

# Les verrières de la Sainte-Chapelle de Vincennes: une apocalypse politique

Laurent Vissière

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Vissière Laurent. Les verrières de la Sainte-Chapelle de Vincennes: une apocalypse politique. In: Bulletin Monumental, tome 156, n°2, année 1998. pp. 149-172;

doi : <https://doi.org/10.3406/bulmo.1998.1756000>

[https://www.persee.fr/doc/bulmo\\_0007-473x\\_1998\\_num\\_156\\_2\\_1756000](https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1998_num_156_2_1756000)

---

Fichier pdf généré le 28/10/2019

## LES VERRIÈRES DE LA SAINTE-CHAPELLE DE VINCENNES : UNE APOCALYPSE POLITIQUE

par Laurent VISSIÈRE

Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on a admiré dans les verrières de la Sainte-Chapelle du château de Vincennes l'un des chefs-d'œuvre de la Renaissance française. En leur état actuel, les sept grandes baies de l'abside présentent des scènes de l'Apocalypse dans un ensemble *a priori* cohérent, bien abîmé sans doute et très restauré, mais qui donnerait une idée assez fidèle de l'œuvre originale. Rien n'est plus faux. Certes, les vitraux qui subsistent ont miraculeusement échappé à une destruction totale, sous la Révolution déjà, puis au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque la poudrière du château, à deux reprises, explosa, en 1819 et en 1871, et encore au XX<sup>e</sup> siècle, lors du retrait des troupes allemandes en août 1944 (1), mais ils ont surtout souffert des restaurations.

L'histoire de leurs tribulations commença en 1796 ; cette année-là, en effet, Alexandre Lenoir, après trois ans de négociations, parvint à enrichir le tout nouveau musée des Monuments français des dépouilles de l'ancien château royal, et parmi les objets d'art, les statues et les tableaux qu'il récupéra, se trouvaient les sept

verrières qu'il jugea le moins endommagées ; on lit dans son journal à la date du 3 septembre 1796 : « *Reçu du citoyen Dior, vitrier, la totalité de ce qui restait des vitraux de la chapelle de Vincennes, sept croisées ; le reste a été cassé* » (2). Les vitraux qui demeurèrent en place – car tout ne devait pas être détruit – disparurent bientôt, car la chapelle devint arsenal, et ce qui pouvait en subsister en 1819 fut anéanti par l'explosion de la poudrière (3). Dans son musée, installé au couvent des Petits-Augustins, A. Lenoir remonta plusieurs des vitraux de Vincennes, l'effigie de François I<sup>er</sup>, peut-être l'écu de France accosté de deux anges, et surtout deux des scènes de l'Apocalypse, *L'Amertume des eaux* et *Les Anges exterminateurs*, scènes qu'il estimait à tel point remarquables qu'il les fit graver (4). Ces gravures laissent cependant une impression étrange due au caractère confus de la composition : la scène de *L'Amertume des eaux* montre, au premier plan, un enchevêtrement de membres disparates. Quant aux *Anges exterminateurs*, ils semblent marcher sur un agglomérat de bras et de jambes, qui proviennent sans

(1) En 1819, les vitraux, enlevés depuis 1796, n'avaient pas été encore remis en place ; en 1871, l'explosion de la cartoucherie les endommagea, sans les anéantir ; et en 1944, lors de l'incendie des dépôts militaires, ils se trouvaient encore, comme la plupart des vitraux français depuis 1939, dans un abri.

(2) *Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives des monuments français. Papiers de M. Lenoir et documents tirés des archives de l'administration des Beaux-Arts*, Paris, 1883, 3 vol., t. II, p. 396. L'ouvrage donne par ailleurs le détail des négociations de Lenoir avec l'administration centrale entre 1793 et 1796.

(3) La transformation de la Sainte-Chapelle en magasin d'armes « a nécessité la destruction des vitraux pour y substituer des fenêtres ordinaires et la construction d'un plafond pour le diviser en 2 étages. [...] L'explosion de 1820 [sic pour 1819] a détruit tout ce qui restait du vitrage dans la nef et la sacristie ». Vincennes, Arch. du génie, article 8, section 1, carton 1, pièce 73 (30 juin 1820).

(4) A. Lenoir, *Recueil de gravures pour servir à l'histoire des arts en France prouvés par les monuments*, Paris, 1812, pl. 137-138. Ces gravures sont souvent reproduites par la suite. Une vue générale de la salle du XVI<sup>e</sup> siècle est donnée par B. de Roquefort, *Vues pittoresques et perspectives des salles du musée des monuments français*, etc., Paris, 1816. Elle présentait au fond, à gauche, *L'Amertume des eaux*, à droite, *Les Anges exterminateurs*. François I<sup>er</sup> apparaissait sur le mur gauche, mais il reste invisible sur la gravure (cf. A. Lenoir, *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au musée des monuments français, suivi d'un traité historique de la peinture sur verre*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, An V, p. 116).

doute de l'assemblage de vitraux différents (5). En outre, A. Lenoir n'avait pas pris la peine d'ordonner un relevé général des verrières avant leur dépose. Là réside l'essentiel de la difficulté, car les restaurateurs du XIX<sup>e</sup> siècle ne disposaient d'aucune base solide pour rétablir « l'état ancien » des vitraux. Vingt ans après le passage de Lenoir à Vincennes, personne ne savait plus quels vitraux ornaient la Sainte-Chapelle, ni quelle place ils y occupaient. Lorsque, vers 1820, le maître verrier Jean Weis entreprit de vitrer les baies de l'abside avec les panneaux redécouverts dans les caves du musée des Monuments français, il utilisa visiblement des morceaux de provenances diverses. Mais la restauration menée, de 1872 à 1877, par Eugène Oudinot permit de rétablir une unité plus ou moins factice dans les vitraux subsistants (6).

La deuxième difficulté, dans l'étude de ces verrières, résulte de l'absence de documents précis sur les travaux de restauration ordonnés au XIX<sup>e</sup> siècle ; seule une série de photographies prises en 1871 par un certain Saint-Edme, et que l'on avait cru perdues, peut encore donner une idée de l'œuvre de J. Weis et des modifications apportées par Oudinot (7). En tout cas, il est avéré que ces deux restaurateurs n'ont pas hésité à remplacer largement des parties abîmées par des copies de facture médiocre, et à disperser les morceaux authentiques (8). Le travail d'Oudinot venait d'ailleurs couronner toute une série de restaurations partielles entraînées par le classement de la chapelle à l'inventaire des Monuments historiques en 1853 (9). Ces diverses restaurations, ou plutôt recompositions, des verrières de la Sainte-Chapelle de Vincennes mériteraient certainement une étude approfondie, qui permettrait de déterminer quelle est la part réelle des vitraux anciens dans la composition que nous voyons aujourd'hui.

Entre 1796 et 1877, les vitraux de Vincennes subirent ainsi des remaniements profonds, mais difficiles à évaluer. Il se révèle encore plus malaisé de définir leur disposition originelle, telle qu'on devait encore la voir, en partie du moins, avant la Révolution. La

documentation, très lacunaire, existe cependant : documents d'archives, dessins et gravures, textes anciens. C'est à partir d'un relevé des sources aussi exhaustif que possible que l'on peut essayer de redécouvrir le programme iconographique du XVI<sup>e</sup> siècle, et d'élucider le dessein politique qui le sous-tendait. Dans cette optique, il est intéressant de présenter l'ensemble des documents iconographiques, pour la plupart inédits, qui concernent ces verrières, et qui, tous, datent du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est la confrontation de ces images avec les descriptions anciennes que nous avons de Vincennes, qui forme le corps du présent travail.

\* \* \*

## I) UNE APOCALYPSE AU TEMPS D'HENRI II.

### *Reprise des travaux à la Sainte-Chapelle de Vincennes.*

En 1549, Henri II demanda à son architecte, Philibert de Lorme, de mener à bien l'achèvement de la Sainte-Chapelle de Vincennes : l'édifice fut voûté et commença à recevoir un somptueux décor intérieur dans les années qui suivirent. Dès 1551, Philibert de Lorme passait un premier marché avec le peintre verrier Nicolas Beurain, et un second en 1555 (10). N. Beurain s'était déjà rendu célèbre par ses réalisations, notamment à Saint-Étienne-du-Mont, et les deux hommes avaient l'habitude de travailler de concert sur les chantiers royaux.

Mais il convient justement de s'interroger sur la signification de ce nouveau chantier royal : quel besoin Henri II éprouvait-il d'achever et de décorer avec magnificence une chapelle dont le projet initial remontait à près de deux siècles, et qui ressemblait alors à une ruine ? une chapelle qui ne correspondait plus au goût du jour, située de surcroît dans un château que le roi de France ne fréquentait plus beaucoup ?

(5) L. Dimier qualifie le travail de Lenoir d'« art du rapetasseur » (L. Dimier, *Les impostures de Lenoir*, Paris, 1903, p. 45).

(6) Oudinot « dut se livrer à une véritable reconstitution. Il s'en tira avec une très grande habileté, mais la part de son invention est si considérable qu'on peut dire qu'il est maintenant le principal auteur des célèbres verrières, ce qui est tout à son honneur », écrit le capitaine de Fossa (*Le Château historique de Vincennes*, Paris, [1908], p. 100).

(7) Paris, Médiathèque du Patrimoine, fonds anciens vitraux, Vincennes : il s'agit de six tirages, comprenant une vue générale (peu utilisable) et cinq vues particulières des différentes verrières.

(8) C'est par un don Oudinot que le buste de la Vierge de Vincennes est entré au Louvre.

(9) Viollet-Le-Duc dirigeait ces travaux (Paris, Arch. du Patrimoine, 94 - Vincennes, carton 9, Sainte-Chapelle).

(10) M. Roy a publié ces documents dans *Artistes et monuments de la Renaissance en France. Recherches nouvelles et documents inédits*, Paris, 1929-1934, t. I, p. 193-225.

clertes, Henri II s'efforça tout au long de son règne d'achever les multiples chantiers ouverts par son père, et François I<sup>er</sup> avait relancé, entre autres, celui de la Sainte-Chapelle de Vincennes (11). Des salamandres et son chiffre figurent sur les pinacles de l'édifice : d'ailleurs, les salamandres et l'effigie de saint François qui ornent les registres inférieurs des fenêtres ont longtemps laissé croire qu'elles remontaient en partie à la fin du règne de François I<sup>er</sup> (12). Mais celui-ci n'avait pas eu les moyens de mener à terme ce chantier que rien ne motivait vraiment. Il faut donc supposer que son fils avait quelque raison personnelle de reprendre et de hâter les travaux de construction. En tout cas, Philibert de Lorme fit diligence, et le roi put inaugurer l'édifice le 15 août 1552, avant même l'achèvement du décor intérieur et la pose des vitraux, ce qui n'a rien de surprenant : en France, on inaugure en général des bâtiments achevés.

La décision d'Henri II revêtait avant tout une signification symbolique. Le château de Vincennes restait étroitement associé au pouvoir religieux des rois de France. C'est sous un chêne du Bois que le « bon roi », saint Louis, rendait la justice ; c'est sur l'emplacement de son manoir que Charles V le Sage décida d'élever « la cité idéale » dont il rêvait. Et lorsqu'en 1379, celui-ci voulut parachever son œuvre par l'édification d'une Sainte-Chapelle, il se situait délibérément dans la continuité de saint Louis ; aussi plaça-t-il au centre de l'enceinte et en face du donjon, enfin terminés, une réplique morale, en quelque sorte, de la chapelle du Palais, à laquelle il avait soustrait des reliques de la Passion. Par ce geste, le Valois exaltait la puissance retrouvée du royaume et sa légitimité dynastique. Si la mort de Charles V, en 1380, n'entraîna pas la fermeture du chantier, les crises que connut la France au XV<sup>e</sup> siècle faillirent y mettre un terme. Pour François I<sup>er</sup> et Henri II, il

importait aussi de rester dans la lignée de saint Louis et de Charles V, et donc de relever ce vieux symbole qu'était Vincennes, de lui donner un nouveau lustre. Mais le roi ne résidait pas volontiers dans la vieille forteresse. La Sainte-Chapelle, même achevée, ne servirait jamais de chapelle palatiale.

Henri II lui réservait en fait une autre fonction : il y établit le siège de l'ordre de Saint-Michel, pour lequel il manifestait un grand intérêt. Cet ordre, créé par Louis XI, en 1469, pour faire pièce à la foi son d'or, avait depuis périclité. Les chapitres de « l'amyable compagne », qui devaient se réunir une fois l'an au Mont-Saint-Michel, se tinrent toujours de façon très irrégulière ; depuis 1476 d'ailleurs, les rares réunions se faisaient dans la chapelle Saint-Michel du Palais, le Mont se trouvant trop loin (13). Grand-maître de l'ordre, Henri II chercha, dès le début de son règne, à lui rendre un éclat digne du roi de France, et il s'attela à cette tâche avec le cardinal de Lorraine, nouveau chancelier de l'ordre (14) : en 1548, pour le chapitre général de Lyon, il en modifia à la fois les statuts et l'habit. Mais surtout, il voulut lui conférer un siège somptueux. Vincennes, vaste château à moitié déserté, offrait un cadre satisfaisant. Cette idée entraîna l'achèvement rapide de la chapelle et de sa décoration. La réalisation, néanmoins, se fit en plusieurs étapes, sans doute en fonction de l'avancement du chantier : Henri II tint à la Sainte-Chapelle un premier chapitre en 1555 (15), mais ce n'est qu'en septembre 1557 qu'il y transféra officiellement le siège de l'ordre royal (16).

Le décor intérieur de la Sainte-Chapelle, tel que l'ont décrit Poncet de La Grave et Millin (17), se rapportait tout entier à sa nouvelle affectation. La gravure des *Antiquités nationales* reste la seule vue connue de l'intérieur de la chapelle avant la destruction de ses boiseries sous la Révolution (18). Les stalles et les pan-

(11) Guillaume Crétin, trésorier de la Sainte-Chapelle, avait, par ses poèmes, invité le roi à reprendre ce chantier abandonné. Une première campagne de travaux avait débuté en 1520. (Cf. Crétin, *Poésies*, éd. K. Chesney, Paris, 1932).

(12) À la mort du roi, en 1547, la chapelle « étoit entièrement bâtie, mais point couverte, ni vitrée, quoique les vitraux, faits par Jean Cousin, fussent fort avancés, comme on ne peut en douter par l'effigie de saint François », estime G. Poncet de La Grave dans ses *Mémoires intéressans pour servir à l'histoire de France, ou tableau historique, chronologique, pittoresque, ecclésiastique, civil et militaire, des maisons royales, châteaux et parcs des rois de France*, Paris, 1788, 4 vol., t. I, p. 23. A.-L. Millin recopie presque textuellement le passage de Poncet de La Grave (*Antiquités nationales, ou Description des monastères, abbayes, châteaux, etc. devenus domaines nationaux*, Paris, 1790-1798, 5 vol., t. II, p. 58).

