

# Des compositions répétées : l'exemple troyen

par Michel Hérold et Danielle Minois

*Les travaux du comte Paul Biver<sup>1</sup> ont marqué d'une empreinte profonde la connaissance du vitrail troyen de la fin du Moyen Âge. Leur principal apport réside dans l'identification et dans l'analyse d'un phénomène que l'on a parfois cru spécifique à la Champagne, à savoir la reprise multiple de compositions formant des séries entières d'œuvres, répétées d'après les mêmes cartons à grandeur. Ce « dogme » fondateur de « l'École troyenne de peinture sur verre » a encore ses adeptes. De récents travaux ont heureusement permis de préciser l'exactitude de ces hypothèses<sup>2</sup> et surtout de leur attribuer le rang qu'elles méritent : elles s'appliquent au seul domaine de la simple « mécanique » d'atelier, dont bien des aspects sont encore à envisager, et n'expliquent en rien un phénomène désormais abordé de diverses autres façons<sup>3</sup>.*

## La mécanique de la répétition : le rôle du patron à grandeur

Les étapes de l'élaboration d'un vitrail et leurs incidences sur l'œuvre achevée ont fait l'objet depuis une vingtaine d'années de recherches très profitables à leur analyse<sup>4</sup>. Toutes soulignent le rôle puissant des documents graphiques présents dans les fonds d'ateliers. S'il n'est pas de document troyen qui le montre, divers inventaires après décès découverts ailleurs, à Paris tout spécialement, en donnent le contenu<sup>5</sup>. Gravures et dessins composent un répertoire de modèles utiles à l'élaboration de projets de vitraux, « pourtraicts ou patrons », les équivalents de nos maquettes modernes, dont quelques très rares exemplaires du XVI<sup>e</sup> siècle sont conservés en France. Le « pourtraict » donne la composition du futur vitrail et impose déjà une manière, un style.

Le rôle des patrons à grandeur d'exécution est plus déterminant encore. Ils apportent l'ensemble de la composition et souvent l'essentiel des données picturales à transposer ensuite sur verre. Il est cependant difficile d'en imaginer la forme et le contenu exacts, probablement variables, aucun carton n'étant conservé en France pour les XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècles. À Troyes, quelques mentions en signalent le support, toile, ou le plus souvent papier<sup>6</sup>, le patron étant alors composé d'une suite de feuilles assemblées les unes aux autres par collage<sup>7</sup>. Cependant, divers spécimens allemands, néerlandais, ou suisses des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles permettent d'en imaginer l'usage<sup>8</sup>. Les observations récentes à leur sujet conduisent à distinguer deux documents complémentaires, dont les équivalents modernes aident à comprendre le fonctionnement. Il y a d'abord un carton que nous appellerons « de référence »,

1 Comte Paul BIVER, « Mode d'emploi des cartons par les peintres verriers du XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Bulletin monumental*, 1913, p. 101-125 ; id., *L'École troyenne de peinture sur verre*, vol. I, seul paru, Paris, 1935.

2 Les auteurs de l'inventaire exhaustif des vitraux de la région se réfèrent très souvent aux travaux de Biver, mais ont montré toute l'importance et la variété du corpus champenois. Cf. Martine CALLIAS-BEY, Véronique CHAUSSE, Laurence de FINANCE, *Les vitraux de Champagne-Ardenne*, Paris, 1992. (*Corpus Vitrearum*, France, Recensement IV). Nous avons mis au point une méthode de vérification du « mode d'emploi » des cartons proposé par Biver, cf. Michel HEROLD, « "Cartons" et pratiques d'atelier en Champagne méridionale dans le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Mémoire de verre, vitraux champenois de la Renaissance*, Châlons-sur-Marne, 1990. (Cahiers de l'Inventaire, n° 22). Cette méthode peut aujourd'hui être précisée, complétée et mise en perspective.

3 Danielle MINOIS, *Le vitrail à Troyes : les chantiers et les hommes (1480-1560)*, Paris, 2005 (*Corpus Vitrearum*, France, Études VI).

4 À ce sujet, consulter l'ensemble des articles publiés dans *Vitrail et arts graphiques (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s.)*, Paris, *Les Cahiers de l'École nationale du Patrimoine*, n° 4, 1999. Voir aussi Michel HEROLD, « La production normande du Maître de la vie de saint Jean-Baptiste. Nouvelles recherches sur l'usage des documents graphiques dans l'atelier du peintre verrier à la fin du Moyen Âge », dans *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, textes réunis par Fabienne Joubert et Dany Sandron, Paris, 1999, p. 469-485 et Guy-Michel LEPROUX, *La peinture à Paris sous le règne de François I<sup>er</sup>*, Paris, 2001. (*Corpus Vitrearum*-France, Études IV).

5 Voir en particulier Catherine GRODECKY, *Documents du minutier central des notaires de Paris. Histoire de l'art au XVI<sup>e</sup> siècle*, I, 1985, p. 227-247 et Guy-Michel LEPROUX, 2001, *op. cit.*

6 Danielle MINOIS, *op. cit.*, p. 272.

7 Cette méthode, citée en 1505-1506 dans les archives de l'abbaye Notre-Dame-aux-Nonnains pour la salle du chapitre de l'abbaye du Paraclet, qui en dépendait, est déjà décrite par l'italien Cennino Cennini vers 1390 dans son ouvrage *Le livre de l'art ou Traité de la peinture...*, Paris, 1978, p. 127-128.

8 Pour s'en faire une idée, on peut consulter la bibliographie relative aux documents de ce type conservés en Allemagne, en Belgique, ou aux Pays-Bas, en particulier les ouvrages suivants : Hartmut SCHOLZ, *Entwurf und Ausführung. Werkstattpraxis in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit*, Berlin, 1991 (*Corpus Vitrearum*, Deutschland, Études I) ; Yvette VANDEN BEMDEN, Chantal FONTAINE-HODIAMONT et Arnout BALIS, *Cartons de vitraux du XVII<sup>e</sup> siècle. La cathédrale Saint-Michel, Bruxelles*, Bruxelles, 1994 (*Corpus Vitrearum*, Belgique, Études I) ; Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, Xander VAN ECK et Henny VAN DOLDER-DE VIT, *Het Geheim van Gouda. De cartons van de Goudse Glazen*, Gouda, 2002.