

A Monsieur Salomon Reinach

Hommage très empressé

L. Eug. Lefèvre

2

OEUVRES D'ART DIVERSES

DISPARUES OU EXISTANTES

DANS LES ÉGLISES D'ÉTAMPES

2

ŒUVRES D'ART DIVERSES

DISPARUES OU EXISTANTES

DANS LES

ÉGLISES D'ÉTAMPES

ET PRINCIPALEMENT

DANS L'ÉGLISE NOTRE-DAME

*Sculpture, Orfèvrerie
Cloches, Tissus, Peinture, Vitraux*

RAPPORT

PRÉSENTÉ A LA

Commission Départementale des Antiquités et des Arts
de Seine-et-Oise

PAR

LOUIS-EUGÈNE LEFÈVRE

Membre de la Commission

PARIS

ALPHONSE PICARD et FILS, Éditeurs

Libraires des Archives Nationales et de la Société de l'École des Chartes

RUE BONAPARTE, 82

1912

INTRODUCTION

Au mois de Janvier 1906, au lendemain du décret de Séparation des Eglises et de l'Etat, j'ai publié (1) quelques renseignements nouveaux concernant plusieurs objets mobiliers appartenant à l'église Notre-Dame d'Etampes. Voilà le point de départ du présent travail. Depuis, les dossiers d'où les premières notes furent extraites se sont amplifiés, d'autres sont venus s'ajouter à eux, d'autant plus nombreux que, ayant jeté un regard sur le passé, je l'avais trouvé magnifique et n'avais pu dès lors m'en désintéresser. La richesse de l'église Notre-Dame n'ayant été qu'un résultat de la prospérité de la ville tout entière, les autres paroisses ou chapelles furent en même temps favorisées de largesses. Mon enquête, que j'offre aujourd'hui à la Commission des Antiquités de Seine-et-Oise, s'est donc étendue d'une façon générale pour constituer une étude d'ensemble, sans que, faute de temps, je me sois astreint en toutes circonstances à entrer minutieusement dans le détail des églises secondaires. D'ailleurs, les objets qui faisaient l'ornement de celles-ci, furent détruits ou ont disparu de la même façon que dans l'église Notre-Dame, et les renseignements à leur égard font le plus défaut : le champ de mes investigations se trouva donc forcément limité.

C'est pourquoi il est inutile que j'énumère ici les nombreuses chapelles qui étaient parsemées dans la ville et dont souvent il ne reste pas une pierre. Mais il est nécessaire de rappeler l'origine des églises principales. *Saint-Martin* fut fondée très probablement dans les temps mérovingiens au plus tard, car c'est le seul endroit

(1) Dans le Journal *l'Abeille d'Etampes*.

où peut avoir été située la principale église du *pagus stampensis* : au début du x^e siècle, elle était collégiale quand elle fut donnée par le roi aux religieux de l'abbaye de Morigny ; — *Saint-Pierre* (détruite), d'origine carolingienne, appartenait à l'abbaye de Saint-Benoit-sur-Loire ; — *Notre-Dame*, fondée par Robert-le-Pieux, vers l'an mille, à la place d'une chapelle, portait le titre de royale : d'abord paroissiale, puis paroissiale et collégiale, puis collégiale seulement, elle redevint bientôt collégiale et paroissiale et ne perdit ses chanoines qu'à la Révolution ; — *Saint-Basile* fut élevée vers 1020, en partie par le roi Robert, comme chapelle paroissiale de Notre-Dame ; — *Saint-Gilles* doit avoir remplacé au x^e siècle une ancienne chapelle sous le vocable de *Saint-Aubin* quand, avec Saint-Martin, elle devint propriété de l'abbaye de Morigny par la grâce du roi ; — *Sainte-Croix* (détruite), fut fondée collégiale par Philippe-Auguste, en 1184 (1).

L'abbaye de Morigny, que je viens de mentionner deux fois, sera souvent en question au cours de cet ouvrage. Force m'est donc de parler de ses débuts légèrement controversés.

L'abbaye de Morigny-lès-Étampes a joué un très grand rôle dans la ville et dans toute la région pendant le Moyen-Age et surtout au x^e siècle. Elle se dressa en rivale de la collégiale Notre-Dame, notamment au sujet des sépultures, et cette question fut longtemps cause d'agitation. Les moines installés dans le voisinage, au bourg d'Etréchy, espérèrent longtemps supplanter les chanoines dans leur propre église et, n'y arrivant pas, s'établirent à Morigny, à deux kilomètres de l'objet de leur convoitise, vers 1090. Ils furent beaucoup aidés par les gens d'Étampes, notamment par un seigneur nommé Anseau, fils d'Arembert (2) et aussi par le roi Philippe 1^{er}.

(1) Fleureau, *ouvr. cité ci-dessous* ; on peut consulter aussi notre étude, *Étampes et ses monuments aux x^e et x^e siècles. Mémoire pour servir à l'étude archéologique des plus anciens monuments étampois*, Paris, A. Picard, 1907, extrait des *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*.

(2) *La Chronique de Morigny*, publiée par Léon Mirot, Paris, 1909, p. 2. — D'après M. Joseph Depoin, il était chevalier de Hugues du Puiset. (*La chevalerie étampoise. Les chevaliers et les vicomtes d'Étampes sous Philippe 1^{er} et Louis VI*, extrait du *Bulletin de la société archéologique de Corbeil et d'Étampes*, 1910, p. 3), Anseau eut un fils, Garsadon, qui fit donation à

Pour remplir ma tâche, il me faudra avoir recours aux anciens textes.

Les archives de l'église Notre-Dame ont été depuis nombre d'années considérablement négligées ; on se demande même où elles se trouvent. Aussi je me vois obligé d'en parler surtout au passé. Dire qu'elles furent jadis une vraie mine de documents, c'est un fait dont personne ne saurait douter. Son cartulaire est devenu un des éléments utiles de l'histoire de France pour la période des XI^e et XII^e siècles ; car en effet, à défaut des diplômes originaux, des copies anciennes réunies dans un registre, ont été sauvées (1). Aussi, lorsque tout était encore dans l'ordre, plusieurs auteurs laborieux et sagaces ont publié des ouvrages, ou en tout cas ont écrit des notes qui depuis ont été imprimées, dans lesquels je puiserai des informations utiles (2).

Le plus important ouvrage auquel je devrai avoir recours est le livre du barnabite étampois Dom Basile Fleureau achevé d'écrire en 1667 (3), ou vers cette date.

l'abbaye de la terre de Gomerville, une fille qui épousa un chevalier étampois, Bovard, fils de Pierre, et, semble-t-il, une autre fille, Adeline qui fut enterrée à Morigny (*Chronique*, p. 19, 40 et 41). Il contribua non seulement à l'acquisition des terrains de l'abbaye, mais encore fut leur premier donateur quand il s'agit de construire l'église de Saint-Germain-lès-Etampes, qui fut la paroisse de Morigny (*Ibid.*, p. 10 et 4). Dans la première partie de la chronique il est nommé seulement comme *bienfaiteur* ; dans la seconde partie on le distingue par des citations spéciales et par le titre de fondateur (*Ibid.*, p. 19, 40, 41). Je ne pense pas qu'on puisse bien exactement le considérer comme le fondateur de l'abbaye de Morigny.

(1) Publié par M. Alliot, *Mémoires de la Société archéologique du Gâtinais* 1887.

(2) La bibliothèque de l'église Notre-Dame fut brûlée en 1562 (Voir ci-dessous, p. 5, note 2) : elle contenait des livres de droit et de médecine, outre des livres des Saintes-Ecritures, bien entendu, et probablement aussi des ouvrages très variés. Dans le compte de fabrique de 1515, j'ai relevé l'achat « d'un missel en papier », pour servir à l'autel du chœur, ainsi qu'une peau de mouton pour le recouvrir, au prix de 42 sous parisis ; on a également payé 2 sous 8 deniers parisis 2 deniers tournois à un *écrivain*, « pour avoir fait en lettre d'or et d'argent le titre, des bulles et pardons, envoyées par Mess^e Estienne Asselin, qui sont de douze cardinaux », (Ouv. cité plus bas, p. 112 et 113).

(3) *Les Antiquitez de la ville et du duché d'Estampes avec l'histoire de l'abbaye de Morigny, et plusieurs remarques considérables qui regardent l'Histoire gène-*

Ensuite j'utiliserai un petit livre de 57 feuillets, imprimé en 1610, et dont un seul exemplaire conservé à la Bibliothèque Mazarine (n° 32245), est actuellement connu. Il fut publié sous les initiales H. B. T., cachant trois personnages : 1° Dom Hardy, religieux de Morigny ; 2° Louis Bastard, chanoine de Notre-Dame, ancien chartreux ; 3° Thirouyn, chanoine de Notre-Dame, plus tard curé de Saint-Basile d'Etampes. En s'occupant uniquement des Saints martyrs patrons d'Etampes, ces auteurs nous ont appris quelques faits intéressants (1).

Le livre de H. B. T. a été très intelligemment résumé en partie par un avocat au bailliage d'Etampes nommé Pierre Plisson (†. 1695), dans une sorte de grand mémoire qu'il a lui-même intitulé *Rapsodie*. Mais outre les extraits en question, le mémoire en contient un grand nombre tirés des registres municipaux et c'est aussi une sorte de journal rempli de renseignements qu'on chercherait vainement ailleurs. Le tout a été publié par M. Charles Forteau (2).

En 1866, le curé de Notre-Dame, l'Abbé Bonvoisin, a publié lui aussi une petite brochure de 127 pages sur les Saints patrons d'Etampes, et quelques-uns de ses renseignements, puisés directement dans les archives de son église, apportent des confirmations et même quelques détails inédits (3).

rale de France, Paris, 1683, in-4°. — La date de 1667 nous est fournie par Fleureau lui-même qui l'a inscrite à l'avant-dernière ligne de son livre : « en cette présente année 1667 », dit-il. Il serait mort en 1674.

(1) *La Vie Martyre, Translation et Miracles des Martyrs Saints Cantian et Cantianne leur saur, les corps desquels reposent enchâssés en l'Eglise collégiale de nostre Dame d'Estampes, le tout tiré des archives de la dicte Eglise par H. B. T. Estampoïs, avec consentement des sieurs dudict chapitre. A Paris, chez Martin Vérac, Imprimeur et Libraire, rue Judas, à la Navette, 1610, in-8°.* — Cet exemplaire unique a été découvert par l'Abbé Bonvoisin, qui nous a également fait connaître les noms des auteurs d'après Ch. Jacob (*La Vie des trois martyrs Cant, Cantiant et Cantianne*, Orléans, 1748, in-12), dans un article de l'Abeille d'Etampes du 5 août 1876.

(2) *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1909. Plisson, mal informé, croyait que le livre de H. B. T. avait pour auteur un avocat du roi nommé Simon Chauvin : on s'explique cette erreur si Chauvin a fait payer les frais de l'édition. Le fils de celui-ci, Jean Chauvin, fut lui-même l'auteur d'une plaquette, *Opuscules chrétiennes* ; et il était connu de Plisson (*Ibid.*, p. 195).

(3) *Notice historique sur le culte et les reliques des Saints Martyrs Cant, Cantien et Cantianille, patrons de la ville d'Etampes*, Versailles, 1866, in-16.

Les ouvrages que je viens de citer, si remplis de détails, si consciencieusement rédigés qu'ils soient, ne valent pourtant pas, pour le but que je poursuis, de bons inventaires, et ne peuvent remplacer les registres manquants des comptes de la fabrique. De ces registres, nous en possédons un petit, celui qui concerne les recettes et les dépenses pour les années 1513-1514-1515. Il a été publié par M. Maxime Legrand, et c'est le document qui nous renseigne le mieux et fort à propos (1). Il est en effet de la fin du Moyen Age et rapporte tous les travaux d'art exécutés pendant une période d'activité remarquable, avant les séjours désastreux des Huguenots de l'armée du prince de Condé, en partie composée de reîtres allemands, sous les ordres de Duras, durant les années néfastes de 1562 et 1567 (2).

Pour ce qui est des inventaires, ceux que nous possédons sont déjà modernes, inventaires dédaigneux et venus trop tard, au

(1) *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1907. Le manuscrit appartenait à M. Eugène Dramard, l'auteur regretté de plusieurs ouvrages d'érudition et de bibliographie; il doit avoir été soustrait et par là même presque miraculeusement sauvé, au cours du XIX^e siècle, en raison de l'intérêt un peu exceptionnel qu'il présentait. En outre, je pense que l'on n'a pas fait à Etampes tout ce qu'il fallait pour retrouver et mettre à la portée des érudits les documents du même genre qui doivent encore subsister. De même les archives notariales n'ont jamais été fouillées. Il y a là sûrement — si toutefois, comme je le crains pour certains cas, la destruction n'a pas causé de grosses lacunes, — une documentation précieuse dont personne n'a encore profité. Celui qui s'attacherait à la besogne de rechercher et dépouiller les archives les plus anciennes d'Etampes, ne perdrait pas son temps.

Commencerait-on par faire l'histoire et l'inventaire, cela serait déjà bien précieux. Voici à ce propos un renseignement trouvé par M. Forteau dans les registres paroissiaux de l'église Saint-Gilles. Marin Prisson, curé, fils de l'auteur de la *Rapsodie*, a noté le 1^{er} janvier 1693 qu'il y a dans la sacristie de son église une armoire fermée à trois clefs où se trouvent cinq grands sacs de toile renfermant les titres de la fabrique; dans l'un d'eux sont conservés les titres de la franchise du marché Saint-Gilles. Une copie de cette chartre sur parchemin, collationnée à l'original le 6 décembre 1558 était conservée encore en 1836 dans les Archives municipales (Maxime de Montrond; *Essais historiques sur la ville d'Etampes*, Etampes-Paris, 1836, t. I, p. 88, note).

(2) Devant, plusieurs fois au cours de ce mémoire, m'en référer aux faits connus de ces événements, je prends le parti de dire sans plus attendre ce que nous en savons. Le récit le plus complet n'est pas suffisamment explicite à mon gré, mais nous devons nous en contenter; c'est un procès-verbal de translation de reliques daté du 27 mars 1570 dont voici le passage intéressant, d'après le

temps de la Révolution ou peu avant celle-ci, et dont le bruit argentin qu'ils évoquent résonne funèbrement comme un glas ; MM. Bigault de Fouchères (1) et Léon Marquis (2) les ont transcrits avec soin quand ils les ont rencontrés.

Il y a un seul renseignement mais important à extraire du laconique et court journal d'une femme du peuple ou petite bourgeoise bien avisée, Catherine Branchery (3), marchande de son et de remoulage, qui a noté les événements entre ses comptes de ménage et les prix instables de sa marchandise.

Enfin, nous avons plusieurs petits marchés passés par des particuliers avec des tombiers parisiens, et un seul important, celui-ci

rapport probablement copié moi à moi par Pierre Plisson : « Maitre Laurent Boitron . . . a translaté et mis en chässe plusieurs saintes reliques qui, dès l'an 1531, avaient été translâtées et mises en chässe par . . . Jean Quichard . . . entre autres le bras de monsieur Saint Jean Chrysostôme, les chemises et linges des benoits Corps saints, monsieur Saint Can, monsieur Saint Cantien, et madame Sainte Cantienne, plusieurs os et saintes reliques qui furent au mois de novembre 1562, tirées et ôtées tant de ladite chässe que d'un coffre en façon de layette auxquels étaient le bras de saint Jean Chrysostôme, par les hérétiques huguenots, lesquels brûlèrent la dite chässe, les chaires de la dite église, rompirent les images, abattirent les orgues, brûlèrent le livre à chanter, les livres de la librairie de ladite église tant de la Sainte Ecriture, droit civil que médecine, emportèrent les calices tant d'or que d'argent, chapes, chasubles et autres . . . (sic) linges et tous autres ornements servant à ladite église qui était aussi bien décorée et fournie qu'église qui fut en ce royaume . . . » (*Rapsodie, ouvrage cité*, p. 198). Mon avis déjà exprimé (*Le Portail royal d'Etampes*, 2^e édition, Paris 1908, p. 12, est que l'on a souvent attribué aux Révolutionnaires de 1793 des méfaits dont les gens de la nouvelle religion furent coupables en 1562 ; mais, faute de documents très précis, les esprits les mieux avertis, les plus impartiaux, ont parfois la plus grande difficulté pour faire sûrement le partage des responsabilités.