(13) Voir à ce sujet : Ph. Contamine, « Sur l'ordre de Saint-Michel au temps de Louis XI et de Charles VIII », dans *La France aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Hommes, mentalités, guerre et paix*, Londres, 1981, p. 212-236.

(14) Henri II le nomma à ce poste (que seul pouvait occuper un ecclésiastique) le 19 mai 1547, et il fut sacré roi de sa main le 27 juillet 1547.

(15) Poncet de La Grave, *op. cit.* note 12, t. I, p. 237-238.

(16) *Ibid.*, t. I, p. 240-241.

(17) *Ibid.*, t. I, p. 24-25 et 211-212 ; Millin, *op. cit.* note 12, t. I, p. 58.

(18) Millin, *op. cit.* note 12, t. II, pl. VIII.

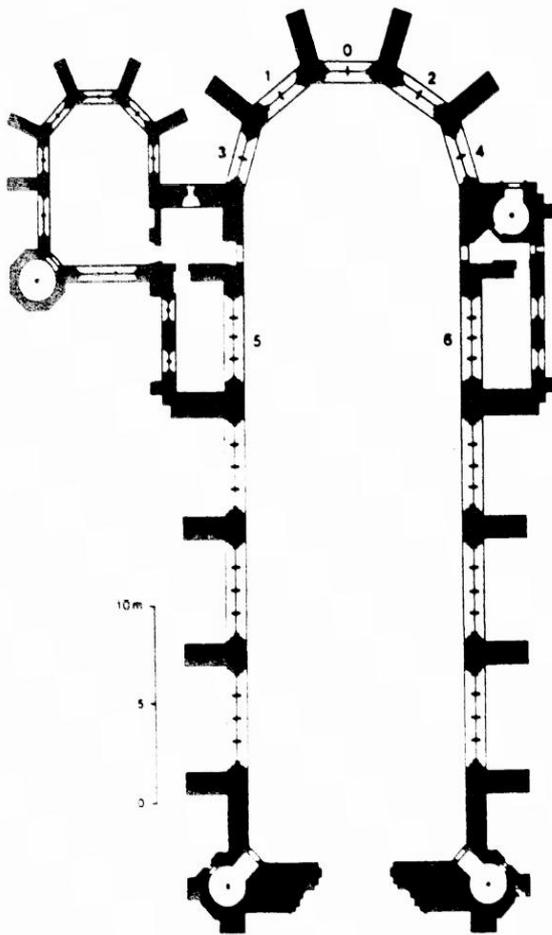


FIG. 1. – PLAN DE LA SAINTE-CHAPELLE DE VINCENNES.  
(D'après le *Corpus Vitrearum medii aevi, France :  
Les vitraux de Paris...*, t. I, p. 112).

neaux de bois portaient le collier de Saint-Michel et les armoiries des dignitaires de l'ordre suivant leur ancienneté ; au centre de la nef se trouvait le trône royal, décoré lui aussi du collier et du chiffre d'Henri II. Les voûtes laissent voir encore de nos jours les monogrammes et les croissants du monarque. L'ornementation intérieure répondait ainsi à un programme d'ensemble bien défini, destiné à magnifier le roi et son ordre.

#### *Nicolas Beaurain et les travaux de vitrerie.*

Le vitrage de la chapelle faisait partie de ces

ouvrages d'embellissement intérieur, et sa thématique doit s'interpréter en fonction de l'ordre de Saint-Michel.

Il est indispensable de tracer ici un plan sommaire de ces verrières et de leurs caractéristiques (fig. 1). Les cinq baies de l'abside sont plus étroites que les six grandes baies de la nef : les premières ne comportent que deux lancettes chacune, tandis que les autres en comptent quatre. Deux grandes baies, avec quatre lancettes, s'ouvrent encore au-dessus des sacraires au niveau du chœur, mais de ce fait, elles sont beaucoup moins hautes que toutes les autres fenêtres. L'abside comptait à l'origine sept baies, mais les deux dernières furent obscurcies lors des travaux du XVI<sup>e</sup> siècle, et n'ont donc jamais été vitrées. De la même façon, la nef comptait huit baies, mais les deux premières, à l'entrée, furent partiellement murées par la construction de la tribune. Quant à la rose occidentale, elle est entourée de cinq baies d'inégale grandeur.

La sacristie, les sacraires et le trésor possèdent également de nombreuses fenêtres qui devaient s'orner de vitraux. A. Lenoir dit en avoir récupéré un : « On voyait dans la sacristie un vitrail de cet auteur [Jean Cousin], représentant l'Annonciation, que j'ai recueilli » (19). C'est la seule mention connue de vitraux anciens dans cette partie de l'édifice ; et on ne sait ce que cette Annonciation est devenue par la suite.

Divers documents d'archives permettent d'établir avec une certaine précision la chronologie des travaux de vitrerie au cours des années 1550. Maurice Roy a publié cinq documents de comptabilité, issus du Minutier central (20), qui concernent ce chantier, et Léon de Laborde, une demi-douzaine (21). Une feuille manuscrite isolée conservée à la bibliothèque municipale d'Avignon contient d'autres notations inédites (22) : il s'agit d'une collation de comptes, datée du 31 juillet 1563, et destinée au maître verrier Nicolas Beaurain pour ses travaux à Vincennes en 1551, 1554 et 1555. Ces documents se complètent assez bien : Philibert de Lorme passa un premier marché avec Nicolas Beaurain, le 15 avril 1551 pour « les ouvraiges de verre painct qu'il convient faire [...] aux cinq grandes formes de vitres des cinq pans de la couppe de ladicte chapelle royal, le tout de pareilles histoires, grandeurs, façons, ordonnances et coulleurs

(19) A. Lenoir, *Description historique...*, *op. cit.* note 4, p. 232.

(20) M. Roy, *op. cit.* note 10, t. I, p. 223-225.

(21) L. de Laborde, *Les comptes des bâtiments du roi (1528-1571), suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les Beaux-Arts au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1880, 2 vol.

(22) Avignon, Bibl. mun., 4107, n° 11.

que le desmontrent les pourtraictz et patrons de ce faictz » (23). Il n'est ici question que de l'abside.

Dès la fin du mois d'août 1551, N. Beurain perçut 200 livres tournois (24), et 400 £ le 22 novembre 1554 (25). Le 27 août 1555, Philibert de Lorme passa un marché avec un certain Robert du Boys, « *marchant espinglier* », par lequel celui-ci s'engageait à « *lasser de fil de laton les chassilz qui luy seront livrez pour les vitres* » de la Sainte-Chapelle (26). La pose des premières verrières se situe donc en 1555-1556. La deuxième tranche des travaux commença aussitôt, puisque, le 18 mars 1555, Philibert de Lorme passait un second marché avec N. Beurain. Celui-ci s'engageait à « *faire et parfaire [...] tous et chacuns les ouvrages de verrierie de verre blanc qu'il conviendra en toutes les formes de la Sainte Chapelle royalle du Bois de Vincennes [...] en attendant que les verrieres de verre painct soient faictes* » (27). L'intention de tout vitrer en couleur est clairement exprimée, mais s'est-elle traduite dans les faits ? N. Beurain reçut 200 £ le 18 juillet 1555 (28), et 200 £ à nouveau en 1556 (29) et en 1559, d'après les comptes des bâtiments du roi, « *pour ouvrages de verrierie, tant en verre painct que verre blanc, par luy faits à ladite chapelle du Bois de Vincennes* » (30) ; un dernier versement de 189 £ 16 s. 10 d. intervint enfin en 1563 (31).

Cette documentation est évidemment fragmentaire : la collation du 31 juillet 1563 ne concernait que trois versements à N. Beurain (32) et n'avait donc rien d'exhaustif ; il manque la comptabilité de plusieurs années, et si l'année 1563 marqua selon toute vraisemblance la fin du chantier, rien ne le prouve formellement. Le nom de N. Beurain n'apparaît plus sur nos documents, mais les comptes des bâtiments du roi gardent la mention du maître verrier Jean de La Haméc, un collaborateur de N. Beurain, interve-

nant, seul, pour de menus travaux de verrerie à Vincennes, en 1568, 1569 et 1571 (33). Il s'agit de paiements globaux pour des travaux effectués au Louvre, au château de Vincennes et en divers autres lieux : on ne peut en retirer aucune précision sur la nature du travail fourni.

Pour récapituler, plusieurs phases se distinguent aisément : la première, de 1551 à 1555-1556, vit la création et la pose de vitraux ornés dans l'abside, sous la direction de N. Beurain. Une seconde, plus confuse dans nos documents, concerne la période 1556-1563, où N. Beurain fut chargé de vitrer en blanc, provisoirement, toutes les baies qui n'avaient pas encore été vitrées, ce qui concernait donc, pour l'essentiel, la nef (34) : au fur et à mesure de la pose des vitraux ornés, ces verres blancs devaient disparaître. Il est probable, comme on le verra plus bas, que la nef a commencé à recevoir des vitraux de couleur. Mais les travaux durent s'enliser après la mort du roi en 1559 et s'arrêter au début des années 1560 (1563 ?), ce qui n'empêcha pas quelques interventions ponctuelles, sans doute des réparations, de J. de La Haméc, dans les années 1560-1570. La plus importante fut confiée, en 1575-1576, au maître verrier Laurent Marchant, après qu'une tempête eut endommagé les verrières (35). Le marché ne précise pas la nature exacte de son travail, mais la Bibliothèque nationale conserve le dessin du vitrail d'un remplage de la nef, où figure un cartouche avec la date « MDLXXV » (36) (fig. 2 et 3). Il paraît étrange que L. Marchant ait indiqué la date d'un simple « racoustement des vitres » : le chantier a peut-être fourni l'occasion d'un embellissement des verrières, ce qui expliquerait le coût élevé de son intervention -- 2200 livres tournois (les six paiements conservés pour N. Beurain en totalisent moins de 1400). Plus

(23) M. Roy, *op. cit.* note 10, t. I, p. 223, pièce just. XI.

(24) Ordonnance du 28 août et quittance du 30 (Avignon, Bibl. mun., 4107, n° 11, § 3.

(25) Avignon, Bibl. mun., 4107, n° 11, § 1.

(26) M. Roy, *op. cit.* note 10, t. I, p. 225, pièce just. XIV. En 1556, il touche 240 £ pour l'accomplissement de ce travail (Laborde, *op. cit.* note 21, t. I, p. 291).

(27) M. Roy, *op. cit.* note 10, t. I, p. 224-225, pièce just. XIII.

(28) Avignon, Bibl. mun., 4107, n° 11, § 2.

(29) Laborde, *op. cit.* note 21, t. I, p. 291.

(30) *Ibid.*, t. I, p. 350.

(31) *Ibid.*, t. II, p. 99.

(32) Il s'agit des paiements du 28-30 août 1551, 22 novembre 1554, et 18 juillet 1555.

(33) Laborde, *op. cit.* note 21, t. II, p. 152, 172 et 189.

(34) L'abbé de Laval affirme avoir vu la date de « 1558 » sur un morceau de la scène des *Deux témoins*, déposée par Oudinot (Abbé G. de Laval, *Esquisse historique sur le Château de Vincennes*, Paris, 1891, p. 40). L. Dimier nie la réalité de ce fait (L. Dimier, « Le château de Vincennes », *L'Œuvre d'art*, déc. 1897, p. 208) ; mais la date coïncide avec les données comptables dont nous disposons.

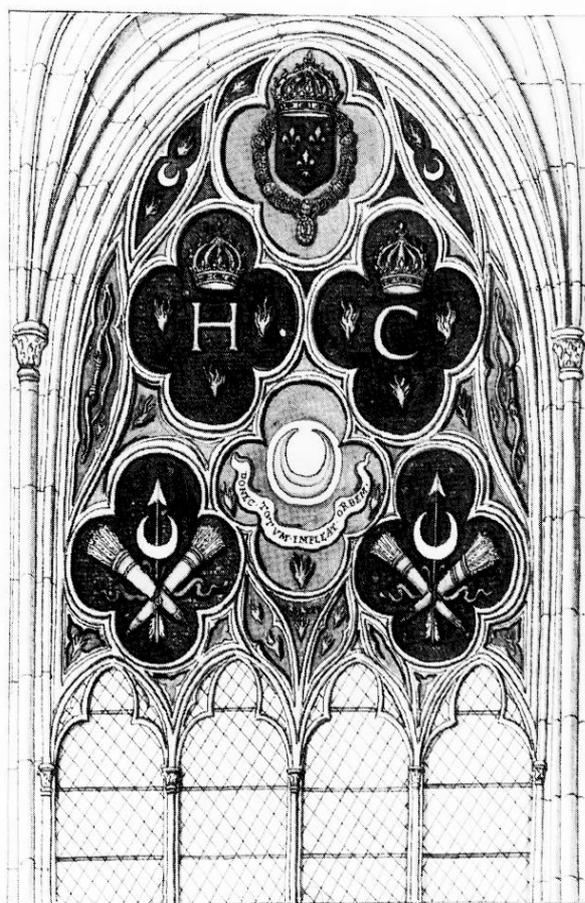
(35) M. Roy, *op. cit.* note 10, t. I, p. 225, pièce just. XV (marché passé le 6 juin 1575). Il faut remarquer que L. Marchant était le gendre de Jean de La Haméc.

(36) Paris, Bibl. nat., dép. des Estampes, Pc 18 rés. fol. 5.



(Cl. Bibl. nat.)

FIG. 2. - VITRAIL PEINT AUX ARMES D'HENRI II.  
Paris, Bibl. nat., Clairambault 633, fol. 252.



(Cl. Bibl. nat.)

DETTSE du Roy Henry II. Peinture sur des Vitres de Vincennes.  
FIG. 3. - VITRAIL PEINT AUX ARMES D'HENRI II  
Paris, Bibl. nat., dép. des Estampes, Pc 18 rés. fol. 5.

aucun chantier n'est ensuite attesté jusqu'à la dépose des vitraux par A. Lenoir en 1796.

Malheureusement ces documents comptables ne disent presque rien du programme iconographique, ni des artistes – mis à part N. Beurain – qui sont intervenus. On s'est notamment beaucoup interrogé sur l'auteur des cartons des vitraux (Beurain, le maître verrier, n'était ou n'aurait été qu'un exécutant). Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, on a généreusement attribué la réalisation de l'*Apocalypse* de Vincennes à Jean Cousin, artiste universel, et A. Lenoir, qui voyait en lui un « Michel Ange français », a fixé cette légende comme vérité historique (37). Cette attribution fantaisiste se trouve à

l'origine chez Saugrain (38) ; il ne donne pas ses sources, mais il recopie vraisemblablement Félibien, qu'il a mal lu : celui-ci avait écrit, en 1676 : « Nous voyons en plusieurs endroits des vitres admirables, principalement celles qui ont été faites d'après les desseins des excellens maistres, comme il y en a encore dans l'église de S. Gervais à Paris d'après Jean Cousin ; à la Sainte-Chapelle du Bois de Vincennes, dont Lucas Peni, italien, a fait les cartons ; à Anet, et en divers autres lieux de ce royaume » (39). Le nom de Jean Cousin (à une époque où l'on ne distingue d'ailleurs pas le père et le fils) est pour la première fois accolé à celui de Vincennes. Cette mauvaise lecture est confortée par un rapprochement abusif avec le

(37) Voir L. Dimier, *Les impostures de Lenoir*, op. cit. note 5.

