

LA

## PEINTURE SUR VERRE EN BRETAGNE

Origine de quelques verrières du XVI<sup>e</sup> siècle

---

Si l'inventaire à peu près complet des vitraux bretons anciens est aujourd'hui dressé, et si plusieurs études intéressantes ont été publiées sur quelques-uns d'entre eux, l'histoire de la peinture sur verre en Bretagne demeure à écrire <sup>1</sup>.

Cette synthèse présente d'ailleurs une grande difficulté, étant donné les immenses destructions opérées depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et la disparition quasi totale des autres peintures anciennes due à l'humidité du climat. Elle ne pourra être utilement tentée que lorsque chacune des œuvres subsistantes aura fait l'objet d'une analyse attentive, indiquant, autant que possible, la date d'exécution et le nom de l'auteur, déterminant s'il s'agit d'une œuvre originale ou de l'emploi d'un carton, et, dans cette dernière hypothèse, précisant l'origine de celui-ci et comment il a été utilisé. Une analyse chimique du verre serait également souhaitable, car elle permet parfois, ainsi que l'a montré Chesneau, de découvrir l'atelier, surtout pour les vitraux les plus anciens <sup>2</sup>.

---

1. On trouvera la bibliographie des principales études concernant la peinture sur verre en Bretagne dans notre article : *Contribution à l'étude des verrières anciennes du département des Côtes-du-Nord, Mémoires de la Société d'Émulation des Côtes-du-Nord*, t. LXVII (1935), p. 65-228.

2. G. CHESNEAU, *Contribution à l'étude de la technique des vitraux du Moyen Age, Bulletin Monumental*, 1933, p. 265 et suiv.

La date d'un vitrail est généralement facile à établir, la plupart portant le millésime de leur exécution; parfois même répété<sup>3</sup>, ainsi que de nombreuses marques de prééminences, armoiries et portraits de donateurs, qui sont l'une des caractéristiques des vitraux bretons.

Les armoiries, par les personnages qu'elles représentent, permettent, évidemment, d'obtenir une précision d'autant plus grande qu'elles sont plus nombreuses. Or, il n'est pas rare de dénombrer dans un seul vitrail une douzaine d'écus blasonnés et même davantage; l'ancienne verrière absidale de Daoulas en renfermait trente, celle des Carmes de Saint-Pol quarante-quatre. Nous avons pu ainsi, par exemple, dater très exactement de 1423 la maîtresse vitre de Runan et encadrer entre septembre 1462 et septembre 1464 l'exécution de la maîtresse vitre de Notre-Dame de la Cour en Lantic, non datée mais renfermant quatorze écussons.

Les portraits des donateurs fournissent aussi, en estimant leur âge, la date approximative du vitrail qu'ils ont offert. Ces portraits, qui subsistent en nombre, sont, en outre, souvent, des documents historiques importants, dont il serait urgent de dresser le répertoire complet avant qu'ils disparaissent<sup>4</sup>. Parmi les plus intéressants, bornons-nous à mentionner ceux de Jean de Valois, duc d'Alençon et époux de Marie de Bretagne, datant des toutes dernières années du xiv<sup>e</sup> siècle ou des premières du xv<sup>e</sup> siècle (Pl. I),

3. C'est ainsi qu'à Champeaux la date de 1529 est peinte quatre fois sur les candélabres coupant de si curieuse façon la scène de la Pentecôte et qu'à Saint-Herbot celle de 1556 se lit trois fois sur la maîtresse vitre ainsi que sur le vitrail de saint Yves, verrières dues au peintre morlaisien Thomas Quemener ainsi que l'indique son monogramme T. Q. plusieurs fois répété.

4. Nous donnons ci-après (Appendice I) une liste encore très incomplète des personnages identifiés. Depuis peu, dans la chapelle Notre-Dame du Grouanec en Plouguerneau, les portraits de Jean Le Nobletz, s<sup>r</sup> de Kerodern, et d'Isabeau de Kerourfil, sa femme, ont disparu. Dans la nuit du 5 au 6 janvier 1941, un incendie ravagea presque complètement l'église de Saint-Hélen, détruisant les portraits de Jean de Coetquen, de Jacquemine de Tournemine, d'autre Jean de Coetquen et de Hardouine de Surgères, heureusement relevés et identifiés par notre érudit confrère le vicomte de la Messelière.



et du vénérable Yves Mahyeuc, évêque de Rennes, daté de 1536, dans l'église Notre-Dame de la Guerche; de Rolland de Coetmen, de Jeanne Anger, de Jean de Coetmen et de Jeanne du Pont à Tonquédec, qui nous ont permis de dater ce vitrail d'entre 1467 et 1470; de Jean de Rohan, fils du fondateur, au couvent de Cuburien à Morlaix (1530); de René de Rohan (Pl. II), et d'Isabeau d'Albret à La Martyre (1535); de Jean de Boutteville, de Jeanne du Chastel et de leurs enfants à Sainte-Barbe du Faouet (vers 1511); de l'évêque Jean L'Espervier à Ploërmel (1451-1486), etc., sans oublier la très importante galerie de portraits de la cathédrale de Quimper, renfermant, entre autres, ceux des évêques Bertrand de Rosmadec, Jean de Lespervez, Alain Le Maout et Raoul Le Moel.

Certains personnages sont parfois difficiles à identifier, leurs blasons ne figurant pas dans les armoriaux bretons, il faut alors essayer de retrouver ces armoiries sculptées en alliance sur des monuments voisins ou de les découvrir dans des pièces d'archives. Le chanoine Perennès a pu ainsi retrouver le donateur du Jugement dernier de Kergoat, Henry Quoetsquiriou, recteur de Quéménéven (Pl. III), grâce à un aveu de 1566 indiquant ses armes « un chesnier glanné chargé au pied d'un lépureau ou connil et sommé d'un héron ». Nous avons pu également reconnaître, dans l'une des verrières de Plogonnec, une grande dame cornouaillaise, en costume de l'époque François I<sup>er</sup> et dont la jupe porte le blason mi-partie suivant : au 1<sup>er</sup> : d'azur à trois mains d'argent en pal, qui est Guengat; au 2<sup>e</sup> : coupé (ou, plus exactement, écartelé) d'argent à trois chevrons de sable, qui est Kervastard, et d'azur au lion d'argent. Ces dernières armes, qui ne figurent pas dans l'Armorial de P. de Courcy, sont, par contre, mentionnées dans les actes de Mahalon comme celles de Tromelin<sup>5</sup>; et, par suite, l'on peut affirmer avec certitude

5. CONEN DE SAINT-LUC, Mahalon, *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, t. XLII (1915), p. 133.

que le portrait de la donatrice, présentée par sainte Marie-Madeleine, est celui de Marie de Tromelin, fille de Jean et d'Isabelle de Kervastard, et épouse en troisièmes nocces d'Alain de Guengat, vice-amiral de Bretagne, capitaine de Brest et maître d'hôtel du roi François I<sup>er</sup>. Elle mourut le 18 décembre 1547 et fut inhumée le lendemain dans le chœur de la cathédrale Saint-Corentin, par exception à la règle qui réservait cette sépulture aux hommes, en considération, relate l'obituaire, « de sa haute noblesse et des fondations qu'elle avait faites ainsi que son mari à la cathédrale <sup>6</sup> ».

Le nom de l'artiste est souvent plus difficile, sinon impossible, à déterminer; cependant, quelques inscriptions et d'assez nombreux actes d'archives ont permis de retrouver un nombre non négligeable de peintres verriers, liste qui s'augmente d'ailleurs chaque jour. Rappelons, par exemple, parmi les inscriptions, celles de Saint-Léry mentionnant le peintre rennais Bermann; de Saint-Léon en Merléac nommant le peintre rennais Guillaume Béart <sup>7</sup>; de Notre-Dame de la Cour en Lantic, indiquant comme auteurs les peintres trégorrois Olivier Le Coq et Jehan Le Lavenant; de Langoerat en Kermoroch portant la signature de V. Pitot; de Stival, du Faouet, etc.

Mais généralement, ainsi que l'a montré De Mely pour les miniaturistes et les primitifs <sup>8</sup>, les signatures des verriers sont dissimulées en des points assez cachés. C'est ainsi qu'à Saint-Gondran le nom du peintre rennais

6. R. F. LE MEN, *Monographie de la cathédrale de Quimper*, Quimper, 1877, p. 253. Marie de Tromelin avait épousé en premières nocces un du Perrier de Coetcanton, et, en secondes, Fiacre de Trogoff, s<sup>r</sup> de Kerprigent.

7. M. L. de Groër, archiviste paléographe, qui, à l'occasion de la remarquable thèse qu'il a soutenue récemment sur plusieurs ateliers bretons, a étudié tout particulièrement l'intéressante chapelle de Saint-Léon en Merléac, a bien voulu nous signaler que la lecture de la date de 1402 jusqu'ici admise pour la maîtresse vitre était erronée et qu'il convenait de lire M. IIII<sup>o</sup> L. II (1452), un I ne faisant aucun doute avant les deux derniers I.

8. F. DE MÉLY : *Les primitifs et leurs signatures*, Paris, Geuthner, 1913; et, du même auteur : *Les Dieux ne sont pas morts*, Paris, Leroux, s. d. (1927).

Michel Bayonne figure en toutes lettres sur le galon bordant le manteau d'un personnage de la maîtresse vitre, en plus de son monogramme M. B. inscrit sur le panneau de Notre-Seigneur tombant sous le poids de sa croix; qu'à Ploërmel M. Bourde de la Rogerie a déchiffré sur un motif architectural du Trépassement de la sainte Vierge le nom du verrier S. Fel, nom que nous avons également relevé au-dessus de la Piété d'un autre vitrail de la même église; et qu'à La Martyre, ainsi que nous l'allons voir tout à l'heure, nous avons découvert, sur un galon également, le nom de l'artiste, sa signature, et la date du vitrail.

Quelquefois, subsiste seul le monogramme ou la marque du peintre, plus difficile à identifier. Si, à Kerfeunteun, le beau vitrail de l'Arbre de Jessé a pu être attribué avec vraisemblance par M. Guey à Gilles Le Sodec en raison des multiples S qui figurent dans les rayons entourant la sainte Trinité, et si, à La Ferrière, le monogramme M. B. de Michel Bayonne<sup>9</sup>, connu par Saint-Gondran, donne une certitude absolue concernant l'auteur de ces verrières, combien de monogrammes et de marques n'ont pu être encore identifiés! Nous citerons, par exemple, dans le très beau vitrail de saint Jean-Baptiste de l'église de Moncontour, vitrail de l'école des Pays-Bas, la marque de l'artiste représentant un personnage tenant de la main droite une pique et de l'autre une banderole (Pl. IV)<sup>10</sup>.

Parmi les documents d'archives, rappelons les belles découvertes de M. Busson dans les comptes de Louvigné-de-Bais, qui lui ont permis de retrouver les auteurs de ce remarquable ensemble de vitraux, dont la Transfiguration,

9. Outre son monogramme M. B., Michel Bayonne indiquait sur ses vitraux le mois de leur exécution, avril à Saint-Gondran et novembre (NO<sup>BRE</sup>) à La Ferrière, ce qui a donné naissance pendant quelque temps à deux nouveaux peintres bretons Apuril et Breao!

10. Il existe un grand nombre de monogrammes et de marques sur les verrières bretonnes qui n'ont pu être encore identifiés. Nous avons déjà signalé, outre celle de Moncontour, celles de Saint-Nicolas-du-Pelem et de la chapelle de Notre-Dame de Pitié à Boqueho. Mentionnons également une inscription qui paraît en caractères magiques sur le dallage de la scène représentant Notre-Seigneur souffleté à Tonquédec.

si nettement inspirée de Jean Cousin : Gilles de la Crouez-vallée, de Vitré, aidé de ses deux ouvriers Guyon Colin et Jean L'Imaigier, et Pierre Simon de Fougères<sup>11</sup>; celles de M. Bourde de la Rogerie dans les comptes de Champeaux qui ont livré les noms de Jean Henry, Faverie, Gillequin et à nouveau Guyon Colin, etc.

Beaucoup plus difficile est enfin de déterminer si l'œuvre est originale ou exécutée d'après un carton. S'il est, en effet, relativement aisé de reconnaître les influences qui se sont exercées sur leur composition, le petit nombre de vitraux subsistants ne permet pas, en général, d'établir leur filiation. Cependant, avec une connaissance suffisante des miniaturistes et des graveurs, beaucoup d'opiniâtreté dans les recherches et, il faut l'avouer aussi, un peu de chance, il est possible, dans bien des cas, d'apporter une solution à ce problème. Nous allons indiquer, par quelques exemples différents, comment nous avons ainsi retrouvé l'origine de quelques verrières du XVI<sup>e</sup> siècle.

### I. — Les grandes Crucifixions du Finistère.

On sait quelle dévotion avait vouée le Moyen Age à la sainte Vierge et à la Passion, symboles de l'amour et de l'espoir qui viennent tempérer la dure loi de nature; aussi n'est-il pas étonnant que la grande majorité des verrières subsistantes en Bretagne soient consacrées à la Vie de la Vierge et à la Passion.

Parmi ces dernières, si nombreuses en particulier dans le Finistère, un groupe, exécuté d'après un même carton, attire tout particulièrement l'attention par l'importance donnée à la Crucifixion qui occupe une superficie six fois plus grande que celle des autres scènes (Pl. V). Au centre,

---

11. H. BUSSON, *L'église et la paroisse de Louvigné-de-Bais, Annales de Bretagne*, t. XXXVII (1926), p. 309 et suiv.

Notre Seigneur est cloué sur sa croix, ayant à sa droite Longin, à cheval, qui lui perce le flanc d'une lance, et, à sa gauche, également à cheval, un centurion, en riche armure. Derrière ces deux cavaliers, des oriflammes flottent au vent. Au pied de la croix, à genoux, la Madeleine, en robe de brocard et somptueux manteau, est coiffée d'un voile retenu au sommet de la tête par un diadème perlé et orné de gros cabochons également de perles. A côté d'elle, faisant pendant au crâne d'Adam<sup>12</sup>, son vase à parfum.

A gauche de la scène, le bon larron est lié sur sa croix, portant sur une fine chemise plissée une culotte et une veste à crevés. Au-dessus de lui, son âme, figurée suivant la tradition grecque par un petit personnage, est accueillie par un ange. De chaque côté de sa croix, deux pharisiens sont à cheval dont l'un en riche armure; et, en avant et un peu plus bas, la Sainte Vierge, défaillante, soutenue par saint Jean et par Marie Cléophas.

A droite, le mauvais larron est également lié sur sa croix, vêtu comme son compagnon; un hideux démon s'empare de son âme. De chaque côté de sa croix, deux cavaliers, dont le prince des prêtres Caïphe, coiffé d'une mitre décorée d'un croissant. L'autre est coiffé d'un turban et personnifie sans doute l'Islamisme faisant ainsi pendant au Judaïsme. Plus bas, deux autres cavaliers, sans doute Joseph d'Arimathie et Nicodème. Le premier, coiffé d'un chapeau pointu entouré d'un turban, est vêtu d'une robe d'apparat bordée d'un large galon brodé. A sa selle pend un cimeterre; et, entre les pattes de son cheval, un petit chien contemple paisiblement le drame.

