 2007, 2 vol.

THIÉBAUT, 2004

Thiébaut, Dominique (dir.), Lorentz, Philippe, Martin, François-René, *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, cat. exp., Musée du Louvre, Paris, 2004

VEYSSIÈRE *et al.*, 2015

Veyssière, Laurent (dir.), Baudin, Arnaud, Dohrmann, Nicolas, *Clairvaux, l'aventure cistercienne*, cat. exp., Troyes, Hôtel-Dieu-le-Comte, Paris : SomogyTroyes : Conseil général de l'Aube, 2015

WALTZ, 1951

Waltz, Jean-Jacques, *Le Musée d'Unterlinden à Colmar : Guide, suivi du Catalogue des œuvres d'art exposées à la chapelle*, Editions Alsatia, Colmar, 1951

WILLIAMSON, 2002

Williamson, Paul, *Netherlandish sculpture, 1450-1550*, V&A Publications, Londres, 2002

WILLIAMSON, 2003

Williamson, Paul, *Medieval and Renaissance Stained and Painted Glass in the Victoria and Albert Museum*, V&A Publications, Londres, 2003

WIXOM, 1999

Wixom, William D., *Mirror of the Medieval World*, cat. exp., The Metropolitan Museum of Art, New York : Metropolitan Museum, 1999

WEBOGRAPHIE

- **AICIM**

DIPTYQUE PALUDE, 04/17
http://www.aicim.be/main/fr/fiche.php?from=memb&provider=CUR&id=33930

- **Bibliothèque numérique mondiale, Library of Congress**

MANUSCRITS ENLUMINÉS, 03/17
https://www.wdl.org/fr/sets/illuminated-manuscripts/

- **Bibliothèque nationale de France**

MINIATURES FLAMANDES, 13/02/17
Exposition virtuelle : http://expositions.bnf.fr/flamands/index.htm

- **Boppard conservation project (https://boppardconservationproject.wordpress.com/)**

VITRAUX DE BOPPARD, 30/11/16
Les vitraux de Boppard au Metropolitan Museum de New York : https://boppardconservationproject.wordpress.com/2013/10/17/boppard-abroad-at-the-met-museum-new-york/
Les vitraux de Boppard à Glasgow, The Burrell Collection **:** https://boppardconservationproject.wordpress.com/2013/09/21/bishop-saints-in-stained-glass-at-the-burrell/

- **cem.revues.org**

COUPRY ET PERROT, 30/09/16
Coupry, Claude, Perrot, Françoise, « À la découverte du vitrail », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, BUCEMA [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 25 juillet 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : http://cem.revues.org/12511 ; DOI : 10.4000/cem.12511

- **Corpus vitrearum (corpusvitrearum.org)**

CORPUS VITREARUM USA, 6/1/17
http://corpusvitrearum.us/cvusa-c3-entry-1357/

- **Corpus vitrearum Deutschland (http://www.corpusvitrearum.de/cvma-digital/bildarchiv.html)**

VITRAUX PARTENHEIM, 7/01/17

Les vitraux de Partenheim conservés au Hessisches Landesmuseum, Darmstadt : http://www.corpusvitrearum.de/cvma-digital/bildarchiv.html?tx_cvma_archive%5Bfilters%5D%5Biptc4xmpextCity%5D=Darmstadt%2C%20ehem.%20Partenheim&tx_cvma_archive%5Bcontroller%5D=Gallery&cHash=d97e5bd2595842c8f2668584deacb050#content

VITRAUX ULM, 05/17

http://www.corpusvitrearum.de/cvma-digital/bildarchiv.html?tx_cvma_archive[filters][iptc4xmpextCity]=Ulm&tx_cvma_archive[action]=list&tx_cvma_archive[controller]=Gallery&cHash=d8650b4db20f45b3eb4ef22af15982fa#content

VITRAUX TÜBINGEN, 05/17

http://www.corpusvitrearum.de/cvma-digital/bildarchiv.html?tx_cvma_archive[filters][iptc4xmpextCity]=Tuebingen&tx_cvma_archive[action]=list&tx_cvma_archive[controller]=Gallery&cHash=745657586c27a3be0ccd4228af2821dc#content