(38) « Les vitres peintes en apprêt sont du fameux Jean Cousin ; l'on n'en voyait guères de plus belles autrefois » (C. Saugrain, *Les curiosités de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de Saint-Cloud et des environs*, par M. L. R., Paris, 1716, p. 373). Ni F. Haudicquer de Blancourt *De l'art de la verrerie*, Paris, 1697), ni R. de Piles (*L'abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1699) ne parlent de Jean Cousin à propos de Vincennes.

(39) A. Félibien des Avaux, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture...*, Paris, 1676, p. 246.

tableau du *Jugement dernier* de Jean Cousin le fils, exposé alors au couvent des Minimes à Vincennes (40) : la similitude du thème traité et la proximité géographique des deux œuvres ont beaucoup fait pour accréditer cette attribution. Durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, personne ne va plus la mettre en doute. Et la légende prit corps, puisqu'on voulut voir la signature de l'artiste sur les vitraux : l'abbé de Laval voyait un « C » et un « G » sur les épaules de certains personnages (le « C » désignant évidemment Cousin) (41), mais ces lettres n'ont apparemment jamais existé ; L. Dimier estima par ailleurs faire justice d'une autre « signature » : M. Carot, adjoint d'Oudinot, affirmait que le livre tenu par saint Jean, dans la scène avec l'Ange portait l'inscription suivante : « *Amen amen dico vobis... Jean Cousin* » ; or, Dimier a pu examiner le fragment authentique du buste du saint (pastiché par Oudinot, et aujourd'hui perdu), et le livre ne portait que des « zigzags indéfinis » imitant l'écriture (42). Cette inscription existe pourtant ; on lit très bien : « *Amen, dico vobis* », sur le livret tenu par un personnage de la scène des *Deux témoins*. Cette citation évangélique n'est en revanche accompagnée d'aucune signature (43).

Les deux Jean Cousin, absents des comptes des bâtiments du roi, sont surtout connus comme peintres : on attribue à leur production quelques cartons de vitraux, mais aucun document ne permet d'avancer qu'ils aient travaillé à Vincennes. La fortune, tardive, de « Jean Cousin » provient surtout d'une certaine forme de chauvinisme artistique, qu'incarnent la plupart des auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, et notamment A. Lenoir : le musée des Monuments français devait faire pièce au Louvre où les armées révolutionnaires apportaient les trésors d'Italie. « Jean Cousin » devenait le Michel-Ange français, et les vitres de la Sainte-

Chapelle, un équivalent des fresques de la Sixtine (44).

Félibien cite cependant deux personnages, comme ayant participé aux cartons des vitraux de Vincennes, Luca Penni (voir plus haut) et, dans un autre ouvrage, Claude Badouin (45) ; aucun document ne vient confirmer la présence à Vincennes de ces deux artistes, connus surtout pour avoir travaillé ensemble à Fontainebleau, à des stucs et des cartons de tapisseries, sous la direction du Rosso et du Primatice. M. Roy estime que les dessins provenaient en fait de l'atelier de Philibert de Lorme, et qu'il les aurait peut être lui-même exécutés : il n'exclut pas que Penni et Badouin aient pu travailler sous sa direction (46). La thèse demeure assez séduisante : l'architecte a en effet annoté de sa main les marchés passés avec N. Baurain, et il était parfaitement en mesure de dessiner les patrons nécessaires à la confection des vitraux, en l'occurrence des esquisses de petit format, comme le suggère Jean Lafond (47). Est-ce une telle esquisse que A. Firmin-Didot a vue, lorsqu'il affirme : « *le cabinet des estampes possède [...] un très beau dessin de Jean Cousin destiné à l'une de ses verrières de la chapelle de Vincennes. Il représente, dans deux morceaux séparés, comme ils le sont dans la verrerie, l'un Henri II agenouillé, l'autre son livre ouvert sur un pupitre soutenu par un ange* (48) » ? Malheureusement, un tel dessin reste introuvable dans les albums du cabinet des estampes.

Mais la question rebondit : à quelle source le dessinateur des cartons est-il allé chercher son inspiration ? Dürer, autre artiste *universel*, remplace ici Jean Cousin. Émile Mâle, dans son *Art religieux à la fin du Moyen Âge*, voyait en effet l'influence prépondérante de l'*Apocalypse* du maître allemand dans celle de Vincennes. M. Roy aurait aimé y voir de surcroît celle du Petit Bernard, mais ses planches, strictement contemporaines du chantier de Vincennes, ne pouvaient leur servir de modèles (49). Plus tardive

(40) M. Roy, *op. cit.* note 10, t. I, p. 207. Le tableau se trouve aujourd'hui au Louvre.

(41) Abbé G. de Laval, *op. cit.* note 34, p. 34.

(42) L. Dimier, *Critique et controverse touchant différents points de l'histoire des arts*, Paris, 1909, *Un débris de vitraux de Vincennes et Jean Cousin*, p. 25-26.

(43) Il n'est pas impossible que le texte ait été mutilé par un restaurateur. En tout cas, cette formule, très courante dans les Évangiles, n'apparaît nulle part dans l'*Apocalypse* : on peut donc se demander si le verre qui porte l'inscription n'a pas été réemployé dans cette scène lors de la restauration de 1820.

(44) Dans *L'art de la Renaissance en France* (Paris, 1996), H. Zerner brosse un tableau des erreurs commises par le nationalisme artistique à propos de l'œuvre des deux Jean Cousin, le père et le fils.

(45) « *Claude Baldouin [sic], qui a fait les desseins de quelques vitres de la Sainte-Chapelle de Vincennes* » (A. Félibien des Avaux, *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Trévoux, 1725, 6 vol., 5<sup>e</sup> entretien, t. III, p. 117). P. Le Vieil reprend cette double attribution, mais sans oublier Jean Cousin comme maître-d'œuvre (*L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, Paris, 1774, p. 49 et 55).

(46) M. Roy, *op. cit.* note 10, t. I, p. 210.

(47) *Le vitrail français*, Paris, 1958, « La Renaissance », p. 254-256.

(48) A. Firmin-Didot, *Recueil des œuvres choisies de Jean Cousin*, Paris, 1873, p. 15.

(49) Les *Quadrans historiques de la Bible* et les *Figures du Nouveau Testament* de Bernard Salomon, dit le Petit Bernard paraissent à Lyon, chez Jean de Tournes, en 1553.

encore est la suite de l'*Apocalypse* gravée par Jean Duvet (1485-1561) sur l'ordre de François I<sup>er</sup>, puis d'Henri II, et publiée à Lyon en 1561 seulement. Ces tentatives de *Quellenforschung* restent bien hasardeuses, et l'influence même de Dürer, en la matière, n'a rien de convaincant (50). Les travaux récents de Guy-Michel Leproux (51) ont bien montré qu'il était vain de rechercher une source unique dans l'inspiration des peintres verriers de l'époque, qui disposaient d'un large fonds d'estampes, réserve inépuisable de sujets et de modèles (52).

Ces verrières de Vincennes ne représentaient donc pas, comme on l'a prétendu, le chef-d'œuvre du Michel-Ange ou du Dürer français. En revanche, elles exprimaient l'effervescence religieuse d'une époque où le thème de l'Apocalypse fascinait les esprits. Henri II, protecteur de J. Duvet, se montra sensible à ces craintes eschatologiques, mais il éprouvait sans doute surtout le besoin de réaffirmer, face à la Réforme, sa vocation de « roi très chrétien », et en l'occurrence très catholique.

#### *La division tripartite des verrières.*

Les travaux de vitrerie qui se déroulèrent pendant une dizaine d'années ne se firent certainement pas sans un plan d'ensemble, qu'aucun document ancien n'atteste plus, et que le *patchwork* issu des restaurations a rendu illisible. Néanmoins, quel qu'ait été l'agencement originel des verrières, un élément est certain : leur division en trois niveaux. A. Lenoir est le seul auteur à la décrire de manière explicite :

« Chacun des sujets [de l'Apocalypse] est divisé par des encadrements peints en grisailles, formant des voûtes, de façon à donner de la suite aux sujets. On voit dans les angles du haut les chiffres d'Henri II et de Diane de Poitiers, et dans le bas, des groupes de trophées de guerres, ornés de salamandres » (53).

L'Apocalypse occupait le milieu de chaque verrière ornée, et des encadrements architecturaux en grisaille en séparaient les tableaux ; au sommet, une grisaille semée de lettres et d'objets emblématiques ; en bas,

des trophées, mais aussi des portraits, des armoiries et l'image de la Vierge et de saints – la description de Lenoir reste très sommaire, mais d'autres textes fournissent de nombreux détails complémentaires. Cette disposition sur trois niveaux subsiste plus ou moins, aujourd'hui, mais dépourvue de sens. Or, il faut essayer de restituer la signification de cette composition complexe dans laquelle se trouvaient enchâssées les scènes de l'Apocalypse. Pour cela, il convient d'examiner séparément les trois registres, en commençant par le niveau médian. Paradoxalement, nous sommes bien mieux renseignés sur les registres supérieur et inférieur des verrières que sur les scènes principales, pourtant plus riches.

#### *En l'honneur de Monseigneur saint Michel : le registre central.*

Le texte de l'Apocalypse forme le thème majeur de ces verrières. Rien ne prédisposait en fait la Sainte-Chapelle à une telle iconographie, puisque Charles V l'avait consacrée à la Vierge et à la Trinité, et qu'elle abritait en outre des reliques de la Passion. Dans ses formes, elle évoquait la Sainte-Chapelle de Paris, dont les verrières illustrent, d'une manière globale, l'Ancien et le Nouveau Testament. L'Apocalypse y occupe une place, certes, mais là où on l'attend, dans la rosace occidentale (l'ouest étant lié depuis toujours à la mort) (54). Le choix, à Vincennes, d'un sujet uniquement eschatologique rompait donc avec le modèle de saint Louis. Charles V, et François I<sup>er</sup> peut-être encore, s'ils avaient eu le loisir de vitrer cette chapelle, auraient sans doute respecté la tradition. Mais l'installation de l'ordre royal à Vincennes requérait un décor spécifique. Dans son exemplaire personnel des *Statuts de l'ordre*, Louis XI s'était fait représenter en train d'en présider une séance au Mont-Saint-Michel : la miniature expose dans le fond de la pièce un tableau où l'archange affronte le dragon (55). « *Michaël et ses anges combattirent contre le dragon* » (Ap. 12, 7) : c'est la seule apparition de l'archange dans le Nouveau Testament,

(50) On ne peut citer toutes les hypothèses émises à ce sujet, certaines sont parfaitement aberrantes, ainsi celle d'A. Chastel, qui affirme : « *La vitrerie de la chapelle de Vincennes tire parti des vignettes de Jean de Tournes pour l'Ancien Testament (1554, Lyon)* », alors que justement aucun vitrail n'illustre une scène de l'Ancien Testament ! (A. Chastel, *L'art français*, Paris, 1994, t. II, p. 238). Jean de Tournes était l'éditeur du Petit Bernard, et la date d'édition est 1553 (voir note précédente).

(51) G. M. Leproux, *Recherches sur les peintres-verriers parisiens de la Renaissance : 1540-1620*, Paris-Genève, 1988.

(52) L'inventaire après décès de Luca Penni (1557) montre qu'il possédait un grand fonds d'estampes, et notamment trois recueils de Dürer comprenant quelques planches de son *Apocalypse* (voir P. Vanaise, « Nouvelles précisions concernant la biographie et l'œuvre de Luca Penni », *Gazette des Beaux-Arts*, 67 (1966), p. 79-90).

(53) A. Lenoir, *Description historique...*, *op. cit.* note 4, p. 231.

(54) Cette rose, refaite sous Charles VIII, porte en son centre les armoiries du roi et le collier de Saint-Michel.

(55) Paris, Bibl. nat., f. fr. 19819, frontispice.

et c'est à ce combat que l'ordre royal se réfère. Le collier de l'ordre représente la scène, et les exemplaires richement enluminés que nous conservons des *Statuts de l'ordre* s'ouvrent tous avec une miniature du combat (56). La Sainte-Chapelle de Vincennes, en changeant d'affectation, se trouvait donc vouée au culte de l'archange guerrier, « premier chevalier » et patron de la France. Henri II rêva sans doute d'un ensemble grandiose où, tout autour de l'archange, se dérouleraient les autres scènes de l'Apocalypse (57).

Mais que reste-t-il de ces vitraux historiés ? On compte actuellement sept verrières comprenant douze tableaux, fortement restaurés (58). Les cinq baies de l'abside comportent en effet chacune deux scènes superposées, tandis que celles des deux sacraires n'en offrent qu'une. Si, par commodité, l'on reprend la numérotation des baies du *Corpus vitrearum* (59), on compte les scènes suivantes (fig. 1). La baie axiale (baie 0) présente en haut la vision des *Sauteraulx* (Ap. 9, 1-12) et en bas, celle des *Anges exterminateurs* (Ap., 9, 13-21). La baie 1 illustre de la même façon *L'Amertume des eaux* (Ap. 8, 10-11), et *L'Obscurcissement des astres* ainsi que l'aigle criant « Malheur ! » (Ap. 8, 12-13). La baie 2 représente en haut *L'Incendie des arbres et des plantes* (Ap. 8, 7) et au-dessous, *La Mer changée en sang* (Ap. 8, 8-9). Dans la baie 3, la scène supérieure montre *L'Ange donnant à saint Jean le petit livre* (Ap. 10), et la scène inférieure, *La Vision des deux témoins* (Ap. 11) (60). Dans la baie 4, le registre supérieur montre les anges marquant au front les serviteurs de Dieu (Ap. 7), et l'inférieur, *La Distribution des sept trompettes* (Ap. 8, 2-6). Le sacraire nord (baie 5) illustre *La Distribution des robes blanches* à l'ouverture du cinquième sceau (Ap. 6, 9-11), et le sacraire sud (baie 6), *La Moisson et la Vendange des nations* (Ap. 14, 14-20).