---

12. On sait que la légende voulait que la croix eût été fichée en terre à l'endroit même où Adam avait été enseveli de sorte que le sang du Christ, en ruisselant sur le père des hommes, avait purifié l'humanité tout entière. Elle indiquait également que près du pied de la croix s'élevait l'autel sur lequel Abraham avait voulu immoler Isaac, annonçant ainsi au monde la volonté du Père de sacrifier son fils au salut du genre humain.

Au bas de la scène et occupant toute sa largeur, quatre reîtres à figures bestiales se disputent violemment, l'épée à la main, la tunique du Christ. Ces derniers personnages ont été supprimés lorsque la hauteur des fenêtres était insuffisante.

Quatre de ces verrières existent à La Roche-Maurice, La Martyre, Saint-Mathieu de Quimper, Tourc'h; et, d'autre part, la description et le dessin de la maîtresse vitre de l'abbatiale de Daoulas; qui nous sont parvenus, montrent son identité avec les précédentes. Il semble également, d'après le croquis exécuté en 1614 par Jean Bourriquen de la maîtresse vitre de Trémaouézan, que celle-ci était semblable à celle de La Roche. Le nombre des panneaux, les scènes qu'ils représentaient et leurs dispositions étaient identiques<sup>13</sup>.

Cette composition, si parfaitement équilibrée et en même temps si décorative, a été reproduite, mais en rajeunissant les costumes et avec quelques légères modifications à Ploudiry, Le Juch et Bannalec (Chapelle de la Véronique 1622). Elle a inspiré très nettement aussi les verrières de Gouézec (1571), Guengat (1571), Lababan (1573), Langolen (vers 1575), Pleyben, et a été complètement dénaturée à Treflevenez (vers 1590).

Les quatre verrières qui subsistent du prototype ont été attribuées jusqu'ici à un même atelier inconnu, probablement quimpérois si l'on en juge par la répartition géographique de ces œuvres. Nous nous sommes proposé d'examiner si cette opinion est justifiée, d'essayer de déterminer l'origine de ces vitraux et de voir comment les verriers avaient utilisé le carton primitif. Avant de procéder

---

13. Ce croquis fait partie du « Bref Etat des Prééminences du Marquisat de Kerman et Comté de Seizploë », manuscrit appartenant au marquis du Plessix de Grénédan, signalé et analysé par L. LE GUENNEC, *Mémoire de l'Association bretonne*, quatrième série, t. XLIV (1933), p. 98 et suiv.

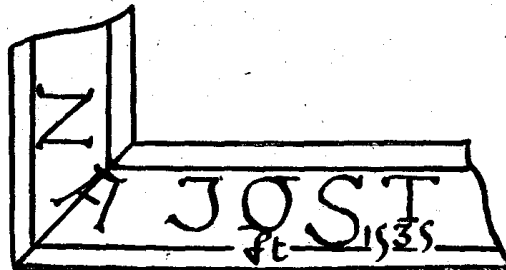
à cet examen comparatif, il est indispensable de les classer par ordre chronologique.

\* \* \*

*Vitrail de La Roche-Maurice.* — Il est admirablement conservé et daté par l'inscription suivante :

EN L'AN MIL V<sup>ce</sup> XXXIX FUT FET CESTE VITRE  
ET ESTOIT DE FABRIQUE POUR LORS ALLEN JOCE  
L. S.

Ces dernières initiales sont vraisemblablement celles du peintre verrier, car nous les trouvons répétées sur le galon de la manche de Joseph d'Armathie.



*Vitrail de La Martyre.* — Il porte le nom de l'artiste, sa signature et sa date qui n'ont jamais été signalés à notre connaissance. Sur le galon brodé de la robe du même personnage, on lit en effet l'inscription suivante : AVE GRACIA PLENA, puis le nom de JOST, et, au-dessous de ce dernier et en petits caractères, le monogramme de l'artiste, sur lequel nous reviendrons plus loin, et la date de 1535 (figure).

*Vitrail de Daoulas.* — Dans la description de la verrière de Daoulas qu'il nous a fort heureusement laissée en 1696, dom Louis Pinson, chanoine de cette abbaye indique « qu'elle a été édifiée par les soins de R. R. Père en Dieu Charles Jégou, abbé de la dite abbaye vers 1520, ainsi que l'on doit présumer de l'inscription de son tombeau par

laquelle il est déclaré avoir gouverné 15 ans et être mort en 1535. On peut croire qu'il y a fait travailler dès le commencement de son gouvernement et a pu être finie environ l'an 1530<sup>14</sup> ».

Nous croyons, quant à nous, qu'il convient de reculer cette date d'exécution si l'on veut bien remarquer que non seulement les armes du donateur et de ses prédécesseurs figuraient dans le tympan, mais aussi celles de son successeur Olivier du Chastel. C'est là d'ailleurs, *a priori*, une énigme, Louis Pinson ayant eu soin de préciser que la verrière n'avait subi aucune retouche depuis sa pose mais que viennent expliquer parfaitement plusieurs actes indiquant que Charles Jégou résigna son abbatiat en 1535, tout en restant jusqu'à sa mort, survenue le 10 janvier 1536 (n. s.), vicaire et procureur de son successeur. La présence simultanée de leurs armes timbrées de la crosse permet ainsi de dater la verrière très exactement de 1535.

*Vitrail de Tourc'h.* — Il est daté par une inscription presque complètement effacée aujourd'hui, mais sur laquelle Villiers du Terrage put encore déchiffrer difficilement en 1893 les trois premiers chiffres du millésime : L'AN 155.<sup>15</sup> Cette date est d'ailleurs corroborée par les deux écussons qui décorent le tympan. L'un porte en effet le pennon de Laurent du Plessix-Nizon, s<sup>r</sup> de Kervidal de 1540 à 1562<sup>16</sup>; l'autre est décoré des armes de Loys

14. Chanoine PEYRON, *L'Abbaye de Daoulas*, *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, t. XXIV (1897), p. 319 et suiv. Il est curieux que l'abbé Tresvaux, P. de Courcy et le chanoine Peyron aient traduit de façon fantaisiste l'abréviation figurant sur l'épithaphe de l'abbé Charles Jégou, CA étant évidemment l'abréviation de circa et non de canonice (id. p. 204). L'épithaphe d'Olivier du Chastel confirme d'ailleurs la date de la verrière : Cy gist Révérend Père en Dieu frère Olivier du Chastel, abbé de céans, fils de défunt messire Tanguy du Chastel et de dame Marie du Juch, s<sup>r</sup> et dame du Chastel et du Juch, et, ayant régné 14 ans, décédé le 1 jour de novembre 1550 (B. N. f. fr. 22330, p. 122). Cette date est légèrement différente de celle donnée par le chanoine Peyron.

15. VILLIERS DU TERRAGE, *Notes sur la paroisse de Tourc'h*, *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, t. XX (1893), p. 355-370.

16. Laurent du Plessix-Nizon était fils d'Alain, s<sup>r</sup> de Missirien, et de Françoise de Kerministry, héritière de sa maison; il avait épousé Blaisine Richard.



de la Rivière, seigneur du dit lieu au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.

*Vitrail de Saint-Mathieu de Quimper.* — Son exécution ne peut être datée avec autant de précision que celle des précédents. L'on sait en effet que l'église fut consacrée le 28 octobre 1514, mais elle était alors loin d'être achevée puisque la porte de la façade nord de la nef portait la date de 1558 et que les sections différentes des piliers de la nef indiquaient deux campagnes de construction<sup>17</sup>.

Les armoiries du tympan de la verrière qui nous occupe ont été trop remaniées pour être d'un grand secours. Cependant, le fait que les armes de France, pleines et surmontées de la couronne royale soient en supériorité montre que la verrière est certainement postérieure à 1532 et probablement même à 1547. L'écu en supériorité demeura en effet mi-parti France et Bretagne sous le règne de François I<sup>er</sup>, même après la réunion de la Bretagne à la France, ainsi qu'on peut le voir par exemple à Daoulas en 1535. Il est à noter d'ailleurs qu'à Saint-Mathieu même, tandis que les verrières des chapelles latérales du chœur portaient l'écu mi-parti France-Bretagne surmonté de la couronne ducal, le vitrail de la porte principale appartenant à la seconde campagne de construction avait en supériorité les mêmes armes mais surmontées de la couronne royale<sup>18</sup>. D'autre part, si l'on remarque que les armoiries de Rosmadec écartelées de Ponteroix étaient entourées du collier de l'Épi et non du collier de Saint-Michel, on en conclut que la verrière était antérieure au 18 février 1568, date à laquelle Tanguy de Rosmadec fut gratifié du collier de l'ordre royal.

Il semble donc, ainsi qu'il a été remarqué déjà, qu'elle soit sensiblement contemporaine de celle de Tourc'h et

17. Abbé PEYRON, *L'église Saint-Mathieu de Quimper*, *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, t. XX, p. 16-44; et : abbé ABRALL, *id.*, p. 198-205.

18. Ces verrières sont figurées sur des relevés de Claude Bourriquen dans un manuscrit des Préménances de la Maison L'Honoré en notre possession.

due au même atelier; aussi est-ce d'après cette dernière que les parties centrale et inférieure de la Crucifixion ont été refaites à l'époque moderne<sup>19</sup>.

*Verrière de Trémaouézan.* — Détruite par la foudre le 13 février 1702, elle devait dater de 1555, millésime sculpté sur la fenêtre qu'elle décorait.

En résumé, des six verrières exécutées suivant le même carton, deux datent de 1535, une de 1539, trois de 1550-1560. Il convient donc d'examiner très attentivement la verrière de La Martyre, puisque l'on ne peut que déplorer la disparition de celle de Daoulas, sa contemporaine, ainsi que des archives anciennes de la fabrique de La Martyre, détruites en 1592 lors de l'incendie du bourg par les ligueurs.

\* \* \*

*Origine du carton.* — Au premier abord, ce vitrail reflète deux influences très marquées. D'une part, par la richesse des costumes, leurs perlages, les lettres brodées qui les décorent et les grelots dont sont ornés les harnachements des chevaux, il est apparenté à l'école des Pays-Bas et notamment aux œuvres de Lucas de Leyde et de Jacob Cornelis; d'autre part, les différentes scènes, par leur composition, sont visiblement inspirées des Passions de Dürer.

L'on songe donc immédiatement, comme auteur, à l'un de ces nombreux artistes qui travaillaient au XVI<sup>e</sup> siècle pour les éditeurs anversois dont plusieurs étaient spécialisés dans l'exportation des cartons de vitraux. Le nom de Jost, d'origine évidemment flamande, dont est signée la verrière de La Martyre, paraît confirmer cette impression, ainsi que l'identité des armures et des mors de brides

19. Les autres scènes de la Passion ont été restaurées d'après les scènes de la maltresse vitre d'Ergué-Gabéric, datée de 1516. Ces cartons ne sont pas conformes à ceux du prototype, ce qui est regrettable, puisqu'il suffisait de relever les panneaux correspondants à La Roche ou à La Martyre.

si particuliers avec ceux figurés par d'autres graveurs anversoïis, par exemple sur le bois du maître De Van Doesboch commémorant l'entrée de Maximilien et de son petit-fils Charles à Anvers le 3 février 1515.

Cependant, si l'on examine de plus près le carton, l'on constate que l'angelot emportant l'âme du bon larron n'a rien de flamand, pas plus d'ailleurs que les figures empâtées de saint Jean et de la Madeleine. Que l'on compare celle-ci avec l'une de ses sœurs aussi somptueusement parées de Jacob Cornelis, combien ces dernières sont plus affinées ! Ici, la pécheresse a une pose beaucoup plus théâtrale qui décèle une influence italienne. Sa face est également plus ronde et des boucles s'échappent de son bonnet, dénotant comme saint Jean et l'angelot une influence marquée de l'Allemagne du sud et faisant penser à la femme du Couple et de la Mort d'Hans Burgkmair (Pl. VI) <sup>20</sup>. C'est également à la sainte Marthe peinte sur le retable de 1519 de ce dernier artiste que l'on songe en regardant Marie Cléophas dont la partie droite du visage a été si malencontreusement défigurée par une inhabile restauration.

D'autre part, cette importante Crucifixion, où figurent de nombreux cavaliers, rappelle également, comme composition, celles des maîtres souabes et autrichiens, composition dont tous les éléments avaient été fixés, de bonne heure semble-t-il, dans les couvents bavarois et répandus par leurs xylographies. Rappelons, en effet, tout d'abord un bois du second quart du xv<sup>e</sup> siècle conservé au Cabinet de Berlin (Pl. VII) <sup>21</sup> et où sont curieusement figurés à la fois deux soldats se disputant, les armes à la main, la tunique du Christ tandis que deux autres la jouent aux

20. C'est là un bois en camaïeu, procédé dont le graveur, Jost de Negker, paraît être l'inventeur. Cet artiste exécuta en effet, dès 1508, un saint Georges en camaïeu qui paraît le premier exemple connu de ce procédé. Voir à ce sujet : A. J. J. DELEN, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas*, 2<sup>e</sup> partie : Le xvi<sup>e</sup> siècle, les graveurs d'estampes, Paris, 1935, p. 22.

21. Il est d'ailleurs curieux de remarquer que ce bois présente une influence nettement française.

dés<sup>22</sup>. Citons pour mémoire, parmi les exemples les plus connus, la Crucifixion dite de Pfenning, datée de 1449 et aujourd'hui au Musée de Vienne, et celle de Conrad Laib à la cathédrale de Gratz datée de 1457; et parmi d'autres moins célèbres, celles de Wörth sur le Mein de 1470 et d'Ulrich Apt l'ancien au Musée d'Augsbourg datée de 1517, poncif dont s'est également inspiré Albert Dürer dans la grande Crucifixion du Musée de Bâle, datée de 1502, mais combien plus aérée.

Enfin, si l'on veut bien se rappeler que le panneau du vitrail de Daoulas représentant le donateur, l'abbé Charles Jégou, comportait un évangélaire timbré des armes de l'Empire (aigle bicéphale), il faut, croyons-nous, rechercher l'auteur du carton parmi les artistes flamands attirés à Augsbourg par Maximilien.

Un nom se présente aussitôt à l'esprit, celui de Jost de Negker, qui, après avoir gravé à Anvers des bois de Lucas de Leyde, fut appelé en 1508 par Conrad Peutinger au service de l'empereur à Augsbourg, où précisément il travailla avec Hans Burgkmair dont il grava de nombreuses œuvres. Il dirigea en 1517-18 l'exécution des bois du Triomphe dont il grava de sa main onze des cent-trente-sept pièces, puis de ceux du Teuerdank d'après les dessins d'Hans Schäuuffelein. On lui doit également les bois du Weisskunig d'après Dürer ainsi que ceux des Saints de la Maison de Habsbourg. Après la mort de Maximilien, toujours à Augsbourg, il grava, entre autres, en 1521, les bois de Jacob Cornelis pour l'éditeur Doen Pietersz d'Amsterdam; et enfin, en 1544, la danse macabre d'Holbein<sup>23</sup>.