VITRAUX COLOGNE, 05/17

http://www.corpusvitrearum.de/cvma-digital/bildarchiv.html?tx_cvma_archive[filters][iptc4xmpextCity]=K%C3%B6ln&tx_cvma_archive[action]=list&tx_cvma_archive[controller]=Gallery&cHash=fba73a785671e3f76863341c1486314f

- **Darmstadt Hessisches Landesmuseum**

PETER HEMMEL D'ANDLAU, 07/01/17

http://www.hlmd.de/museum/kunst-und-kulturgeschichte/kunst-des-mittelalters/glasmalerei.html_

- **David Boeno, copiste et photographe (site) (http://www.davidboeno.org/)**

ANNONCIATIONS, 04/17

Gestuelle Vierge mains en l'air :

http://www.davidboeno.org/GROEUVRE/ECRITURE/0mclpd.html

Gestuelle Vierge mains croisées :
http://www.davidboeno.org/GROEUVRE/ECRITURE/0malpd.html

- **Detroit Institute of Arts**

VITRAUX BOPPARD, 01/17
Les Trois Marie, Boppard-am-Rhein : http://www.dia.org/object-info/c7d0b768-9249-42cc-b461-cab856ab6e81.aspx?position=19

- **e-periodica.ch**

KURMANN-SCHWARZ, 07/01/17
Kurmann-Schwarz, Brigitte, « Das 10000 Ritter-Fenster im Berner Münster und seine Auftraggeber. Überlegungen zu den Schrift- und Bildquellen sowie zum Kult der Heiligen in Bern », in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte,* Bd. 49, 1992, p. 39-54
http://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=zak-003:1992:49

- **École Pratique des Hautes Études (EPHE)**

LORENTZ, 12/01/17
Philippe Lorentz, « Histoire de l'art du Moyen Âge occidental », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 140 | 2009, URL : http://ashp.revues.org/731
Philippe Lorentz, « Histoire de l'art du Moyen Âge occidental », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 139 | 2008, URL : http://ashp.revues.org/415

- **Éloge de la folle gravure, blog**

Annonciations : http://elogedelafollegravure.blogspot.fr/2015/09/e7-annonciations.html

- **Encyclopédie universalis**

DEVOTIO MODERNA, 04/17
COGNET, « DEVOTIO MODERNA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/devotio-moderna/

HANS ACKER, 05/17

GRODECKI, « ACKER HANS (actif entre 1413 et 1461) », *Encyclopædia Universalis,* URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/hans-acker/

- **Enluminures (http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/index3.html)**, 03/17

Missel à l'usage de l'abbaye d'Anchin : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/enlumine_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REFD&VALUE_98=%27Douai%20-%20BM%20-%20ms.%200091%27&DOM=All

- **Gallica**

Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la célèbre collection du prince Soltykof, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k380102k

DU SOMMERARD ET MÉRIMÉE, 11/16

Du Sommerard, Edmond, Mérimée, Prosper, *Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance exposés au musée*, Musée national du Moyen âge-Thermes et Hôtel de Cluny, Paris, réd. par E. Du Sommerard, 1884, 692 p., http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k141339s.r=edmond+du+sommerard.langFR, p160.

LABARTE, 11/16

Labarte, Jules, *Description des objets d'art composant la collection Debruge-Duménil*, Paris, V. Didron, 1847, 858 p., 5 pl., gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65241439.r=&rk=107296;4

LATIN 13279, 03/17

Livre de prière de Lorette d'Herbeviller : http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc74339q/cd0e579

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509406b

Sainte Dorothée : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509406b/f88.image
Saint Pierre : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509406b/f106.image

SCHONGAUER, 20/03/17

Saint Pierre : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69514836.r

Saint Antoine : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69514977

- **Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg (http://www.gnm.de/)**

WITZ, 10/01/17

Conrad Witz, L'*Annonciation*, vers 1440-1445 : http://www.gnm.de/sammlungen/sammlungen-a-z/malerei-bis-1800-und-glasmalerei/

- **Google Books**

CATALOGUE DEBRUGE-DUMÉNIL, 10/16

Catalogue de la vente Debruge-Duménil de 1850 mention brève de nos vitraux : https://play.google.com/books/reader?id=O BJjYfGLxQC&printsec=frontcover&output=reader&hl=fr&pg=GBS.PA42 et https://books.google.fr/books/about/Catalogue_des_objets_d_art_qui_composent.html?id=O-BJjYfGLxQC&redir_esc=y