Quelques remarques s'imposent : les vitraux qui subsistent offrent un ensemble très cohérent, même si, pour de mystérieuses raisons, les restaurateurs ont

brouillé la chronologie des scènes qu'ils remontaient. Le récit commence à l'ouverture du cinquième sceau avec la résurrection des Justes (Ap. 6-7) ; l'essentiel des vitraux traduit en images les chapitres 8 et 9, après l'ouverture du septième sceau, soit la *Distribution des sept trompettes* de la destruction et la sonnerie des six premières : *L'Incendie des arbres et des plantes*, *La Mer changée en sang*, *L'Amertume des eaux*, *L'Obscurcissement des astres* ; l'aigle criant « *Vae ! Vae ! Vae !* » annonce les dernières trompettes : les *Sauteraulx*, les *Anges exterminateurs* ; avant que ne retentisse la septième, saint Jean décrit une série de nouvelles visions, et c'est alors que le déroulement de l'histoire s'interrompt : on voit encore la scène avec l'ange et le petit livre avalé (Ap. 10), ainsi que l'épisode des *Deux témoins* (Ap. 11, 1-13), mais le point culminant de l'Apocalypse, la septième sonnerie avec son cortège de monstres et le dernier combat où triomphe l'archange Michel (Ap. 11, 14 à 14, 1-13), ce point-là manque, alors que la scène suivante, *La Moisson et la Vendange des nations* (Ap. 14, 14-20) existe. Aucun autre chapitre n'est ensuite sollicité.

Ainsi, ces verrières illustrent sept chapitres d'un texte qui en compte vingt-deux. L'Apocalypse se compose en effet d'un prologue (*Les Lettres aux Églises d'Asie*), et de deux parties essentielles qui ne peuvent se lire l'une sans l'autre : la fin du monde et l'avènement de la Jérusalem céleste. À la Sainte-Chapelle de Paris, la rose occidentale, sur une surface réduite, représente chaque chapitre. Mais les vitraux de Vincennes se consacrent tous au thème de l'anéantissement. Rien n'explique que seule la première partie du dyptique ait été traitée. La destruction ne prend son sens que dans le renouveau, la Fin des Temps que par l'Éternité. Du point de vue religieux, il manque les scènes majeures : saint Michel et le Dragon, l'avènement de la Cité éternelle et le triomphe du Bien. L'absence de saint Michel, plus que toute autre, apparaît inexplicable.

(56) Voir notamment l'exemplaire du cardinal de Lorraine, conservé à la Bibliothèque municipale de Saint-Germain-en-Laye, ms 4 (R 10 531). On trouve une excellente analyse de la question et une riche iconographie dans le catalogue de l'exposition *Livres d'heures royaux, La peinture de manuscrits à la cour de France au temps de Henri II*, Écouen, 1993.

(57) Certains auteurs anciens ont mentionné d'autres thèmes que l'Apocalypse : Dezallier d'Argenville, par exemple, affirme avoir vu entre les scènes de l'Apocalypse et le registre inférieur « *des traits tirés de la vie de N. S.* » (A. N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque des environs de Paris, ou description des maisons royales, châteaux et autres lieux de plaisance, situés à quinze lieues aux environs de cette ville*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, 1768, p. 307). Mais il s'agit très certainement de confusions.

(58) Pour se donner une idée de la restauration engagée après l'explosion de la cartoucherie, en 1871, voir le rapport au ministre du 8 novembre 1871 transcrit par De Fossa (*Le Château historique de Vincennes*, Paris, 1907-1909, 2 vol., t. II, p. 344 et 347). Par ailleurs, L. Palustré propose un bilan de cette restauration, *La Renaissance en France, 1879-1885*, 3 vol., t. II, p. 73 n. 1.

(59) *Corpus vitrearum medii aevi, France : Les vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, Paris, 1978, t. I, p. 112-113.

(60) La baie 3 est la seule à avoir été entièrement remaniée par Oudinot : sur la photographie de Saint-Edme, on s'aperçoit que « saint Jean » se trouve au centre de la scène des *Deux témoins*, et qu'en-dessous règne le plus grand désordre (c'est là que se concentrent tous les vitraux « étrangers » à la chapelle). Oudinot a rendu une unité à cette baie, mais en la refaisant.

Certes, l'artiste a pu délaissé le prologue, trop statique, et renoncer à terminer son œuvre, faute de crédits, mais il paraît hautement improbable que ces visions capitales – et notamment le combat de l'archange – aient été omises, alors que le chapitre 14, qui les suit, a été illustré. Seule, la destruction des vitraux correspondants peut rendre compte de cette absence.

Les vicissitudes de ces verrières sont en partie évoquées par les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont les descriptions manquent de précision. Ainsi, Dezallier d'Argenville, dans son *Voyage pittoresque des environs de Paris*, se contente d'une note laconique : « *Le temps qui ravage tout, a détruit une partie des vitrages de cette chapelle ; il n'en reste plus que sept* » (61) ; Lenoir parle du même nombre (62), et c'est celui que l'on connaît encore. Les restaurateurs du XIX<sup>e</sup> siècle ont visiblement reconstitué certaines scènes à partir de morceaux de vitraux *différents*, et s'il est probable que ces « sept vitraux » correspondaient à peu près aux scènes qu'on voit encore aujourd'hui, d'autres scènes complétaient l'ensemble. A. Lenoir donne un bref aperçu de la situation dans les années 1790 : « *Plusieurs de ces vitraux ont été totalement abimés par la grêle ; ils représentaient divers passages de l'Apocalypse. Ceux qui sont conservés sont au nombre de sept. [...] Plusieurs ont été très dégradés par les passans qui y lançoient des pierres, etc* » (63). En outre, l'abbé Lebeuf mentionne le remplacement de vitraux historiés par du verre blanc : « *Les vitrages [...] sont estimés [...]. C'est dommage qu'on en ait enlevé la moitié pour y suppléer du verre blanc* » (64). Il s'agissait d'une pratique assez courante des collèges de chanoines au XVIII<sup>e</sup> siècle ; mais nous ne possédons pas d'autre témoignage de ce fait à Vincennes. Aussi faut-il rester prudent : ce verre blanc, dont parle l'abbé Lebeuf, datait peut-être du XVI<sup>e</sup> siècle. Il aurait pu s'agir simplement des verrières « provisoires » mises en place par N. Beaurain selon les modalités du marché de 1555, et qui seraient restées là par suite de l'inachèvement des travaux.

On ne peut guère préciser la localisation primitive des scènes de l'Apocalypse. Néanmoins, grâce à la description d'A. Lenoir, nous savons que quelques-unes se situaient dans l'abside, et le passage vaut d'être reproduit en entier :

« *Les deux plus beaux [vitraux] étaient dans le sanctuaire : la composition en est vigoureuse ; elle représente la chute du monde ou les approches du Jugement dernier : la terre est ébranlée ; des flammes soulèvent les flots de la mer qui roulent des malheureux qui cherchent à combattre la mort qui veut les frapper. Des anges au milieu des éclairs sonnent la trompette universelle. Ces contrastes sont frappans et touchent l'âme du spectateur. Chacun des sujets est divisé par des encadremens peints en grisailles, formant des voûtes, de façon à donner de la suite aux sujets. On voit dans les angles du haut les chiffres d'Henri II et de Diane de Poitiers, et dans le bas, des groupes de trophées de guerres, ornés de salamandres. Les vitraux de la nef ont la même distribution ; ils représentent les portraits en pied de François I<sup>er</sup> et de Henri II, de grandeur naturelle. Plusieurs ont été très dégradés par les passans, qui y lançoient des pierres, etc. Au bas de l'un des deux (65), on voit la Vierge ayant l'enfant Jésus sur ses genoux » (66).*

Si une « même distribution » régnait dans l'abside et dans la nef, il faut supposer la présence de tableaux dans la nef aussi. Lenoir, dans ce texte hélas très confus, en situe nettement trois dans l'abside : « *les deux plus beaux vitraux* », dont il ne donne pas le titre, sont certainement ceux qu'il exposa dans la « salle du XVI<sup>e</sup> siècle » de son musée des Monuments français, soit *L'Amertume des eaux* (Ap. 8, 11) et *Les Anges exterminateurs* (Ap. 9, 13-21). On reconnaît aussi *La Mer changée en sang* (Ap. 8, 8-9).

Ces indications sont précieuses, car si l'on admet que les vitraux suivaient l'ordre du texte, les dix scènes présentes aujourd'hui dans l'abside s'y trouvaient déjà avant le passage de Lenoir. Un rapport du 22 janvier 1821 affirme que « *presque tous les anciens vitraux du chœur ont été retrouvés aux Petits Augustins* » (67). Les vitraux du sanctuaire auraient ainsi illustré l'ensemble des chapitres 7 à 11. Actuellement, il faut lire les scènes de haut en bas, et on peut avancer l'hypothèse selon laquelle les scènes se lisaient, dans le projet originel, de haut en bas et de gauche vers la droite. Mais l'ordre exact des scènes restera toujours hypothétique, car, à l'exception de la baie 3 refaite par Oudinot, il date de la restauration de 1820.

Les vitraux de deux sacraires offrent une particularité : ils représentent chacun une seule scène, qui occupe toute la largeur des quatre lancettes. Aucun document ne mentionne à coup sûr le vitrail du

(61) Dezallier d'Argenville, *op. cit.* note 57, p. 307.

(62) A. Lenoir, *Description historique...*, *op. cit.* note 4, p. 230.

(63) *Ibid.*, p. 230-231.

(64) Abbé Lebeuf, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Paris, 1754-1758, édition de 1883, p. 413.

(65) L'un des *deux plus beaux vitraux*, selon toute vraisemblance.

(66) A. Lenoir, *Description historique...*, *op. cit.* note 4, p. 230-231.

(67) Paris, Arch. nat., F13 1297.

« Diane de Poitiers » (*La Moisson et la Vendange des nations* (68), mais Millin voyait, à la suite de Poncet de La Grave, une « Diane de Poitiers » dans le « vitrail du milieu de la nef à gauche », et il la fit même graver avec cette légende charmante : « Elle est représentée dans le purgatoire, au vitrail du milieu de la nef, à gauche ; elle est nue, elle tient les bras serres contre sa poitrine et semble demander le sort de ce séjour de douleur où quelques foiblesses la retiennent [...], voilà sans doute ce que le peintre a voulu exprimer » (69) (fig. 4 et 5). Poncet de La Grave et Millin ont visiblement pris la *Distribution des robes blanches* pour le purgatoire, et assimilé à une « pécheresse », Diane, que l'on a tendance à voir partout dès que l'on traite du règne d'Henri II. Mais quel est ce « vitrail du milieu de la nef, à gauche » ? Il s'agit certainement du côté nord (il est « à gauche » en regardant l'autel) ; mais, vu l'imprécision du vocabulaire, ce vitrail du « milieu de la nef » peut désigner aussi bien le sacraire nord – où cette scène se trouve depuis 1820 – que la deuxième ou la troisième grande baie nord de la nef. En effet, si les vitraux de la nef étaient peints, on peut supposer qu'ils s'étagaient sur deux niveaux, comme ceux de l'abside, mais que chaque scène occupait toute la largeur de la baie, soit quatre lancettes. Naturellement, il ne s'agit là que d'une hypothèse de travail, car on peut aussi imaginer dans les baies de la nef une suite de petits tableaux occupant deux lancettes seulement sur le modèle de ceux de l'abside.

L'encadrement des scènes mérite qu'on s'y arrête : une arcade très simple et un entablement en grisaille, sans corniches et des chiffres du roi, séparait les scènes superposées. Ces éléments apparaissent très nettement sur les photographies de Saint Edme (70), et Oudinot se contenta de les pasticher (un fragment original de cet entablement est conservé avec l'effigie de François I<sup>er</sup> au musée d'Écouen). En dessous de chaque scène se lisait, dans un cartouche, une légende en français et en majuscules latines, particularité notable, car les phylactères, d'habitude, sont plutôt rédigés en latin et en caractères gothiques (71). Malheureusement, le texte a parfois été retouché par



(C.I.C.I.V.)

FIG. 4. - FIGURE DE « DIANE DE POITIERS »  
Gravure de Millin, *Antiquites nationales...*, Paris,  
1791, t. II, pl. IX, n° 1.

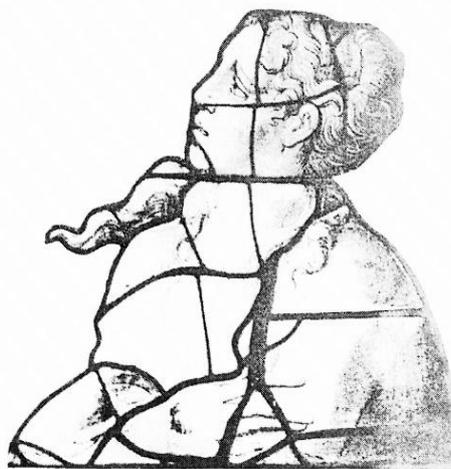


FIG. 5. - « DIANE DE POITIERS ».  
Photo tirée de J. Lafond,  
*Le vitrail, origine, technique, destinées*,  
Lyon, 1988, ill. n° 75, p. 150.

(68) Saugram, dans la quatrième édition de son ouvrage, affirme que les verrières « représentent les sept trompettes de l'Apocalypse et les quatre saisons » (*Les curiosités de Paris, de Versailles, de Marly, de Vincennes, de Saint-Cloud et des environs* par M. L. R., Paris, 1778, 2 vol., t. II, p. 299). Cette assertion, souvent reprise par la suite, résulte vraisemblablement d'une mauvaise lecture de la scène de *La Moisson et la Vendange des nations*, prise pour une image de l'été et de l'automne...

(69) Millin, *op. cit.* note 12, t. II, p. 59-60, pl. IX, fig. 1. Millin recopie textuellement Poncet de La Grave, *op. cit.* note 12, t. I, p. 24. Oudinot remplaça cette « Diane » par un pastiche, mais J. Lafond a vu dans l'atelier Acézat, à Neuilly, plusieurs morceaux de la *Distribution des robes blanches*, et parmi ceux-ci le buste de la fameuse « Diane », qu'Acézat avait achetés à la vente de l'atelier Oudinot. À la vente de l'atelier Acézat, en 1969, ces vitraux de Vincennes n'y étaient plus. J. Lafond, en tout cas, a pris une photographie du vitrail de « Diane » [J. Lafond, *Le vitrail, origines, technique, destinées*, Lyon, 1988, p. 150-151, ill. n° 75, p. 150].

(70) Paris, Médiathèque du Patrimoine, fonds ancien vitraux, Vincennes.

(71) On retrouve des scènes de la Bible avec des légendes en français à la même époque, dans les vitraux du château d'Anet.