Cette présomption de voir en Jost de Negker l'auteur de la verrière de la Martyre s'est transformée d'ailleurs en

22. On voit par cet exemple que l'on ne peut dater relativement, comme il a été répété, ces verrières de la Crucifixion du Finistère en prenant comme critère la façon dont les bourreaux se disputent la tunique du Christ.

23. Jost de Negker, dont l'œuvre est considérable, copia également des dessins de Dürer, de Cranach et de Floris. Il laissa trois fils également graveurs : David, qui publia en 1561 des œuvres de son père sous son propre nom, Hercule et Samson.

certitude lorsque nous eûmes comparé le monogramme peint sur ce vitrail avec celui de l'artiste identifié par Campbell Dodgson au bas d'un bois gravé en 1508 d'après le saint Martin de Lucas de Leyde pour le Breviarium Trajectense de l'éditeur anversois Jan Seversz (Pl. VIII) <sup>24</sup>.

Il n'y a là d'ailleurs rien d'étonnant, la plupart des graveurs étant à la fois d'excellents peintres verriers. Rappelons en effet, entre autres, que Lucas de Leyde exécuta plusieurs vitraux dont « la danse des jeunes filles devant David » acquise par Goltzius; que Bernard van Orley fit des verrières pour Sainte-Gudule de Bruxelles; que l'un des fils de Corneliz Engelbrechts, dit Pierre Kunst, était aussi habile peintre en vitraux que graveur; qu'Aertgen van Leyden exécutait beaucoup de cartons pour les verriers; que plusieurs œuvres d'Urs Graf et de Dirick Vellert subsistent encore et que d'autres, à Nuremberg, sont attribuées avec vraisemblance à Dürer.

La verrière de La Martyre vient confirmer le renom d'excellent technicien qu'avait Jost de Negker. Elle est en effet remarquable par son tracé d'une grande sûreté en même temps que d'une extrême souplesse. Le dessin est minutieux dans ses moindres détails et le modelé des chairs et des draperies d'une bonne exécution; mais ce modelé, notamment celui du cou du Christ, décèle plus un graveur qu'un peintre par ses hachures imitant les tailles croisées.

Jost demeurant à Augsbourg en 1535, la verrière fut certainement importée en Bretagne, comme d'ailleurs celle de Daoulas, ainsi qu'il résulte de deux particularités mentionnées dans la description de cette dernière. Tout d'abord, ainsi que nous venons de le rappeler, le panneau du donateur, le seul qui diffère d'une verrière à l'autre et nécessite une adaptation du carton, portait précisément les armes

<sup>24</sup>. Campbell Dodgson, *Zu Jost de Negker*, dans : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Stuttgart, t. XXI (1898), p. 377-81.

de l'Empire, ce qui eût été surprenant de la part d'un peintre cornouaillais. En second lieu, d'après le chanoine Pinson, en avant de ce vitrail, sur le maître-autel, était posé un retable dont les panneaux, consacrés à l'enfance du Christ, faisaient comme une préface à ceux de la verrière dont ils différaient. Retable et vitrail formaient un ensemble; or le premier était « de sculpture de Flandre dorée damasquinée le mieux qui se puisse voir ».

Ces importations d'objets d'art des Flandres en cette région mitoyenne du Léon et de la Cornouaille ne sont pas pour nous surprendre puisqu'à La Martyre, précisément, se tenait l'une des plus anciennes et des plus importantes foires de la Bretagne. Suivant le témoignage de l'orfèvre morlaisien Jean Bellec, qui, en 1618, déclarait hanter cette assemblée depuis dix-huit ans, « l'on y trouvait nombre de personnes de toutes qualités, des marchands d'Angleterre, d'Irlande et de Flandres et l'on y trafiquait de toutes sortes de marchandises <sup>25</sup> ». C'est donc sans nul doute à La Martyre que René de Rohan et sa jeune épouse Isabeau d'Albret, ainsi que l'abbé Charles Jégou passèrent commande des verrières au bas desquelles ils se sont fait représenter.

Nous allons examiner maintenant quelques-uns des vitraux de ce groupe pour voir comment les peintres verriers locaux ont utilisé ces modèles.

\* \* \*

*Vitrail de La Roche-Maurice.* — Bien que très proche comme date de celui de La Martyre, il est d'une exécution totalement différente (Pl. IX). Tout d'abord le dessin est moins correct et le trait beaucoup plus uniforme et plus accentué au détriment du modelé. Déjà la différence de facture éclate aux yeux dans la figure et surtout dans la poitrine

<sup>25</sup>. Archives du Finistère, G 244.

du Christ, mais elle est encore plus marquée sur d'autres personnages. Examinons par exemple le cavalier personnifiant l'Islamisme et regardons attentivement le dessin de sa bouche. A La Martyre il est très fin et en majeure partie formé par le modelé de la moustache et de la barbe; à La Roche, c'est un trait continu et épais.

Beaucoup de détails sont simplifiés. Les robes de la sainte Vierge et de la Madeleine ne sont plus en riche brocard non plus que le pourpoint du cavalier placé à gauche de la scène; le beau galon brodé sur lequel se lisait le nom de Jost a fait place à un plus modeste, les grelots des harnachements ont disparu et ceux-ci sont plus simples. Les beaux orfrois en quatre feuilles de la mitre de Caïphe ont fait place à des cercles concentriques et le pendant d'oreille, également en quatre feuilles, de Joseph d'Arimathie s'est mué en un disque circulaire. Enfin, certains détails n'ont pas été compris de l'artiste, tels les casques des cavaliers qui n'ont plus d'articulation et ne peuvent se fermer.

La verrière de La Roche est donc manifestement d'un atelier différent de celle de La Martyre. Si l'on veut bien remarquer que, précisément, certains détails flamands et rhénans ont disparu tels que les grelots des harnachements, la forme découpée des mors, les lettres décorant les galons, on peut, croyons-nous, l'attribuer à un atelier breton.

Quoique inférieure à celle de La Martyre, elle est cependant d'une facture très honorable et due à un artiste habile. Nous ne connaissons que ses initiales L. S. et peut-être sont-ce là celles de Laurent Sodec mentionné peintre en 1514 dans les comptes de la cathédrale de Quimper. Il appartenait en effet à une famille de peintres verriers connus. Bertrand Le Sodec, mentionné comme procureur sortant de Saint-Nicolas de Nantes en 1479 répara en 1480 la maîtresse vitre de sa paroisse et termina en septembre 1483 un vitrail pour Saint-Similien de Nantes. Le

17 décembre 1486, il fut institué vitrier du duc<sup>26</sup>. Gilles Le Sodec prit commande d'un vitrail pour Braspartz le 25 novembre 1543 et exécuta vraisemblablement le beau vitrail de Kerfeunteun vers 1575.

*Verrières de Tourc'h et de Saint-Mathieu de Quimper.* — Dans ces deux verrières, sorties certainement du même atelier et exécutées d'après le carton complet tel qu'il existait à Daoulas, l'artiste a suivi beaucoup plus exactement son modèle que celui de La Roche. Quoique légèrement inférieures dans l'exécution à celle de La Martyre, elles sont nettement supérieures à la précédente et font le plus grand honneur à l'atelier, vraisemblablement quimpérois et peut être de Gilles Le Sodec, qui les exécuta et dont elles marquent l'apogée.

*Verrière de Gouézec.* — On remarque à Gouézec les débris d'une Crucifixion contemporaine comme facture des autres vitraux de l'église datés de 1571. Le mauvais larron et le prince des prêtres sont peints d'après le carton de La Martyre tandis que le Christ et le bon larron sont différents; ce dernier est en corps de chemise comme à Guengat. Le fini est des plus quelconques; il n'y a aucun modelé et celui-ci est remplacé par des hachures, imitant, mais combien grossièrement, les tailles de la gravure. Les ornements sont très sommairement traités et, par exemple, les quatre feuilles ornant la mitre de Caïphe sont remplacés par deux cercles concentriques. Ces détails dénotent une exécution rapide et sans doute bon marché: c'est déjà le commencement de la décadence.

*Vitrail de Guengat.* — Contemporaine de celle de Gouézec (1571), la maîtresse vitre de Guengat offre cer-

---

26. Archives de la Loire-Inférieure, B 10, fol. 93.



taines analogies avec celle de La Martyre mais présente cependant de notables différences de composition.

Le motif central est sensiblement le même, à l'exception de la Madeleine, dont la figure est très différente et qui entoure la croix de ses bras. Également, au lieu des oriflammes qui encadraient si joliment le Christ, se dressent, un peu sèchement une lance et une éponge à l'extrémité d'une pique. A gauche, le bon larron ne porte plus de veste et est en corps de chemise, comme à Gouézec<sup>27</sup>. La sainte Vierge est tombée à terre, entourée de deux saintes femmes qui se penchent vers elle, tandis qu'au milieu saint Jean, debout et les mains jointes, contemple le Christ.

A droite, un valet du bourreau procède à l'exécution du mauvais larron, lequel tient entre ses mains liées la petite croix que l'on remettait aux condamnés se rendant au supplice. Au pied du gibet, le bourreau avec ses autres aides assiste à l'exécution, et, devant ce dernier groupe, l'on retrouve les deux cavaliers, mais, au lieu du chapeau pointu entouré d'un turban, Joseph d'Arimatee porte un casque orné d'un plumet sur le côté que l'on retrouve à Pleyben et à Bannalec.

Dans son ensemble, la verrière est d'un bon dessin et les figures sont en général très expressives, telles celles de saint Jean, du bourreau et du valet exécutant le mauvais larron. Elle est d'une facture supérieure à celle de Gouézec.

*Verrière de Lababan.* — Elle est parfaitement datée par l'inscription suivante qui figure au bas : EN L'AN 1573 FUT FAITE CESTE VITRE, ainsi que par son cartouche portant le même millésime. Elle a été maintes fois restaurée<sup>28</sup>, aussi est-il difficile de distinguer les modifications

27. A Notre-Dame de Quillidoaré, en Cast, les larrons sont dépouillés de leurs vêtements.

28. Notamment, pour la dernière fois, par le maître verrier Gaudin, peu avant de figurer à Paris à l'Exposition de la Passion (mai-juillet 1934).

apportées, fort anciennement pour quelques unes, à l'œuvre primitive.

Elle reproduit la disposition générale de La Martyre à l'exception du groupe de la sainte Vierge, qui est assise, les mains croisées sur sa poitrine, entre Marie Cléophas et saint Jean. Joseph d'Arimathie porte un béret orné d'un plumet; enfin l'on a multiplié malencontreusement le nombre des personnages.

Le dessin est très irrégulier, probablement par suite des restaurations successives, et manque souvent de proportions; les bras du Christ, entre autres, sont particulièrement courts.

La croupière du cheval, le collet du cavalier et Longin portent des inscriptions qui, à part AMEN, ne paraissent présenter aucune signification. Il est à remarquer, cependant, que les lettres P et S dominent et terminent deux des inscriptions NOPS et MRZPS. Peut être sont-elles les initiales de l'artiste et, dans ce cas il conviendrait d'attribuer le vitrail au peintre verrier quimpérois Pierre Sortès qui travaillait à cette époque à la cathédrale. Ce n'est toutefois là qu'une hypothèse.

*Verrière de Langolen.* — Actuellement au Musée breton de Quimper, elle offre quelques rapports avec celle de Lababan dont elle doit être sensiblement contemporaine; on y retrouve, en effet, l'étrange coiffure de Joseph d'Arimathie. Elle est encore inspirée manifestement dans ses grandes lignes de celle de La Martyre, mais le verrier a modifié de façon assez malencontreuse le bel équilibre de la composition primitive en campant devant le bon larron un cavalier reproduisant exactement l'attitude de Joseph d'Arimathie. Le dessin, souvent incorrect, est lourd; et c'est là, en définitive, une œuvre presque aussi fruste que le vitrail de Treflevenez exécuté quelques années plus tard (1590).

Ces deux dernières verrières demeurent néanmoins fort intéressantes pour l'histoire de la peinture sur verre en Cornouaille.

*Verrière de Pleyben.* — Elle paraît dater de la fin du XVI<sup>e</sup> ou des premières années du XVII<sup>e</sup> siècle. L'on sait en effet que l'église fut commencée par l'abside en 1564 mais que les sablières de la nef ne furent posées qu'en 1583.

Au centre, Notre-Seigneur, en croix, est environné de multiples lances et éponges. La Madeleine saisit la croix de ses deux mains et sa robe est décorée d'arabesques que nous retrouvons en 1622 à la chapelle de la Véronique en Bannalec; quant à Longin, il offre une grande ressemblance avec celui de Ploudiry.

Du côté du bon larron, un seul personnage à cheval. La sainte Vierge est tombée à terre et deux saintes femmes s'empressent auprès d'elle tandis qu'à gauche de la scène saint Jean contemple le Christ. Du côté du mauvais larron, un cavalier porte un étendard. Tout le bas de ce dernier panneau semble avoir été refait et représente des soldats romains jouant aux dés la tunique de Notre-Seigneur.

*Verrière de Ploudiry.* — Ploudiry étant la mère église de La Martyre, il n'est pas étonnant que sa maîtresse vitre ait été inspirée par la belle œuvre de sa trêve; mais le peintre verrier en a assez fâcheusement modifié la composition (Pl. X). En supprimant les cavaliers qui entourent la croix du bon larron et en ajoutant des personnages entre Longin et le centurion, il a rompu l'équilibre harmonieux du carton et l'a beaucoup alourdi.

Le dessin est médiocre et en quelques points fort mauvais, notamment celui des chevaux et de Joseph d'Arimatee.

*Verrière de la Véronique en Bannalec.* — La chapelle de la Véronique en Bannalec a son chevet polygonal décoré de trois verrières dues certainement au même artiste et représentant respectivement la Cène surmontant sainte Véronique encadrée par deux anges, le Trépassement de la sainte Vierge dominant trois anges (Pl. XI), enfin la Crucifixion accompagnée de trois scènes de la Passion.

Elles sont parfaitement datées, tant par l'inscription placée aux pieds de sainte Véronique : OLIVIER LEAUSTIC VICAIRE 1622, que par les armoiries des tympan rappelant l'alliance en 1583 de François de Kerhoënt, s<sup>r</sup> de Kergournadech et de Jeanne de Botigneau et celle de leur fille Renée avec Sébastien de Rosmadec, baron de Molac, en 1616.

Inspirée visiblement du carton de La Martyre, la Crucifixion de la Véronique (Pl. XII) est inégale et présente, à côté de bonnes parties telles que le Christ, le mauvais larron et les chevaux, de grandes faiblesses de composition et d'exécution. Le peintre n'a pas suivi le carton du bon larron et n'a pas su dessiner correctement la contorsion des bras; le droit est démesuré et l'avant-bras gauche, séparé du haut du bras, semble celui d'un pantin dont on aurait distendu l'élastique et que l'on aurait fixé ensuite à l'un des bras de la croix.