Au surplus, avant les Protestants, les Anglais, en 1367 et surtout en 1370, se livrèrent à des pillages dont nous ne pouvons pas non plus déterminer exactement l'importance et la nature. Fleureau à qui nous devons ces renseignements sommaires ajoute pourtant : « Il y a des mémoires dans les archives de Sainte-Croix d'Etampes, qui portent qu'ils ruinèrent cette église. » C'est à cette époque que l'église Notre-Dame fut entourée de fossés et servit de forteresse aux habitants. (Fleureau, *ouvrage cité*, p. 96-98.)

(1) *Tablettes historiques d'Etampes et de ses environs*, Etampes, 1876, in-8°.

(2) *Les Rues d'Etampes et ses monuments*, Etampes, 1881, gr. in-8°.

(3) Publié par M. Maxime Legrand : *Vieux souvenirs étampois. Le journal d'une bonne femme d'Etampes pendant la Révolution*, Etampes, 1893, in-12.

passé par la fabrique de Notre-Dame avec un maître fondeur en cuivre nommé Gilles Jourdain en 1533 : ce dernier document a été récemment découvert par M. Maurice Roy qui eut souvent de semblables bonheurs mais aussi de beaucoup plus grands quand il mit la main sur les marchés du tombeau de François I^{er} et de la chapelle du château de Vincennes (1). Je ne saurais trop remercier M. Roy pour l'obligeance qu'il a eue de me communiquer sa découverte et de me permettre d'en parler ici.

(1) Ces marchés furent publiés dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*. Celui qui nous concerne le sera dans les *Annales de la Société archéologique du Gâtinais* avec des explications complémentaires dont je dois fournir une part. Voir ci-dessous, chap. III.

I

SCULPTURE

(PIERRE ET BOIS)

La ville d'Etampes, au point de vue de la sculpture monumentale, paraît s'être maintenue raisonnablement à son rang durant tout le Moyen âge et la Renaissance, eu égard au rôle d'abord important, puis ensuite effacé, qu'elle a joué dans le domaine royal : elle ne marque ni supériorité exceptionnelle, ni non plus infériorité notoire. Sans doute, il ne faut pas toujours en accorder le mérite aux habitants. Il est équitable de faire une grosse part au goût, à la piété ou à la vanité des rois et des princes seigneurs. Aussi, à défaut d'évêques, Etampes eut des abbés, voire même de simples chanoines, qui furent de hautes personnalités et dont l'influence n'a pas manqué de se faire sentir.

Abondamment pourvue d'églises et de chapelles dès l'époque romaine, elle n'eut pas l'occasion de se distinguer beaucoup dans l'ornementation sculpturale, durant les périodes qui suivirent. La liste de ses monuments intéressants est néanmoins très respectable. On connaît le vieux portail de Saint-Basile, le portail à statues-colonnes de Notre-Dame, objet d'une haute curiosité, le tympan provenant de l'église Saint-Pierre, le portail occidental de Notre-Dame, les débris du portail de l'église Sainte-Croix, et les fragments remarquables du grand portail de l'église abbatiale de Morigny. Les tardives constructions de chapelles et de jolies voûtes dans les églises de Saint-Basile et de Saint-Gilles, attestent encore que l'on savait faire bien les choses quand l'occasion s'en présentait.

Enfin la Renaissance nous a laissé le clocher de Saint-Martin, inachevé seulement pour des raisons majeures, la façade méridionale aux détails peu nombreux mais amusants de Saint-Basile, le grand logis de Saint-Yon, la petite porte classique de l'ancien Dortoir des Pauvres, datée 1559, et les charmants manoirs princiers d'Anne de Pisseleu et de Diane de Poitiers qui portent aussi

des dates, 1538 et 1554, sans compter tout ce qui a pu être détruit par les incendies de guerres successives et même par les canons de Turenne en 1652.

Enfin puisque nous parlons sculpture et que l'année 1554 vient d'être évoquée, il est impossible de ne pas rappeler le passage ou le séjour mystérieux de Jean Goujon à Etampes, qui se trouva, un jour de Septembre 1555, emprisonné dans cette ville par ordre du bailli ; nous ignorons le motif de cette rigueur aussi bien que celui de la venue de l'artiste à Etampes ; d'ailleurs il resta après comme devant architecte et sculpteur du roi (1).

STATUES-COLONNES DES APÔTRES PIERRE ET PAUL. — On voit dans une chapelle de l'église Notre-Dame, deux grandes statues de la première moitié du XII^e siècle (2) prises dans la construction et qui appartiennent incontestablement à la sculpture monumentale. Néanmoins un décret précautionneux les ayant classées parmi les objets mobiliers, elles font maintenant partie de la matière dont je me suis imposé l'étude. Elles sont d'ailleurs d'une haute importance, et je crois devoir fournir ici à leur égard quelques renseignements (3).

Les deux statues doivent provenir du portail méridional qui était une porte royale, et ont dû en être enlevées dès le XII^e siècle, au moment de la construction du croisillon sud, quand une partie du portail fut recouverte par le nouveau mur. Elle furent presque immédiatement utilisées pour l'ornementation d'une chapelle que l'on transforma à ce moment. Comme ces statues faisaient corps avec une grosse colonnette, on les fit servir pour les colonnettes nécessaires au support des arêtes d'ogives.

Nous savons le nom de la chapelle, car le roi Saint-Louis la dota d'une chapellenie en l'honneur de saint Pierre (1255), et Louis I^{er}

(1) Henri Stein, *Jean Goujon et la maison de Diane de Poitiers à Etampes, Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1889.

(2) Notre opinion fortement motivée est que le portail auquel elles appartinrent fut érigé entre 1120 et 1130 ; elles sont un peu postérieures, mais ne sauraient avoir été sculptées longtemps après 1130.

(3) J'ai fait devant la Société archéologique d'Eure-et-Loir, le 14 Septembre 1905, une conférence en partie consacrée à ces deux statues. (*Bulletin bimestriel, Procès-verbaux, Janvier 1906*, p. 82.) Depuis j'ai publié à leur sujet des notes succinctes (*Le Portail royal d'Etampes*, 2^e édit., Paris, Alph. Picard, 1908, p. 28-39). Cependant les notes ne représentent qu'une petite partie de l'étude que nous avons faite et qui est restée inédite. Nous comptons la publier prochainement.

d'Evreux d'une seconde chapellenie, en désignant cette fois saint Pierre et saint Paul (1312) (1).

Les indications sont d'une grande utilité car les statues ont des attributs qui ne sont pas habituels. Saint Pierre tient bien les deux clefs traditionnelles dans sa main droite, mais dans sa main gauche il porte un objet imprécis qui reste hypothétique. A mon avis, c'est une sorte d'édicule creux qui rappelle les dais des statues du XII^e siècle, et ceux-là mêmes qui abritent nos deux statues en question; légèrement mutilé à sa partie supérieure, l'édicule devait comporter une tour. Si, selon nos connaissances, les dais et toutes les images du même genre symbolisent la Jérusalem céleste, il faudrait voir ici la Ville dont les clefs de saint Pierre pouvaient seules faire obtenir l'entrée aux pécheurs.

Si l'édicule visible est le dais d'une chaire que nous ne pouvons distinguer parce que l'apôtre la cache dans sa main, l'objet serait alors sans doute le siège papal auquel saint Pierre a laissé son nom.

Saint Paul tient un bâton terminé par une croix, et de plus il a un nimbe crucifère, mais, à mon avis, c'est parce que le nimbe a été retaillé au XIX^e siècle. Le bâton ou le long sceptre se retrouvent entre les mains de presque toutes les statues restées au portail; quant à la barre qui forme la croix à la hauteur de la poitrine, elle est aujourd'hui en plâtre, car les statues ont été mutilées, et même entièrement décapitées: les têtes que portent actuellement les statues sont modernes. J'ajoute que saint Paul repose sur un monstre, sorte de chien à une tête ayant deux corps: c'est la seule statue du portail ayant un support de ce genre; toutes les autres, y compris la statue de saint Pierre, sont sur des supports très spéciaux à qui j'ai donné le nom de *semelles* parce qu'ils ont véritablement cette forme.

L'autre particularité des deux statues consiste dans un détail de sculpture. Les plis des draperies, nombreux, profonds, parallèles qui constituent en partie ce que l'on a appelé le style byzantin, sont ici interrompus de distance en distance par un *accident*: les arêtes extérieures des plis ont, à des places choisies avec soin pour réaliser un effet d'ensemble, une sorte d'arrêt brusque et de déviation oblique. L'arête du pli traverse la ligne creuse pour aller rejoindre l'arête du pli voisin.

(1) L. Eugène Lefèvre, *Etampes et ses monuments aux XI^e et XII^e siècles. Mémoire pour servir à l'étude archéologique des plus anciens monuments étampois*, Paris, A. Picard, 1907, p. 142-143 (extrait des *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1907); Fleureau, *ouv. cité*, p. 340-345.

Ces *plis obliquants*, répétés de nombreuses fois, ne sont qu'à l'état embryonnaire sur l'une des statues restées au portail ; je les ai retrouvés parcimonieusement distribués sur une statue du portail de Chartres.

Bref, des faits énumérés et de beaucoup d'autres il résulte que les deux statues furent ajoutées au portail royal après celles qui y figurent encore actuellement. Elles sont postérieures aux statues similaires du portail royal de Chartres (1).

Pour plusieurs motifs, elles sont un document précieux pour l'histoire de la sculpture monumentale en France à ses tout premiers débuts : parce qu'elles sont une preuve des allées et venues du sculpteur qui a travaillé à Etampes d'abord, à Chartres ensuite, et qui est revenu à Etampes ; parce qu'elles sont l'œuvre intermédiaire entre les statues de Chartres de la première série et celles de la seconde série ; parce que, hormis des mutilations, elles sont conservées d'une façon surprenante (2) ; parce que, avec leurs *plis obliquants*, elles possèdent une particularité unique des plus curieuses et qui prouve la virtuosité étonnante de l'artiste.

PLATES-TOMBES, MONUMENTS FUNÉRAIRES. — Le zèle des Etampois s'est manifesté plus facilement, et, j'ajoute, abondamment, dans les objets sculptés d'un caractère personnel. Parmi ceux-ci les monuments funéraires, propices aux explosions de vanité, tiennent, cela va sans dire, une bonne place.

Quoique les plates-tombes appartiennent plus à l'art spécial de la gravure qu'à la sculpture proprement dite, et malgré que leur étude devienne parfois un peu fastidieuse, je ne me suis pas permis de les négliger. Nous saurons par celles des églises Saint-Martin, Saint-Gilles (3), et de Morigny ce que faisaient les bourgeois d'Etampes pour marquer la place de leur sépulture.

(1) Les statues de Chartres furent sculptées en deux séries avec un intervalle de temps qui a dû être de plusieurs années. C'est dans la première série que se trouvent les statues similaires à celles d'Etampes.

(2) Elles sont exceptionnellement en pierre dure, et profitèrent de leur abri dans l'église.

(3). Elles ont été publiées avec leurs inscriptions entières. Nous nous contenterons donc de les énumérer brièvement d'après nos devanciers :

A Saint-Martin, 8 dalles : 1^o pierre mutilée du XIII^e siècle ; 2^o Jehan Le Bas et sa femme, 1241 ; 3^o Amauri, 1317 ; 4^o Marie Cuissart, 1547 (œuvre du tombier P. Lemoyne) ; 5^o Jehanne Gyraut, 1532 ; 6^o les dames de Verrambroy, 1587 ; 7^o Pierre Baudry et sa femme, 1621 ; 8^o Joachim Le Clerc,

J'ai spécifié des plates-tombes parce que je ne crois pas à des monuments plus importants. Dans la primitive église de Saint-Martin, d'origine antique, peut-être a-t-on vu au fond de niches, alors qu'elle était occupée par un collège de chanoines, les tombeaux de quelques abbés, mais ceux-ci ne furent vraisemblablement que des ouvrages sommaires et assez grossiers: en tout cas, la collégiale devenue au XII^e siècle simple prieuré de l'abbaye de Morigny et à ce moment reconstruite, ne nous a transmis que plusieurs dalles gravées dont l'une est l'œuvre d'un tombier parisien fort connu, P. Lemoine.

A Saint-Gilles, église moins antique, paroisse de marchands, et d'aubergistes, l'occurrence est la même, toutefois les spécimens sont nombreux et quelques-uns ne manquent pas d'intérêt. On sait que la gravure des plates-tombes était dessinée d'après des modèles que possédait chaque atelier, et qui servaient indéfiniment; par conséquent les images représentées ne sont nullement les portraits des défunts.

La variété fait relativement défaut pour chaque époque, et les très grandes, les très coûteuses dalles étant plus rares sont naturellement plus appréciées, toute question épigraphique mise à part. De même on attache de l'importance à celles qui se distinguent par

1602. (Cf. Max Legrand, *L'église Saint-Martin d'Etampes et ses pierres tombales*, *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1891.)

A Saint-Gilles, 20 dalles: 1^o Jehan Brunard, 1500; 2^o Oudin Hatte, 15.. (Oudin Hatte fut échevin en 1506-1507, d'après Plisson, *ouv. cité*, p. 25); 3^o Jehan Lœc et sa femme, 1509; 4^o Jean Gillet, 1583; 5^o famille Chandelier, 1586; 6^o Martine Cheron, femme Payen, 1614; 7^o Jacques Houssu et sa femme, 1622 (provenant du couvent des Cordeliers); 8^o Savinien Jolly et sa famille, 1622; 9^o Jean Hatte, 1631; 10^o Jean Foudrier et sa femme, 1640; 11^o Claude de Laporte, prêtre, 1645; 12^o Etienne Baudry et sa famille, 1652; 13^o Nicolas Plisson et sa famille, 1652; 14^o Pierre Cochery et sa femme, 1665; 15^o Jean Hatte et sa femme, 1674 (cette pierre se rapporte au même personnage que la pierre n^o 9, lequel était officier du roi et de l'échansonnerie de la reine); 16^o Jean Renard et sa femme, 1686; 17^o Jeanne des Forges, femme Pitouin, 1688; 18^o Alexis Desforges et sa femme, 1692; 19^o Alexis Cormier et sa femme, 1693; 20^o cette pierre se rapporte aux mêmes défunts que la précédente. En outre, Léon Marquis a relevé, sur le registre de la paroisse, les détails concernant une vingtaine d'autres pierres tombales aujourd'hui disparues (L. Marquis, *ouv. cité*, p. 242-251; voir également Emile Travers, *Épigraphes d'hôteliers et enseignes d'auberges à Etampes*, *Bulletin monumental*, 1899; Ch. Forteau, article de *l'Abeille d'Etampes*, 23 juin 1906). La lecture de pierres tombales usées ou seulement très anciennes, est une opération délicate et je ne réponds pas de l'exactitude des noms ci-dessus.

quelque caractère exceptionnel, par exemple dans la technique. A Saint-Gilles, il y a deux grandes dalles dont les visages et les mains des personnages sont en marbre blanc incrusté dans la pierre grise, et gravés ensuite au trait comme de coutume : ce ne sont pas là vraiment des spécimens bien exceptionnels (1) ; je les cite surtout pour mémoire. J'attirerais plutôt l'attention sur la dalle funéraire connue sous le nom de Jean Brunard et de sa femme (15..), qui possède cette singularité : tandis que tout le reste du corps des défunts est dessiné par la gravure selon le procédé ordinaire des plates-tombes, les visages et les mains sont en relief dans un creux ; la dalle a partout la même épaisseur et pourtant le front, le nez, les joues, le menton font saillie ; l'artiste a creusé plus profondément les parties rentrantes, accusant au contraire les autres. Ce n'est donc plus là de la gravure au trait, mais de la véritable sculpture en bas-relief sur une pierre mince. Les spécimens de ce genre de technique sont assez rares (2) : je crois en avoir seulement rencontré jusqu'à présent un autre exemple dans l'église Sainte-Croix, à Bernay (Eure).