Oudinot et Viollet-Le-Duc (72). Nous ne connaissons avec certitude que trois des légendes originales : A. Le noir donne celles des deux vitraux remontés dans son musée : « *Les sujets qu'ils représentent sont pris dans l'Apocalypse. Voici ce qu'on lit au bas du premier* : Veit aussi les quatre Anges desliez affin d'occire, suivys de grande

multitude d'anges d'armes montez sur cheualx ayantz testes de lyon, et par iceulx fut tué la tierce partie des hommes. *Au dessous du second tableau, on lit ce qui suit* : Le tiers ange ayant sonné sa trompette, veit tomber du ciel une grande estoille ardante comme un flambeau, et la tierce partie des fleuves et fontaines devindrent



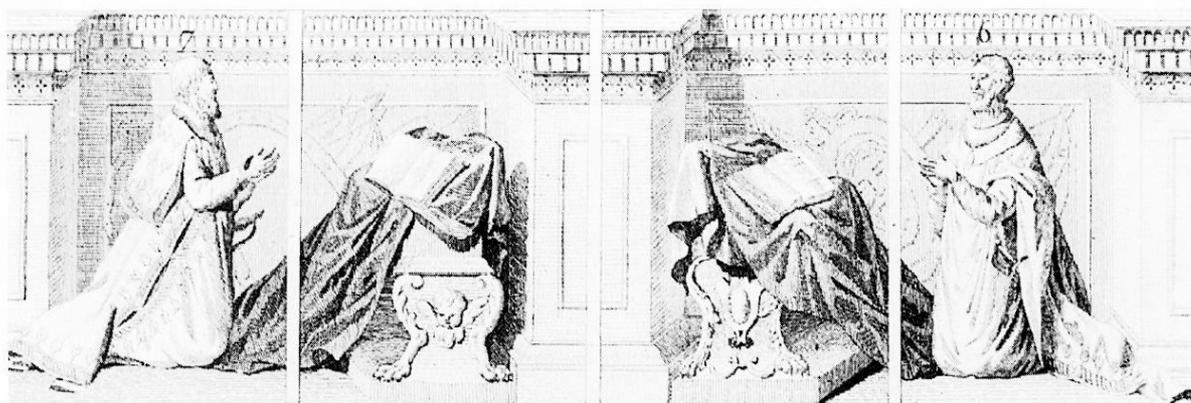
(Cl. Bibl. nat.)

FIG. 6. - HENRI II. Dessin de R. de Cotte.  
Paris, Bibl. nat., Clairambault 1194,  
pièce 33.



(Cl. Bibl. nat.)

FIG. 7. - FRANÇOIS I<sup>er</sup>. Dessin de R. de Cotte.  
Paris, Bibl. nat., Clairambault 1194,  
pièce 34.



(Cl. C.I.C.V.)

FIG. 8. - FRANÇOIS I<sup>er</sup> ET HENRI II.  
Gravure de Millin, *Antiquités nationales...*, Paris, 1791, t. II, pl. VI, n° 6 et 7.

(72) Le capitaine de Fossa donne, avec la photographie de tous les vitraux, les légendes, en indiquant quelquefois les modifications d'Oudinot (*Le château de Vincennes, op. cit.* note 58). Mais il y a tant d'erreurs qu'il vaut mieux se reporter aux photomontages de la Médiathèque du Patrimoine (cotés 23 160 à 23 171 et 23 222-223). C'est entre 1949 et 1951 que J. Trouvelot, architecte des Monuments historiques, fit remonter les vitraux anciens, après les avoir photographiés (Paris, Arch. du Patrimoine, 94-Vincennes, carton 10, Sainte-Chapelle).

amères comme aloyne, par laquelle amertume moururent plusieurs hommes » (73). F. de Lasteyrie transcrit la légende de la scène de *L'Obscurcissement des astres* : « La quarte trompette sonnee, fut frapé la tierce partie de la lune ensemble des estoiles en sorte que le jour ne luy-soit plus, ouyt la voix d'un aigle volant et cryant malheur malheur aux habitans de la terre » (74). Les photographies de Saint Edme révèlent qu'une partie des scènes apocalyptiques, en 1871, se trouvaient dépourvues de légende : dans les vitraux des deux sacraires, un ange sommant de la trompette occupait le registre inférieur ; la baie 3, où régnait la plus grande confusion, avait perdu ses légendes. Mais le restaurateur, dans tous les

cas, en a rétabli une, qui s'inspire de la traduction du Nouveau Testament par Lefèvre d'Étaples (première édition en 1523) : le choix se justifiait car les légendes anciennes, visiblement, s'y référaient (75). Dans un temps où la traduction française des textes sacrés sentait l'hérésie, il est intéressant de constater qu'elle ne faisait pas peur au roi de France, et que les verrières de Vincennes participaient, à leur manière, à la *défense et illustration de la langue française*.

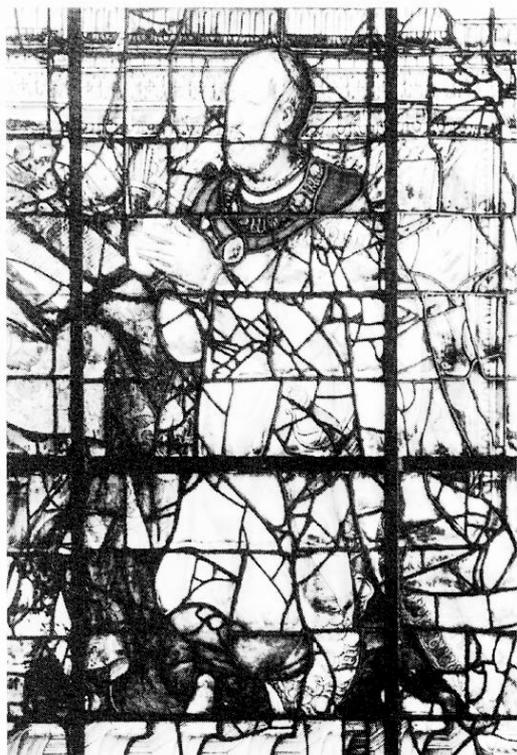
En conclusion, on peut admettre que les scènes apocalyptiques devaient se dérouler selon l'ordre du texte non seulement sur les vitraux de l'abside et des sacraires, mais aussi, en partie tout au moins, sur ceux de la nef. Saint Michel n'apparaissait sans doute pas sur le vitrail central de l'abside, comme on aurait pu l'attendre, mais plutôt dans une baie de la nef, et il n'est pas exclu qu'une grande scène de combat se déroulât au-dessus de l'effigie d'Henri II – sur laquelle on reviendra –, pour matérialiser le lien unissant le roi à l'archange.

Il reste maintenant à examiner les vitraux des registres inférieur et supérieur, qui formaient en quelque sorte le cadre des scènes apocalyptiques, et présentaient une symbolique royale plus aisément perceptible.

#### *Le registre supérieur.*

Il ne reste rien aujourd'hui des vitraux du registre supérieur, mais ils ne formaient pas un ensemble très complexe, et le commentaire de Poncet de La Grace permet de s'en faire une idée assez juste :

« Les vitraux supérieurs, ainsi que les peintures des voûtes, portent partout la devise du croissant, que Henri II avoit prise pour Diane de Poitiers, sa maîtresse chérie. Partout, on voit des H et des croissans ; ses chiffres et ceux du roi sont entrelassés dans les vitraux et voûtes avec des cors de chasse, des chiens, des croissans et des cornes d'abondance » (76).



(Cl. Bibl. nat.)

FIG. 9. – FRANÇOIS I<sup>er</sup> (état actuel).  
Musée de la Renaissance, Écouen.

(73) A. Lenoir, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au musée des monumens français, suivi d'un Traité sur la peinture sur verre*, 8<sup>e</sup> éd., Paris, 1806, p. 48-49. Orthographe de Lenoir n'est pas sûre : aussi a-t-on légèrement corrigé son texte en fonction des vitraux en place (que la restauration d'Oudinot n'a guère concernés) et de la transcription, plus sûre, que donne I. Palustre du texte de *L'Amertume des eaux*, dans *La Renaissance en France*, *op. cit.* note 58, t. II, p. 78 n. 1).

(74) F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France*, Paris, 1853-1857, 2 vol., t. II, pl. 70.

(75) Voici à titre d'exemple le texte de Lefèvre d'Étaples pour *L'Amertume des eaux* : « Et le tiers ange sonna de la trompe, et cheut du ciel une grande estoille ardante comme un flambeau, et cheut en la tierce partie des fleuves et aux fontaines des eaux. Et le nom de l'estoille est dit aloinne. Et la troisieme partie des eaux devint aloinne. Et plusieurs des hommes moururent par les eaux, car elles devindrent ameres. » Le terme d'aloïne est un synonyme d'absinthe.

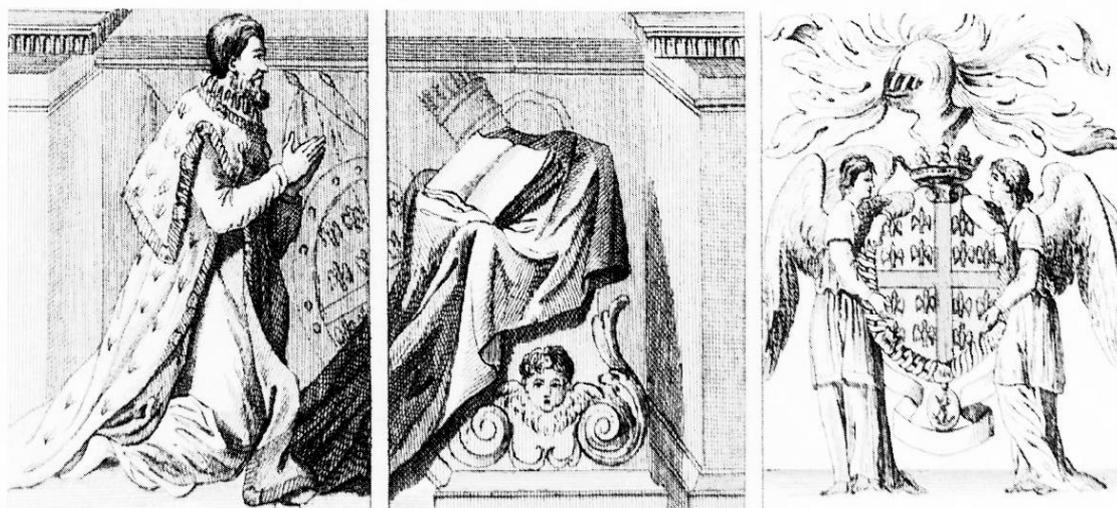
(76) Poncet de La Grave, *op. cit.* note 12, t. I, p. 24. Millin recopie ce paragraphe, sans presque le modifier, *op. cit.* note 12, t. II, p. 60 ; mais Millin ajoute ailleurs : « Henri II fit changer les vitraux supérieurs et ceux de la nef pour y mêler la devise d'Anne [sic] de Poitiers » (Millin, *op. cit.* note 12, t. II, p. 42-43).



(Cl. Bibl. nat.)

FIG. 10. – LE CONNÉTABLE DE MONTMORENCY.  
Dessin de R. de Cotte. Paris, Bibl. nat.,  
Clairambault 1194, pièce 36.

A. Lenoir parle simplement des « chiffres d'Henri II et de Diane de Poitiers » (77). Le haut du fenestrage ne tranchait pour ainsi dire pas avec les voûtes ornées des mêmes motifs (croissants, monogrammes et symboles de prospérité). On songe *a priori* à une grisaille semée de motifs symboliques, procédé cher aux maîtres verriers du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais il semble bien, d'après un document de Gaignières, que ce décor ait été incomparablement plus riche (fig. 2 et 3). Il s'agit de ce dessin qui reproduit la partie haute d'une verrière de la Sainte-Chapelle, avec la date « MDLXXV » (78) : la forme et les dimensions du remplage désignent l'une des six grandes verrières de la nef (79) et non de l'abside (au contraire de ce qui est indiqué par une mention à la plume sur le dessin préparatoire). Sur des fonds bleus et rouges se dessinent les motifs symboliques (flammes, arcs, carquois et flèches d'or, lunules d'argent). Au centre un grand croissant avec la devise du roi, *Donec totum impleat orbem*, les lettres « H » et « C » surmontées de couronnes, et tout en haut l'écu de France, une couronne et le collier de Saint-Michel. Cette emblématique correspond assez bien à la description de Poncet de La Grave : il manque pourtant un certain nombre d'éléments (cors de chasse, chiens, cornes d'abondance...), ce qui indique que d'autres vitraux de même type, mais avec quelques variantes, ornaient les fenestrages de la nef et de l'abside. Le chiffre de Diane manque aussi, dans la mesure où les « C » et les « H », nettement séparés, ne peuvent former de « D » ; mais si Catherine de Médicis avait com-



(Cl. C.I.C.V.)

FIG. 11. – LE CONNÉTABLE DE MONTMORENCY.  
Gravure de Millin, *Antiquités nationales...*, Paris, 1791, t. II, pl. IX, n° 5.

(77) A. Lenoir, *Description historique...*, *op. cit.* note 4, p. 231.

(78) Paris, Bibl. nat., dép. des Estampes, Pc 18 rés. fol. 5. Le dessin préparatoire au crayon noir et à la sanguine se trouve au département des manuscrits, dans la collection Clairambault, 633, fol. 252.

(79) Tous les remplages furent refaits à l'identique par J. Trouvelot, à partir de 1945 ; le même motif flamboyant est répété six fois.

mandé ce vitrail en 1575, elle n'avait aucune raison de rappeler l'existence de feu sa rivale.

La première restauration, en 1820, permit de réinstaller certains morceaux du registre supérieur, comme l'indique le rapport de 1821 déjà cité : « *trois trèfles* » seulement ont été retrouvés parmi les vitraux de l'abside, et l'architecte Gauthier les « *a dessinés de grandeur naturelle et joints aux autres pièces du projet* » (80). Gauthier voulait apparemment en faire des copies, mais les photographies de Saint-Edme révèlent que les fenestres de l'abside, du moins ceux qui étaient encore en place en 1871, étaient vitrés en blanc. Quant à ceux de la nef, ils avaient reçus des motifs assez simples (« H », croissants et fleurs de lys), qui apparaissent sur un dessin du côté sud de la chapelle réalisé en 1843 et signé Lion (81).

Lorsque Oudinot refit les encadrements des vitraux de l'abside, il développa considérablement les motifs architecturaux en grisaille, et ne se contenta pas des arcs et des voûtes primitifs, il leur ajouta des frontons et des pinacles qui occupent encore aujourd'hui la totalité du registre supérieur des baies de l'abside et des sacraires.

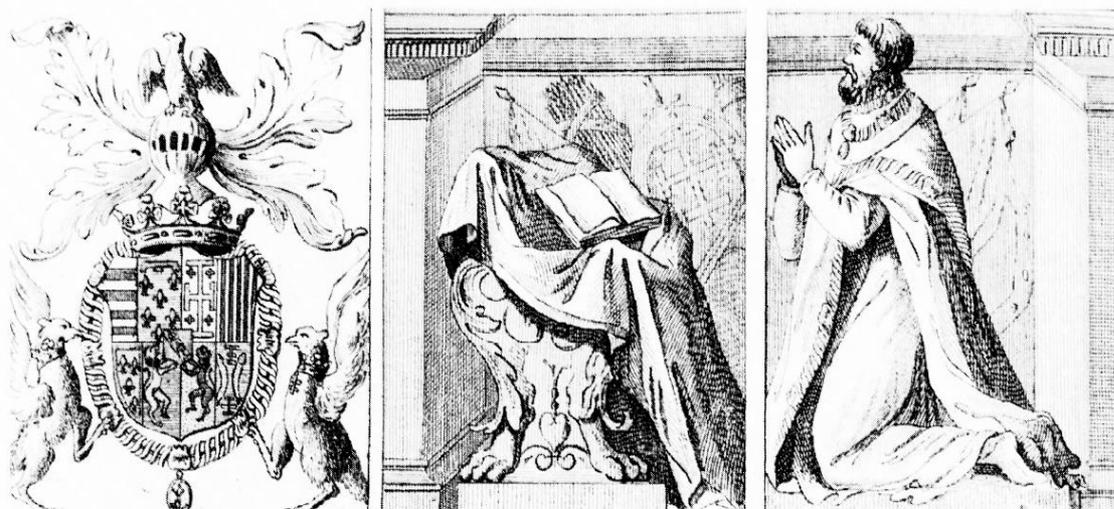
#### *Le registre inférieur.*

Le registre inférieur des verrières reste la partie la mieux décrite par les documents anciens. Alors que les



(Cl. Bibl. nat.)