Les figures de Longin, de Caïphe et du centurion sont des plus faibles, quant à Joseph d'Arimatee, il cavalcade comme à Guengat et à Pleyben coiffé d'un casque orné d'un plumet.

A gauche, le groupe de la sainte Vierge, qui est certainement une réfection, la représente assise à terre, manifestant ainsi une influence italienne marquée, ainsi que la Madeleine étreignant la croix de ses mains, et le harnachement des chevaux.

\*  
\*  
\*

Par ces quelques exemples, on voit quelle influence eut en Cornouaille pendant près d'un siècle la belle verrière de Jost de Negker. Cette composition, était si parfaitement équilibrée que les peintres qui en ont modifié le carton n'ont abouti qu'à rompre son harmonie et à l'alourdir.

Les verrières que nous venons de passer en revue sont, en effet, toutes inférieures à leur modèle, mais arrivent parfois à l'égaliser presque, ainsi que nous l'avons vu à Tourc'h et à Saint-Mathieu de Quimper. Ces derniers vitraux, ceux de

La Roche-Maurice et de Guengat, montrent qu'il existait à Quimper au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle plusieurs ateliers d'habiles praticiens. Mais, ainsi qu'il arrive en pareil cas, la vogue du carton, détermina une fabrication à bon marché et moins soignée, dont la verrière de Gouézec représente le type, ainsi que des imitations assez frustes par des artisans de second ordre, telles les verrières de Lababan, Langolen et Treffevanz.

\* \* \*

Quelques documents d'archives nous apprennent que plusieurs verrières furent ainsi importées en Bretagne, telle celle rapportée des Flandres en 1473 par les marchands de Vitré pour la chapelle de leur confrérie<sup>29</sup>, telles les treize commandées en 1494 par la reine Anne au verrier parisien Amé Pierre pour la chapelle Sainte-Anne de Lohéac<sup>30</sup>. Si ces verrières ne furent certainement pas sans influencer les peintres verriers bretons, ainsi que nous venons de le voir par l'exemple de La Martyre, les estampes colportées au XVI<sup>e</sup> siècle furent pour eux une source d'inspiration bien autrement abondante.

Il y a trente ans, M. E. Mâle indiquait déjà combien, dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, les peintres verriers s'inspirèrent des gravures sur bois et sur cuivre des Pays-Bas et de l'Allemagne du sud, notamment des œuvres de Martin Schöngauer, d'Albert Dürer, d'Hans Sebald Beham, de Dirick Vellert, etc.; puis comment, vers 1540 environ, sous l'influence d'estampes venues d'Italie, et tout particulièrement de celles de Marc-Antoine Raimondi, ils imitèrent Raphaël et Michel-Ange<sup>31</sup>.

29. Abbé PARIS-JALLOBERT, *Journal historique de Vitré*, Vitré, 1880, p. 587.

30. Bibl. Nat., Pièces originales, dossier Riou. Voir à ce sujet : *Revue Archéologique*, année 1882.

31. E. MALE, *L'imitation de la gravure par les peintres verriers*, Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier, 1913, article reproduit dans : E. MALE, *Arts et Artistes du Moyen Age*, Paris, 1928, chap. XIV. A titre d'exemples, M. Mâle a montré comment, à Conches, le Martyre de sainte Foy est copié sur le Martyre de sainte Cécile de Raimondi, reproduisant lui-même la fresque de Raphaël de la villa papale de

Depuis, M. Delen a confirmé combien au XVI<sup>e</sup> siècle, et surtout depuis 1550, les chalcographies anversoises avaient inondé de leurs produits l'Europe et le Nouveau Monde, notamment l'Amérique espagnole, ainsi que l'établissent en particulier les comptes du célèbre imprimeur libraire Christophe Plantin<sup>32</sup>. Les extraits qu'il a publiés de ceux-ci, s'étendant à la période 1553-1596, montrent le trafic d'estampes très important qui s'opérait alors entre Paris, Anvers et Francfort, les trois grands centres du commerce des livres et des gravures, et sont d'un intérêt considérable pour l'histoire de la peinture sur verre.

Ils nous renseignent, en effet, sur les estampes flamandes les plus demandées en France<sup>33</sup> et dont s'inspiraient par conséquent avec celles de Marc-Antoine Raimondi les peintres verriers, ainsi que le confirment du reste les exemples suivants.

## II. — Verrière de la Dormition de la sainte Vierge à Duault. Tableau de Saint-François de Quimper.

L'église de Duault renferme, provenant de l'ancien édifice, un très beau vitrail représentant, répartie sur trois lancettes, la Dormition de la sainte Vierge (Pl. XIII). C'est là l'illustration d'un récit apocryphe, le *de Transitu Mariæ*, dû au pseudo-Méliton de Sardes et que Grégoire de Tours fit connaître, au VI<sup>e</sup> siècle, à l'Église des Gaules<sup>34</sup>. Les apôtres étant réunis

Magliana; comment la Cène de la même église, datée de 1546, est inspirée de la planche du même artiste, également d'après Raphaël, et comment, à Montfort-L'Amaury, la femme de Putiphar reproduit exactement la belle œuvre de Marc-Antoine d'après celle des Loges du Vatican.

<sup>32</sup> J. J. DELEN *op. cit.* Voir notamment le chapitre : *Le commerce des estampes* p. 149 et suiv.

<sup>33</sup> Voir Appendice II.

<sup>34</sup> Ainsi que l'indiquait saint Epiphane dès 376, les saintes écritures sont muettes sur les circonstances de la mort de la sainte Vierge et l'on ignore en particulier le lieu et la date de cet événement. Notre-Seigneur ayant recommandé sa mère à saint Jean, deux traditions naquirent tardivement à Ephèse et à Jérusalem qui se disputaient son tombeau.

autour du lit de la Vierge au moment de sa mort, le Christ vint au milieu d'eux pour recueillir l'âme de sa mère. Le lendemain, les apôtres portèrent le corps au tombeau et y demeurèrent ensemble jusqu'au moment où Jésus, apparaissant une seconde fois, le ressuscita à son tour. Des anges l'emportèrent alors au ciel pour le réunir à son âme<sup>35</sup>.

Ce fut un sujet très répandu en Bretagne sur les verrières; on le retrouve encore notamment à Notre-Dame du Cran en Spézet, à La Martyre, à Notre-Dame des Cieux au Huelgoat, à Ploërmel, à la Véronique en Bannalec, à la Chapelle-Janson, à Bazouges-la-Pérouse, etc.

Toutefois, à Duault, l'artiste n'a pas suivi le poncif traditionnel et n'a pas figuré le Christ venant accueillir l'âme de sa mère; les apôtres sont réunis autour du lit de la Vierge et récitent les prières des agonisants.

Il est aisé de voir que ce vitrail est la copie à peu près intégrale de la Dormition de Ioan Stradanus gravée par Adrien Collaert (Pl. XIV)<sup>36</sup>. L'apôtre, portant un binocle et d'allure

35. Parfois plusieurs de ces trois scènes sont figurées sur le même tableau. L'église Sainte-Marie de Lübeck, par exemple, conserve une charmante Dormition, d'Hermen Rode, datée de 1494, où l'on voit un angelot fermer les yeux de la sainte Vierge tandis que quatre autres emportent son âme. Sur le même tableau, figurent dans l'embrasure de la porte les funérailles. Au Musée royal de Bruxelles, un tableau d'Albert Bouts, de la fin du xv<sup>e</sup> ou des premières années du xvi<sup>e</sup> représente les funérailles et l'Assomption. Enfin la Dormition et l'Assomption sont fréquemment figurées ensemble, notamment dans les églises de Moldavie (Saint-Georges de Harlau, Zica, Dobrovat, etc.), et, dans cette dernière contrée, la présence d'anges est à remarquer. C'est que les artistes moldaves se sont inspirés d'un autre récit apocryphe dû à Juvénal, archevêque de Jérusalem, et propagé au viii<sup>e</sup> siècle par Jean Damascène: « Quant à son corps, réceptacle de la divinité, emporté et entouré d'honneurs, aux chants des anges et des apôtres, on le déposa dans un sarcophage à Gethsémani où, pendant plusieurs jours, les anges ne cessèrent leurs danses ni leurs cantiques. Au bout de trois jours, la mélodie angélique ayant pris fin, les apôtres furent présents. Thomas arriva après le troisième jour, et, comme il désirait vénérer le corps de Marie, les apôtres ouvrirent le cercueil; on n'y trouva que des linéuls. » C'est ce dernier récit apocryphe qui paraît à l'origine du célèbre tympan de Senlis, vers 1190, ainsi que d'une charmante verrière du collatéral nord de la chapelle Saint-Léon en Merléac dans les Côtes-du-Nord.

36. Ioan Stradanus, de son vrai nom Jan van der Straet, naquit en 1523 à Bruges où il commença son apprentissage dans l'atelier paternel. Après la mort de son père, il fréquenta l'école de Maximilien Franck et plus tard séjourna trois ans à Anvers auprès de Pieter Aertsen, vers 1545. Il alla ensuite à Lyon où on le trouve travaillant chez Corneille de la Haye, et, après un court séjour à Venise, se rendit à Florence vers 1550. Il connut Vasari et collabora avec lui à Rome, au Vatican, de 1550 à

un peu caricaturale est tout à fait caractéristique de Stradanus<sup>37</sup>. On retrouve notamment un personnage semblable sur l'une des scènes de sa célèbre Passion gravée par Philippe Galle : Notre-Seigneur dépouillé de ses vêtements (Pl. XV) et sur l'une des si curieuses estampes de cet artiste consacrées aux métiers, intitulée « Conspicilla ».

Dans la verrière de Duault, la disposition générale des personnages et du décor est exactement celle de la gravure. Le peintre verrier a seulement diminué le ventre très proéminent qu'a la Vierge sur l'estampe originale et adouci également les plis tourmentés de la couverture du lit, bref les quelques détails qui montrent curieusement l'influence du maniérisme italien sur un artiste flamand. Il a aussi modifié quelque peu les costumes, notamment celui de l'apôtre à genoux au premier plan ainsi que les courtines du lit. Enfin, s'il a supprimé le siège avec coussins figurant à gauche du modèle, il a ajouté, bien en vue, un magnifique encensoir.

Cette verrière est parfaitement datée. Elle porte en effet, en petites capitales, l'inscription suivante : MESSIRE CHARLES MORICZE BAHERZRE QSEILLER DU ROY, SON LIEUTENANT GENERAL A KAHES, SIEUR DU QUENQUIS ROSVILON A FAIT FAIRE CES VITRES.

Or, fort heureusement, l'acte par lequel le général de Duault autorisa Maurice Bahezre à ériger cette vitre et y placer telles armoiries que bon lui semblerait nous a été conservé; il est daté du dimanche 11 mars 1594<sup>38</sup>.

1553. De retour à Florence, il travailla pour l'atelier de tapisserie de Cosme de Médicis, « l'Arazzeria Medicea », auquel il livra cent trente-deux cartons. Il participa également à la décoration par Vasari de la chambre d'Éléonore de Tolède au Palazzo Vecchio et mourut à Florence le 2 novembre 1605. Sur cet artiste, voir : Ulrich THIEME, *Allgemeines Lexikon der Bildender Künstler*. — Quant à Adrien Collaert, né à Anvers en 1560, il fut inscrit comme fils de maître à la gilde de Saint-Luc en 1580 et épousa, en 1586, Justa Galle, fille du célèbre graveur Philippe (DELEN, *loc. cit.*, p. 101).

37. Certes, dans presque toutes les Dormitions du xvi<sup>e</sup> siècle, l'un des apôtres porte généralement un binocle, mais ce personnage n'est pas en général aussi caricatural que celui de Stradanus et ne se rencontre que très rarement dans les scènes de la Passion. Il faut remonter à la Dormition d'Hans Multscher (1437) au Deutsche Museum de Berlin pour trouver de tels types. Henri Goltzius l'emprunta à Stradanus.

38. Archives des Côtes-du-Nord : Titres de famille, carton 8, Bahezre.



L'estampe d'Adrien Collaert, qui date au plus tôt de 1580, connut un grand succès dans les Pays-Bas et fut reproduite notamment, mais en contre-partie, par le beau-frère de l'artiste, Théodore Galle, avec seulement quelques modifications du lit (Pl. XVI). Elle fut, semble-t-il, également prisee en Bretagne et servit de modèle, en contre-partie, à un tableau donné au couvent Saint-François de Quimper par les L'honoré. Aujourd'hui disparu, il nous est connu par le croquis qu'en fit, en décembre 1642, Claude Bourricquen dans un procès-verbal des prééminences de cette Maison actuellement en notre possession (Pl. XVII). Ce tableau, qui portait les armes en alliance de Jean L'Honoré et de Jeanne de Baud, était la reproduction rigoureuse du dessin de Ioan Stradanus, à l'exception des nimbes des apôtres qui ont été supprimés, omission peut-être due d'ailleurs à Bourricquen.

Nous avons indiqué plus haut que sur le dessin de Stradanus ne figurait pas le Christ venant accueillir l'âme de la Vierge, contrairement au poncif habituel si magistralement interprété, entre autres, par Hugo van der Goes vers 1480; aussi n'est-il pas sans intérêt de rechercher la source d'inspiration de l'artiste. Elle semble résider, sans nul doute, dans les retables brabançons. On ne peut être que frappé des affinités existant entre la gravure de Collaert et la Dormition du retable de Lombeck (Pl. XVIII) datant de 1510-15<sup>39</sup>. L'analogie est encore grande, bien que moins saisissante avec la Dormition de l'un des deux retables de Villers-la-Ville remontant au xv<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>.

---

39. Sur le retable de Lombeck figurent, outre la Dormition, les funérailles et l'Assomption de la sainte Vierge.

40. Ceci n'est pas pour surprendre étant donné le contact continué qu'avaient les imagiers et peintres d'une même ville, exécutant souvent en collaboration d'importants travaux. C'est sans doute à cette même influence des retables qu'est due également l'absence du Christ dans la célèbre Mort de Marie de Josse Van Clève, datant de 1515 et conservée au Musée Wallraf Richartz de Cologne. Sur ce tableau, qui porte la marque des peintres d'Anvers, l'artiste a pris plus de liberté avec le modèle traditionnel, assez malencontreusement d'ailleurs. La composition de son tableau, par ailleurs si remarquable, est en effet beaucoup moins harmonieuse

A Duault le peintre verrier a copié presque servilement la gravure lui servant de modèle, ce qui permet son identification facile. En d'autres cas l'artiste interprète l'estampe qu'il a entre les mains, qui devient alors plus difficile à découvrir, ainsi que nous l'allons voir par l'exemple suivant.

### III. — Verrière du Martyre de saint Laurent à Notre-Dame du Cran en Spézet.

La chapelle de Notre-Dame du Cran en Spézet est l'une des rares en Bretagne possédant encore sa parure complète de verrières anciennes. Les sept qui la décorent, du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, représentent respectivement la Passion, la Nativité, datée de 1546 (Pl. XIX), le Baptême de Notre-Seigneur (Pl. XX), la Dormition de la sainte Vierge, le transport miraculeux du corps de saint Jacques à Compostelle, portant la date de 1548 (Pl. XXI), le Martyre de saint Laurent, de la même date, enfin saint Éloi ferrant le pied coupé d'un cheval, datée de 1550 et signée V. D., peut être monogramme de Vincent Desportes (Pl. XXII) <sup>41</sup>. Il est à remarquer, ainsi que l'a déjà noté le chanoine Abgrall, que les scènes de l'Adoration des bergers et des mages de la Nativité se retrouvent à peu près identiques à Pontcroix ainsi que les architectures qui les surmontent <sup>42</sup>.