Toutefois ce procédé était loin d'être neuf, car il rappelle étonnamment celui employé par les Egyptiens sur les colonnes ou les murs de leurs temples (3) ; ceci concerne la façon de présenter le

(1) L'une de ces tombes est celle d'Oudin Hatte, que je crois bien avoir été restaurée, et l'autre celle de Jean Gillet (Juin 1583) ; celle-ci a été reproduite par Léon Marquis (*ouv. cité*, p. 256). M. P. Beauflis a publié un contrat passé en 1524, par Pierre Prisé, tombier de Paris, avec Louis Jourdain, cordonnier à Etampes, pour la fourniture d'une tombe à un personnage « en façon de bourgeois » dont le visage et les mains seront « d'albâtre blanc » ; la tombe devait être livrée à la fin d'août en l'église Saint-Basile d'Etampes. (*Conférence des Sociétés Savantes de Seine-et-Oise, à Etampes, 1908, Etampes, 1909, p. 141*). On pourra consulter aussi avec intérêt une autre étude du même auteur, *Etude sur les effigies des pierres tombales*, Paris, 1909, in-8°. M. Beauflis a également signalé un marché passé en 1524, entre Jean Lemoine, de Paris, pour la fourniture d'une tombe à Christophe Banouart et Guillaume Lambert (*Ibid.*). Je crois que les tombes à incrustation de marbre se rencontrent surtout dans les environs de Paris (Saint-Sulpice-de-Favières, en Seine-et-Oise ; Vimpelles et Saint-Hillier en Seine-et-Marne ; Noyon, dans l'Oise, etc.) et plus rarement ailleurs (Saint-Omer, dans le Pas-de-Calais). C'est pourquoi je pense utile d'en signaler deux exemples dans l'église Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne.

(2) Il y a des exemples plus fréquents de dalles funéraires sculptées entièrement en relief, mais qui ne peuvent pas être comparées avec celle d'Etampes, puisqu'elles ne comportent aucune gravure dans leur technique.

(3) Il ne faut pas confondre ce procédé avec celui des artistes gallo-romains de Provence qui creusaient seulement un trait autour d'un relief ordinaire, pour accuser les contours et faire saillir plus fortement le personnage.

relief, mais le relief lui-même trouve son plus étonnant similaire dans les œuvres assyriennes. Nous ignorons si les artistes français du xv^e siècle ont inventé ou copié les manières en question : j'ai pensé qu'il était néanmoins curieux de faire un rapprochement que je crois tout nouveau.

Le chapitre de Notre-Dame, qui avait une vieille rancune contre les religieux de Morigny et qui de plus se trouvait lésé, lutta avec âpreté pour les empêcher de recevoir chez eux les dépouilles mortelles des habitants d'Etampes. Etienne de Garlande, chancelier de France, et Algrin d'Etampes, chapelain du roi et futur chancelier également, qui tous deux étaient chanoines de Notre-Dame et par conséquent personnellement intéressés, dirigèrent la campagne auprès de Louis VI, sans d'ailleurs réussir d'une façon absolue (1). En tout cas, si forte qu'ait pu être l'entrave mise à leurs droits de sépulture, les religieux ne donnèrent pas moins asile à des défunts séculiers venus un peu de partout. Ils reçurent notamment leurs premiers bienfaiteurs. Fleureau raconte avoir vu dans le cloître de l'abbaye quatre tombes imparfaitement conservées. La tradition prétendait que la première était celle d'Adeline, sœur ou fille d'Anseau (2) ; tout souvenir était perdu quant à la seconde ; la troisième passait pour être celle d'un étam-pois, chambellan de Philippe I^{er}, à qui Louis VI accorda en quelque sorte l'honorariat de sa charge. Il se nommait Vulgrin, ou Ougrin, comme écrit M. Joseph Depoin ; sa mère aurait occupé la quatrième tombe, ce qui est du reste conforme aux indications de la Chronique de Morigny (3). Vulgrin mourut en 1129 ou 1130, et

(1) *Chronique*, p. 27 ; Fleureau, *ouv. cité*, p. 486-493 ; L. Eug. Lefèvre, *Etampes et ses monuments aux x^e et xi^e siècles*, p. 10-11. — Les Cordeliers d'Etampes eurent dans le chœur de leur église une pierre tombale d'un évêque, le frère Jean d'Ardel, d'un ordre mineur, natif d'Etampes, qui fut évêque de Turrille et suffragant de Sens. Or ce religieux, ce prélat avait été enterré dans le cimetière paroissial, et c'est seulement à la suite d'une guerre, qu'il fut transporté au couvent (Fleureau, p. 407).

(2) Pour Anseau, voir ci-dessus, p. 3, et note 1. — Fleureau dit Adeline non fille mais sœur d'Anseau ; il y a en effet ambiguïté dans le texte de la Chronique : *Guarsadonius, Ansellus nōstri fundatoris filius, qui Jerusalem proficiens Cluse jacet, et Adelina soror illius, que in clauastro nostro sita est,...* » (*Chronique* p. 19-20). M. Léon Mirot a opté pour sœur de Garsadon (*Ibid.*, p. 2, note 2).

(3) Fleureau, *ouv. cité*, p. 475, 476 et 561 ; *Chronique citée*, p. 47. L. Eug. Lefèvre *Ibid.* p. 51 et 114. — M. Depoin croit Ougrin, fils de Gohard (*Godardus*) ou Guihard, bouteiller de Philippe I^{er}, lequel serait le fils d'un

sa première donation en faveur de l'abbaye est consacrée par un acte de 1106.

Ces quatre tombes ont disparu avec le cloître et tous les bâtiments de l'abbaye. Elles étaient trop anciennes pour avoir été couvertes par des statues de gisants ; elles devaient être composées de sarcophages très simples, peut-être abritées sous des enfeux.

Après cela, dans la liste assez longue des tombes d'abbés, dont Fleureau a pu lire les inscriptions ou rapporte seulement la tradition qui les concerne, je ne trouve plus qu'une énumération de plates-tombes (1) dont pas une ne subsiste. Il est clair que Fleureau s'est attaché surtout à noter, parmi les plates-tombes, seulement celles des abbés ou des membres de leurs familles, car il en existe actuellement plusieurs qui ne correspondent pas avec celles qu'il a citées. La plus belle porte les effigies de trois membres d'une famille Magnat décédés au milieu du xiv^e siècle (2) ; une autre en

autre Guilhard ou Rouhard d'Etampes. Cette famille aurait la même origine que celle des Le Riche de Senlis, qui eurent les mêmes charges dans la Maison du roi. Rouhard (*Rotholdus*) fut le fondateur de la dynastie des bouteillers de Senlis (*La chevalerie étampoise, Les chevaliers et les vicomtes d'Etampes sous Philippe 1^{er} et Louis VI*, extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Corbeil*, 1910, p. 1 et 6).

(1) 1^o La tombe de Guillaume 1^{er} (15^e abbé, première moitié du xiii^e siècle) servait de marche pour descendre dans la salle du Chapitre ; 2^o Nicolas 1^{er} (17^e abbé, 2^e moitié du xiii^e siècle), est réputé avoir fait construire une chapelle apparemment en dehors de l'église et dédiée à Noire-Dame de Compassion : il fut enterré devant l'autel : son effigie était sur la tombe et déjà rompue au xvii^e siècle ; 3^o Jean Baron (34^e abbé, fin xv^e siècle), enterré dans le chœur de l'église entre les deux pupitres ; 4^o et 5^o Tombe de frère Jean Hurault (35^e abbé, commencement du xvi^e siècle) en partie effacée : dans la même tombe furent enterrées cinq ou six autres personnes de sa famille, parmi lesquelles : Jean Hurault XII, seigneur de Boistaillé (abbé commendataire, mort en 1559 ou 1560), une fille du chancelier Michel de l'Hôpital, et André Hurault qui fut ambassadeur de Henri III et Henri IV, et fut même choisi par ce dernier pour aller recevoir Marie de Médicis à Marseille († 1607) : Fleureau a pu transcrire son épitaphe entièrement et décrire ses armes qui figuraient sur une dalle particulière ; 6^o Louis Archambault (abbé commendataire, mort en 1644) enterré avec son père et sa mère sous une tombe de marbre noir. (Fleureau, *ouv. cité*, p. 532-556). — Fleureau cite une plate-tombe à écriture illisible placée dans la salle du Chapitre (p. 561), et une autre encore, très effacée, placée dans la nef et appartenant à un chevalier que l'on croyait à tort ou à raison être Charles de Chatillon, seigneur de Bouville (p. 560).

(2) M. Max. Legrand en a publié l'inscription et l'image. (*Etampes pittoresque, L'Arrondissement*, tome II, p. 833-834).

marbre noir, dont l'inscription est très effacée, porte la date de 1633 (1). Enfin, d'autres dalles complètement usées servent de pavement à l'entrée de l'église ou ont été relevées contre le mur de la façade, mais elles sont si complètement usées qu'elles n'offrent plus le moindre intérêt.

Enfin j'arrive à parler de grands tombeaux plus ornés, portant des statues. Fleureau a signalé celle d'un seigneur de la Bretonnière (2) qui était figuré armé, l'épée au côté et l'écu à ses armes sur la cuisse ; sa femme Blanche, morte en 1333, était sous une tombe voisine, et quoique Fleureau n'en dise rien, il est supposable qu'elle eut aussi sa statue funéraire. Ces deux tombes étaient placées dans la salle du Chapitre.

Mais sans doute il n'y eut jamais dans l'abbaye de Morigny de monuments plus importants que les deux tombeaux de Galéas de Salazar (3), mort le 9 Février 1522, et de sa femme, qui étaient placés en face l'un de l'autre dans une chapelle, ou plus exactement à l'extrémité d'un des bas-côtés du chœur. Fleureau les a décrits : ils

(1) *Ibid*, p. 835.

(2) Près d'Arpajon et Monthéry (Seine-et-Oise), *ouv. cité*, p. 561.

(3) Galéas de Salazar était l'un des quatre fils de Jean de Salazar, un seigneur qui était venu de Navarre aider le roi Charles VII dans sa lutte contre les Anglais ; sa mère était Marguerite de la Trémoille, fille naturelle de Georges de la Trémoille, grand chambellan de France. Il était le frère de l'archevêque de Sens, Tristan de Salazar. Nous le trouvons enterré à Morigny parce que son fils, Jean de Salazar, après avoir été archidiacre de Sens, et avoir failli prendre la succession de Tristan sur le siège archiepiscopal, était devenu abbé du monastère étampoïs. Louis XII avait emmené Galéas et Tristan dans sa campagne contre les Gênois, et c'est Galéas qui fut chargé du gouvernement de la ville après le départ du roi. Il s'est principalement rendu célèbre à la bataille du Cornier (22 juillet 1488). Il eut un fils, Jean, et deux filles, Claude et Bernarde.

J'ai vainement cherché à connaître quel était le nom de sa femme, que Fleureau n'a pu donner parce que l'épithaphe écrite sur une plaque de cuivre avait été arrachée. Cependant, sur la table, était gravée une devise : « *Memoriam ad vitam vocat* », outre cette phrase : « *Secundum multitudinem miserationem tuarum dele iniquitatem nostram.* » Fleureau décrit aussi son écu : chevrons renversés sans nombre, accompagnés d'une sonnette, armes qui auraient du rapport avec celles de la maison d'Anglure. Enfin cinq médaillons ronds, placés sur le soubassement, je suppose, avaient été destinés à rappeler les alliances de la dame ; au temps de Fleureau, ils étaient vides, peut-être parce qu'ils n'avaient jamais été remplis, mais une inscription placée autour de chacun d'eux remplaçait les figures : de *Choiseul*, de *Vergey*, de *Marlou*, de *Bar et de Brancey*. (Fleureau, *ouv. cité*, p. 560.)

étaient en marbre noir et se composaient d'un gisant (1), couché à environ 60 ou 70 centimètres au-dessus du sol, avec une grande table au-dessus, couverte d'épithètes et de devises. Au xvii^e siècle les statues étaient déjà « à demy rompues » ; aujourd'hui les statues et tout ce qui était marbre a disparu. Mais on a relevé au long des piliers ou du mur trois grandes pierres plates blanches (2), portant les armes des Salazar (3).

Cette disposition qui ne s'explique pas comme certains enfus peu élevés, et qui plaçait la statue funéraire très basse et sous une sorte de couvercle, se rencontre difficilement. Elle rappelle très imparfaitement les tombeaux ajourés avec toits à deux rampants qu'on a faits quelquefois au xiii^e siècle, mais avec le but bien précis d'imiter des châsses (4). Un aussi extraordinaire arrangement m'incite à supposer que peut-être la table avait été imaginée pour supporter un *priant* : cela ferait ainsi rentrer le tombeau dans la catégorie des beaux monuments de l'époque, et surtout lui donnerait quelque analogie avec le tombeau des père et mère de Galéas, et celui du cardinal Duprat, dans la cathédrale de Sens (5).

(1) Fleureau ne dit pas si les gisants étaient en marbre blanc ; le tombeau du père de Galéas et celui de son frère Tristan mort en 1519, comportaient du marbre de deux couleurs, et la statue du dernier était en albâtre.

(2) M. Max. Legrand a publié les images de deux d'entre elles (*Estampes pittor.*, Arr., tome II, p. 830-834).

(3) Les armes de Galéas, décrites par La Chenaye-Desbois et Badier dans leur *Dictionnaire de la Noblesse*, ne correspondent pas absolument avec celles décrites par Fleureau d'après la gravure du tombeau, et contiennent même une erreur. Voici le texte de Fleureau : « Ecartelées au 1, cinq molettes d'éperon en sautoir ; au 2, cinq feuilles de figuier en sautoir, qui est de Salazar ; au 3, un aigle au vol éployé ; au 4, une gerbe de blé ». Autour des trois médaillons vides, des inscriptions indiquaient les noms de Salazar, la Trimouille, et de Braque.

M. Max Prinnet à qui j'ai soumis les deux versions, a eu l'obligeance de me dire qu'il accordait plus de confiance à la description de Fleureau. Toutefois, les *molettes d'éperon* sont en réalité des *étoiles* ; et ce que Fleureau désigne sous le nom de *feuilles de figuier* et ne ressemble nullement à ces objets, s'appelle techniquement des *panelles*. La *gerbe de blé* est de Braque.

(4) Tombeau de Saint-Etienne, à Aubazine (Corrèze).

(5) Le monument de Jean de Salazar et de sa femme, père et mère de Galéas, est connu par un dessin de Gaignières (Paris, Biblioth. nat., Cabinet des estampes). Il en reste un fragment déposé dans le musée de l'Officialité, à Sens : c'est la table de marbre flanquée de nombreux écus dont la multiplicité évoque le souvenir d'un des tombeaux de Morigny. Le tombeau de Duprat, dessiné également par Gaignières, se composait d'un gisant, placé sous une table sur laquelle se dressait une seconde statue du défunt. Le tombeau de l'archevêque Tristan était beaucoup plus simple.