FIG. 12. – LE DUC DE GUISE.  
Dessin de R. de Cotte, Paris, Bibl. nat.,  
Clairambault 1194, pièce 37.



(Cl. C.I.C.V.)

FIG. 13. – LE DUC DE GUISE.  
Gravure de Millin, *Antiquités nationales...*, Paris, 1791, t. II, pl. IX, n° 4.

(80) Paris, Arch. nat., F 13 1297 (rapport du 22 janvier 1821). Ces dessins et ce dossier sont perdus.

(81) Paris, Médiathèque du Patrimoine, Vincennes, plan n° 3815. Ce dessin correspond à la remise en état de la chapelle, qui, entre 1830 et 1842, était redevenue un magasin militaire. Il ne reste rien de cette restauration des baies de la nef. Après la seconde guerre mon-



(Cl. Bibl. nat.)

FIG. 14. - LE CARDINAL DE LORRAINE.

Dessin de R. de Cotte. Paris, Bibl. nat.,  
Clairambault 1194, pièce 38.

passages de l'Apocalypse n'étaient plus toujours bien interprétés, les portraits des rois François I<sup>er</sup> et Henri II (fig. 6 à 9), ainsi que celui de trois grands dignitaires de l'ordre (fig. 10 à 14), n'ont pas manqué de frapper les visiteurs de Vincennes.

Les dessins les plus anciens que nous possédions de ces vitraux sont dus à la main du premier architecte du roi, Robert de Cotte (1656-1735), ou d'un membre de son atelier. Ces dessins à l'encre et lavés à l'aquarelle sont datés de 1718 et conservés à la Bibliothèque nationale (82). R. de Cotte travaillait, semble-t-il, à la demande de Clairambault, généalogiste des ordres du roi (*i. e.* de Saint-Michel et du Saint-Esprit) ; il s'agissait

d'établir un dossier sur lesdits ordres, alors en cours de remaniement, et c'est le détail des costumes qui intéressait les deux hommes. Cela explique que seuls soient rendus les personnages, et non le décor qui les accompagnait. L'architecte commença par envoyer les portraits des trois dignitaires de l'ordre de Saint-Michel, accompagnés par cette lettre, qui ne porte aucune adresse, mais destinée certainement à Clairambault (83) :

J'ay l'honneur de vous envoyer, Monsieur, les trois desseins cy joint que vous avez dezierez avoir, qui ont estez copié sur les vitres de la S<sup>te</sup> Chapelle de Vincennes, que l'on a pas [sic] trouvez en bon ordre : le cardinal et le duc de Guise avec le conestable de Memorency ; il y a quelque difference d'habillement entre les deux derniers, je sçay pas si la difference du rang en a esté cause, vous debrouillerois [sic] cela mieux que moy. J'ay commencé a travailler au dessein pour les salles des Augustins suivant l'intention que vous m'avez marqué (84). Quand vous aurez le temps et que vous passerez dans nos quartiers, vous me ferez plaisir d'entrer chez moi en fin que je puisse recevoir votre avis, et de travailler de consert ensemble.

Je suis très parfaitement, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur,

DE COTTE.

A Paris, ce 21<sup>e</sup> juin 1718.

Une seconde lettre de R. de Cotte, entièrement autographe, suit avec les portraits de François I<sup>er</sup> et Henri II (85) :

J'ay l'honneur, Monsieur, de vous envoyer les deux rois que j'é retrouvés un moment après vostre despart de chez moy.

Je suis très parfaitement, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur,

DE COTTE.

A Paris, le 23 décembre 1718.

[Mention rajoutée]

Ils sont dessinez sur les vitres de la S<sup>te</sup> Chapelle de Vincennes.

diale, J. Trouvelot dut entièrement les reconstituer ; vitrées en blanc, leur fenestration reçut néanmoins un décor inspiré de l'aquarelle de Gaignères, mais de manière très sobre : un fond blanc remplace les fonds rouges et bleus de l'aquarelle.

(82) Paris, Bibl. nat., Clairambault 1194, pièces 32 à 38.

(83) Paris, Bibl. nat., Clairambault 1194, pièce 34. Une mention de Clairambault lui-même, sans doute, a été rajoutée dans la marge supérieure : *Présté les 3 portraits au R. P. Picpus le 23 oct. 1718.*

(84) En juillet 1716, les Augustins avaient cédé quatre salles de leur grand couvent de Paris aux ordres de St-Michel et du St-Esprit. Clairambault possède un dossier sur la question (Paris, Bibl. nat., Clairambault 1325).

(85) Paris, Bibl. nat., Clairambault 1194, pièce 32.

Mais R. de Cotte confondit les deux rois, puisque le dessin représentant Henri II porte la mention « François I<sup>er</sup> », et *vice versa* (86).

Les vitraux des deux rois demeurent seuls aujourd'hui, François I<sup>er</sup> conservé au musée d'Écouen (87), et Henri II encore en place dans la Sainte-Chapelle (mais très fortement restauré par Oudinot) (88). Avec eux se trouvaient donc le connétable de Montmorency, gouverneur de Vincennes, le duc de Guise (89) et le cardinal de Lorraine, chancelier de l'ordre (90). Ceux-ci disparurent entre 1788 et 1796. Poncet de La Grave les a encore vus en 1788 (91) ; mais, après 1790, Millin, qui fit graver le duc de Guise et Anne de Montmorency, précisait que le cardinal de Lorraine avait disparu (92). Guise et Montmorency le suivirent de peu, sans doute lors du sac de la Sainte-Chapelle : tous les tympans furent martelés et le décor intérieur, entièrement dispersé. A. Lenoir, quant à lui, ne parle plus que des deux rois (93).

Il faut noter d'emblée que, lors du programme original, les deux rois devaient être accompagnés de la reine Catherine et du dauphin François. C'est du moins ce qui ressort d'une mention autographe de Philibert de Lorme, dans le marché de 1551 : « *et hotre ce sera tenu ledict Biaurin de fâdre l'efigie et semblances du Roy, de la Reine, de Monsieur le Daulphin à leurs semblances et en priant comme il plesra au Roy et armoyrie et escriptures* » (94).

Ces portraits ne sont pas autrement connus : y a-t-il eu un changement de programme ? En fait, ces vitraux ont sans doute disparu assez tôt, mais ils appartenaient à un ensemble plus vaste, où Henri II et sa famille se trouvaient entourés des hauts dignitaires de l'ordre de Saint-Michel.

Les cinq personnages étaient figurés d'une manière similaire, à genoux devant un « prie-Dieu » (95), et de profil (à l'exception de François I<sup>er</sup> qui est de trois quarts (96)). Ils portaient, y compris François I<sup>er</sup> (97), le nouveau costume de l'ordre, dessiné en 1548, et dont Poncet de La Grave donne la description suivante :

« *Ils ont un manteau de toile d'argent [...], un manteau de damas blanc trainant jusqu'à terre, borde de coquilles semées en las et la bordure fourrée d'hermine, un chaperon de velours cramoisi à longue queue, sur lequel sont des flammes d'or sans nombre ; ils portoient au col une chaîne d'or à coquilles lassées d'un double lac, au bout de laquelle pendoit un médaillon d'or, orné de l'image de saint Michel sur un roc* » (98).

R. de Cotte commente lui-aussi les habits des trois dignitaires, et il y constate certaines différences, qu'il n'explique pas. « *L'habillement du conestable de Memo- rency est tout blanc, le camail est rouge orné du cordon de l'ordre de St Michel, des croissants et trois rangées de flammes d'or dessus le camail.* » (fig. 10). « *L'habillement du duc de Guise est tout blanc dessus et dessous, il y a une bande rouge large de trois doigts au dessous du cordon de l'ordre, autour du manteau est le cordon de l'ordre et des croissants entrelas- sez avec des flames d'or posées dans le milieu des crois- sants.* » (fig. 12). « *L'habillement du cardinal de Guise est blanc, le roché, le manteau dessus et dessous, le camail est rouge, le rubans ou pend la coquille d'or est noir, il y a un petit bordé d'or au col au dessous du petit godron de linge.* » (fig. 14). Le cardinal de Lorraine, en tant que chance- lier, porte un costume particulier, précisé par les *Sta- tuts* (robe longue de camelot de soie blanche avec un camail en drap d'écarlate). Les rois ne se distinguaient guère des autres dignitaires. Tous les chevaliers étaient

(86) Cette confusion se retrouve d'ailleurs dans la plupart des auteurs du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle : l'effigie de François I<sup>er</sup> est ainsi repro- duite sous le nom d'« Henri II » dans *Le vitrail français*, *op. cit.* note 47, p. 256, fig. 197.

(87) Ce vitrail est très abîmé : il a été « réduit » à un seul grand panneau, au lieu des deux qui existaient auparavant (et qui corres- pondaient aux deux lancettes).

(88) Une planche polychrome montre le vitrail d'Henri II, une vingtaine d'années avant la restauration d'Oudinot (F. de Lestevrie, *op. cit.* note 73, t. II, pl. 71).

(89) François de Lorraine, dit le Balafre, deuxième duc de Guise, chevalier de l'ordre du roi (1519-1563).

(90) Paul III donna le chapeau de cardinal à Charles de Guise (1525-1574), le 27 juillet 1547. Il se fit dès lors appeler cardinal de Lor- raine.

(91) Poncet de La Grave, *op. cit.* note 12, t. I, p. 241.

(92) Millin, *op. cit.* note 12, t. II, p. 60.

(93) A. Lenoir, *Description historique...*, *op. cit.* note 4, p. 231.

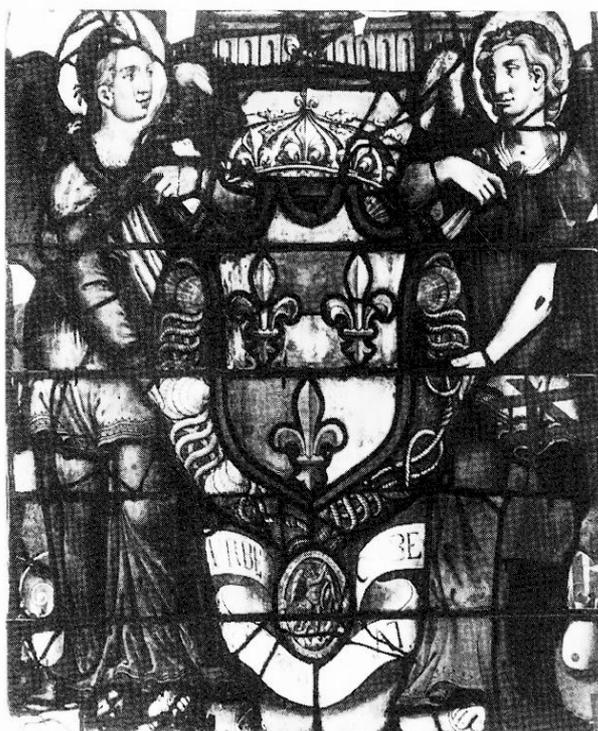
(94) M. Roy, *op. cit.* note 10, t. I, p. 223-224, pièce just. XI.

(95) L'expression est utilisée par Millin et par Dezallier d'Argenville. Il s'agit plutôt d'une sorte de pupitre.

(96) Cette exception a peut-être un sens : François I<sup>er</sup>, parmi les personnages représentés, était le seul à n'être plus de ce monde ; il semble un peu regarder en arrière alors que les autres, au profil impeccable, se tournent vers l'avant. Par là même, le mort paraît plus vivant que les vivants. L'artiste a pu en fait s'inspirer d'un portrait officiel où, selon le goût du temps, le roi était représenté de trois quarts.

(97) Les croissants d'Henri II ornent son manteau.

(98) Poncet de La Grave, *op. cit.* note 12, t. I, p. 241.



(Cl. Écouen)

FIG. 15. – ÉCU DE FRANCE.  
Musée de la Renaissance, Écouen.

nu-tête, et priaient, les mains jointes, devant un livre ouvert, vraisemblablement une Bible ou un livre de prière. De tels portraits se retrouvaient d'ailleurs dans l'exemplaire personnel des *Statuts de l'ordre* que recevaient les nouveaux chevaliers de Saint-Michel ; et c'est sans doute des miniatures qui enlumaient les plus luxueux que les vitraux de Vincennes se rapprochent le plus. L'exemplaire du cardinal de Lorraine en constitue un témoignage superbe (99) ; au folio 11, est dépeinte une session solennelle où il apparaît au centre. On connaît d'ailleurs un autre portrait de ce prélat, sur une miniature découpée, qui ressemble beaucoup à celui de Vincennes : il est représenté dans le même habit, face à un pupitre, lisant un livre, mais debout cette fois-ci (100). Ainsi, les verrières de Vincennes permettaient une sorte de jeu de miroir avec ces manuscrits enluminés : le verre et le parchemin renvoyaient l'image d'une réalité idéalisée, celle du roi en son ordre, sous la protection de l'archange triomphant.

Les dessins de R. de Cotte ne précisent pas l'arrière-plan des portraits, mais les quatre gravures de Millin montrent un fond de grisaille, encadré par des pilastres en trompe-l'œil : comme dans le registre



(Cl. C.I.C.V.)

FIG. 16. – LA VIERGE À L'ENFANT.  
Gravure de Millin, *Antiquités nationales...*,  
Paris, 1791, t. II, pl.VI, n° 4.

Illustration non autorisée à la diffusion

(Cl. Louvre)

FIG. 17. – BUSTE DE LA VIERGE (état actuel).  
Don d'Oudinot au Musée du Louvre  
en 1878 (inv. OA 2453).

(99) Saint-Germain-en-Laye, Bibl. mun., ms 4 (R 40 531).