- **Historisches Lexicon der Schweiz**

GLASER NIKLAUS, 07/01/17

Réalisateur de la Fenêtre des Dix-mille martyrs de Berne : http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F46425.php

- **Institut National d'Histoire de l'Art**

LABARTE, 12/16

http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/labarte-jules.html

COLLECTION DEBRUGE-DUMÉNIL, 12/16

Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil. : http://www.archive.org/stream/descriptiondeso00dumgoog#page/n6/mode/2up

DU SOMMERARD, 12/16

http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-

historiens-de-l-art/du-sommerard-edmond.html

- **Joconde**

SCULPTURE, 03/17
http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_98=LOCA&VALUE_98=%27Dole%27&NUMBER=52&GRP=5&REQ=%28%28%27Dole%27%29%20%3aLOCA%20%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=200&DOM=All

MAÎTRE IE, 03/17
Saint Pierre : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=RETROUVER&FIELD_1=DOMN&VALUE_1=&FIELD_2=Ctyob&VALUE_2=&FIELD_3=AUTR&VALUE_3=&FIELD_4=Clieu&VALUE_4=&FIELD_5=REPR&VALUE_5=saint%20pierre&FIELD_6=Cdate&VALUE_6=%2715%20SIECLE%27&FIELD_7=DECV&VALUE_7=&FIELD_8=LOCA&VALUE_8=&FIELD_9=Mat%e9riaux%2ftechniques&VALUE_9=&FIELD_10=Titre&VALUE_10=&NUMBER=20&GRP=0&REQ=%28%28saint%20pierre%29%20%3aREPR%20%20ET%20%20%28%28%2715%20SIECLE%27%29%20%3aPERI%2cEPOQ%2cMILL%2cPERU%2cMILU%20%29%29&USRNAME=nobody&USRPWD=4%24%2534P&SPEC=5&SYN=1&IMLY=&MAX1=1&MAX2=1&MAX3=200&DOM=All

- **Kunstmuseum de Bâle**

KONRAD WITZ, 11/03/17
Œuvres de Konrad Witz : http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=page/EntryPage
Ange du Miroir du Retable de l'humaine salvation : http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=SdetailView&sp=45&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=l905

- **La France médiévale, blog d'Olivier Petit (http://lafrancemedievale.blogspot.fr/)**

ANNONCIATION, 09/01/17

Vitraux du Musée des Beaux-Arts de Dijon, vitrail de l'Annonciation XVe siècle : http://lafrancemedievale.blogspot.fr/2016/12/dijon-21-musee-des-beaux-arts-vitraux.html

- **Lavieb-aile, blog de Jean-Yves Cordier**

BERNE, 07/01/17

référence au vitrail des 10 000 martyrs de la cathédrale de Berne et bibliographie. Photographies des vitraux de Berne : http://www.lavieb-aile.com/article-le-vitrail-des-dix-mille-martyrs-de-la-cathedrale-de-moulins-124375914.html

- **Ménestrel**

VITRAIL, 12/12/16

L'art du vitrail : http://www.menestrel.fr/spip.php?rubrique1750&lang=fr

Les peintres-verriers et l'exercice du métier : http://www.menestrel.fr/spip.php?rubrique2102

- **Metropolitan Museum of Art (http://www.metmuseum.org/)**

BOPPARD, THE CLOISTERS, 06/01/17

Six vitraux de Boppard, The Cloisters Collection, La Vierge et cinq saints, galerie 16 : http://maps.metmuseum.org/galleries/cloisters/1/016

http://www.metmuseum.org/art/collection#!?material=Stained%20glass&department=7&offset=0&pageSize=0&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&q=Boppard&perPage=20

BOPPARD, THE MET 5TH AVENUE, 06/01/17

Quatre vitraux de Boppard, The Met 5th Avenue, galerie 306 : http://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?material=Stained%20glass&offset=0&q=arbre%20de%20jess%C3%A9&perPage=20&sortBy=Relevance&sortOrder=asc&pageSize=0

- **Musée d'art et d'histoire de Genève**

KONRAD WITZ, 15/03/17

http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/mah/collections/index.php