Au XVII^e siècle, dans le chœur de l'abbaye de Villiers, il existait encore les tombeaux de deux chevaliers, Jean de Briard et Jean de Bouville, avec statues « rompues et défigurées », et beaucoup d'autres éparpillées en divers lieux du monastère (1).

Il est incroyable que, malgré les centaines et centaines de gens qui furent enterrés pendant sept ou huit siècles consécutifs dans l'église Notre-Dame, il nous reste, en fait de monuments funéraires, seulement une ou deux plates-tombes, peu anciennes et sans intérêt artistique, quelques débris remisés au fond d'une crypte obscure et une petite plaque commémorative.

Il y a pourtant un faible espoir : le sol de l'église ayant été surélevé de 35 ou 36 centimètres soit pendant, soit après la révolution (2), il est possible que le dallage ou le carrelage actuel conservent précieusement pour de futurs fouilleurs un trésor d'épigraphie (3).

La plaque commémorative en pierre dont je viens de parler, dont les dimensions sont de 50 centimètres sur 52, est restée fort longtemps cachée sous le buffet des orgues de l'église Saint-Basile, avec plusieurs pierres tombales ; elle vient d'entrer au musée d'Etampes par les soins du conservateur, M. Charles Forteau. Je ne l'ai pas encore vue, mais je suppose que c'est seulement une copie et non pas la plaque originale que Fleureau a indiquée comme étant en marbre et placée dans le chœur (4). Il en a reproduit l'inscription

(1) Villiers, canton de La Ferté-Alais. — Voir *Histoire de l'Abbaye de Villiers*, par Fleureau, publiée par P. Pinson, *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1893, p. 73 et suivantes.

(2) En 1804, un devis de travaux signale des dalles de pierre servant de carrelage enfoncées sur plusieurs fosses ; en 1808, travaux de carrelage qui font découvrir un puits (*Archives municipales*). La surélévation du sol ne fait aucun doute : on l'a déjà ramené à sa hauteur primitive dans deux chapelles ; mais on peut en outre constater le fait dans le croisillon nord, au pied du gros pilier de milieu, par un trou fait exprès et simplement recouvert d'une petite pierre mobile.

(3) Il est certain que des emplois de pierre ont été faits notamment pour les marches du chœur, et peut-on espérer faire beaucoup de trouvailles ? Un digne curé de Notre-Dame, M. Delanoue, l'avait pensé, car il avait rêvé mettre entièrement à découvert l'ancien sol. Il avait même commencé le travail, vers 1875, dans les deux chapelles du chevet, à droite : pour le compléter, il eût fallu, m'a-t-on dit, dépenser une trentaine de mille francs. M. Delanoue tomba malade et mourut ; ses projets ne furent jamais repris. Ce sont d'ailleurs maintenant les toitures qui réclament des secours de la façon la plus urgente.

(4) Il y a à cela une preuve péremptoire si toutefois l'archiviste Maxime de

parce qu'elle précisait les curieuses fondations d'un homme éminent, Maître Jean Huë, qui fut doyen de la Sorbonne ou en tout cas doyen de la Faculté de théologie, pénitencier de l'Église de Paris, en même temps que curé de Saint-André-des-Arcs, à Paris (1). Jean Huë offrit en outre à l'église Notre-Dame un grand vitrail peint dont nous nous occuperons au chapitre voulu.

Une autre dalle déposée aujourd'hui dans la crypte fut retrouvée dans l'église au cours des travaux ; c'est celle d'un chapelain, Louis de Lacoustille, qui cumulait en outre les fonctions de

Montrond ne s'est pas trompé, car il a déclaré en 1837 : « Quelques fragments de ce marbre se trouvent encore sur les marches qui sont à l'entrée du chœur de l'église. On y découvre, après bien des efforts, les noms et les titres de l'homme illustre dont nous venons de parler. » (*Ouvrage cité*, t. II, p. 30, note). Toutefois, il y eut peut-être une plate-tombe et une plaque commémorative, cette dernière subsistant seule.

(1) Ses autres titres furent docteur en théologie, chanoine de Paris et de Reims, grand doyen de Sens. En sa qualité de pénitencier il assista dans leurs derniers moments plusieurs très grands criminels condamnés à mort, des criminels de lèse-majesté « chose de très grande importance », dit Fleureau. Parmi ces condamnés, on trouve le connétable Louis de Luxembourg, exécuté en place de grève. En 1478, il fut délégué par la Sorbonne au grand concile gallican, réuni à Orléans par le roi Louis XI dans le but de rétablir la Pragmatique Sanction. (Fleureau, *ouvrage cité*, p. 187-190).

Jean Huë appartenait à une famille foncièrement étampoise et qui le resta très longtemps. Trois membres sont cités au cartulaire de Notre-Dame : Pierre Huë, chantre en 1416 ; Jean Huë, cure de Saint-Basile, mort en 1430 ; Ferry Huë, bourgeois, qui fit une fondation en faveur de Notre-Dame en 1384 ou peu auparavant. En outre, nous connaissons Noël Huë, chantre de Notre-Dame, de 1510 à 1516, et qui, par conséquent, présida à tous les travaux mentionnés dans le compte de fabrique cité ci-dessus (Fleureau, *ouvrage cité*, p. 352, 353 et 359). Dans le conseil de ville, Jean Huë est échevin en 1504, Ferry Huë l'est en 1558, et Jean Huë en 1563 (Max. de Montrond, *Essais historiques sur la ville d'Etampes*, Etampes, 1836-1837, t. II, p. 232). Un Jean Huë, dit l'Aîné, est receveur des deniers communs, de 1556 à 1558. (*Rapsodie*, p. 41). Cantien Huë (1442-1502), de l'ordre de Fontevrault, fut recteur de l'Université de Paris (Bigault de Fouchères, *Tablettes historiques d'Etampes*, Etampes, 1876, p. 24). Enfin C. Huë signa les registres paroissiaux de l'église Saint-Pierre en 1625 (Ch. Forteau, *La Paroisse de Saint-Pierre d'Etampes*, p. 8). Le nom de Huë finit par s'éteindre à Etampes, mais des descendants de cette honorable famille habitaient encore la ville au xv^e siècle, selon le rapport de Fleureau. — En janvier 1790, mourut le curé de Pussay (canton de Méréville), qui s'appelait François Huë. Il avait un neveu, Nicolas Huë, prêtre, professeur au collège de Blois (Ch. Forteau, *Les registres paroissiaux de Pussay, Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1902, d. 183).

chantre de la collégiale Sainte-Croix et de curé de Courtimèche (Courdimanche ?) (1).

Les plates-tombes ou autres débris retirés de l'église Saint-Basile, sont au nombre de trois (2) : un petit bas-relief, représentant une *Vierge de Pitié* avec la défunte priant, fixé dans le mur d'une chapelle de la même église, est le monument de la veuve de Michel Poynet († 1540) (3).

La pierre tombale vraisemblablement la plus remarquable qu'il faudrait retrouver si elle n'a pas été buchée et remployée ou brisée et jetée au loin, est celle qui devait recouvrir le caveau où reposent Jean de Foix (4) et sa femme Marie de France (5), sœur du roi

(1) L. Marquis, *ouvrage cité*, p. 286.

(2) Voici leur description communiquée par M. Forteau.

« Une dalle funéraire à inscription latine qui couvrait la sépulture de Jean Albert, principal du collège de 1613 à 1626, date de sa mort (9 juin). Il eut un successeur après lequel le collège fut remis aux Barnabites.

« Une autre dalle funéraire de 1635, au nom de Martin Dalizon, maître pâtissier, qui fit un legs à l'église de 90 livres, sous différentes charges.

« Une pierre qui devait servir de couronnement à un monument funèbre, portant un écu encadré d'une guirlande, coupé, au premier, une épée en pal, au deuxième, un cheval courant, le tout sommé d'un casque fermé. »

(3) Je note en passant quelques autres plates-tombes, dignes d'attention, dans le voisinage d'Etampes, qui presque toutes furent étudiées par M. Max Legrand. Les plus anciennes, mais aussi les plus simples, sont à Puisetet-le Marais : elles sont anonymes et remontent au XI^e ou au XIII^e siècle. A Abbéville-la-Rivière, la tombe de Raoul de Jonei (Joanei ?) et de sa femme (XIV^e siècle) (*Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1905, p. 281 ; *Etampes pittor.*, Arrondis., t. II, p. 684 et 713). A Saint-Sulpice-de-Favières, la plus ancienne pierre tombale est de 1316 (*Ibid.*, t. I, p. 158). A Pussay, tombe de François de Languedoué et de sa femme (*Ibid.*, t. I, p. 386).

(4) Vicomte de Narbonne, roi de Navarre, fils de Gaston IV de Foix et d'Eléonore d'Aragon, mort à Etampes après quelques jours de maladie, en novembre 1500. Il était comte d'Etampes depuis 1478, par grâce du roi Louis XI. Il fit la guerre en Italie avec Charles VIII et se trouvait avec ce prince quand il fit son entrée triomphale à Naples en 1495. Sa suzeraineté, à Etampes, s'est accusée de diverses façons. En ce qui concerne l'église Notre-Dame, il revendiqua son titre d'abbé pour imposer au chapitre comme chantre, un docteur en droit, Jean de Sus ; après plusieurs années de plaidoiries, les chanoines l'emportèrent avec leur candidat (Fleureau, *ouvrage cité*, p. 352) ; depuis la suppression de l'abbatiai par Philippe-Auguste, le même fait ne s'était en apparence jamais produit. Cependant, César de Vendôme eut plus tard la même prétention (*Ibid.*, p. 354). Vis-à-vis de la ville, il accorda aux habitants le droit de port (*Ibid.*, p. 193-198). Le 17 novembre 1488, il abandonna aux paroissiens de Saint-Basile, trois toises de terrain pour servir à l'agrandissement de l'église (*Ibid.*, p. 400).

(5) Fille de Charles, duc d'Orléans et de Milan, comte d'Artois, et de Marie

Louis XII, caveau qui fut creusé tout exprès dans le chœur, « entre le Grand Autel et l'effigie du comte d'Evreux (1) ».

Il est en effet notable qu'il n'est pas du tout question dans les textes du monument qu'on aurait pu ériger pour ces illustres personnages ; mais, à défaut d'un tombeau superbe avec gisants, priants et grandes statues symboliques, comme on en éleva vers le même

de Clèves. Fleureau affirme son inhumation à Etampes, « Le corps de la Comtesse, sa femme, repose au même lieu », dit-il (p. 198). Pourtant, le Père Anselme déclare qu'elle mourut en 1493 et fut enterrée à Mazères, dans les Pyrénées (t. 1, p. 208). Aurait-elle été exhumée soit à Mazères, soit à Etampes, et transportée ensuite dans l'autre lieu ?

(1) Fleureau, *ouvrage cité*, p. 190 et suivantes. — Fleureau est très précis et je ne vois pas quel doute serait justifié à ce sujet. C'est pourquoi je ne suis pas de l'avis des auteurs modernes qui placent le caveau dans la chapelle Sainte-Marguerite. Cette chapelle, si je ne m'abuse, était dans le croisillon nord lequel fait suite à deux chapelles ayant reçu des fondations royales. Il est vrai que M. Forteau a trouvé dans le registre paroissial le renseignement suivant : Le 6 mai 1692 fut inhumé dans le caveau en question dame Marguerite de Millet, veuve de Jean Regnault de Barres ; l'acte rappelle que « ladite cave a servi autrefois de sépulture à quelques-uns des anciens comtes et seigneurs d'Etampes, des maisons de Bourgogne, de Bretagne et de Navarre » (Ch. Forteau, *Rapsodie*, p. 23, note 2). Il faut retenir de cette information qu'un grand caveau fut préparé pour l'un des seigneurs d'Etampes dans la chapelle Sainte-Marguerite et que ce caveau était vide au XVII^e siècle, peut-être parce qu'il n'avait jamais été utilisé. Hormis Jean de Foix, nous n'avons pas connaissance d'un autre seigneur inhumé dans l'église Notre-Dame. S'il fallait suggérer une hypothèse, je désignerais volontiers Louis I^{er} d'Evreux, premier baron d'Etampes, et sa femme Marguerite de Valois comme susceptibles d'avoir fait construire ce caveau. La princesse Marguerite peut fort bien, sans que nous le sachions, avoir contribué à fonder la chapellenie de Sainte-Marguerite ou avoir versé de fortes aumônes. En tout cas, on conçoit pourquoi le chapitre aurait choisi sainte Marguerite comme patronne de l'autel en question, si toutefois cette dédicace ne remonte pas jusqu'à Marguerite de Provence. Il existait une *autre cave* dite de Saint-Barthélemy, dont furent retirés des immondices en 1513-1515 (*Compte cité*, p. 35), et qui ne se confond pas avec l'*ossuaire*, mais peut-être avec la crypte. Pour en revenir au tombeau de Jean de Foix, il reste à savoir si le sol du sanctuaire a été surélevé de la même façon que le reste.

J'ajoute qu'un vieil historien de la ville de Dourdan, de Lescornay, a raconté que de son temps, dans son église, il y avait derrière l'autel Sainte-Barbe, à droite du chœur, une espèce de tombeau qui portait les armes de la Maison des comtes d'Etampes.

Sur la famille gâtinaise des Barres et sur celle de Braque, dont il est question plus haut, (p. 17, note 3), voir H. Stein, *L'affaire de Villemaréchal*, *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1892, p. 204 et suivantes,

temps, il serait vraiment extraordinaire qu'une belle pierre tombale n'ait pas été posée à terre.

Ce ne sont pas seulement des plates-tombes qui manquent à l'appel et nous avons un renseignement plus positif concernant l'important monument funéraire d'un autre prince seigneur d'Étampes, le Comte Louis II d'Évreux († 1400) (1). Il s'agit cette fois non d'un tombeau, mais peut-être d'un cénotaphe ; en tout cas le monument comportait un portrait du Comte (2) en ronde bosse : le 29 août 1792, des Parisiens se rendant à Orléans pour y chercher des prisonniers, s'arrêtèrent deux jours à Étampes : c'est eux qui « décollèrent » la statue, ou le buste, et « cassèrent les bras », sans doute en la jetant à terre (3). Voilà certainement une œuvre sculptée de tout premier ordre qui valait autant que les monuments similaires élevés ailleurs pour des membres de la famille royale ; c'était l'effigie de Louis II. Comme il mourut sans enfants, un grand nombre de ses objets d'art devinrent la propriété du duc Jean de Berry, son cousin. Par leur nombre et par leur mérite — peut-être une centaine de pièces — ils ont contribué à la magnificence des exceptionnelles collections de celui-ci, dont des inventaires détaillés perpétuent le souvenir (4). Dans la longue énumération de ces inventaires, on distingue facilement, au moins pour la plupart, les objets provenant du Comte d'Évreux, grâce aux « escuçons aux armes feu Monseigneur d'Étampes » qu'ils portèrent presque

(1) Après avoir appartenu à deux reines, Blanche de Castille et Marguerite de Provence, la baronnie d'Étampes fut accordée au prince Louis 1^{er} Comte d'Évreux, fils du roi Philippe III le Hardi et de la seconde femme de celui-ci, Marie de Brabant. Son second fils, Charles d'Évreux, lui succéda en 1319 et fut fait premier comte d'Étampes en 1327. Louis II d'Évreux lui succéda à son tour en 1336. L'illustre famille d'Évreux n'a pas fourni moins de trois reines à la France dans un court espace de temps. Nous aurons souvent l'occasion de reparler des uns ou des autres. Ensuite Louis 1^{er}, duc d'Anjou, fut titulaire du Comté par anticipation, mais mourut avant d'en avoir profité. Jean, duc de Berry, acquit alors le Comté (1384), mais n'en prit possession qu'à la mort de Louis d'Évreux (1400).