Bien que sensiblement contemporains, ces vitraux sont, comme exécution et surtout comme composition, de valeurs très inégales. Tandis que le Trépassement de la sainte Vierge <sup>43</sup> et la Nativité rappellent Bernard van Orley, Joss van Clève et Herri Met le Bles, les trois derniers semblent d'une compo-

---

que celle des imagiers. Ses personnages également sont trop agités, ils n'ont ni le recueillement que l'on constate à Duault, ni l'accablement pathétique des apôtres de la belle Dormition du monastère près Djemil qu'a fait connaître Jerphanion.

41. Cette scène de saint Eloi se retrouve à Plogonec, mais d'une beaucoup moins bonne composition.

42. Seul le second des rois mages diffère quelque peu.

43. Nous ne reproduisons pas ici le Trépassement de la sainte Vierge ni la Passion dont le lecteur trouvera la reproduction dans le bel ouvrage de M. H. WAQUET : *L'Art breton* (Grenoble, B. Arthaud, s. d.).

sition plus fruste, et, notamment, les vitraux de saint Jacques et de saint Éloi paraissent les copies de gravures populaires.

Le Martyre de saint Laurent (Pl. XIII) ressemble lui aussi, à première vue, à une gravure de pèlerinage; cependant, le saint sur son gril est d'une facture plus fine et sa pose plastique décèle une influence accusée du maniérisme italien faisant songer à la Mort d'Adonis du Rosso, en un peu moins tourmenté toutefois.

C'est en effet la copie d'un dessin conservé au Cabinet de Munich et dû au maître du Rosso, Baccio Bandinelli, ou, plus exactement, de la gravure exécutée par Marc-Antoine Raimondi d'après ce dessin dont il avait quelque peu tempéré la turbulence des lignes au grand déplaisir du maître (Pl. XXIV). Quant aux autres personnages revêtus de cuirasses, ce sont également cinq des personnages du dessin de Bandinelli, groupés différemment et surtout habillés, les académies de l'estampe originale ayant choqué sans doute le fabrique Charles Quampion ou son recteur.

Cette gravure est datée par suite d'une circonstance assez curieuse. Après la mort de Raphaël, Marc-Antoine s'était fait le collaborateur des disciples du maître, mais ensuite, pour vivre, il grava toutes sortes d'illustrations et, en particulier, en 1524, une suite de scènes pornographiques de Jules Romain qui eurent d'ailleurs un grand succès auprès des patriciens et que les émissaires enquêteurs du pape retrouvèrent, dit Vasari, « jusque dans les endroits où l'on devait le moins s'attendre à les découvrir<sup>44</sup> ». Jeté en prison, Marc-Antoine en fut tiré grâce aux démarches de Baccio Bandinelli, de l'Arétin et surtout du futur cardinal Hippolyte de Médicis, et c'est pour témoigner sa gratitude au premier, qu'aussitôt élargi, il reprit cette planche du Martyre de saint Laurent commencée peu auparavant. C'est donc de 1525 que date cette gravure; et l'on voit avec quelle

44. Voir à ce sujet : Vicomte Henri DE LABORDE, *Marc-Antoine Raimondi*, Paris, 1888, pp. 55 et suiv.

rapidité elle fut colportée puisque l'on retrouve cette copie, certes bien défigurée, au fond des montagnes d'Arrée en 1548 <sup>45</sup>.

\* \*

On ne saurait évidemment de ces quelques exemples tirer des conclusions générales, mais seulement quelques remarques.

Les verrières de Daoulas et de La Martyre, dont l'influence fut si grande en Cornouaille, confirment que si la Bretagne posséda plusieurs ateliers de peintres verriers qui exécutèrent non sans talent la majeure partie des vitraux de la province, l'apport étranger ne doit cependant pas être sous-estimé.

Les verrières de Duault et de Notre-Dame du Cran en Spézet indiquent que les peintres verriers bretons, comme leurs confrères des autres provinces, utilisèrent au XVI<sup>e</sup> siècle, pour leurs cartons, des estampes colportées des Flandres et d'Italie dans des délais extrêmement courts <sup>46</sup>.

Le tableau de Saint François de Quimper montre enfin combien est regrettable pour l'histoire de l'Art breton la disparition des peintures anciennes.

Résumant, il y a une dizaine d'années, les influences que nous avons rencontrées en examinant uniquement les verrières anciennes des Côtes-du-Nord, nous indiquions qu'elles avaient été inspirées, du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, par les œuvres des peintres verriers et enlumineurs de l'école parisienne, et peut-être, exceptionnellement d'ailleurs (verrière de Saint-

---

45. Une autre preuve de la rapidité avec laquelle cette estampe fut colportée nous est fournie par le Martyre de saint Laurent de l'artiste munichoïse Ludwig Reffinger, dessin conservé au Musée du Louvre et exécuté vraisemblablement entre 1530 et 1548. Si, comme il a été remarqué par L. Demonts, les architectures et les personnages sont à rapprocher de la Mort de Marcus Curtius, à la vieille pinacothèque de Munich, le saint sur son gril est visiblement inspiré du dessin de Baccio Bandinelli.

46. Rappelons à ce sujet le marché du 7 décembre 1606 passé entre les moines de Beauport et le maître verrier Noël Allayre pour les sept verrières du chapitre. « ...scavoir la vitre du milieu toute en voyre paint cuyt, figuré d'une Trinité au désir d'une feuille à taille douce qui lui a esté baillée ». A. DE BARTHÉLEMY, *Notice sur quelques peintres verriers de Bretagne* dans : *Mémoires de l'Association bretonne*, t. I, p. 224.

Alban), par celles de l'école anglaise; puis, au XVI<sup>e</sup> siècle, exclusivement par les dessins et gravures des maîtres rhénans, et enfin, à partir de 1520, par les cartons des Pays-Bas et, notamment, des éditeurs anversoïis<sup>47</sup>. L'étude de quelques verrières des autres départements bretons, tout en confirmant pleinement ce point de vue<sup>48</sup>, montre que l'on y rencontre aussi, à partir de 1540 environ, quelques verrières directement influencées par l'Italie, ainsi que l'a d'ailleurs indiqué déjà M. Guey à propos du beau vitrail de la chapelle Saint-Exupère de Dinéault, actuellement au Musée de Quimper<sup>49</sup>.

Si l'on veut bien se rappeler que depuis le règne de Charles VI il n'y eut en France jusqu'à Jean Cousin d'autre peintre décorateur que Fouquet, qui ne paraît pas avoir fait école, il n'est pas étonnant que les verriers aient dû chercher leurs cartons dans les centres artistiques florissant à l'étranger.

Par son goût personnel pour l'art allemand et par ses traités de commerce avec la Hanse, renouvelés d'ailleurs par ses successeurs<sup>50</sup>, Jean V détermina sans doute cette vogue des maîtres d'outre Rhin qui dura en Bretagne jusqu'à sa réunion à la France. Puis, lorsque l'ensablement de l'estuaire du Zwin eut contribué à provoquer le déclin de Bruges et le prodigieux essor d'Anvers, c'est vers ce grand centre que se tournèrent les artistes et c'est principalement

47. R. COUFFON, *Contribution à l'étude des verrières anciennes du département des Côtes-du-Nord*, loc. cit.

48. Nous croyons en effet, quant à nous, que la belle verrière de Guengat représentant saint Michel, la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste n'a pas été exécutée d'après un carton français, ainsi qu'il est généralement indiqué, mais d'après un carton de l'Allemagne du sud. Les grands nimbes aussi ciselés que ceux d'Hans Schüchlin, la croix d'orfèvrerie au centre du front de l'archange, celle de son armure constellée de pierreries, enfin les figures nettement apparentées à celles de maîtres allemands du sud tels que Frédéric Herlin et Martin Schongauer nous en semblent la preuve.

49. P. COROZE et F. GUEY, *Introduction à l'étude des vitraux de Bretagne, Mémoires de la Société archéologique du Finistère*, t. XLVIII (1921), p. 122-143.

50. Les traités de commerce entre la Bretagne et la Hanse furent renouvelés notamment le 15 avril 1477, puis encore pour dix ans, le 14 octobre 1485, par François II (Inventaire des titres conservés au château de Nantes).

par les Pays-Bas que les peintres verriers bretons connurent l'influence grandissante de l'art italien, dont ils perçurent également quelques échos directs.

Ces casques de pompiers qui nous font sourire aujourd'hui à Champeaux, Guengat, Pleyben, Bannalec, Iffendic, etc., ces cuirasses dont sont affublés les bourreaux de saint Laurent à Spézet ont en effet leur intérêt. Ce sont parmi les premiers témoins de la pénétration en Bretagne de l'Humanisme, opposé à la scolastique du Moyen Age qui avait marqué si profondément de son empreinte notre vieille péninsule.

R. COUFFON.

---

## ANNEXE I

### État sommaire des portraits de donateurs figurant dans les verrières anciennes de Bretagne.

---

#### I. — CÔTES-DU-NORD

*Gausson.* — Chapelle Saint-Nicolas : Peronnelle de Plœuc, dame de Kercarantel, épouse de René du Boisboissel (1545-60).

*Maël-Pestivien.* — ~~Église~~ Église Saint-Laurent : Jehan de Coatgourheden et Jouhanna du Vieux Chastel; Olivier de Coatgourheden et Mabile de la Chapelle Pestivien (vers 1520).

*Moncontour.* — Église Saint-Mathurin : Claude de la Villeblanche, s<sup>r</sup> du Plessis-au-Noir; Jacques de la Motte, s<sup>r</sup> du Vauclerc (vers 1530); Jean Le Mintier et Marie Le Moine (vers 1535).

*Plédran.* — Chapelle Saint-Nicolas de Craffault : Jean Rouzault et Catherine de la Garenne (vers 1572).

*Saint-Nicolas-du-Pélem.* — Église Saint-Pierre : Messire Jean de Kerdeffrec'h; Yvon Jourdain, s<sup>r</sup> du Pelem et Isabeau de Quimerc'h; Guillaume Jourdain et Jehanne de Moelou-Rostrenen (1470).

*Tonquédec.* — Rolland de Coetmen, Jeanne Anger, Jean de Coetmen, Jeanne du Pont-Rostrenen (1467-70).

#### II. — ILLE-ET-VILAINE

*Availles-sur-Seiche.* — Chapelle du Fourneau : François de Broons, s<sup>r</sup> du Fourneau et Miramonde de Barasouyn.

- La Chapelle-Janson.* — Église : Charlotte Ferré, femme de Robert-Claude de la Chapelle; N. de Beaucé et sa femme.
- Chevaigné.* — Église : François Thierry, s<sup>r</sup> de la Rivaudière et Françoise du Puy du Fou (1551).
- La Guerche.* — Église Notre-Dame : Jean de Valois, duc d'Alençon et époux de Marie de Bretagne; Yves Mayeuc, évêque de Rennes (1536).
- Louvigné-de-Bais.* — Église : Guy III d'Espinay et Louise de Goulaine (figures refaites).
- Rennes.* — Église Saint-Laurent : Eustache Marquer et Jacqueline de Mathan (1556)<sup>51</sup>.
- Donateurs non identifiés.* — Breteuil, église : donatrice de la Maison de Montfort.

### III. — FINISTÈRE

- Ergué-Gabéric.* — Église : François Liziart, s<sup>r</sup> de Kergonan et sa femme.
- Guengat.* — Église : Maurice de Kerigny, s<sup>r</sup> de Kerdrein, et Jeanne du Roscerf, sa femme.
- Kerfeunteun.* — Église : Pierre de Goasvennou, recteur de Kerfeunteun et chanoine de Quimper (vivant en 1575).
- La Martyre.* — Église : René de Rohan et Isabeau d'Albret (1535).
- Morlaix.* — Église du couvent Saint-François de Cuburien : Jean II de Rohan, fils du fondateur Alain IX; Jean Le Barbu, s<sup>r</sup> de Bigodou, et Marie du Bois sa femme.
- Plogonnec.* — Église : Marie de Tromelin, femme en troisièmes nocés d'Alain de Guengat, vice-amiral de Bretagne.
- Pontcroix.* — Église : Alain de Rosmadec et Jeanne du Chastel (vers 1528).

51. Ce beau vitrail vient d'être détruit par un bombardement (1944).



*Quéménéven.* — Chapelle de Kergoat : Henry de Quoetsquiriou, recteur de Quéménéven en 1566.

*Quimper.* — Cathédrale : Bertrand de Rosmadec, évêque de Quimper de 1416 à 1445; Jehan de Lespervez, évêque de Quimper de 1451 à 1471; Alain Le Maout, évêque de Quimper de 1484 à 1493; Raoul Le Moel, évêque de Quimper de 1493 à 1501;

Jehan Le Baillif, chanoine de 1468 à 1492; Laurent du Groesquer, chanoine en 1496; N. de Kerguelen, chanoine de 1489 à 1497; Guillaume de Kerloaguen, chanoine et archidiacre de Poher en 1465, fils de Maurice et de Marguerite Estienne; Pierre de Kerloaguen, chanoine et archidiacre de Poher, neveu du précédent; Geoffroy de Treanna, chanoine; Rioc de Treanna, **chanoine**;

Pierre de Botigneau et **Jeanne de Tréanna**, sa femme; Yves du Dresnay; **N. du Juch** et Catherine de Botigneau, sa femme; **N. de Lezongar**, s<sup>r</sup> de Pratanros vers 1420; **Ronan de Lezongar**, s<sup>r</sup> de Pratanros et Marguerite de **Kermeno**, sa femme; Maurice de Kerloaguen et Loyse Beschet, sa femme, père et mère de Pierre; Vincent de Ploec, s<sup>r</sup> du Tymeur, et Jeanne de Rosmadec, sa femme; Yvon de Treanna, s<sup>r</sup> de Treanna; Jean de Treanna, s<sup>r</sup> de Treanna, fils d'Yvon.

Musée : Vitrail Saint-Exupère de Dineault : Tanguy de Kersauson, s<sup>r</sup> de Rosarnou.

*Saint-Divy.* — Église : Hervé de La Palue, sénéchal de Léon (1531).

*Saint-Pol-de-Léon.* — Cathédrale : Jehan Le Scanf et Anne du Bois, sa femme.

*Tregunc.* — Chapelle Notre-Dame de Kerven : Jean Toppin.

*Donateurs non identifiés.* — Guengat : église; Huelgoat : chapelle Notre-Dame-des-Cieux; Peumerit : église; Plogonnec : église; Quimper : cathédrale.

## IV. — MORBIHAN

*Faouet (Le)*. — Chapelle Sainte-Barbe : Jean de Boutteville, Jeanne du Chastel, sa femme, et leurs enfants (vers 1511).