(100) Nancy, Musée lorrain. La miniature est reproduite et commentée dans le catalogue de l'exposition *Livres d'heures royaux*, *op. cit.* note 56, cat. 7.

supérieur, les vitraux s'intègrent au décor architectural de la chapelle. Cette volonté d'illusionnisme rappelle d'ailleurs les manuscrits enluminés contemporains, où l'encadrement (cuirs découpés, architectures) occupe une place importante. Dans le fond, on distingue, assez vaguement sur la gravure, des trophées (armes et bannières) et des écus armoriés. Les Guise étant une branche de la maison de Lorraine, l'écu du duc arbore la croix de Lorraine (ou « croix patriarcale ») ; celui d'Anne de Montmorency porte simplement ses armes (101). Millin reproduit en regard les armoiries de ces deux personnages, disant qu'elles se trouvaient face à eux (102) : elles devaient s'intégrer dans le même fond en grisaille, mais le graveur, pour une meilleure lisibilité, les a représentées à part. Les trophées, dont parle Lenoir, devaient accompagner ces armoiries : on aurait eu ainsi une composition occupant quatre lancettes pour chacun des dignitaires. Les rois se présentaient d'une façon identique : « [Tout en bas des verrières] sont des figures de nos rois habillés suivant le costume et à genoux sur des prie-Dieu. Aux deux côtés se voient leurs armoiries et des trophées d'armes » (103). De ces éléments subsistent deux écus fleurdelisés que soutiennent des anges (fig. 15) (104), ainsi que deux « groupes de trophées de guerre, ornés de salamandres » (105). Il existait peut-être un certain nombre de répliques de ces vitraux, assez conventionnels, dans toute la chapelle : l'emblématique royale accompagnait certainement l'effigie des rois, mais pouvait se retrouver par exemple dans l'abside ou dans la rose.

Le registre inférieur comptait encore quelques saints personnages : la Vierge à l'Enfant, saint François, sainte Catherine et un roi, dont l'identifica-



(Cl. C.I.C.V.)

FIG. 18. – SAINT FRANÇOIS.  
Gravure de Millin, *Antiquités nationales...*,  
Paris, 1791, t. II, pl. VI, n° 5.

tion est difficile (106). Seuls les deux premiers sont mentionnés dans les textes. Lenoir écrit : « Au bas de l'un des deux [grands vitraux de l'abside], on voit la Vierge ayant l'enfant Jésus sur ses genoux » (107). Poncet de La Grave, recopié par Millin, indique qu'un saint François se trouvait « dans le vitrail du milieu derrière le sanctuaire » (108). Enfin, Millin les fit graver (109) (fig. 16, 17 et 18).

À partir de ces données, peut-on restituer la cohérence interne du registre inférieur ? Il faut en premier

(101) « Les armes du connétable se voient encore sur les vitraux de Vincennes », affirme A. Firmin-Didot, dans son *Étude sur Jean Cousin*, Paris, 1872, p. 276. Mais il est apparemment le seul à les avoir vues, et son témoignage n'est pas sûr. Par ailleurs, un vitrail représentant l'écu de Montmorency, conservé dans les réserves du Louvre, a pu être pris pour celui des verrières de Vincennes ; il provient en fait du château de Chantilly (cf. F. Perrot, « Vitraux héraldiques venant du château d'Écouen, au Musée de la Renaissance », *Revue du Louvre*, n° 2, 1973, p. 77-82).

(102) Millin, *op. cit.* note 12, t. II, p. 60-61 ; pl. IX, fig. 4 et 5. « En face de lui [du duc de Guise], on voit un bouclier chargé d'une croix de Lorraine ; en face est l'écusson de cette maison portant en chef de quatre royaumes, Hongrie, Naples, Jérusalem et Aragon, et en pointes de quatre ducs, d'Anjou, de Gueldres, de Juliers et de Bar, et sur le tout celui de Lorraine. Ces armes sont supportées par deux aigles accolés [sic] d'une couronne d'or, et l'estomach chargé d'une croix patriarchale, selon l'usage de cette maison ». Pour le connétable, « ses armoiries dont le champ est d'or à la croix de gueules, cantonnée de seize alérions d'azur, sont supportées par deux anges ».

(103) Dezallier d'Argenville, *op. cit.* note 57, p. 307.

(104) Ces deux écus sont attestés avant la Révolution (l'un d'eux avait peut-être été remonté par Lenoir dans le vestibule du musée des Monuments français. Actuellement, le premier se trouve conservé au musée d'Écouen, le second, très fortement restauré, a été remonté dans la Sainte-Chapelle, où il fait pendant à sa copie).

(105) A. Lenoir, *Description historique...*, *op. cit.* note 4, p. 231.

(106) Ces vitraux, présents aujourd'hui dans la Sainte-Chapelle, ne sont que des copies d'originaux perdus (le Louvre possède néanmoins le buste de la Vierge). La Vierge et saint François, dans la baie 4, font face à sainte Catherine et au « roi » dans la baie 3.

(107) A. Lenoir, *Description historique...*, *op. cit.* note 4, p. 231.

(108) Poncet de La Grave, *op. cit.* note 12, t. I, p. 23 ; et Millin, *op. cit.* note 12, t. II, p. 58.

(109) Millin parle d'une « effigie de saint François » et fait graver un « cordelier » : il s'agit vraisemblablement du même personnage (Millin, *op. cit.* note 12, t. II, pl. VI, fig. 5). Le graveur n'a pas indiqué le fond de grisaille.

lieu distinguer les trois types de vitraux qui le composent : les portraits, le décor héraldique (écus et trophées) et les personnages sacrés. Ces derniers devaient aussi se rapporter aux dignitaires. Saint François pouvait se tourner vers le roi dont il était le patron (110), et la Vierge regarder en direction d'Henri II, qui avait à son égard une dévotion particulière. Sainte Catherine, représentée avec la palme du martyr et son instrument, la roue, était la patronne de la reine, dont l'effigie existait probablement d'après le premier marché de N. Beurain (le dauphin devait se trouver à son côté). Quant au dernier personnage, il représente un roi barbu et auréolé, avec son sceptre, sa couronne, et une sorte de lance, mais aucun de ses attributs n'est significatif : il pourrait s'agir de l'empereur Henri II, sanctifié en 1146 (111). Sa présence, à côté de sainte Catherine, serait tout à fait naturelle (le couple royal ayant ainsi ses saints patrons réunis) et s'expliquerait aussi par le contexte politique. Henri II, comme son père avant lui, négocia en effet, au début de son règne, avec les princes allemands, dans l'espoir d'obtenir la couronne impériale : c'est l'un des sens que l'on prête à sa devise infiniment répétée sur les vitres de Vincennes – *Donec totum impleat orbem*. Il aurait ainsi rappelé l'origine impériale des rois de France, tout en honorant son saint patron. Néanmoins, il faut rester circonspect, car sainte Catherine et « saint Henri », déjà absents des textes, n'apparaissent point sur la photographie de Saint-Edme : il pourrait donc s'agir non de pastiches (ces deux vitraux sont modernes), mais de pures créations d'Oudinot.

On dispose d'un nombre suffisant d'éléments pour proposer un schéma général. Trois dignitaires sont connus, un ou deux autres auraient pu les accompagner (112), mais pas plus, car, si l'on admet que Catherine était présente, on atteint le nombre de six grands portraits, et la chapelle compte justement six grandes baies dans la nef. Seuls les rois auraient pu prendre place dans l'espace sacré entre tous, l'abside ; or Lenoir les a vus dans les baies de la nef : « *Les vitraux*

*de la nef ont la même distribution ; ils représentent les portraits en pied de François I<sup>er</sup> et Henri II, de grandeur naturelle* » (113). Il est inconcevable qu'un des dignitaires ait eu le pas sur la majesté du roi et se soit trouvé dans l'abside alors que Henri II et son père occupaient une place dans la nef. Ainsi le décor inférieur des baies de l'abside tranchait nettement sur celui de la nef : c'est probablement là que se groupaient les différents saints et la Vierge. Au bas du vitrail central de l'abside, « *dans le vitrail du milieu derrière le sanctuaire* » dit Poncet de la Grave, se trouvait saint François, peut-être du côté droit : il regarde en effet vers la droite, probablement en direction de François I<sup>er</sup> qui, lui, regarde vers la gauche, de telle manière que leurs regards se croisent. La Vierge aurait pu se placer dans la lancette de gauche de ce même panneau : c'est en tout cas la disposition que suggère le décor architectural derrière eux (dans la restauration actuelle, ils sont ainsi côte-à-côte, mais le vitrail n'occupe plus le centre de l'abside). Le texte de Lenoir, qui a vu la Vierge « *au bas de l'un des deux* » vitraux qu'il a remontés dans son musée, confirme cette idée : *L'Amer-tume des eaux* et *Les Anges exterminateurs* auraient pu respectivement prendre place dans la baie centrale et la première à sa droite (baies 0 et 2). Dans les quatre autres baies de l'abside, il faudrait alors supposer qu'alternaient des trophées et l'écu de France, comme le suggère A. Lenoir, et d'autres couples de saints, Henri et Catherine par exemple, mais cela est purement hypothétique.

Il reste alors à examiner la disposition des dignitaires dans la nef : selon quelle hiérarchie se plaçaient-ils ? La gravure de Millin, qui laisse voir les deux rois face à face, prête à confusion : cette posture ne serait guère possible que dans l'abside, et dans ce cas le témoignage de Lenoir ne vaudrait rien (ce qui n'est pas exclu (114)). Mais si l'on retient l'indication de Lenoir, les rois se présentaient alors dans la nef, très certainement au niveau de la première travée de chaque côté du chœur, François I<sup>er</sup>, qui regarde vers la gauche, au sud, et Henri II au nord. Les autres personnages devaient suivre en file, les uns au sud, derrière François I<sup>er</sup> (les

(110) Lors des fêtes d'avènement de François I<sup>er</sup>, le 11 mars 1515, les bourgeois de Paris lui remirent « *ung ymaige de saint François assis sur un pié double à quatre pilliers, entre lesquelz pilliers a une salamandre couronnée tenant en sa gueule ung escripseau esmaillé de rouge et de blanc, auquel a en escript : « Nutrisco et extinguo »* » (cité par J. Jacquart, *François I<sup>er</sup>*, Paris, 1981, p. 27).

(111) Cette thèse, déjà soutenue par O. Merson (*Les vitraux*, Paris, 1895, p. 196) semble préférable à celle qui y voit « Charlemagne » (L. Palustre, *op. cit.* note 58, t. II, p. 73, n. 1). Le capitaine F. de Fossa prit sainte Catherine et le roi pour « *sainte Anne et un roi mage* » (*Le Châteaueu historique de Vincennes*, *op. cit.* note 58, t. II, p. 362).

(112) On pourrait penser notamment à Jacques d'Albon de Saint-André, le favori de toujours, promu chevalier de Saint-Michel et maréchal de France le 29 mai 1547.

(113) A. Lenoir, *Description historique...*, *op. cit.* note 4, p. 231.

(114) Si l'on fait fi du témoignage de Lenoir, on peut imaginer que les rois sacrés trouvaient logiquement leur place dans le sanctuaire. On aurait eu ainsi, dans le vitrail du milieu de l'abside, à droite, saint François tourné vers François I<sup>er</sup> ; à gauche, la Vierge tournée vers Henri II, avec, de part et d'autre des deux rois, les écus aux lys, et les trophées aux salamandres.

deux Guise tournés vers la gauche), les autres au nord, derrière Henri II (Montmorency, qui regarde à droite, et sans doute Catherine avec le dauphin), flanqués chacun de leurs armoiries et de trophées.

Dans cette optique, l'abside contenait uniquement des personnages saints, et c'est en leur direction que priaient les cinq (ou six) personnages profanes. Cette frise se poursuivait d'une certaine manière sur les verrières de la façade ouest (115).

#### *La rose occidentale.*

La face occidentale de la Sainte-Chapelle est en grande partie vitrée : cinq verrières de différentes hauteurs encadrent la rosace. Un ouragan la détruisit en 1788. Aucun élément ancien n'y subsistait plus quand on refit ses vitraux dans les années 1970. Pourtant, elle dut participer à ce grand décor sur verre magnifiant l'ordre de Saint-Michel. Nous possédons à son sujet un témoignage fourni par le Père Hilarion de Coste, qui, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'intéressait aux emblèmes des familles illustres, et parla du cardinal de Lorraine :

*« Ce grand cardinal avoit pour devise une pyramide ayant le croissant au dessus, environnée du bas jusques en haut d'un beau lierre verdoyant, avec ces mots : Te stante virebo, c'est-à-dire, tant que tu seras sur bout je maintiendray ma verdure ; par la pyramide, il entendoit la faveur du roy [Henry] II, et par le croissant ce grand monarque qui en portoit trois pour devise, sous les ailes et protection duquel il se maintenoit luy et les siens [...], et cette devise se void en plusieurs églises et maisons de France, entre autres en la verrière du portail de la Sainte-Chapelle du chasteau royal du Bois de Vincennes » (116).*

Ce passage est, dans l'état de nos connaissances, le seul à évoquer la rose, mais c'est aussi la plus ancienne mention du décor des verrières. Si l'on en croit le P. de Coste, la rosace apparaissait comme un vitrail héraldique, avec la devise et l'emblème du cardinal de Lorraine. On peut en déduire que les autres dignitaires de l'ordre avaient droit au même honneur, et que leurs insignes entouraient l'écu de France au grand cordon de Saint-Michel (tel qu'on le voit encore à la Sainte-Chapelle de Paris).

#### *Conclusion.*

Il serait évidemment audacieux, dans l'état actuel de nos connaissances, de présenter des conclusions

définitives ; mais il convient de proposer un schéma, cohérent quoiqu'hypothétique, de l'organisation générale des verrières de Vincennes.

L'ensemble de l'abside fut vitrée en couleur, mais le chantier des baies de la nef resta sans doute inachevé : encore faut-il distinguer les trois registres.

L'illustration de l'Apocalypse, dans l'hypothèse minimale, présentait toutes les scènes consécutives à *L'Ouverture des Sceaux* jusqu'à *La Moisson et la Vendange des nations*, une partie des scènes devait se trouver dans la nef. Les parties hautes des fenestragés, d'un travail plus simple, furent peut-être entièrement achevées, mais en deux temps (le chantier de 1575 a dû compléter cet ensemble). Le registre inférieur, complet lui aussi, offrait la composition la plus recherchée. Il est possible que les dignitaires aient eux-mêmes commandité leur portrait, et qu'il y ait eu une sorte de frise continue (en comptant les baies ouest) où alternaient effigies, objets de piété, symboles et trophées d'armes.

Dans cet ensemble symbolique complexe, le roi faisait partout sentir sa présence, par des monogrammes et des emblèmes, par son portrait, par celui de son père et celui de ses conseillers, également dignitaires de son ordre. Ces représentations figuraient sans nul doute l'unité du gouvernement, unité diachronique (François I<sup>er</sup>, Henri II, et peut-être le futur François II) et unité synchronique (Henri II et ses conseillers). Une unité problématique d'ailleurs, puisque, d'une part, Henri II s'était toujours opposé à son père et que, d'autre part, Montmorency combattait presque ouvertement le clan des Guise. Le seul point qui les unissait restait finalement leur haine pour le parti huguenot.