(2) Fleureau, *ouvrage cité*, p. 198 et 352.

(3) Catherine Branchery, *ouvrage cité*, p. 19. — Voici le texte exact : « en passant ils ont décollé et cassé les bras à M. le Comte dans l'église Notre-Dame et d'autres saints qu'ils ont brisés ».

Je croirais volontiers que le prince était représenté priant à genoux comme Jean de Berry, a Bourges.

(4) Jules Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, Paris 1894-1896, 2 vol. in-8.

tous (1), et dont la mention a été faite régulièrement. Louis II d'Evreux, comme tous les princes français de sa génération, fut un amateur très éclairé, très délicat : il fallait le noter pour mieux apprécier les pièces de l'ancien trésor de Notre-Dame dues à sa générosité et que nous signalerons au cours de notre étude (2).

STATUES, STATUETTES, GROUPES. — Les perturbations diverses qui ont amené la disparition de tant de monuments funéraires, n'ont pas été sans nuire à la conservation des autres objets mobiliers. L'église Notre-Dame notamment en fut jadis extrêmement riche. Ceux qui subsistent, relativement en très petit nombre, ne sont plus que des épaves, d'ailleurs parfois fort belles, mais qui témoignent mal d'une ancienne splendeur. Et, pour comble, la rareté des textes existants, ou tout au moins des textes connus et dépouillés, empêche d'apprécier dans toute son ampleur l'étendue de cette richesse passée. Heureusement que le toujours bienvenu compte de fabrique est là pour atténuer la pénurie et il va nous fournir bonne matière pour ce chapitre. Grâce à lui encore nous saurons que l'un des « tailleurs d'ymaiges » utilisés en 1515 était originaire de Champagne comme son nom l'indique suffisamment, *Jean Champenoys*. C'est utile à connaître, car toute la région située à l'Est de Paris fut pendant le xve siècle un centre exceptionnel de production pour la sculpture : on ne peut plus compter les œuvres délicates produites par l'école champenoise si vivace et si distinguée.

LA SALLE DU SÉPULCRE ET SES TROIS GRANDES SCÈNES SCULPTÉES. — Les portails mis à part, l'œuvre de sculpture la plus importante

(1) M. Guiffrey n'a pas craint d'écrire : « Il semblerait que le Comte d'Etampes possédait une assez grande quantité d'objets précieux ; c'est peut-être ce qui avait décidé le duc de Berry à négocier l'acquisition de ses biens » (*ouvrage cité*, t. I, p. 13, note 1). — Les armes de Louis d'Evreux étaient : *Semé de France au bâton d'hermines et de gueules* (*Ibid.* t. II, p. 47, note ; — Père Anselme, t. I, p. 280-281). Quelquefois Jean de Berry a fait substituer ses armes, comme dans le cas d'une grande nef d'argent doré (n^o 613).

(2) Louis II d'Evreux favorisa en outre Notre-Dame d'Etampes par la fondation d'une messe journalière « à notes et plein chant », en 1368, et par une nouvelle donation en 1373. En 1378, il décharge les habitants du quartier Saint-Gilles de leur obligation de fournitures moyennant une rente. En 1394, il obtient du roi Charles VI un amortissement de ses droits de main-morte sur les biens de Notre-Dame (Fleureau, *ouvrage cité*, p. 315, 323, 321, 97, 326). En 1374, il reconnaît devoir une rente au Couvent des Mathurins (*Ibid.*, p. 463). En 1391, il passe une importante transaction avec le monastère de Morigny (Menault, *Morigny*, *ouvrage cité*, p. 149).

qu'ait jamais possédée l'église Notre-Dame, mais sur la valeur artistique de laquelle il est sage de parler avec réserve, c'est une réunion de trois grandes scènes qui furent exécutées et installées avec soin dans une salle appropriée exprès, en 1514 ou 1515.

A cette époque, en maintes églises, l'attendrissement des fidèles était porté à son comble par de grands tableaux en pierre (1), représentant la *Mise au tombeau du Christ*, auxquels on s'efforçait de donner la plus forte apparence de réalité tragique en accentuant chez les personnages de dimension naturelle une physionomie et des gestes tourmentés par la douleur. Encore, on groupait les statues à terre ou presque à terre sous des abris figurant quelquefois l'aspect d'une grotte, et les fidèles pouvaient s'en approcher de très près; on conservait l'illusion de la vie en peignant les personnages et en répandant autour d'eux une obscurité propice. Le peuple peu favorisé de spectacles accourait en foule vers ces tableaux presque vivants, et, comme à la représentation d'un mystère, il s'imaginait assister au drame de Jérusalem. C'est pourquoi, entraînés par l'exemple qu'elles se donnaient entre elles, toutes les églises assez riches pour le faire ne faillirent point à installer un Saint-Sépulcre.

A Etampes, le chapitre de Notre-Dame ne commença pas de bonne heure à suivre une voie déjà tracée depuis un certain temps, mais, une fois décidé, il ne recula pas devant la dépense et il installa remarquablement son tableau, dans une mise en scène peut-être moins luxueuse qu'elle fut ailleurs, mais avec une originalité recherchée et une certaine ampleur (2). En effet, le *Tombeau* ne fut pas casé au petit bonheur dans un coin de chapelle quelconque, mais il fut laborieusement et coûteusement placé dans une salle spéciale, encadré de deux autres tableaux, et la porte d'entrée même était surmontée d'une grande peinture dont le sujet était un épisode de la *Passion* se rattachant parfaitement aux autres et bien fait pour préparer au spectacle intérieur. Tous les détails de cette installation se trouvent heureusement énumérés dans le compte de fabrique de 1513-1515. Sans cette circonstance et le sauvetage

(1) Parfois, c'était la *Vierge de Pitié* que l'on mettait en scène avec moins de frais, comme à Provins, dans l'église Sainte-Ayoul.

(2) Sans doute l'œuvre étampoise n'égalait en rien celle entreprise dans la chapelle de l'abbaye de Solesmes (Sarthe; il serait plus juste de la comparer avec celle de Pontoise, quoique les dispositions adoptées et les scènes secondaires fussent très différentes. On trouvera intérêt à lire l'étude consacrée à ces monuments par M. Paul Vitry dans son ouvrage sur *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. 304 et suiv.

fortuit du manuscrit nous ignorerions tout ce qui concerne ces travaux et même l'existence de beaucoup d'entre eux. Il ne reste en effet que la chapelle dont on n'aurait jamais pu deviner le but, la peinture et le Tombeau proprement dit ou tout au moins la partie supérieure de celui-ci avec le Christ mort, étendu dans le suaire (1). Le tombeau est une pierre taillée en forme de sarcophage aux bords arrondis et sans aucun ornement, ayant 67 centimètres de largeur seulement, contre 2 mètres 37 cm. de longueur. Le Christ est sculpté lourdement (2) et, sous la couche de peinture qui le recouvre, je crois deviner des mutilations réparées avec du plâtre. Il est très grand, car il occupe presque entièrement le tombeau.

Le compte de dépense ne fournit pas l'énumération des statues qui entouraient le tombeau, mais il est facile de les deviner, car on connaît tous les acteurs habituels de cet épisode de la mort de Jésus : la Vierge, Madeleine, deux autres Saintes femmes, saint Jean et deux vieillards ont disparu. Les deux derniers, dont la mission est de procéder à l'inhumation, tandis que les autres regardent en s'abandonnant à leur douleur, ont chacun laissé un de leurs doigts encore collé aux extrémités du linceul. Ces doigts très forts indiquent bien que tous les personnages étaient très grands et en rapport avec la dimension du Christ. Ils ne pouvaient pas être moins de six, comme ceux qui existent encore à Méru dans l'Oise, mais ils étaient plus probablement au nombre de sept, comme à Saint-Maclou de Pontoise, à Poissy à l'Ermitage Saint-Sauveur de Limay (3) et non plus huit comme à Solesmes. On voit par la barbe brune du Christ que les statues furent polychromées à un moment donné, sinon à l'origine. Cet usage devait être général ou presque, mais on compte aujourd'hui les monuments qui ont conservé leur couleur (4). Enfin, parmi tous ceux que je connais, je citerais le plus volontiers le monument de Poissy comme pouvant donner une idée du tombeau d'Etampes avant sa ruine : il n'est pas invraisemblable que tous les deux soient des œuvres du même artiste : il y a en effet beaucoup de similitude entre les deux Christ. En outre, on constate à Poissy que si la divine victime est repré-

(1) Un semblable vestige, encore un peu moins complet, existe dans l'église de Vétheuil, Seine-et-Oise.

(2) En pierre de Saint-Leu (*Compte de fabrique*, p. 96-97).

(3) J'ai choisi ces églises parcequ'elles se trouvent dans le département de Seine-et-Oise, mais des exemples semblables abondent ailleurs.

(4) Poissy et Méru déjà cités ; et encore Sénantes, Oise ; La Chapelle-Rain-souin, Mayenne ; Chaource et Saint-Phal, Aube ; etc.

sentée avec une certaine insignifiance, les autres personnages sont traités avec sentiment : il ne faut donc pas juger trop sévèrement l'œuvre entière d'Étampes sur la seule vue du triste cadavre abandonné.

C'est seulement à l'aide du texte que nous pouvons essayer de restituer les deux autres tableaux : une *Résurrection du Christ* et un *Enfer*. Il me paraît évident que les personnages de la première de ces scènes furent de dimension naturelle, comme pour la *Mise au Tombeau*. Le Compte est toujours muet sur le nombre des statues : je présume du moins un grand Christ sortant du sarcophage, et montant au ciel, tenant dans sa main gauche un long bâton terminé par une croix. Trois soldats, étendus à terre endormis ou brusquement réveillés. Deux anges en bois furent peut-être destinés à encadrer le Christ. On les aurait faits en bois pour pouvoir les suspendre (1). Dès le XIII^e siècle il devint en effet traditionnel de placer deux anges à droite et à gauche du sépulcre, l'un tenant un encensoir, l'autre portant un flambeau.

Je ne crois pas que les scènes de la Résurrection de Jésus aient été fréquemment traitées en pierre dans de grandes dimensions : il en existe pourtant une d'époque plus avancée, comme sujet de rétable, à la cathédrale de Reims ; ce doit être une exception (2).

Je suis bien plus hésitant pour parler du troisième tableau qui représentait l'Enfer, et je ne pense pas que, au point de vue sculpture, il ait possédé grande importance et intérêt égal à celui des deux autres. Il devrait pourtant être dominé par une image du Christ ou de Dieu le Père (3).

L'auteur de toute la sculpture des trois ouvrages s'appelaît Claude Chantereau. Il y a travaillé pendant environ quinze mois, à partir de Pâques 1514, et fut payé, à raison de trois sols tournois pour chaque jour ouvrable, quarante livres

(1) Ytier Hameron a vendu une grande pièce de bois « en façon d'épaulier » pour faire la « couverture » du monument du « sépulcre de la Résurrection », ayant 6 pieds de long, 4 grands doigts d'épaisseur, et deux pieds de large (*Compte de fabrique*, p. 109). X., tourneur, a fourni une croix destinée au « Dieu de la Résurrection » (*Ibid.*, p. 110). Jehan Martin a fourni « deux ais de noyer à faire ailles des deux anges du sépulcre » (*Ibid.*, p. 109).

(2) C'est le cas du rétable de la cathédrale de Rodez représentant Jésus au jardin des Oliviers.

(3) Un nommé Portas a maçonné « le roch des Enfers » ; Henry dit Requin, l'a peint de diverses couleurs ; un tourneur, non nommé, a fourni une croix pour le « Dieu qui fait la fraction des Enfers ». (*Ibid.*, p. 97, 107 et 110).

seize sols parisis (1). Dans le même temps, il avait aussi réparé quelques plus anciennes statues et sculpté à neuf plusieurs autres (2) dont je parlerai quand il y aura lieu.

En somme, l'œuvre de Claude Chantereau à Etampes ne fut sans doute pas d'une bien grande valeur artistique elle eut des visées grandioses qui ne sont pas niables quand on considère seulement les petites dépenses additionnelles que nécessita son installation (3).

Ce que fit le Chapitre pour mettre en valeur les trois tableaux de Chantereau fut bien autre chose. Comme je l'ai dit, une salle fut aménagée et presque construite exprès pour les exposer convenablement : c'est la sacristie actuelle dont voici brièvement l'histoire. D'abord un porche (4) vite fermé et changé en salle, probablement pour servir de lieu de réunion au Chapitre, elle fut surtout transformée en 1514. A ce moment, on coupa la salle en deux dans sa hauteur par la construction d'une voûte d'arête la salle du haut accessible par un escalier à vis, devant remplacer celle dont on allait perdre l'usage au rez-de-chaussée. On élargit

(1) D'après M. Louis de Grandmaison, en 1495, le principal imagier d'Amboise fut payé à raison de 10 livres par mois. D'après M.M. de La Borde et Maurice Roy, le sculpteur Pierre Bontemps, travailla à Fontainebleau en 1536, et reçut un salaire de 15 livres par mois : plus tard il toucha jusqu'à 20 livres, ce qui était exceptionnel. (De La Borde, *Comptes des bâtiments du Roi*, t. 1., p. 99-108 ; — M. Roy, *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1910, p. 269-270).

(2) *Ibid.*, p. 110.

(3) Hémarl Martin de Morigny amena de Saint-Mesme, près Dourdan, un engin de bois muni de câbles et tout ce qu'il fallait pour « descendre les imayges et bois du Sépulcre ». La location et l'assistance dans le travail sont payés à Michel du Haut, charpentier (*Ibidem*, p. 110-111). — Au serrurier Jean Girardin on paye « seize gougeons de fer pour gougeonner les imayges et pierres des monuments dudit sépulchre » (*Ibid.*, p. 101).

(4) Le fait n'ayant jamais été dit jusqu'à présent, je dois ajouter quelques détails. Vers le milieu de la première moitié du XIII^e siècle, le chapitre de Notre-Dame, sans doute incommodé par le cimetière qui séparait, au nord de l'église, celle-ci des habitations canoniales, résolut de le transporter ailleurs, en dehors de la ville, dans le faubourg Saint-Jacques. La désaffectation de l'ancien champ mortuaire devant mettre à jour un grand nombre d'ossements, la construction d'un charnier s'imposa. On creusa donc une grande cave près de l'église au pied du croisillon nord, et on l'abrita par un porche voûté assez élevé. Dans le cours du même siècle, probablement en vue de faire une salle capitulaire, on boucha les ouvertures du porche, à l'exclusion de la porte communiquant avec l'église, et en ménageant des fenêtres, bien entendu.

la porte de communication avec l'église, mais l'affluence du peuple fut tellement grande qu'on se trouva bientôt obligé de percer une seconde petite porte afin de faciliter l'évacuation (1).

Un ou deux autels achevèrent de donner à la salle un caractère de chapelle (2), mais pourtant on ne craignit pas de dresser en son milieu une cloison de bois (3), laissant seulement un passage à chaque extrémité, et on y mit comme sièges des bancs à coffre.

Enfin au-dessus du principal portail, du côté de l'église, par où il fallait pénétrer, on plaça une statue de l'«*Ecce hom*» sculptée par Chantereau (4), dont on compléta la signification douloureuse en peignant autour les nombreux personnages habituels dans les représentations de cet épisode de la Passion (5).