- **Musée de Cluny (www.musee-moyenage.fr)**

ART E T NATURE AU MOYEN-ÂGE, 30/11/16

Glossaire médiéval : http://www.musee-moyenage.fr/ressources/glossaire.html

LE BAIN ET LE MIROIR, 30/11/16

http://www.musee-moyenage.fr/media/documents-pdf/dossiers-de-presse/dp_bain.pdf

PINCEAUX DE LUMIÈRE, 30/11/16

http://www.musee-moyenage.fr/media/documents-pdf/dossiers-de presse/dp_pinceaux_de_lumiere.pdf

- **Musée des Beaux-Arts de Dijon**

ANNONCIATION, 03/17

http://mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/rechcroisee.xsp?f=fulltext&v=annonciation&f=img_word

Annonciation flamande, notice de Sandrine Balan, 2013 : http://mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-11580&qid=sdx_q0&n=1&e=

MAÎTRE DE LA PASSION DE DARMSTADT, 03/17

Sainte Catherine et Sainte Dorothée, Maître de la Passion de Darmstadt, fiche pédagogique d'Isabelle Dubois : http://mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-7397&qid=sdx_q3&n=1&e

- **Musée du Louvre**

MAÎTRE FVB, 03/17

Annonciation : http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/9/515414-L-Annonciation

Saint Antoine : http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/7/515412-Saint-Antoine

SCHONGAUER, 03/17

1. http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/16/112319-Figure-de-Vierge-agenouillee-et-deux-etudes-dune-tete-dhomme-max
2. http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/68/538001-Retable-dautel-max
3. Dossier de presse Origines de l'estampe : http://www.louvre.fr/sites/default/files/DP_Origines%20de%20l'estampe_def.pdf

4. http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/117/515268-Un-saint-eveque-max

MAÎTRE DES RONDS DE COBOURG, 04/17
http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/artistes/0/2994-MAITRE-DES-RONDS-DE-COBOURG

- **Persée**

BLOCK
Block Christiane. «À propos de « Hans von Ulm » (Hans Acker).», In: *Bulletin Monumental*, tome 129, n°4, année 1971. pp. 289-290; http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1971_num_129_4_7122

BOLARD
Bolard Laurent. «Thalamus Virginis. [Images de la Devotio moderna dans la peinture italienne du XVe siècle].», In: *Revue de l'histoire des religions*, tome 216, n°1, 1999. pp. 87-110; doi : 10.3406/rhr.1999.1112 http://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1999_num_216_1_1112

Collection Debruge-Duménil
http://www.persee.fr/docAsPDF/bec_0373-6237_1848_num_9_1_452170.pdf

ERLANDE-BRANDENBURG
Erlande-Brandenburg Alain. «Le vitrail de la Vie de la Vierge de Vieux-Thann.», In: *Bulletin Monumental*, tome 129, n°3, année 1971. pp. 209-210; http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1971_num_129_3_7145

GATOUILLAT ET HÉROLD, 02/01/17
Gatouillat Françoise, Hérold Michel. Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. « Strassburger Fenster » in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld Ulm, 1995, 236 p. (Catalogue d'exposition, Musée d'Ulm, 5 février-26 mars 1995). In: Bulletin Monumental, tome 154, n°4, année 1996. pp. 383-387; http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1996_num_154_4_4653_t1_0383_0000_6

HECK
Heck Christian. Martin Schongauer et l'art du XVe siècle au nord des Alpes : nouveaux intérêts et nouvelles recherches. In: Bulletin Monumental, tome 150, n°3, année 1992. pp. 265-273;doi :

10.3406/bulmo.1992.4458 http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1992_num_150_3_4458

HÉROLD, 6/1/17

Hérold Michel. Représentations architecturales dans les vitraux. Actes du XXIe colloque international du Corpus Vitrearum, Bruxelles, 22-27 août 2002, Bruxelles, Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles de la région wallonne, 2002, 292 p. (Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 9).. In: Bulletin Monumental, tome 164, n°2, année 2006. pp. 230-232;
http://www.persee.fr/docAsPDF/bulmo_0007473x_2006_num_164_2_1378_t1_0230_0000_3.pdf

LEMONNIER, 12/04/2016
Lemonnier Henry. «L'art allemand au XVe siècle (premier article).», In: Journal des savants, Août-octobre 1932. pp. 337-347;http://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1932_num_8_1_6064

RECHT ET SUCKALE
Recht Roland, Suckale Robert. «Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental. L'«ars nova» en Haute Rhénanie au XVe siècle.», In: *Revue de l'Art*, 1998, n°120. pp. 58-67; doi : 10.3406/rvart.1998.348387 http://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1998_num_120_1_348387