*Ploërmel*. — Église : Jean L'Espervier, évêque de Saint-Malo de 1451 à 1486; Yvon Audren (1533); Jean Rogier, s<sup>r</sup> du Crévy et Hélène Josse, sa femme; François Rogier, s<sup>r</sup> de Quehéon et Henriette de Kerveno, sa femme.

*Donateurs non identifiés*. — Guégon : église; Melrand : chapelle de Locmaria; Sérent : chapelle Sainte-Suzanne.

## V. — LOIRE-INFÉRIEURE

*Montrelais*. — Église Saint-Pierre : François de Maure, Hélène de Rohan, sa femme, et leurs enfants : Claude, Jeanne, épouse en 1538 de Jean du Quellenec; Françoise, épouse de Jean du Guiny (vers 1535).

*Donateurs non identifiés*. — Saint-Herblain : chapelle de la Garotterie.

## ANNEXE II

**État sommaire des estampes flamandes de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle les plus demandées en France d'après les comptes de Plantin <sup>52</sup>.**

(Extraits des comptes publiés par J. J. DELEN).

L'Annonciation, de Petrus a Mariga, d'après Bronzino (1553).

L'Annonciation, de Pierre Dufour (Petrus Furnius), gravée par lui-même.

La Nativité, de Jérôme de Cock, d'après Bronzino (1554); (également de J.-B. de Cavalieris, 1565, contre-partie de la précédente).

52. Cette liste n'est évidemment nullement limitative car de nombreux éditeurs vendaient directement leurs estampes.

L'Adoration des Bergers, de Georges Ghisi, d'après Bronzino (1556).

Le Massacre des Innocents, de Philippe Galle, d'après François Floris.

L'Enfance du Christ, de Philippe Galle, d'après Heemskerck (1564).

La Sainte Famille, gravée par A. Huybrechts en 1574.

La Cène, par Harman Muller, d'après François Floris.

La Passion de Notre-Seigneur de Ioan Stradanus, en trente-trois planches gravées par Philippe Galle et Adrien Collaert.

Le Christ entre les deux Larrons, par Petrus a Mariga, d'après Lambert Lombard.

La Descente de Croix, de Dirick Coornhert, d'après Lambert Lombard (1556).

La Résurrection, de Philippe Galle, d'après Pierre Bruegel le Vieux.

Le Jugement dernier, de Corneille Bos, d'après Michel-Ange.

La série des Apôtres, par Lambert Suavius, d'après Lambert Lombard.

La Conversion de saint Paul, par Corneille Bos, d'après Michel Coxie.

Saint Jérôme, de Jérôme Cock, d'après Heemskerck (1552).

Le Martyre de sainte Catherine, de Théodore Galle, d'après Stradanus.

L'Homme entre la Charité, l'Espérance et la Foi, d'après Heemskerck (1562).

Histoire de David, en dix planches, par Dirick Coornhert, d'après Heemskerck (1562).

Histoire du prophète Élie, en quatre-feuilles, par Pierre Dufour, gravée par lui-même.

Histoire de Joseph, en huit feuilles, de Pierre Dufour, gravées par lui-même.

Histoire de Daniel, par un graveur inconnu, d'après Heemskerck.

Histoire de Suzanne, par un graveur inconnu, d'après Heemskerck (1563).

La reine de Saba devant Salomon, par Dirick Coornhert, d'après François Floris (1557).

Job sur son fumier, par un inconnu, d'après Heemskerck (1556).

Le Déluge, par Corneille Bos, d'après François Floris.

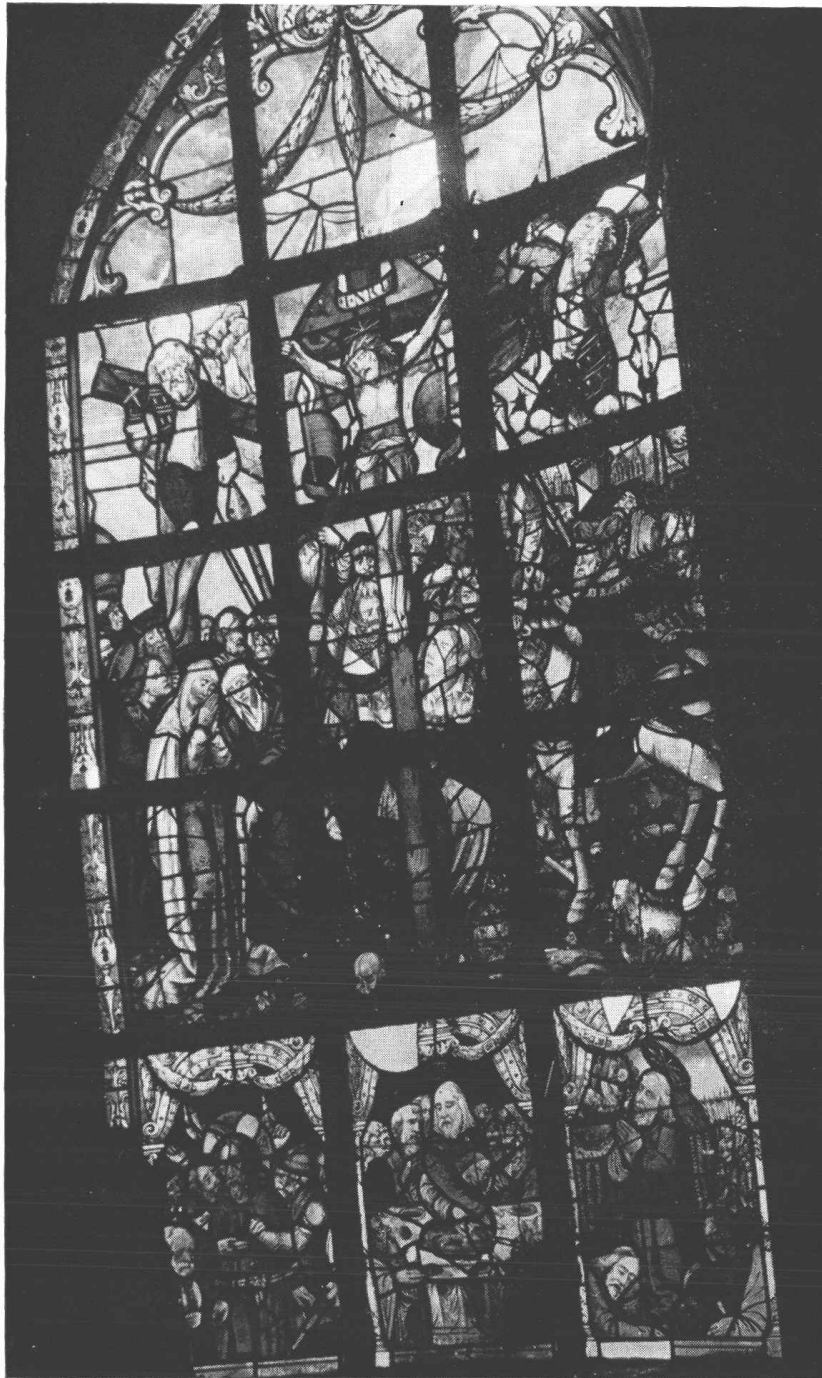
Le Passage de la Mer Rouge, par Ghizi, d'après Bronzino, Moïse faisant jaillir l'eau de la roche, par Jean Collaert, d'après Lambert Lombard.

Le Serpent d'airain, par Petrus a Meriga, d'après François Floris.

---

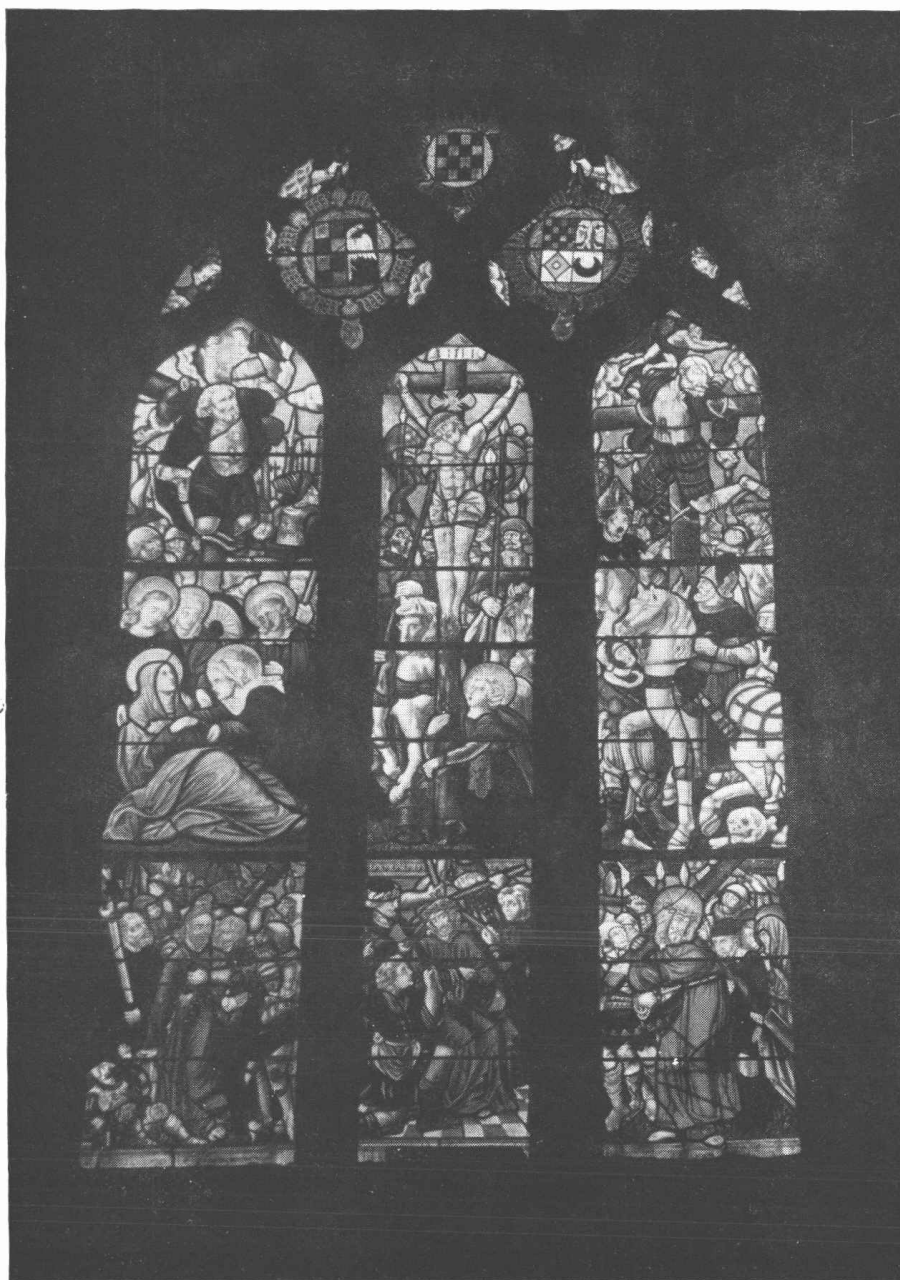


LA GUERCHE. — Portrait de Jean de Valois. (Cliché Tournel )



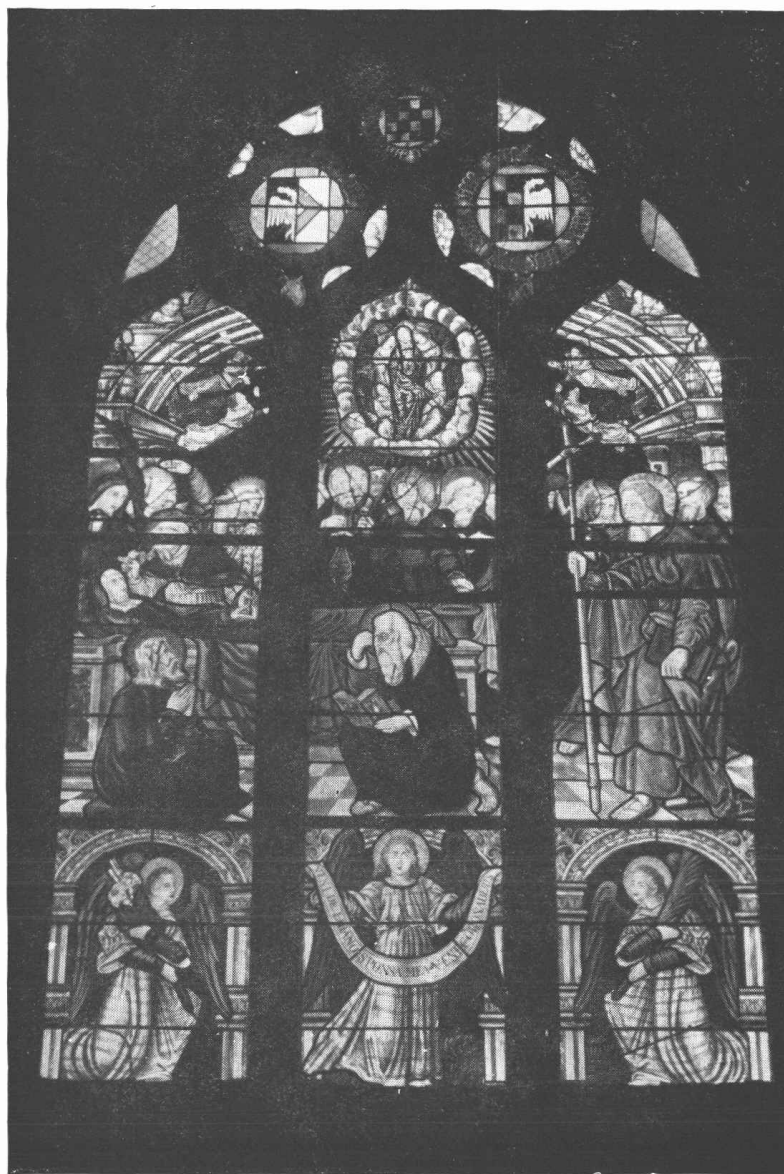
PLOUDIRY. — Crucifixion.

(Cliché Tournel.)



(Cliché Tournel.)