Si le résultat des efforts du chapitre ne fut pas très merveilleux, son désir de faire quelque chose de grand et d'impressionnant est évident. Sa volonté de faire bien est encore prouvée par le compte de dépense où figure une sortie de 40 sols parisis: cette somme couvrit les frais du proviseur de la fabrique, le drapier Jehan Paris, et du tailleur d'ymayges, Claude Chantereau, qui se rendirent à Paris «*veoir et visiter les sépulchres dud. lieu pour mieux conduire l'affaire de lad. chappelle dud. Sépulchre*» (6).

(1) Les travaux de la voûte furent exécutés, en pierre du pays à l'exclusion des clefs, par Guillaume Charles, Nicolas Arnoult et Marsault Lenoir, qualifiés «*tailleurs de pierres*». Michau Morry, Petit Thauvy et autres «*maçons en pierre menue*» refirent un pignon, du pavage, de la maçonnerie au-dessus du grand portail élargi; ils fouillèrent et établirent la fondation de trois contreforts (*Ibid.*, p. 95 et 105). Antoine Portas, plâtrier, un véritable entrepreneur, a fait du crépissage, du pavage, mis les portes, «*maçonné le roch des Enfers*», «*scellé les ymaiges et monument*», enfin «*fait l'huys pour faire vuider le peuple*» (p. 99-100). Martin Desprez fournit la porte principale (p. 109). Maître Henry dit Requin polychroma les deux clefs de voûtes et les «*deux prophètes qui servent de culs de lampe sous les anguiers*» (p. 107).

(2) «*A Marsault le Large et Bertrand Patau, chauffourniers et marchands de chau, pour vente... ladite chau employée tant à... que à faire partie des autelz d'icelle en lad. chappelle du Sépulcre*» (*Ibid.*, p. 98).

(3) M. Max. Legrand rapporte qu'elle fut seulement enlevée en 1868. Martin Desprez l'avait exécutée (*Ibid.*, p. 109).

(4) Le texte dit : «*... il a fait les ymaiges qui sont de présent en la chappelle et portail du Sépulcre*» (*Ibid.*, p. 110). La statue était en pierre de Saint-Leu (*Ibid.*, p. 97).

(5) Voir plus loin, au chapitre V, «*Peinture*».

(6) *Ibid.*, p. 96. — Jean Paris fit un autre voyage à Corbeil, puis à Paris pour faire transporter la pierre de Saint-Leu dont on devait faire usage pour les statues diverses (p. 97).

Le zèle d'embellissement, de restauration, d'entretien dont fit preuve le chapitre pendant la période de 1513-1515 nous a encore valu de connaître de nombreuses statues ou statuettes qui ornaient l'église et dont voici l'énumération :

1° *Un Calvaire* : Sculpté par Jehan Champenoys. Allin Tixier a « équarry quatre tranches de noyer dont l'on a faict les ymaiges du crucifix, notre Dame, Sainct Jehan et Mont-Calvaire », pour remplacer le groupe qui n'était plus jugé assez beau et qui fut cédé à Mons. de Sainct Ladre après avoir été repeint. Champenoys reçut 14 sols par. pour son travail, et une indemnité de 56 sols par. « pour plusieurs journées par luy faictes à vacquer à chercher boys convenable ». Plusieurs hommes touchèrent 6 sols par. pour avoir aidé au montage du Calvaire qui devait servir de rétable à un autel désigné sous le nom de N. Dame du Mont Calvaire. (*Compte de fabrique*, p. 101, 105, 111).

2° *Un crucifix complété par les statues de la Vierge et de S. Jean* : Ce second calvaire était peut-être placé selon l'usage général, sur la poutre de gloire. Germain Gumbault vendit une « tranche de noyer » pour faire la statue de saint Jean et en même temps une pièce de bois pour la croix elle-même (p. 108). L'existence de ce second calvaire est certaine si toutefois il ne se confond pas avec le précédent.

3° *Une Vierge-mère peinte et dorée* : Peinte ou repeinte avec dorure par Henry dit Requin, coût 26 sols parisis (p. 106).

4° *Une Vierge placée à l'autel de la Cure* : Henry l'a peinte (p. 106-107). Voilà probablement la grande, la très belle statue que l'église royale d'Etampes dédiée à Notre-Dame ne pouvait manquer de posséder depuis le XIII^e ou le XIV^e siècle, et qui me fait songer à la Vierge si longtemps insoupçonnée de Brière-les-Scellés (1).

5° *Une Vierge dite « du bénitier »* : Henry a doré sa couronne (p. 107).

6° *Un Ecce homo*, c'est un deuxième dont nous ignorons quel fut l'emplacement. Il fut comme le précédent sculpté en pierre de Saint-Leu, très probablement par Claude Chantreau et fut ensuite peint par Henry. Il n'y a pas de confusion possible, les deux statues ayant été inscrites en même temps comme suit : « ensemble deux ymaiges de *Ecce homo*, l'une desdites ymaiges estant sur iceluy portail, l'autre chez le painctre » (p. 97 et 107).

7° *Un saint Jean-Baptiste placé à l'autel Saint-Sébastien* : le sculpteur Jean Champenois en refit le socle (p. 112). Aucune statue de saint Sébastien n'est mentionnée dans le compte, mais il est évident qu'il en existait une.

(1) Petit village à la porte d'Etampes dont l'église, depuis longtemps sans cure spécialement attribué, est desservie par un prêtre d'Etampes.

8° *Un saint Jean-Baptiste placé à l'autel de la fabrique* : peint par Henry. (p. 106).

9° *Un saint Jean l'Évangéliste* : Henry a doré sa barbe (p. 107).

10° *Une sainte Barbe* : fut sculptée par Jean Champenois dans de la pierre de Tonnerre (p. 111-112).

11° *Une sainte Apolline* : *Ibidem.*

12° *Une sainte Marguerite* : on acheta pour la sculpter de la pierre de Saint-Leu (p. 97) et Henry l'a « estoffée », c'est-à-dire peinte (p. 107). Le nom de son sculpteur n'est pas désigné : il est probable que ce fut Claude Chantereau.

13° *Six anges placés dans le chœur* : Le peintre Jean Lefèvre les lava et recolla leurs ailes (p. 106). Il est présumable qu'ils étaient montés sur des colonnes placées de chaque côté de l'autel et servant de support aux tringles des courtines (1).

Le compte de fabrique nous révèle donc l'existence en 1515 de vingt-deux ou vingt-trois statues et statuette en dehors de celles du Sépulcre (2). Combien subsistent ? Peut-être une seule.

C'est une statue de *Vierge de douleur* en bois, haute de 1 mètre 50 cm. environ, aujourd'hui peinte en blanc d'un ton pierre, qui peut avoir fait partie du calvaire sculpté entièrement par Jean Champenois (n° 1 de la dernière liste ci-dessus), car elle est d'un style qui correspond parfaitement avec l'année durant laquelle cet artiste travaillait (1515).

Elle est placée au-dessus de la porte de la sacristie, là où originairement on avait mis une statue d'*Ecce homo*, selon le rapport du Compte de fabrique. (3)

La Vierge se tient très droite (4), la tête couverte par son voile ou manteau qui lui enveloppe tout le corps en formant d'un côté des plis très souples. Elle incline légèrement la tête contre son épaule gauche, c'est-à-dire du côté de la croix sur laquelle venait de mourir ou expirait Jésus ; elle croise les bras en les plaçant l'un sur l'autre sans les enchevêtrer, en laissant les mains très en vue,

(1) Voir plus loin p. 68 et p. 78.

(2) Par exception quelqu'une de ces statues a pu être exposée dans la chapelle du Sépulcre. En outre, je note que dans le Compte il est question de réparations concernant les images du Sépulcre : il faudrait donc supposer qu'il y avait là d'anciennes statues outre celles qui furent sculptées par Claude Chantereau (*Ibid.*, p. 97).

(3) Ci-dessus, p. 28 et 29.

(4) Elle est quelquefois agenouillée.

étalées : les doigts de la main gauche surtout sont écartés au point de le paraître exagérément. Probablement en conséquence de la pourriture du bois, ces mains ont toute l'apparence d'avoir été refaites en plâtre : cependant je crois que la restauration fut fidèle quant à la position des doigts.

Cette statue, sans être un chef-d'œuvre est d'une bonne tenue et il est intéressant, même sans certitude absolue, de l'attribuer à Jean Champenoys. Sa principale particularité réside dans la position des bras et des mains, car il est beaucoup plus habituel de voir les mains croisées dans la position suppliante (1).

Le témoignage de la destruction accomplie est ici une fois de plus formel. Néanmoins, on garde dans l'église Notre-Dame un certain nombre de statuettes qui ne sont pas mentionnées dans le compte de fabrique de 1515, et qui d'ailleurs sont d'une époque postérieure. Il y a notamment des reliquaires que nous examinerons à part. Les autres statuettes sont :

1° *Une Sainte Trinité*, c'est-à-dire un groupe composé de Dieu le Père, figuré par un vieillard, soutenant le Christ étendu sur la croix, et la Colombe du Saint-Esprit (2).

2° *Une Vierge de Pitié ou Pieta*, c'est-à-dire portant le Christ mort, après la descente de croix. Ce petit groupe, en bois, a 31 centimètres de hauteur sans le socle, et son originalité mérite considération.

(1) J'ai recueilli plusieurs exceptions qui sont toutes en Champagne ou dans des régions où l'influence de ce pays s'est fait sentir. A Sens, dans la cathédrale, la Vierge du Calvaire tient ses bras complètement *en croix* sur la poitrine ; à Lambiessel (Aube) les bras de la Vierge sont horizontaux, mais un peu moins croisés qu'à Etampes ; à Sablonnières (Seine-et-Marne) l'artiste fut un peu plus fantaisiste, car la Vierge *allonge* le bras droit tendu vers la terre et la main tient le manteau qui se relève légèrement ; le même geste se retrouve d'ailleurs répété par une statue du Musée archéologique de Tours qui a été signalée par Paul Vitry. (*Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. 77).

(2) Selon M. Emile Mâle, au XIII^e et au XIV^e siècle, la Trinité « exprime cette idée théologique que le fils est mort sur la croix avec le consentement du Père et de l'Esprit. Ce sont les trois personnes qui ont donné à l'homme l'exemple du sacrifice ». (*L'Art religieux de la Fin du Moyen-Age*, p. 140). Cette théorie se rattache intimement au dogme de la Rédemption qui a trouvé à Etampes une exceptionnelle illustration dans le portail méridional de l'église Notre-Dame, sans que d'ailleurs ni le Père ni l'Esprit y soient représentés.

Au contraire, dès le début du XV^e siècle, les idées changent, et dans les images comme celle en question « les artistes ont voulu associer Dieu le Père non pas à l'idée abstraite du sacrifice, mais aux douleurs de la Passion » (*Ibid.*).

3° *Une Vierge de douleur et un saint Jean*, deux petites statuettes en pierre ayant fait partie d'un minuscule Calvaire comme on en sculpte quelquefois au-dessus des pierres funéraires.

4° *Une sainte Marguerite*, en bois, représentée avec le dragon à ses pieds, mais celui-ci traité à la façon d'un emblème, vivant, tête haute, queue redressée, ailes battantes, menaçant, au lieu d'être le monstre vaincu, selon l'usage le plus répandu en Champagne où les statuettes de sainte Marguerite ne sont pas rares.

5° *Une Vierge avec l'Enfant*, en bois doré, haute de 66 centimètres.

6° *Une statue de saint Pierre*.

7° *Une statue de saint Joseph*.

Les quatre premiers numéros sont des œuvres du xvi^e siècle et non dépourvues d'intérêt ; les autres du xvii^e ou du xviii^e siècle, sont plus banales.

NOTRE-DAME DE VISITATION (1). — Chacun va s'imaginer en lisant ce titre qu'il s'agit d'une Vierge représentée rendant visite à sainte Elisabeth. Il n'en est rien et je reconnais combien la dénomination est trompeuse. Il ne m'était pourtant pas permis de la changer, car elle est ancienne, et se rattache à une histoire miraculeuse qui aurait eu pour théâtre l'église même de Notre-Dame. Mais cette histoire, si elle renferme des détails sujets à caution, contient aussi des faits précis indéniables : on apprend quelque chose à l'étudier.

Au xii^e siècle au plus tard, selon une habitude commune à toutes les grandes églises, habitude suivie notamment par les cathédrales de Paris et de Chartres, une sorte de grabatoire était installé dans l'église Notre-Dame, vraisemblablement dans le bas côté sud du chœur, partie alors réservée aux chanoines et aux clercs. Une femme chargée de l'entretien des lampes d'huile suffisait d'ordinaire, sous la surveillance de quelque chanoine attiré, aux soins des peu nombreux indigents de ce petit hôpital que l'on désignait la *Maison-Dieu Notre-Dame* : elle couchait dans l'église, pansait les malades, et leur fournissait tout ce dont ils avaient besoin.

Or, une nuit, l'infirmière qui s'appelait Sulpice, était en oraison, tandis que deux malades reposaient dans leur lit commun et qu'un troisième veillait sous le porche alors ouvert qui est encore à la base du clocher. (2)

(1) Résumé d'une étude plus complète prête à paraître.

(2) Le porche fut fermé quand on a fortifié l'église, vers 1200. (Louis Eugène Lefèvre, *La façade occidentale, portails et fortifications de l'Eglise*)

Soudain, au milieu d'une grande lumière, Sulpice vit descendre par la fenêtre une dame richement habillée, accompagnée de deux jouvenceaux et d'une jouvencelle. La dame vint s'asseoir sur le bénitier, et répondant à sa question, les trois jeunes gens lui demandèrent la guérison des malades ; alors elle prit dans le bénitier le goupillon qui s'y trouvait et aspergea d'eau bénite les trois malades. Elle promit à ceux qui étaient couchés la guérison, et au troisième une prompte délivrance par la mort. Puis les trois visiteurs mystérieux se retirèrent par la fenêtre comme ils étaient venus. Les prédictions de la dame s'accomplirent, et aux récits troublants de la vieille Sulpice, le peuple étampoïse ne douta pas qu'elle avait reçu la visite de la Sainte Vierge et des trois saints patrons d'Etampes, Can, Cantien, et Cantienne : rempli d'une dévotion enthousiaste, il fournit les fonds pour qu'on agrandît la fenêtre miraculeuse et qu'on y mit un vitrail représentant la Sainte Vierge et les Martyrs. Sulpice étant morte trois ans après, elle fut enterrée dans l'église, à l'endroit où elle pria pendant la fameuse nuit, et on entretint sur sa tombe ainsi qu'au pied du vitrail des lampes allumées (1). En 1610, le vitrail et les lampes existaient toujours si toutefois le passage du texte qui nous apprend ce détail se réfère bien à l'année durant laquelle le livre fut imprimé, et si au contraire ce passage n'appartient pas au texte plus ancien qui a fourni le récit à l'auteur. (2).

L'événement dont on distingue parfaitement les points vraisemblables, et même ceux dont le caractère est encore plus franchement véridique, a dû se passer dans le troisième quart du XII^e siècle. (3)

Notre-Dame d'Etampes, 1907, Paris, in-8°, extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix*).

(1) H. B. T. *ouv. cité*, f^o 43 et suivants ; — récit abrégé dans la *Rapsodie de Plisson, ouv. cité*, p. 212-213 ; — Abbé Bonvoisin, *Abeille d'Etampes*, n^o du 5 août 1876.

(2) « Comme il se voit encore aujourd'hui... ». « ... des lampes qui y paraissent encore... », dit H. B. T.

(3) J'y verrais volontiers la circonstance qui a précipité la construction du double croisillon sud, en faisant affluer les dons, celle qui a si fortement agité les âmes que l'on n'a pas hésité à appuyer le mur contre l'angle d'un portail magnifique à peine âgé de cinquante ans, sans pouvoir éviter de déplacer de grandes statues et d'écraser une partie des chapiteaux représentant des scènes de la vie de Jésus, enfin en dénaturant une œuvre dont on devait être encore fort glorieux.