- **Perspective**

KURMANN-SCHWARZ ET LAUTIER, 11/17
Brigitte Kurmann-Schwarz et Claudine Lautier, « Le vitrail médiéval en Europe : dix ans d'une recherche foisonnante », *Perspective* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 22 juillet 2014, URL : http://perspective.revues.org/1841

- **The Morgan Library and Museum**

BRÉVIAIRE D'EGMONT, 15/03/17
http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/76967
The Morgan Library and Museum, New York, Notice M 87
http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0087a.pdf Curatorial Description

- **Trésor de Liège**

Buste-reliquaire, 04/17
https://www.tresordeliege.be/buste-reliquaire-de-saint-lambert/

- **Université de Heidelberg (uni-heidelberg.de)**

Kurmann et Zotz, 04/17

Kurmann, Peter, Zotz, Thomas, Historische Landschaft – Kunstlandschaft? : der Oberrhein im späten Mittelalter, in Vorträge und Forschungen LXVIII, Herausgegeben vom Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte, Ostfildern, 2008, https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/vuf/issue/view/1797

- **Verre et Histoire**

LAGABRIELLE, 12/12/16

Lagabrielle, Sophie, "Les fenêtres des rois et des princes (XIVe-XVe siècles)", *Les Cahiers de Verre & Histoire*, in Actes du premier colloque international de l'Association Verre & Histoire, Paris-La Défense / Versailles, 13-15 octobre 2005, Verre & Histoire, Paris, 2009, http://www.verre-histoire.org/colloques/verrefenetre/imgpage/p310_lagabrielle_ill05.html

- **Victoria & Albert Museum**

SAINT PIERRE, 16/03/17

Image du rondel : http://collections.vam.ac.uk/item/O85830/st-peter-roundel-unknown/#

Notice du musée : file:///C:/Utilisateurs/Coll%C3%A9gien/Documents/Downloads/vanda-cis-O85830.pdf

SAINT PIERRE (XVIème siècle), 16/03/17

http://collections.vam.ac.uk/item/O65283/st-peter-and-donors-panel-rensig-everhard/

SAINT LAMBERT, http://collections.vam.ac.uk/item/O66104/premonstratensian-canon-jacobus-scheuen-with-panel-remisch-gerhard/

- **Vidimus**

BOPPARD, 03/17

Verrière des Dix Commandements de Boppard-am-Rhein au Musée Schnütgen à Cologne **:** http://vidimus.org/issues/issue-68/feature/

- **Wikimédia**

DIPTYQUE PALUDE, 20/4/17

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diptyque-palude-nativite-et-martyre-saint-lambert.jpg

HANS ACKER, 7/1/17
Photographies des vitraux de Hans Acker :
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hans_Acker?uselang=fr

PETER HEMMEL D'ANDLAU, 2/1/17
Photographies des vitraux de Peter Hemmel **:**
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Peter_Hemmel_von_Andlau?uselang=fr

STEFAN LOCHNER, 04/17
Retable du Jugement dernier, Sainte Catherine, Saint Hubert et Saint Quirin :
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Stefan_Lochner_-_Hll._Katharina%2C_Hubertus_und_Quirinus_%28Weltgerichtsaltar%29.jpeg

- **Wikipédia**

DOLE, 17/4/17
https://fr.wikipedia.org/wiki/Dole_(Jura)#Dole.2C_sous_les_ducs_de_Bourgogne

PETER HEMMEL D'ANDLAU, 2/1/17
https://fr.wikipedia.org/wiki/Peter_Hemmel_von_Andlau
https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_ma%C3%AEtres_verriers
https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Peintre_allemand_du_XVe_si%C3%A8cle
https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Graveur_allemand_du_XVe_si%C3%A8cle

TRIPTYQUE DE MÉRODE, 12/16
https://fr.wikipedia.org/wiki/Triptyque_de_M%C3%A9rode#/media/File:Robert_Campin Triptych_with_the_Annunciation,_known_as_the_%22Merode_Altarpiece%22_-_Google_Art_Project.jpg (image)
https://fr.wikipedia.org/wiki/Triptyque_de_M%C3%A9rode (texte)

- **Youtube**

Buste reliquaire de Saint Lambert de Liège, 22/04/17
https://www.youtube.com/watch?v=VehY8Q79TZM (restauration)