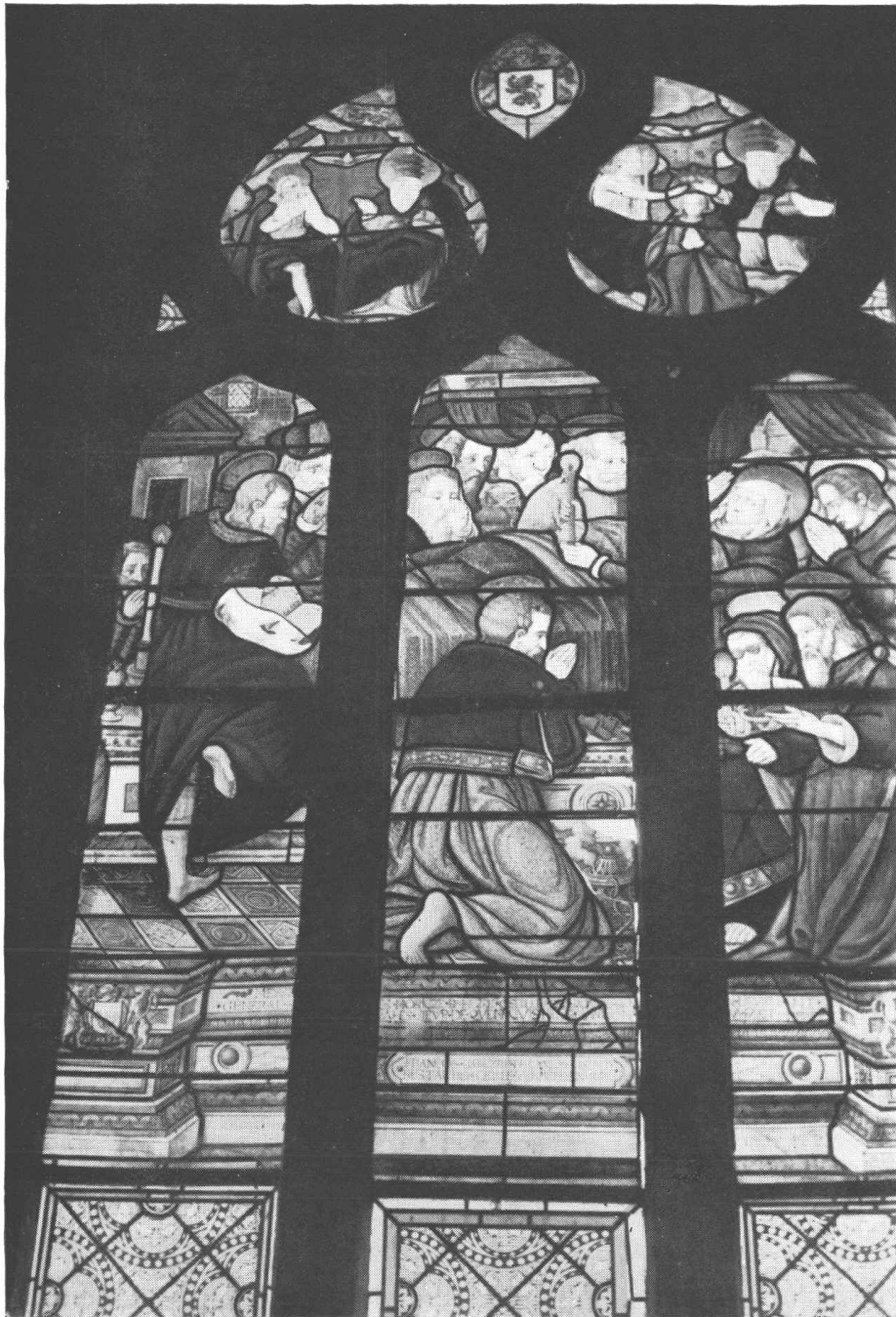
LA VÉRONIQUE EN BANNALEC. — Crucifixion.



(Cliché Tournel.)

LA VÉRONIQUE EN BANNALEC. — Dormition de la Sainte Vierge.





DUAULT. — Dormition de la Sainte Vierge.

(Cliché R. C.)



(Cliché R. C.)

ADRIEN COLLAERT. — Dormition, d'après Ioan Stradanus.



PHILIPPE GALLE. — Scène de la Passion, le Christ aux outrages, d'après Ioan Stradamus.  
(Cliché R. C.)



(Cliché R. C.)

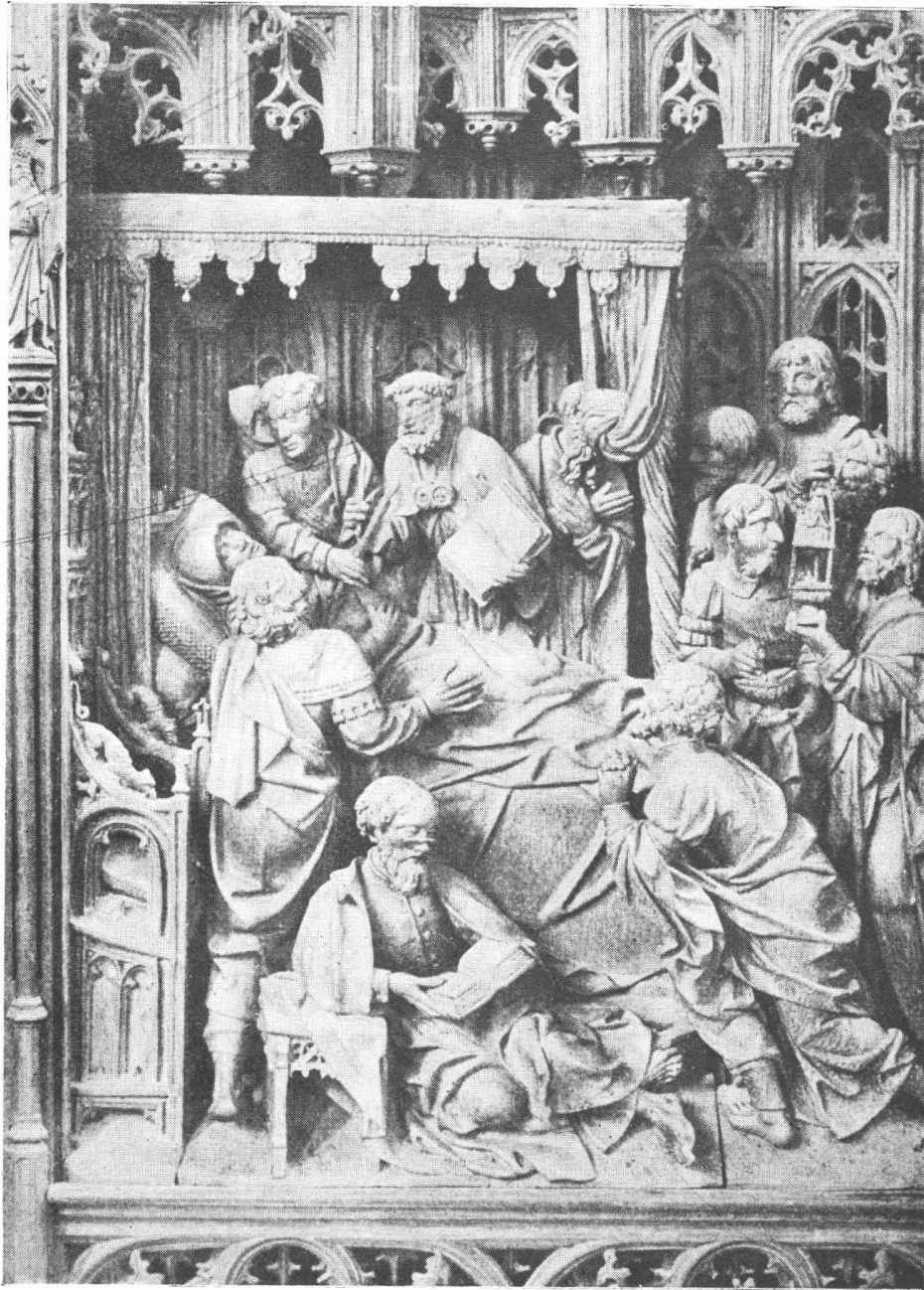
THEODORE GALLE. — Dormition, d'après Ioan Stradanus.





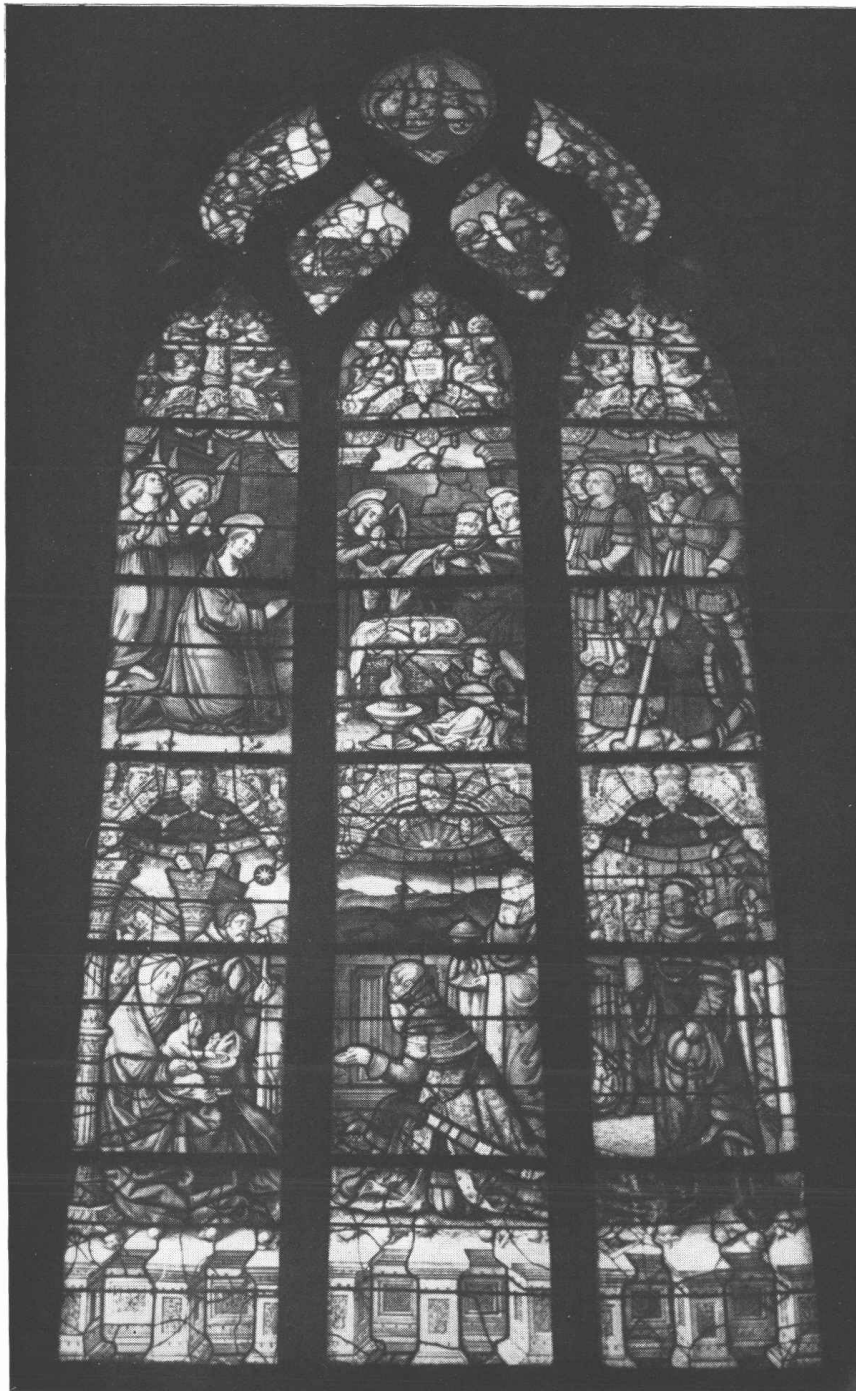
(Cliché R. C.)

CORDELIERS DE QUIMPER. — Dormition, croquis de Claude Bourriquen.



LOMBECK. — Dormition.

(Cliché R. C.)



(Cliché R. C.)

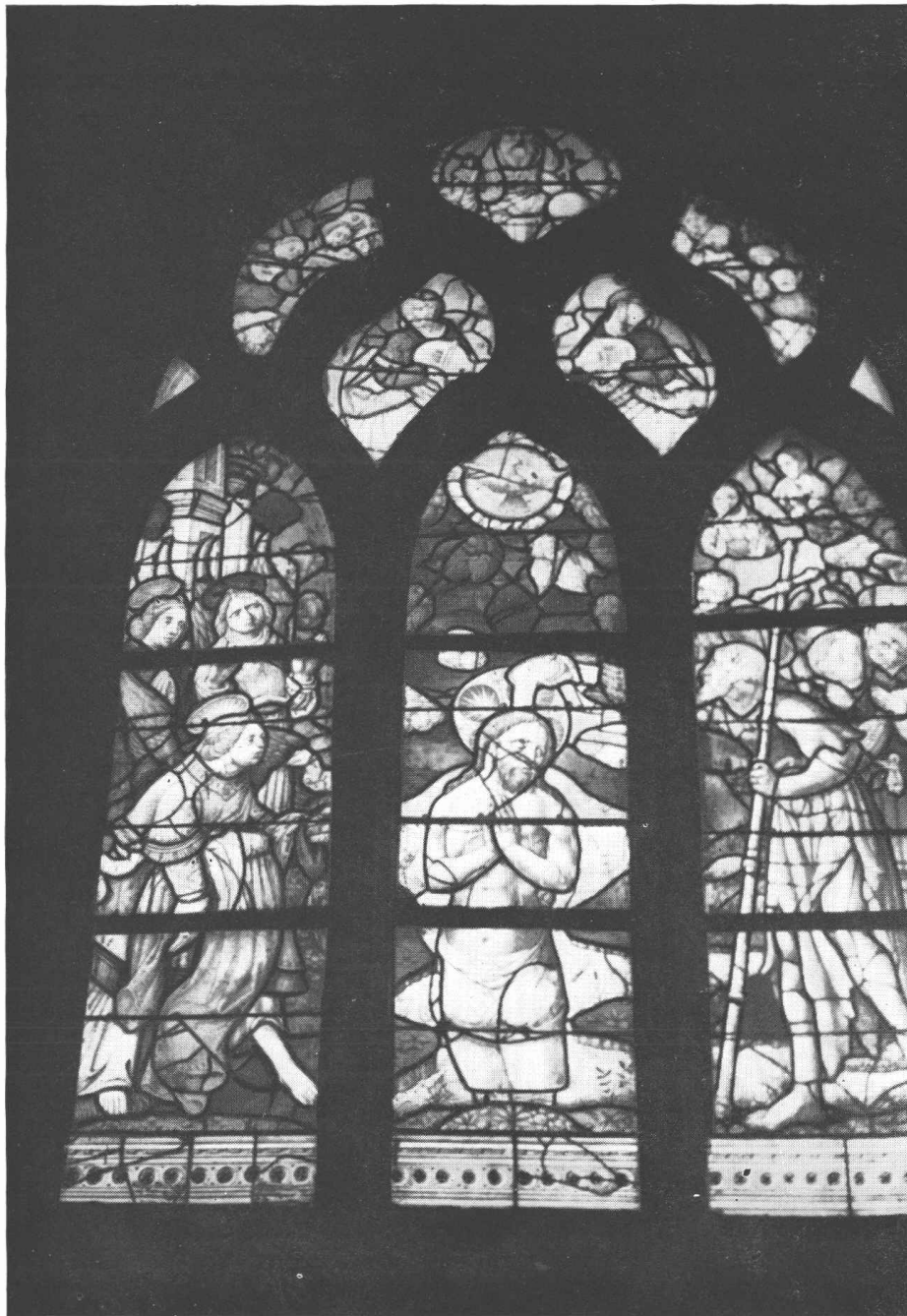
LE CRANN EN SPEZET. — La Nativité.