Le niveau central, l'Apocalypse, illustre la crainte de Dieu, dans un contexte de crise religieuse. Les membres de l'ordre royal apparaissent comme des intercesseurs entre les sujets du royaume de France et l'Éternel : les rois très chrétiens avaient fait de l'archange Michel le protecteur du pays. Et c'est en tout cas le rôle normal des saints patrons et de la Vierge. Henri II pouvait prétendre à un rôle eschatologique, au moment où commençait la lutte contre les Protestants. L'iconographie apocalyptique venait rappeler les

(115) Vincennes n'est d'ailleurs pas la seule chapelle à posséder une frise de dignitaires : le grand couvent des Cordeliers, à Paris, rebâti après l'incendie de 1580, s'ornait du portrait de trente-neuf grands personnages ayant aidé à la reconstruction : on y voyait des membres de la famille royale, dont Catherine de Médicis, les Guise, etc. Ces vitraux, connus par des dessins de Gaignières, présentent une parenté avec les portraits de Vincennes : les différents personnages sont représentés à genoux, avec leurs armoiries, devant un prie-dieu (Paris, Bibl. nat., Est., Oa 16 et 17). Voir à ce sujet, L. Beaumont-Maillet, *Le grand couvent des Cordeliers de Paris*, Paris, 1975.

(116) Le P. Hilarion de Coste, *Histoire catholique où sont descrites les vies, faits et actions héroïques et signalées des hommes et dames illustres, qui par leur pitié ou sainteté de vie, se sont rendus recommandables dans le XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, divisée en quatre livres*, Paris, 1625, p. 421.

dangers de l'hérésie, des faux prophètes, et le besoin d'un protecteur royal de droit divin.

Ces vitraux, qui exaltaient le gouvernement d'Henri II, pouvaient se lire à plusieurs niveaux, selon les fameuses catégories scolastiques. Le registre inférieur se prêtait ainsi à une lecture *historique*, présentant le roi en son ordre, *i. e.* les effigies du roi et de ses conseillers ; le registre supérieur, à une lecture *symbolique* (chiffres du roi, symboles de force et de prospérité) ; et le registre central, à une lecture eschatologique, ou plutôt *anagogique*, le roi se comparant à l'Archange guerrier et justicier, et les combats contemporains préfigurant ceux de l'Apocalypse. Le niveau *moral*, évidemment, manque à cette grille de lecture, mais l'Apocalypse de Vincennes n'avait pas à être morale, elle était avant tout *politique*.

## II) RESTAURATION POLITIQUE ET RESTAURATION DES VERRIÈRES.

La symbolique des vitraux de Vincennes, comme on l'a vu, n'a absolument pas été comprise des visiteurs de la chapelle pendant l'époque moderne. Ils n'ont pas toujours reconnu les scènes de l'Apocalypse, et se sont surtout intéressés à Jean Cousin ou à Diane de Poitiers, qui relèvent plus du mythe, en l'occurrence, que de l'histoire.

Pourtant, après les aléas des périodes révolutionnaire et napoléonienne, la Sainte-Chapelle retrouva, par le fait du hasard, une valeur politique. Par la décision du 19 janvier 1816, Louis XVIII décida en effet d'en faire la chapelle funéraire du duc d'Enghien, fusillé en 1804, sur l'ordre de Bonaparte, dans les fossés de Vincennes.

### *Le retour des vitraux.*

L'architecte François Gauthier se chargea de remettre en état l'édifice et de restaurer son décor inté-

rieur, afin qu'il fût digne d'accueillir le monument grandiose que l'on avait commandé au sculpteur Louis-André Deseine (1749-1822). Dans le projet original, le groupe devait occuper le centre du chœur, et la chapelle restaurée, lui servir d'écrin.

Les travaux de restauration allèrent bon train, et en août 1820, on confia au maître verrier Jean Weis la restauration des verrières, retrouvées au musée des Monuments français (l'acte de restitution datait de 1817 (117)). Malgré quelques difficultés (118), leur pose s'effectua rapidement, entre 1820 et 1823.

Deux choix fondamentaux avaient été faits : le premier consistait à vitrer en couleur les baies de l'abside, et en blanc celles de la nef (119) ; le deuxième était la rapidité (l'inauguration de la chapelle funéraire eut lieu le 21 mars 1824, vingtième anniversaire de la mort du duc). C'est ce que montre un rapport de 1820 : « *Les vitreaux des bayes du chœur devant être faits avec d'anciens vitreaux, dont plusieurs panneaux manquoient, il a fallu compléter les tableaux, ce qui a demandé un laps de temps considérable, on ne fait donc qu'en commencer la pose ; encore a-t-on ajourné les vitraux des ogives de ces mêmes bayes que l'architecte [Gauthier] vouloit avoir également en verre peint, et que l'Inspecteur général a rejeté comme trop coûteux [...]. Les croisées de la nef seront en verre blanc avec des zones en verre de couleur* » (120).

Avant d'entrer dans la symbolique de cette restauration, il faut remarquer qu'elle fut bâclée : les scènes de l'Apocalypse furent sans doute plus reconstituées que restaurées (121), mais de plus, des panneaux étrangers à Vincennes entrèrent dans la recomposition. A. Lenoir indique dans son journal, à la date du 2 mars 1820 : « *Remis à l'abbé Rougier pour le château de Vincennes : Trois cent quarante huit panneaux provenant de la Sainte-Chapelle de Vincennes [...]. Quatre vitraux provenant de l'ancienne église du Temple* » (122). Nous ne savons rien de ces panneaux ; A. Lenoir avait enlevé, en 1793, les vitraux du Temple, qui retraçaient la « vie du Christ » et étaient dus, selon lui, à Dürer (123). En fait,

(117) *Inventaire général...*, *op. cit.* note 2, t. III, p. 304.

(118) En 1822, les vitraux anciens remis en place ont souffert du vent, et des pierres que leur lancent les militaires cantonnés dans le château (rapports de Gauthier, Paris, Arch. nat., F13 1297).

(119) Ce choix ne fut remis en cause ni par Oudinot en 1872, ni par Trouvelot, après 1945. Seul Viollet-le-Duc fournit, en 1854 et 1861, un projet de restauration globale, où il eût tout fait vitrer en couleur (Paris, Arch. du Patrimoine, 94-Vincennes, carton 9, Sainte-Chapelle).

(120) Vincennes, Arch. du génie, Article 8, Section 1, n° 76 : *Mémoire sur les travaux exécutés aux fortifications en 1820*.

(121) Dans cette restauration, « *ne sachant pas remplacer les bras, les têtes, qui manquaient à des personnages, pour faire quelques tableaux complets, on emprunta aux uns ce qui manquait à d'autres* », affirme l'abbé de Laval, *op. cit.* note 34, p. 45.

(122) *Inventaire général...*, *op. cit.* note 2, t. III, p. 304.

(123) A. Lenoir, *Description historique...*, *op. cit.* note 4, p. 116 et 229.

de nombreux débris furent utilisés : F. de Guilhermy, qui visita Vincennes dans les années 1840-1850, donne la description suivante des vitraux de la chapelle : « *Sept fenêtres garnies de vitraux d'un effet médiocre, d'un dessin admirable ; sujets de l'Apocalypse ; Diane de Poitiers au Jugement dernier ; Henri II en prières ; une Vierge assise ; un saint François également assis ; une des fenêtres rajustée avec de forts jolis vitraux de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, tirés de je ne sais quelle église, les derniers représentant un mariage de saint, peut-être un trait de l'histoire de Job et un de l'histoire de Joseph ; deux femmes près d'une fontaine ; un chanoine à genoux, et accompagné d'un saint apôtre debout et tenant une croix d'or, avec cette inscription en lettres gothiques : Philippus Wicard canonicus Tornacensis de Athimo natus in diocesi Cameracensi hoc vitrum dedit anno Domini 1501* » (124). Un cliché de Saint-Edme montre qu'il s'agit de la baie 3 : en haut, la scène des *Deux témoins* et celle de *Saint Jean avec l'Ange* sont mêlées ; en bas, on découvre un véritable *patchwork* de vitraux du xv<sup>e</sup> siècle (125), que la restauration d'Oudinot fit entièrement disparaître.

#### *Une nouvelle symbolique.*

Les vitraux furent donc remontés dans le sanctuaire, de manière à créer une sorte d'écrin coloré pour les marbres de Deseine.

Les scènes de l'Apocalypse prenaient rétrospectivement, dans ce contexte de la Restauration, une valeur prophétique. La Révolution représentait dans l'imaginaire des émigrés l'idée de fin du monde, et Bonaparte, celle d'Antéchrist. Le duc d'Enghien devenait l'innocente victime. Par là même, la confusion des scènes reconstituées et la prédominance des tableaux de destruction ne paraissaient pas du tout gênantes, bien au contraire.

Jean Weis dut tout de même rétablir certaines parties disparues, à commencer par le registre inférieur des verrières. Les projets et les comptes de ses travaux

sont perdus, mais on saisit facilement l'idée qui les sous-tendait. Le décor s'organisait dans la perspective du monument : dans le vitrail axial (baie 0), Henri II, le seul portrait qui restait (126) ; de part et d'autre, les anges à l'écu fleurdelisé et des trophées, largement reconstitués (baies 1 et 2) ; enfin, dans les deux dernières verrières, quelques personnages isolés de dimension modeste : à droite, la Vierge et saint François ; à gauche, peut-être sainte Catherine et « saint Henri » (baies 4 et 3) (127). Cette disposition nouvelle changeait le sens de la composition : au milieu, le roi et les emblèmes de son pouvoir ; sur les côtés, relégués, les personnages sacrés. L'enfant assis dans le giron de la Vierge tenait désormais un globe, et ce globe qui n'apparaît pas sur la gravure de Millin, portait trois fleurs de lys. Le monument funéraire exaltait d'ailleurs le duc d'Enghien « en soutien de la Religion ». Des fleurs de lys apparaissaient encore dans les fenestragés des baies de la nef (128).

Si, au temps d'Henri II, l'iconographie royale servait de cadre à une représentation eschatologique, la Restauration mettait au centre l'image monarchique, et la religion sur les côtés.

Le message royaliste se glissa même dans les deux trophées qui encadrent l'effigie d'Henri II : le restaurateur y a en effet introduit les drapeaux d'ordonnance de quatre régiments d'infanterie, totalement anachroniques (pas un seul n'est antérieur à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle). Ils s'organisent d'une manière similaire : une grande croix blanche détermine quatre quartiers diversement colorés. D'un côté (baie 1), se trouvent les drapeaux du premier régiment de Picardie, dont le fond est rouge, et d'un régiment éphémère et peu connu, celui d'Enghien ; sa composition se lit de la manière suivante (129) : les quatre quartiers sont bleu, feuille morte, rouge et noir (le quartier 4 n'apparaît pas sur le vitrail, en raison de la torsion du drapeau). De l'autre côté (baie 2), le drapeau du deuxième régiment de Champagne, au fond vert, et celui d'un régiment apparemment imaginaire : les quatre quartiers bleus

(124) Paris, Bibl. nat., Nouv. acq. fr. 6117, fol. 279 v<sup>o</sup>.

(125) Il n'est pas assuré cependant que J. Weis en soit le responsable, il s'agit peut-être de restaurations partielles postérieures. L'idée selon laquelle le vitrail du chanoine appartiendrait à l'ancienne chapelle Saint-Martin du château paraît indéfendable (cf. De Fossa, *Le Château historique de Vincennes*, op. cit. note 58, t. II, p. 336 et 356). Il est en revanche très possible que ces débris proviennent eux aussi des caves du musée des Monuments français.

(126) Le vitrail de François I<sup>er</sup> avait alors disparu. Il n'entrera au musée de Cluny qu'en 1924, avant d'être transféré au musée d'Écouen en 1977.

(127) On ne peut déterminer la composition exacte de la baie 3 restaurée par J. Weis, c'est celle qui a le plus souffert de l'explosion de 1871, et sur la photographie de Saint-Edme, des bâches en masquent une grande partie.

(128) Paris, Médiathèque du Patrimoine, Vincennes, plan n<sup>o</sup> 3815 (dessin de Lion).

(129) Suivant la règle héraldique, la hampe d'un drapeau se trouve à dextre, et on lit les couleurs par quartier : le quartier 1 est en haut à dextre ; le 2, en haut à senestre ; le 3, en bas à dextre ; le 4, en bas à senestre.

contiennent chacun un croissant blanc dont les cornes sont tournées vers les angles extérieurs ; à l'intersection de la croix blanche se distingue un des monogrammes, peint en jaune, d'Henri II : un « H » où viennent s'entrecroiser deux « C ». Il pourrait s'agir d'une tentative du restaurateur de peindre le drapeau des Gardes d'Henri II. N'en ayant pas retrouvé le dessin, il a adapté celui des Gardes-françaises en y intégrant le chiffre du roi (130).

Ces vitraux ne se présentaient même pas comme des copies : certes, les gravures de Millin montrent en arrière-plan des drapeaux, mais les régiments représentés ici sont postérieurs à l'achèvement de la chapelle. L'ensemble était visiblement conçu pour mettre en évidence la continuité monarchique à Vincennes, ainsi que la vocation militaire du château. On cherchait à rappeler les réformes militaires du règne d'Henri II. Quant au régiment d'Enghien, beaucoup plus tardif, il ne se trouvait là qu'en l'honneur du duc. De Henri II au duc d'Enghien : *Un roi priait en bas, en haut mourait un duc...* La Sainte-Chapelle retrouvait ainsi sa fonction de reliquaire.

\* \* \*

La disposition des vitraux dès lors ne changea plus : Oudinot, s'il les restaura un peu lourdement, ne paraît pas les avoir déplacés (à l'exception de la baie 3). Mais leur signification resta confuse ; en effet, le monument funéraire, massif et froid, achevé par le neveu de Deseine, le sculpteur Amédée Durand, fut monté finalement au niveau du sacraire nord. Au centre du chœur, il eût caché les vitraux (131) !

En avril 1852, Louis-Napoléon Bonaparte, en visite à Vincennes, découvrit ce monument qui évoquait un acte peu glorieux de son grand modèle ; et, plutôt que de le détruire – ce qui aurait été une faute politique –, il décida de le reléguer à l'intérieur du sacraire nord. C'est ainsi que le décor vitré de la Sainte-Chapelle se trouva dénué de sens. Une nouvelle fois, la symbolique monarchique, à peine restaurée, devenait illisible.

*Ce travail a été commencé dans le cadre de la C.I.C.V.  
(Commission Interministérielle du Château de Vincennes).*

(130) Cette hypothèse nous a été gracieusement fournie par le commissaire-colonel de Lassalle, conservateur au musée de l'Armée.

(131) Cf. L. Vissière, « Le duc d'Enghien et la restauration des verrières de la Sainte-Chapelle de Vincennes », *Bulletin de la société des Amis de Vincennes*, n° 48, décembre 1997, p. 10-21.