(L. Eug. Lefèvre, *Le portail royal d'Etampes*, 2^e édit., Paris, A. Picard, 1908, p. 19-25). La Maison-Dieu évacua l'église pour aller s'établir à côté vers 1190. (Fleureau, *ouv. cité*, p. 412 ; — etc.)

Le groupe que nous signalons n'est pas de ce temps-là, tant s'en faut ; il n'est que de 1787. On peut seulement supposer qu'il en a remplacé un autre tombé en complet état de vétusté et dont l'origine pourrait être fort ancienne. Quoi qu'il en soit, il est évident que le sculpteur de 1787 (1) n'es't pas beaucoup inquiété de conserver à l'œuvre nouvelle le caractère archaïque de l'ancienne : il s'est montré très épris de modernité.

Le groupe a 55 centimètres de hauteur avec le socle. Les trois malades sont assis, mains jointes, dans le même grand lit de bois : leurs corps sont nus, mais en partie cachés par la couverture. La garde, habillée comme une paysanne beauceronne de nos jours avec un bonnet serrant la tête, tenant son chapelet à la main, est agenouillée près d'une minuscule table, ou d'une sorte d'escabeau sur lequel est posée une lampe.

Au pied du lit, la Vierge, par rapport aux autres personnages, est de taille immense (2). Elle est couronnée, portant l'Enfant nu dans son bras gauche, et étend sa main droite protectrice au-dessus des malades. Les martyrs de la légende sont absents.

Ce petit ouvrage de peu de valeur au point de vue artistique a du moins le mérite de l'originalité, à l'encontre de la majorité des œuvres d'art religieux pour qui la tradition était une obligation rigoureuse, et qui se sont ainsi répétées à l'infini en marquant seulement à chaque étape un imperceptible changement progressif. Sans doute, les exemples dessinés ou sculptés, qui ne se sont pas maintenus dans la règle générale et n'ont pas eu d'imitations, ne sont pas rares ; il ne faut pas moins les considérer exceptionnels. A moins d'un hasard ou d'une coïncidence extraordinaire nous sommes sûrs de nous trouver ici en face d'une œuvre unique et qui n'a pas pu être copiée plus de deux ou trois fois depuis cinq ou six siècles. En outre, sa mise en scène avec réalisme de personnages vulgaires mais placés dans des conditions spéciales en font un document plus civil que religieux. Il nous renseigne de façon amusante sur les mœurs hospitalières du xviii^e siècle d'ailleurs bien connues, qui n'avaient pas beaucoup changé à certains points de vue depuis le moyen-âge (3).

(1) Le groupe a été restauré, ou seulement repeint, par les soins d'un curé attentif vers 1875 ; le socle porte en gros chiffres peints la date de 1787 que j'imagine scrupuleusement répétée. (L. Marquis, *ouv. cité*, p. 281), ainsi que l'inscription : *N.-D. de Visitation*.

(2) La tête de la garde atteint environ la hauteur des genoux de la Vierge.

(3) Nous possédons sur les conditions du traitement des malades à l'hospice

Si le groupe de Notre-Dame devait jamais quitter son église, son asile de retraite serait tout indiqué au musée de la ville, voire même au musée de l'hôpital.

DANS L'ÉGLISE SAINT-GILLES, on ne peut oublier quatre petites statues en bois représentant saint Gilles, saint Leu, saint Jean-Baptiste et sainte Barbe : les deux premières sont connues pour être l'œuvre de Nicolas Legendre, né à Etampes en 1619, et qui parvint à l'Académie de sculpture le 6 décembre 1664. Il me semble que les deux autres statues peuvent aussi lui être attribuées (1).

AU MUSÉE DE LA VILLE, on peut distinguer une tête de Christ provenant d'un *Ecce homo* autrefois placé à un carrefour, et qui est signalé dans le procès de Ravaillac, l'assassin de Henri IV ; il y a également une statuette en pierre, très mutilée, du XIV^e siècle, qui doit être une Vierge mère, et une autre du XV^e ou XVI^e, provenant de Sainte-Croix. Enfin on remarque deux petits anges sculptés en bas-reliefs (bois).

BÉNITIERS ROMANS ET AUTRES. — Dans un genre d'objets différents je ne puis omettre de rappeler l'existence dans l'église Notre-Dame d'un gros bénitier roman très fruste. Il ressemble tellement à un chapiteau qu'on est tout de suite enclin à déclarer que sa première destination fut de surmonter une colonne et de porter quelque chose. Il faut se défier de ce premier mouvement et se rappeler qu'à l'époque romane, les sculpteurs cherchaient encore leurs formes et ne les trouvaient pas toujours.

d'Etampes, à la fin du XVIII^e siècle, des renseignements précis dans un article publié par un médecin de l'établissement dans le *Journal de Médecine, Chirurgie et Pharmacie*, en 1785 (Republié par P. Pinson, *Bulletin de la Société archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix*, 1900, p. 30).

(1) Il a travaillé à la Chartreuse de Gaillon ; pour l'église Saint-Paul de Paris ; pour l'Hôtel de Beauvais ; pour le portail du château de Meudon ; pour le château de Vaux-le-Vicomte ; pour les églises Saint-Paul et Saint-Nicolas du Chardonnet à Paris ; pour le collège des Quatre-Nations, aujourd'hui l'Institut ; pour la chambre du roi, au Louvre ; pour l'église Saint-Jacques la Boucherie, etc... (Chennevières, *Archives de l'art français*, 1851-1852, 1^{re} série) ; — Guillet de Saint-Georges. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1854, t. I, p. 1408-414 ; — L. Marquis, *ouv. cité*, p. 251 et 369 ; — Bellier de la Chavignerie, *Diction. génér. des Artistes de l'École franç.*, Paris, 1882, t. I.

Ce qui est certain, c'est que, chapiteau désaffecté ou bénitier de naissance, l'objet est du XI^e siècle et se trouve ainsi le plus ancien objet mobilier de l'église Notre-Dame. Il est en pierre dure bleuâtre originaire des environs d'Etampes, qui se polit rien qu'à l'usage comme du marbre. Il est monté sur un socle rond, sans ornement, comme un fût de colonne coupé. Le bénitier proprement dit se compose d'une corbeille, avec un gros tore à la base, et, en haut, une partie quadrangulaire imitant une abaque : le tout a 57 centimètres de hauteur ; la fausse abaque forme un carré de 60 centimètres de côté. A chaque angle est sculptée grossièrement une tête dont la longueur varie de 13 à 20 centimètres. Sur chaque côté s'étale une grosse fleur trilobée très primitive de 34 centimètres de hauteur environ.

Peu loin de ce bénitier ancêtre, s'en trouve un autre correctement traité de l'époque Renaissance, décoré de chérubins, avec un écusson renfermant les Clefs et laissant ainsi supposer que l'objet provient de l'église Saint-Pierre.

Dans l'église Saint-Gilles, on trouve engagé dans le mur, près de la porte méridionale, un bénitier de l'époque gothique, très petit et très simplet.

Au Musée, on conserve un fragment de bénitier décoré de personnages dont la sculpture semble indiquer le XII^e siècle. A côté est un bénitier de cimetière, du XV^e ou XVI^e siècle provenant de Puiset-le-Marais (arrondissement d'Etampes).

AUTELS. — Aucune église d'Etampes ne possède plus un seul autel du Moyen âge, et nous ignorons quand ils ont été enlevés. Nous voyons seulement dans le compte de fabrique de Notre-Dame de 1513-1515 que plusieurs ont été refaits (1).

Sous l'influence conservatrice des moines l'église Saint-Pierre avait encore un antique autel quand elle fut fermée au moment de la Révolution. Sa table est allée échouer dans la cour de l'auberge de l'Etoile, et naturellement sert maintenant à tous les usages. C'est une grande pierre bleue et polissable comme le bénitier de Notre-Dame, ayant pour dimension 1 mètre 53 sur 72 centimètres, et 8 centimètres d'épaisseur : la place du petit autel portatif y est encore marquée. A mon avis cette table ne saurait être postérieure au commencement du XII^e siècle, et au contraire,

(1). Ceux de Saint-Pierre, Saint-Denis, Saint-François, Saint-Léonard, Saint-Michel (*Ouv. cité*, p. 95 et 98).

tout porte à croire qu'elle est d'une date proche de l'origine du prieuré, c'est-à-dire qu'elle est carolingienne (1).

Devant la façade de l'église de Morigny, on a utilisé comme pavement un certain nombre de grandes pierres tombales, mais je crois que parmi elles se trouvent des pierres consacrées comme le laissent supposer les petites croix qui sont gravées dans leurs angles.

CROIX DE CIMETIÈRES. — Aucune croix très ancienne ne subsiste. Celle en pierre qui existait au temps de Fleureau, dans le cimetière de Notre-Dame s'étendant alors sur la place dite aujourd'hui du Jeu de Paume, avait été érigée en 1523 (2). On déposait du buis devant elle le Dimanche des Rameaux.

LES RELIQUAIRES EN BOIS DE SAINT JEAN CHRYSOSTÔME, DE SAINT ROCHE ET D'UNE SAINTE INCONNUE. — Depuis longtemps, on expose sur la table du banc d'œuvre, avec d'autres statuettes, un gracieux petit ange en bois doré (Haut. 46 centimètres, sans le socle) qui dans une attitude légèrement humiliée, rappelant celle donnée fréquemment aux anges de l'Annonciation, porte devant lui en travers un bras reliquaire tout à fait énorme pour lui, et d'ailleurs maintenant vide.

Pendant le Moyen âge on a souvent utilisé les anges pour l'embellissement des reliquaires, en leur confiant le soin de les porter, de les présenter. On devait fatalement être conduit à cette pratique puisque les anges qui ont succédé aux génies antiques dans les multiples applications du décor, portaient déjà tant de choses, gloire du Christ, instruments de sa Passion, encensoirs, navettes, chandeliers, vingt instruments de musique différents, etc.. Bref, en ce qui concerne les reliquaires, et principalement ceux d'orfèvrerie, il n'est pas rare de voir un ou plusieurs anges servir à leur ornementation (3).

(1) Cette vénérable pierre me fut signalée vers 1905, et elle était absolument inconnue des écrivains étampois. C'est par la tradition que j'ai appris sa provenance. J'ai attiré sur elle l'attention de la Société des Amis du Musée dans l'espérance qu'on pourra la mettre à l'abri des vicissitudes.

(2) *Ouv. cité*, p. 405.

(3) A Saint-Sulpice-les-Feuilles (Haute-Vienne), un reliquaire provenant de l'Abbaye de Grandmont, est composé d'un ange qui porte sur sa tête le récipient en forme de petite lanterne; au Trésor de Reims, le reliquaire de la Sainte-Epine est surmonté d'un ange qui porte la couronne d'épines du Christ; deux anges portent l'étui à reliques dans ceux de Poitiers, de Maubeuge, de

Une certaine mollesse de sculpture et quelques détails du costume ont pu faire croire que cette statuette était du XVIII^e siècle, et alors copiée sur une œuvre plus ancienne. Nous ne pensons pas, pour notre part, qu'il faille faire complètement fi des souvenirs moyen âges qui s'y découvrent et que le siècle de Louis XV ne copiait pas si servilement d'habitude. En outre, Dom Basile Fleureau, qui écrivait son histoire d'Etampes vers 1670, parle d'un objet identique et le reliquaire d'aujourd'hui est bien celui qu'il a connu. « La très précieuse relique du bras de saint Jean Chrysostôme, dit-il, l'un des quatre docteurs de l'église grecque, est dans un bras de bois doré soutenu par un ange de même matière (1). »

La brève mention de Fleureau nous sert d'échelon pour remonter vers la date que nous trouvons dans un document plus précis rapporté par Pierre Plisson (2). Il s'agit d'un procès-verbal daté du lundi de Pâques 1570, enfermé à ce moment dans la grande châsse de Notre-Dame (3). Il disait en substance ceci : « Le bras de monsieur saint Jean Chrysostome avec les autres reliques avaient été enlevées de leurs châsses par les Huguenots en 1562 ; de bons citoyens purent les reconvrer, et c'est pourquoi à la date écrite, elles furent solennellement remises en châsses et portées en procession ; « le bras de monsieur saint Jean Chrysostome » fut mis à part « en une châsse en forme de bras portée par un ange (4) ».

Après ce témoignage nous pensons qu'il n'y a plus à douter : le reliquaire de Notre-Dame fut exécuté peu avant le 27 mars 1570, pour la cérémonie prévue de ce jour.

A notre avis, le visage de l'ange est encore empreint de cette naïveté particulière que le Moyen Age donnait à la plupart de ses petits messagers célestes ; par contre, la chevelure courte, couvrant peu l'oreille et dégageant entièrement le cou, est traitée sans verve. L'ange est vêtu d'une tunique dont les plis sont lourdement simplifiés ; la dalmatique de diacre, fendue sur les côtés et avec des manches courtes, fendues également, qu'il porte par-dessus, est encore plus lourde ; ce genre de costume de diacre avait été adopté

Jaucourt (Aube) ; ils sont quatre à porter une petite châsse du musée de Cluny.

(1) *Ouv. cité*, p. 367. — Jean Chrysostome, Père de l'Eglise, évêque de Constantinople (347-407).

(2) *Rapsodie*, *ouv. cité*, p. 195.

(3) Dom Fleureau ne parle ni du procès-verbal, ni de la cérémonie qu'il relate (*ouv. cité*, p. 358-359).

(4) *Rapsodie*, *ouv. cité*, p. 198-199.

par les artistes pour habiller les anges environ dès le commencement du xv^e siècle (1).

Par contre les ailes correctes et soignées exagérément ne nous disent rien qui vaille et sont peut-être l'œuvre d'une restauration moderne, lorsque la statuette entière fut redorée. Quant au socle c'est un plateau porté sur quatre lions couchés, à la mode du xv^e siècle (2) mais l'ornementation de ses bords est un souvenir de la Renaissance.

En opposition à cet objet et pour mieux se convaincre de son époque, il est utile de présenter un autre reliquaire qui, lui, est bien du xviii^e siècle. Il fut en la possession de M. l'abbé Barret, à Fornerie (Oise) et il a été connu surtout grâce aux clichés photographiques que notre collègue M. Martin-Sabon en a tirés. C'est encore un ange qui porte un reliquaire mais ce dernier sous la forme d'une croix. L'ange est vêtu d'une seule tunique courte, laissant voir les jambes nues jusqu'aux genoux ; il descend du ciel probablement, car un seul pied est posé sur le socle tandis que l'autre est relevé en l'air : cela lui donne l'air sautillant d'un échappé du bal Musette qui va bien avec la manière irrespectueuse dont il porte la croix. Quant au socle, c'est un petit monticule très Louis-Quinzième qui représente tout ce qu'on veut, un nuage ou une montagne. On voit qu'il n'y a aucun rapport de style entre cet objet et le reliquaire d'Etampes. Celui-ci marque la décadence du Moyen Age, mais il appartient encore par quelque modalité à l'art de ce temps, et il faut le classer à la suite de l'ange en bronze portant un reliquaire en cristal de la collection Pierpont-Morgan (anciennement collection Bardac) qui est attribué à la deuxième moitié du xv^e siècle.

La statuette fait pendant à un groupe en bois de même dimen-

(1) Anges vêtus d'une dalmatique identique avec d'énormes franges et une grosse fleur au point d'arrêt du crevê de côté dans une tapisserie de l'église N. D. de Nantilly, à Saumur (xv^e siècle) ; — dans le groupe en ivoire de l'Annonciation, au Musée de Langres (milieu du xv^e siècle) la dalmatique serait également tout à fait semblable, sans les manches plus longues ; — Ange du Musée de Semur (Côte-d'Or) avec tunique largement frangée (xv^e ou xvii^e siècle).