(Cliché des Archives Photographiques, repr. aut.)

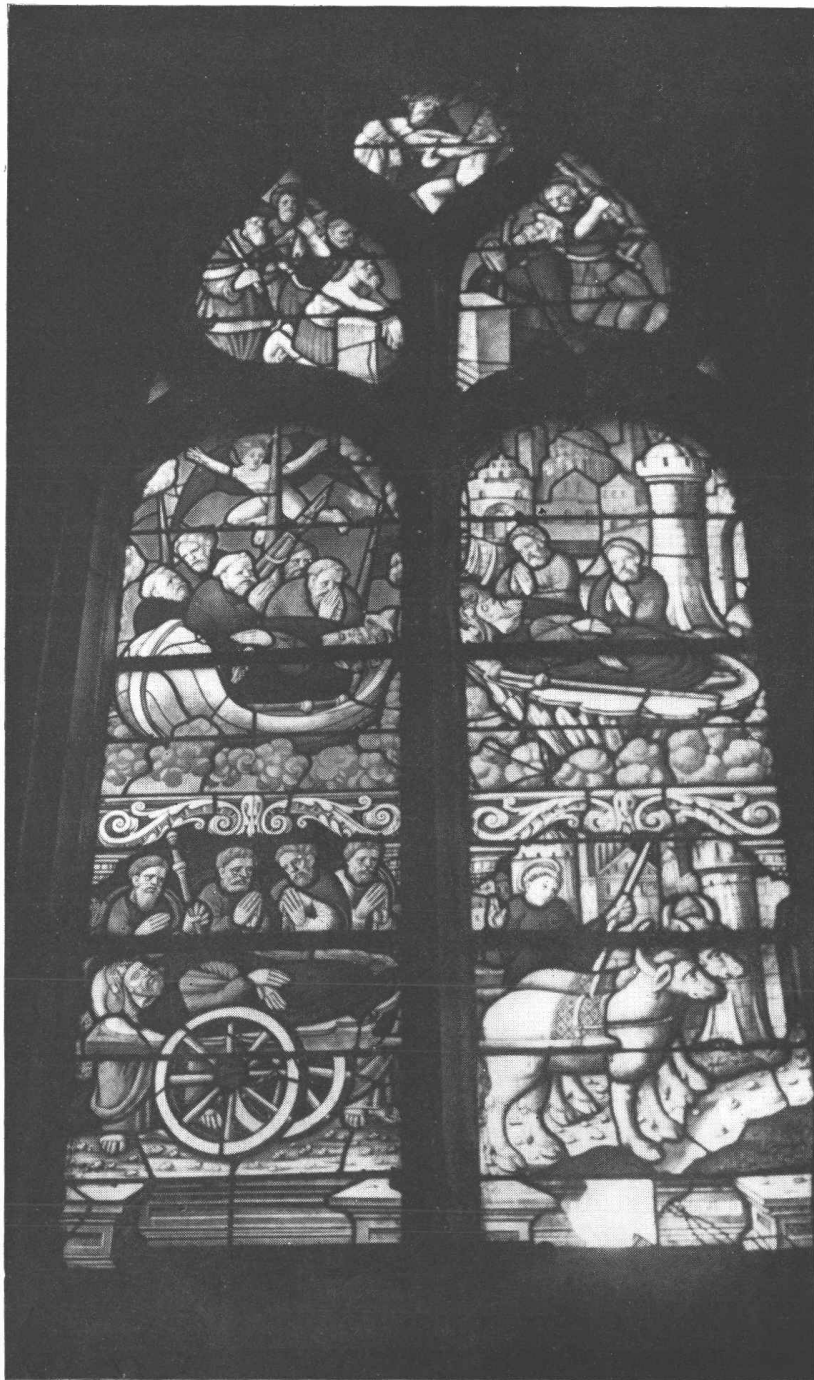
LA MARTYRE. — Portrait de René de Rohan.





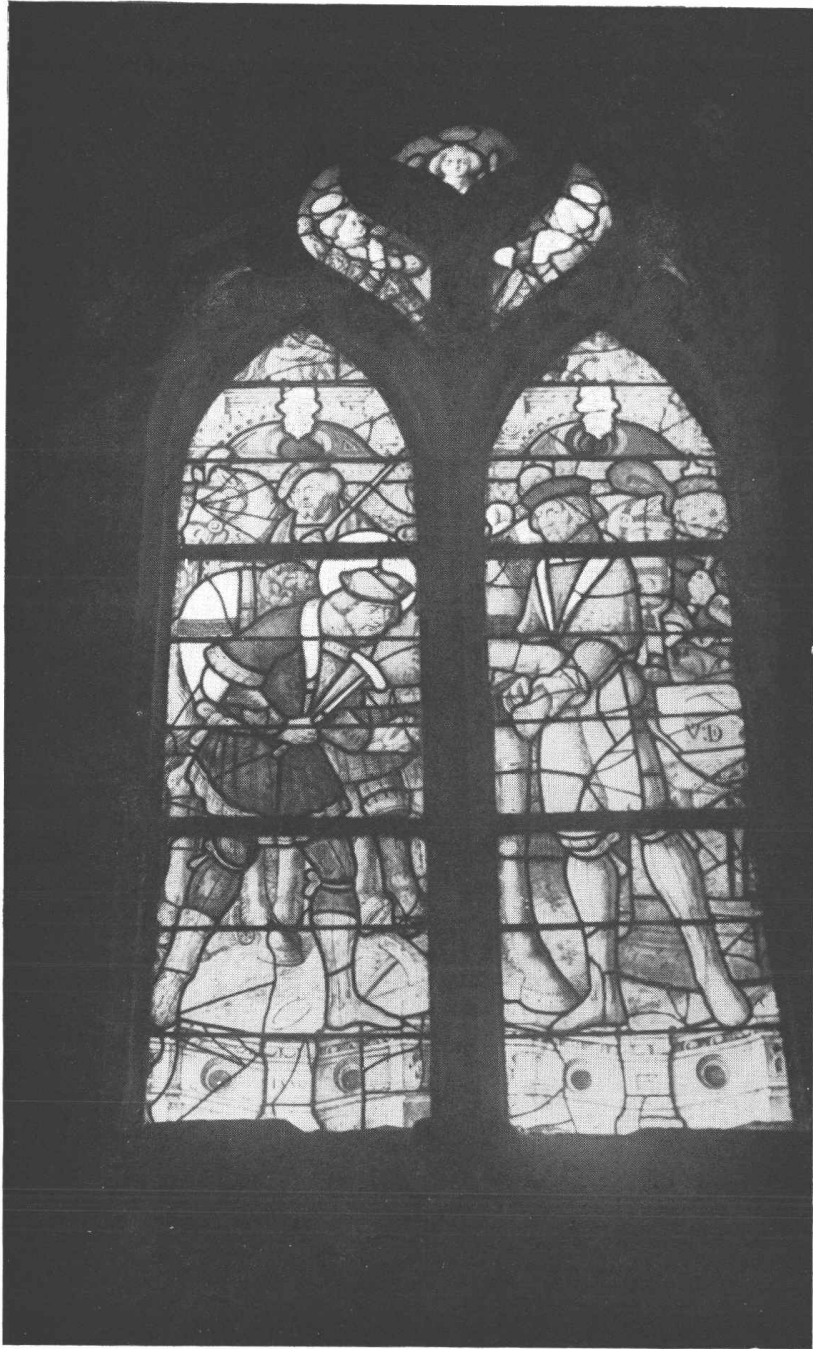
(Cliché R. C.)

LE CRANN EN SPEZET. — Le Baptême du Christ



(Cliché R. C.)

LE CRANN EN SPEZET. — Vitrail de saint Jacques.



(Cliché R. C.)

LE CRANN EN SPEZET. — Vitrail de saint Éloi.



(Cliché R. C.)

LE CRANN EN SPEZET. — Le Martyre de saint Laurent.



MARC ANTOINE RAIMONDI. — Le Martyre de saint Laurent, d'après Baccio Bandinelli.  
(Cliché R. C.)





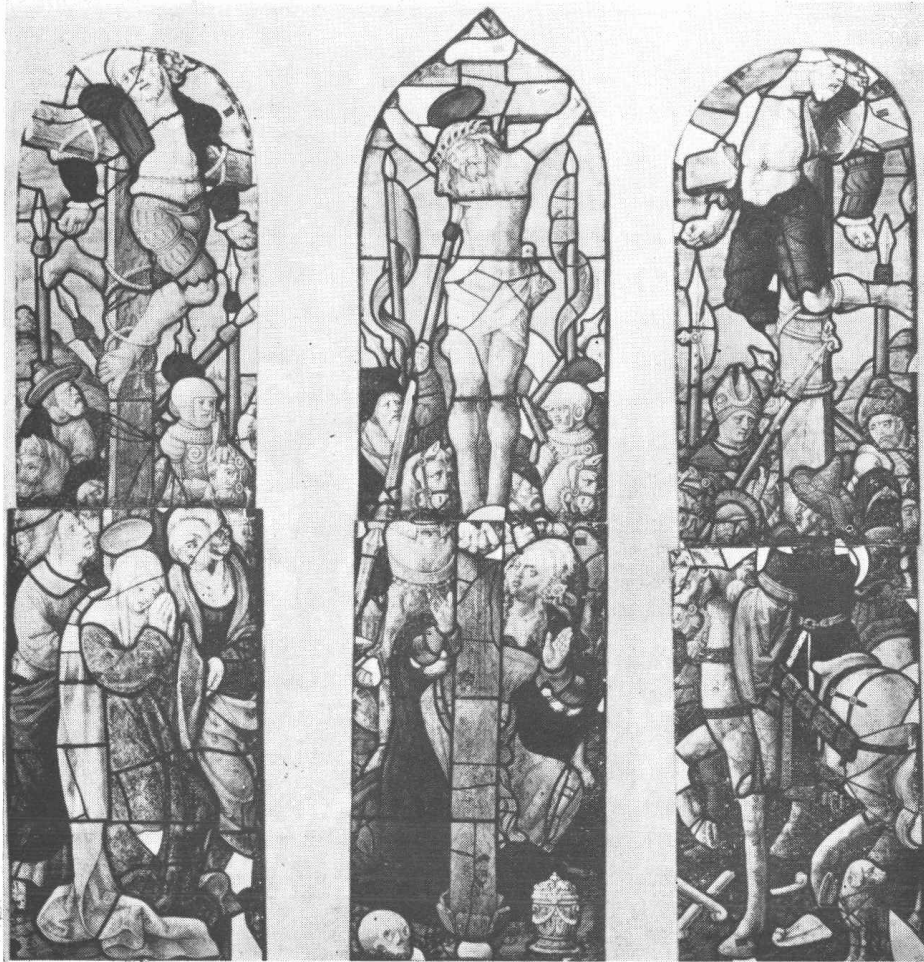
(Cliché R. C.)

KERGOAT EN QUEMENEVEN. — Portrait d'Henri de Coetsquiriou.



(Cliché R. C.)

MONCONTOUR. — Décollation de saint Jean-Baptiste.



(Cliché des Archives photographiques, repr. aut.)

LA MARTYRE. — La Crucifixion.





(Cliché R. C.)

JOST DE NEGKER. — Le Couple et la Mort,  
d'après Hans Burgkmair.



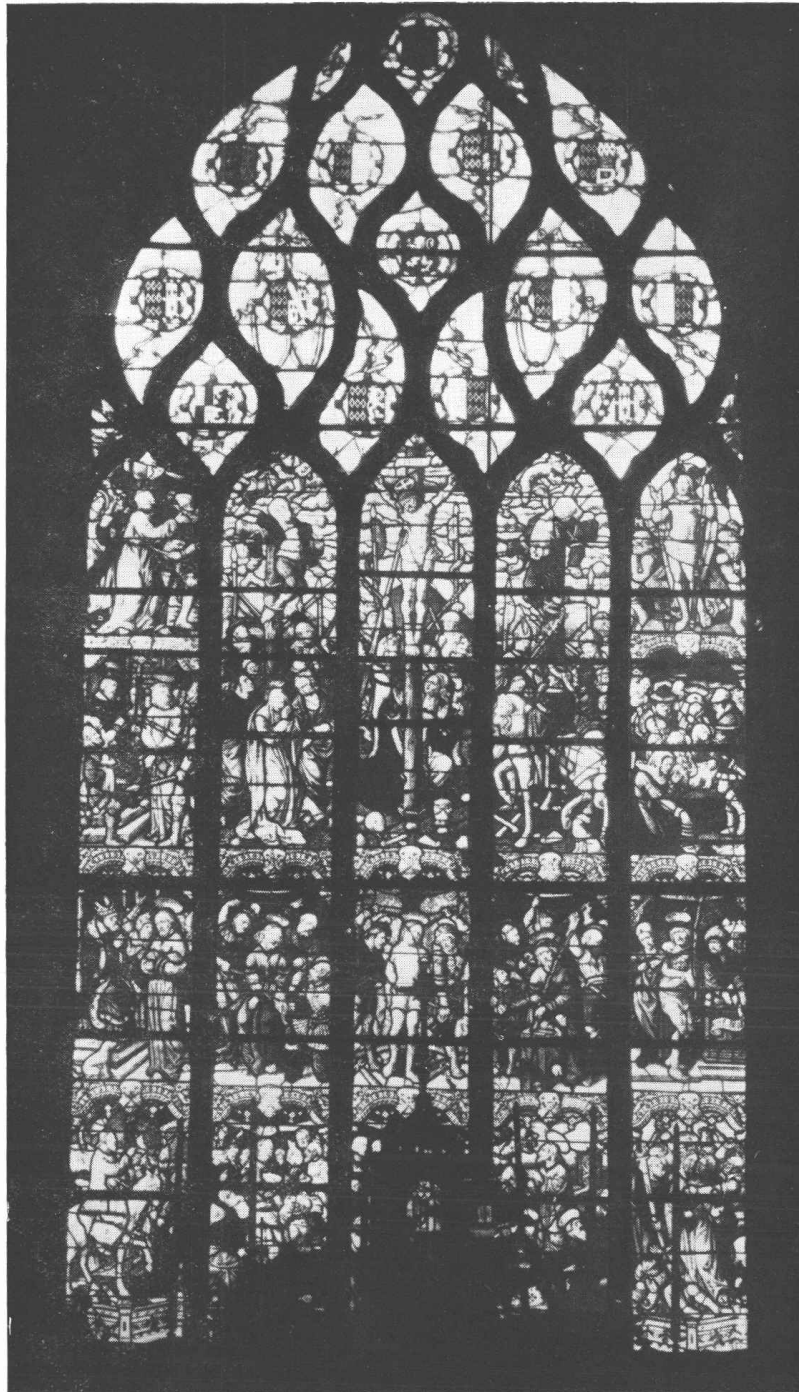
(Cliché R. C.)

BERLIN. — Crucifixion.



(Cliché R. C.)

JOST DE NEGKER. — Saint Martin, d'après Lucas de Leyde.



LA ROCHE MAURICE. — Crucifixion.

(Cliché R. C.)