Table des matières

REMERCIEMENTS.....2
ABRÉVIATIONS ET INDICATIONS PRÉLIMINAIRES.....3
INTRODUCTION.....4
ÉTAT DE LA QUESTION.....4

PREMIÈRE PARTIE.
DOUZE VITRAUX DU RHIN SUPÉRIEUR AU MUSÉE DE CLUNY.....17
I. *ANNONCIATION* COLONAISE.....17
A. DESCRIPTION.....17
1. Une représentation de l'Annonciation.....17
2. Description détaillée de la scène.....18
3. Coupe des verres et traitement pictural.....19
B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ 20
II. SECONDE *ANNONCIATION*.....20
A. DESCRIPTION.....20
1. Représentation de l'Annonciation.....20
2. Description détaillée de la scène.....21
3. Coupe des verres et traitement pictural.....21
B. CRITIQUE D' AUTHENTICITÉ.....23
III. *SAINT BERNARD*.....23
A. DESCRIPTION.....23
1. Une représentation de saint Bernard abbé.....23
2. Coupe des verres et traitement pictural.....24
B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ.....25
IV. *SAINTE DOROTHÉE*.....25
A. DESCRIPTION 25
1. Représentation de sainte Dorothée, vierge et martyre.....25
2. Coupe des verres et traitement pictural.....26
B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ.....27

V. *SAINT PIERRE*.....28
A. DESCRIPTION.....28
1. Un saint Pierre apôtre.....28
2. Coupe des verres et traitement pictural.....29
B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ.....29
VI. *SAINT QUIRIN*.....30
A. DESCRIPTION.....30
1. Saint Quirin de Neuss.....30
2. Coupe des verres et traitement pictural.....30
B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ.....31
VII. *SAINT LAMBERT*.....31
A. DESCRIPTION 31
1. Une représentation de saint Lambert, évêque de Tongres et Maastricht.....31
2. Coupe des verres et traitement pictural.....32
B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ.....32
VIII. *DONATEUR, JEUNE HOMME AGENOUILLÉ*.....33
A. DESCRIPTION 33
1. Représentation d'un donateur en prière.....33
2. Coupe des verres et traitement pictural.....33
B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ.....33
IX. *SAINT ANTOINE*.....34
A. DESCRIPTION 34
1. Représentation de saint Antoine ermite.....34
2. Coupe des verres et traitement pictural.....34
B. CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ.....35
X. *SAINT ÉVÊQUE*.....35
A. DESCRIPTION.....35
1. Représentation d'un saint évêque.....35
2. Coupe des verres et traitement pictural.....35
B. CRITQUE D'AUTHENTICITÉ.....36

DEUXIÈME PARTIE.

MODÈLES ICONOGRAPHIQUES.....37

I. LES ARTS FIGURÉS DU RHIN SUPÉRIEUR AU MILIEU DU XVème SIÈCLE.....37

A. UNE VASTE AIRE RÉGIONALE.....37

B. ...AU FOISONNEMENT ARTISTIQUE SINGULIER.....38

II. L'*ANNONCIATION* COLONAISE ET SES MODÈLES.....39

A. ANNONCIATIONS FLAMANDES.....39

1. Le Maître de Flémalle.....39

2. Les frères van Eyck.....41

3. Rogier van der Weyden.....42

4. Petrus Christus.....43

5. Un rondel flamand du Musée des Beaux-Arts de Dijon.....45

B. ANNONCIATIONS RHÉNANES.....45

1. Le Maître du Jardinet du Paradis.....45

2. Konrad Witz.....46

3. Stefan Lochner.....47

4. Le Maître FVB.....48

III. LA SECONDE *ANNONCIATION* ET SES MODÈLES.....49

A. LA PEINTURE DE KONRAD WITZ.....49

B. DEUX MINIATURES BRUGEOISES.....50

1. Le *Livre d'heures* des Maîtres aux rinceaux d'or.....50

2. Une miniature de Willem Vrelant.....50

C. DEUX VITRAUX 51

1. La verrière de la *Vie de la Vierge* de Vieux-Thann.....51

2. La *Kramerfenster* d'Ulm.....52

D. UN DESSIN DU MAÎTRE DES RONDS DE COBOURG.....52

III. SAINT BERNARD DE CLAIRVAUX.....53

A. UN VITRAIL D'ALTENBERG.....53

B. LE BRÉVIAIRE D'EGMONT.....53

IV. SAINTE DOROTHÉE, VIERGE ET MARTYRE.....54

A. UNE PEINTURE DU MAÎTRE DE LA PASSION DE DARMSTADT.....54

B. TROIS MINIATURES.....55

1. Le *Bréviaire d'Egmont*.....55

2. Le *Gebetbuch* de Stefan Lochner.....56

3. Le *Livre d'heures de Lorette d'Herbeviller*....56
C. DEUX VITRAUX....57
1. Un rondel....57
2. Un panneau du XIXème siècle....58
D. DEUX GRAVURES DE SCHONGAUER....59
V. SAINT PIERRE APÔTRE....60
A. DEUX RONDELS....60
B. UNE SCULPTURE....61
C. LE *LIVRE D'HEURES DE LORETTE D'HERBEVILLER*....61
D. LES GRAVURES DE MARTIN SCHONGAUER ET DE SES ÉMULES....62
1. Martin Schongauer....62
2. Le Maître FVB....62
3. Le Maître IE....63
D. LE PANNEAU DE *SAINT PIERRE ET SAINT JEAN* DE TÜBINGEN....63
E. DEUX VITRAUX DU XVIème SIÈCLE....64
VI. SAINT QUIRIN, TRIBUN DE NEUSS....65
A. UN RETABLE DE STEFAN LOCHNER....65
B. UNE GRAVURE D'ISRAEL VAN MECKENEM....66
VII. SAINT LAMBERT DE LIÈGE....67
A. LE *DIPTYQUE PALUDE*....68
B. LE BUSTE-RELIQUAIRE DE SAINT-LAMBERT DE LIÈGE....69
C. UN VITRAIL ALLEMAND....69
VIII. LA FIGURE DU DONATEUR ANONYME....70
IX. SAINT ANTOINE ERMITE....72
A. LE MODÈLE DE SCHONGAUER ET DE SES SUIVEURS....72
1. Martin Schongauer....72
2. Le Maître FVB....72
B. SAINT ANTOINE DE LA VERRIÈRE DU CONSEIL D'ULM....73
X. LE SAINT ÉVÊQUE....74
A. UN MODÈLE DE SCHONGAUER....74
B. DEUX MINIATURES....74
1. Le manuscrit d'Anchin....74
2. Le *Livre d'heures de Lorette d'Herbeviller*....75
C. UNE COPIE DU XIXème SIÈCLE AU MUSÉE DE CLUNY....75

TROISIÈME PARTIE.
RAPPROCHEMENTS STYLISTIQUES AVEC D'AUTRES VERRIÈRES.....76
I. APPROCHE MÉTHODIQUE DES FONDS DAMASSÉS.....76
II. LES VITRAUX DE COLOGNE.....77
A. LA *FENÊTRE DE LA VIE DU CHRIST* DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.....77
B. LA *GNADENSTUHL-FENSTER* DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE.....79
C. TROIS PANNEAUX DU MUSÉE SCHNÜTGEN.....80
III. ENTRE STRASBOURG ET BÂLE, L'*ANNONCIATION*, *SAINT BERNARD* ET *SAINTE DOROTHÉE*.....81
A. LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE STAUFBERG.....81
B. LES VITRAUX DE LA CHAPELLE DES BESSERER (CATHÉDRALE D'ULM).....83
C. LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE ZETTING.....84
D. LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DES CARMÉLITES DE BOPPARD.....85
E. LES VITRAUX DE LA COLLÉGIALE DE BERNE.....87
F. LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE PARTENHEIM.....88
G. LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE BIEL.....89
H. LES VITRAUX DE L'ÉGLISE DE ZWEISIMMEN.....90
IV. LE *SAINT ANTOINE*, LE *SAINT ÉVÊQUE* ET L'ATELIER DE PETER HEMMEL D'ANDLAU.....91
A. COMPARAISONS AVEC LES VITRAUX DE TÜBINGEN.....92
B. COMPARAISONS AVEC LES VERRIÈRES D'ULM.....93
IV. QUELLE PROVENANCE POUR LES *SAINTS PIERRE*, *LAMBERT*, *QUIRIN* ET LE *DONATEUR*?.....95

CONCLUSION.....96

SOURCES.....98

BIBLIOGRAPHIE.....99

WEBOGRAPHIE.....113