(2) Comme socle presque identique je puis citer en exemple celui qui supporte un saint Christophe, en bois lamé d'argent, attribué au xv^e siècle et conservé dans l'église de Longpré-les-Corps-Saints (Somme). La place du reliquaire est dans la tranche du socle, comme pour le reliquaire de saint Roch, à Etampes, dont je parle plus loin. Cet objet a figuré à l'exposition rétrospective du Petit-Palais, en 1900 (n^o 1711).

sion qui représente saint Roch (1), l'ange, et le chien de la légende ; c'est aussi un reliquaire ; la place des reliques est un trou creusé dans le socle assez similaire à celui que nous venons de décrire. Ce groupe doit être à peu près de la même époque que l'ange porte-bras (2).

Enfin l'église Notre-Dame possède encore un buste reliquaire en bois, de demi-grandeur environ. Ce n'est pas une œuvre de haute valeur, ni très ancienne, car elle doit être environ du xv^e siècle finissant, mais on peut trouver amusant ce buste de sainte portant couronne et dont le front naguère orné est aujourd'hui percé d'un trou ; en effet, ce trou était probablement fermé par un gros cabochon de cristal au travers duquel on pouvait entrevoir, en regardant attentivement, la relique enfermée dans la tête creuse au sommet ; la couronne servait utilement à cacher le couvercle de la large ouverture par laquelle on introduisait le précieux reste (3) : toute cette disposition est rare.

Je ne sais si d'autres découvriront dans sa naïve physionomie quelque reflet de terroir, un caractère beauceron, comme dans le visage de la sainte-reliquaire chartraine, œuvre supérieure certes, appartenant à M. Albert Mayeux et qui fut exposée à l'Exposition des primitifs français en 1904 : en tout cas les objets de ce genre sont peu communs dans la région et je crois même dans toute la France ; au moins pour ce motif, ils demandent à être préservés (4).

(1) Il s'était voué aux soins des pestiférés. Près de succomber lui-même dans un lieu solitaire, il fut découvert par un chien dont le maître accourut bientôt au secours du saint (1295-1327).

(2) Dans l'église Saint-Gilles il existe deux statuettes du même temps, représentant saint Gilles et saint Leu : Je les trouve plus grossières. Elles doivent avoir jadis orné des reliquaires comme les statuettes de Notre-Dame.

(3) Le chef reliquaire de Saint-Ouen, dans l'église de Boursies (Nord) présente un semblable arrangement. Toutefois la calotte du crâne formant couvercle, montée sur charnière, ne se trouve cachée par rien de particulier : le cabochon conservé est au sommet du front et entouré de cheveux. Habituellement, la place des reliques est au milieu de la poitrine.

Dans deux reliquaires de Sainte-Colombe-en-Puysaye (Yonne) les reliques sont à la hauteur de l'estomac, dans un cadre qui imite un gros fermail ovale retenant le manteau des saintes.

(4) Il est un pays où ils abondent, c'est la province rhénane, et spécialement à Cologne, la ville de sainte Ursule et de ses onze mille compagnes martyres. Je pense qu'on en compterait facilement plusieurs centaines principalement partagées entre l'église et le musée des Arts industriels.

A tout hasard je signale ici un sculpteur de statues ou statuettes nommé Philippe Fillol que j'ai trouvé cité comme propriétaire d'un pré, dans un procès-verbal du 23 juillet 1560, et sur le compte duquel d'ailleurs nous restons très ignorants (1).

RÉTABLES EN BOIS, ORGUES, STALLES, CHAIRES, ETC. — Le nombre élevé de chapelles ou tout au moins d'autels qu'a contenus simultanément et de tous temps, l'église Notre-Dame (2) nous certifie l'abondance des rétables qui les ornèrent. Beaux ou laids, ces rétables ont disparu (3).

Dans l'église Saint-Basile, une décoration sculptée en pierre domine plusieurs autels sans sujet. Toutefois les murs d'une chapelle placée au sud-ouest sont garnis de douze petits bas-reliefs dont neuf sont du xv^e siècle et proviendraient de l'église d'Etréchy (4); les autres sont modernes et l'œuvre d'un nommé Sandrier qui a exécuté à Etampes plusieurs restaurations réussies. Pas de rétable en bois à noter, mais on doit un souvenir au joli panneau représentant une crucifixion qui fut dernièrement volé (5).

Dans l'église Saint-Gilles, un haut rétable de la fin du xv^e

(1) «... depuis le sault du pré de l'Hôtel-Dieu d'Estampes jusqu'au pré de Philippe Fillol, ymagier...» (Dr J. Bourgeois, *Quelques recherches sur le port d'Estampes*, Etampes, 1860, p. 24). — Au musée d'Estampes existe une clef d'archivolte ornée d'une tête sculptée, qui porte la date de 1560; elle fut longtemps encastree en emploi dans un mur de jardin près du moulin de l'hospice.

(2) Nous le savons par le nombre de chapelains qui desservaient l'église et par les noms des chapelles retrouvés dans les textes. Il y avait déjà plusieurs chapelains en 1082; en 1104, on en signale six. En 1193 un acte important règle la condition des chapelains sans indiquer leur nombre: quatre seulement sont cités, mais le texte ajoute « et beaucoup d'autres (*et multi alii*) » (Fleureau, *ouv. cité*, p. 304). Ils finirent par atteindre le nombre de dix-sept, comme les différentes chapelles dont nous connaissons les noms (*Ibid.*, p. 339), et peut-être que dans ce nombre ne sont pas comptés les autels dont les chapellenies sont de fondation royale.

(3) Nous lisons dans le compte de fabrique de 1513-1515: « A lui (Jehan Girardin, serrurier), pour avoir fait quatre pattes de fer à celler et atacher les contretables des autelz S. Sébastien et S. Anthoine (*manuscrit cité*, p. 79) — Il y eut également en 1513 un rétable derrière le grand autel, car on le couvrit de croix en futaine blanche pour le service d'Anne de Bretagne, dont le corps reposa dans l'église (Max. Legrand, *ouv. cité*, p. 101, note).

(4). L. Marquis, *ouv. cité*, p. 260-261. — Bas-reliefs similaires à Louviers (Eure).

(5) Bulletin de la Commission, 1910-1911, p. 187-188.

siècle ou du commencement du xvii^e n'est pas mal exécuté, mais il est traité avec une telle froideur et une telle banalité qu'il est dénué de tout intérêt. Il est divisé en trois registres consacrés à la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, à l'*Annonciation*, et à une *Pieta* à dix personnages d'une insignifiance rare. Nicolas Legendre, dont j'ai déjà parlé, a reçu de la fabrique des commandes importantes vers l'année 1647 : il fournit des panneaux pour la chaire et le grand autel qui lui furent payés 80 et 1500 livres, et qui ont disparu (1).

Un tableau de bois du xvi^e siècle représentant la prédication de saint Jean-Baptiste, lui est supérieur (2).

En 1567, les protestants incendièrent le couvent des Cordeliers, dont on attribue la fondation à la reine Blanche de Castille. La chapelle ayant été détruite, fut reconstituée peu après, et reçut à cette occasion de nombreux dons, provenant principalement du roi Henri III et de plusieurs princes. Si nous ne connaissons rien des objets détruits par l'incendie, nous avons quelques renseignements sur ceux que firent naître les généreuses aumônes : il y eut notamment un rétable d'autel sculpté, représentant la Passion et les chaires du chœur qui portaient les écussons des donateurs (3).

Au Musée, il y a un fragment de boiserie du xvi^e siècle provenant de l'église Saint-Pierre, et qui précisément représente le prince des Apôtres.

GRAND TAMBOUR, ANCIEN RÉTABLE DE L'ABBAYE DE VILLIERS. — Le grand tambour décoratif en bois qui est placé sous les orgues, à l'entrée de la nef, dans l'église Notre-Dame, est un ancien rétable de l'abbaye de Villiers, près de La Ferté-Alais, aujourd'hui détruite (4).

(1) L. Marquis, *ouv. cité*, p. 251 ; — voir ci-dessus, p. 35.

(2) Ce même sujet, répété dans le rétable, est traité dans les deux cas de la manière traditionnelle. Le Baptiste est dans la campagne, et s'appuie sur une barrière improvisée avec une branche attachée à deux arbres. M. Em. Mâle affirme que cette donnée iconographique a été inspirée par les représentations des mystères (*L'Art religieux de la fin du Moyen âge*, p. 64).

(3) Fleureau dit du rétable « sculpté avec une délicatesse merveilleuse » (*ouv. cité*; p. 445 ; Voir aussi Montrond, *ouv. cité*, t. II, p. 89-90).

(4) C'était une abbaye de l'ordre de Cîteaux. Le premier diplôme la concernant qui soit connu date de 1226. Saint Louis fut l'un de ses bienfaiteurs, et d'ailleurs les religieuses qui en avaient pris possession en 1220 ne reconnaissaient que les rois de France comme leurs fondateurs. Le monastère fut presque entièrement brûlé en 1568 par les Huguenots, au point que deux chambres et un coin de l'église seulement restèrent debout. En 1652, il était à peine recons-

J'avais eu connaissance de cette origine par une tradition verbale ; elle me fut depuis confirmée par la description que Dom Fleureau a faite du rétable peu de temps après son érection. Voici en effet ce qu'on lit dans son histoire de l'abbaye (1).

« Pendant que l'on travaillait à accommoder et à reblanchir l'église, on travaillait à un beau rétable d'autel de 24 pieds de large et 29 de haut, à quatre colonnes, garny d'un beau tableau de l'Assomption et de statues, sur le haut, d'une de Notre-Dame, accompagnée de celle de deux anges, et de celles de saint Jean-Baptiste et de saint Laurens dans les deux niches latérales, le tout d'une excellente sculpture. Le tabernacle fait par les memes ouvriers avec le marchepied de l'autel à six degrés, avec les cloisons latérales rendent cette église si bien ornée que personne ne la voit sans qu'il n'en entre en admiration ; et plus encores de ce que ces choses ont esté faites des bienfaits de Madame l'abbesse. »

L'identité du rétable de Villiers ainsi décrit, avec le tambour de Notre-Dame est flagrante ; et quand on connaît les vicissitudes qu'il a traversées, on ne le retrouve pas sans étonnement dans son installation actuelle, presque au complet, avec ses colonnes, ses deux saints, ses deux anges, sa Sainte Vierge monumentale. Un tableau de l'Assomption manque seul à l'appel. Ajoutons que, à notre avis, les deux anges appartenant à l'ensemble du tambour sont aujourd'hui dans le chœur, tandis que les deux plus petits placés sur l'ancien rétable sont des statues plus vieilles. Il y aurait eu simple transposition.

Je compléterai la description de Fleureau en fournissant quelques mesures complémentaires. Le rétable a aujourd'hui exactement 8 m. 10 de large, au lieu de 7 m. 90 environ selon Fleureau, mais un raccord au centre laisse supposer un élargissement de 20 c.m. précisément. La partie supérieure de l'entablement est à 6 m. de hauteur. La Vierge a 2 m. 10 ; les deux saints 1 m. 80 ; les anges,

truit quand l'armée des princes fuyant l'armée du Roi commandée par Turenne, ne le brûla pas sans doute mais se contenta de le piller du haut en bas. La Révolution fut plus impitoyable : les bâtiments ayant été vendus furent démolis peu après ; cependant M. Paul Pinson dit que la chapelle dédiée à sainte Anne resta debout et qu'elle était située sur l'emplacement du château actuel de Montmirault, commune de Cerny. Un savant jésuite, le P. Ménestrier, a cru découvrir jadis en ce lieu la tombe d'Anne de Russie, femme du roi Henri 1^{er}, au x^e siècle ; le fait fut contesté et ne paraît pas être exact. Dom Fleureau n'en a pas parlé.

(1) Publiée d'après le manuscrit original par Paul Pinson, *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, t. XI, 1893, p. 76.

1 m. 15 ; les deux vases décoratifs, à l'extrémité de l'entablement, 1 mètre.

Notre identification permet de connaître de façon certaine la date du ci-devant rétable. Il fut construit en 1642 ou 1643 sur les ordres de l'abbesse Marie-Dorothée d'Argouges (1), et Fleureau laisse deviner que celle-ci en fit tous les frais. Du reste, au pied de chaque colonne extrême, on voit des initiales, des D entrelacés comme dans le monogramme bien connu de Diane de Poitiers : peut-être ces D rappellent-ils le petit nom familial de l'abbesse, Dorothée.

Pendant qu'il était en verve de renseignement, Fleureau aurait pu nous dire de quel atelier cet imposant rétable est sorti : il ne l'a pas fait. Nous savons seulement par lui que peu d'années auparavant, en 1621, l'abbesse Oudette Clause avait commandé, pour le chœur, des chaises hautes et basses, à Montargis d'où elles furent apportées entièrement prêtes. (Fleureau, *ouv. cit.*, p. 52). Pour comparaison, nous pouvons dire encore que, en 1665, la fabrique de Saint-Spire de Corbeil commanda un rétable (détruit en 1844) pour le maître-autel de l'église, à Marc Genty, maître menuisier à Paris (2).

A peine érigé, le rétable échappa à un premier désastre. En 1652, l'abbaye de Villiers fut mise à sac par l'armée des Princes fuyant devant Turenne. Après la fermeture de l'abbaye, à l'époque de la Révolution, le rétable fut transporté à Etampes et érigé de nouveau comme rétable au chevet de l'église Notre-Dame.

Dans le cours du XIX^e siècle, probablement sur les excellents conseils des hommes compétents qui s'occupèrent de l'église et qui s'appelaient Viollet-le-Duc, Mérimée, de Laborde et Courmont, on décida de mettre les boiseries là où elles sont aujourd'hui, dégageant ainsi les trois belles fenêtres du fond, et cachant en partie

(1) La famille d'Argouges était illustre. On cite un Robert au XIII^e siècle. Plusieurs châteaux d'Argouges aussi sont célèbres : celui de la commune de Vaux sur l'Aure, près de Bayeux qui est légendaire, et celui de Fleury d'Argouges, aux environs de Fontainebleau, mentionné par Dulaure (*Nouvelles descriptions des environs de Paris*, 1786, 1^{re} partie, p. 159) ; à Paris, l'hôtel du même nom existe 16, rue Séguier (VI^e arrond.). — Dorothée d'Argouges était la nièce de la précédente abbesse Oudette Clause, et la fille de M^{me} de Ranes : ces trois dames firent au monastère des dons qui s'élèvent à une somme assez considérable. Retenons en passant une note concernant Dorothée d'Argouges dans les *Tablettes étampaises*, de M. B. de Fouchères, p. 128.

(2) Couard-Luys, *Bulletin de la Commission des Antiquités de Seine-et-Oise*, 1892, p. 80.

ce que l'entrée de la nef a d'inharmonieux. (1) Il me fut impossible de découvrir si l'autel de marbre provenait également de Villiers.

Le buffet des orgues qui dominent le tambour est plus ancien. Un jeune souffleur, en faisant le nettoyage, en a découvert la date, 1587. Cette date est confirmée par le style des sculptures, et ensuite par l'histoire : les orgues avaient été « abattues » par les protestants en 1562 : les deux dates s'accordent parfaitement. (2) Elles sont mentionnées en 1679, dans la *Rapsodie*. En 1843, les orgues avaient beaucoup souffert de grands travaux exécutés en hiver dans l'église. Un facteur d'orgues parisien, Suret, les ayant visitées, jugea leur réparation impossible et conseilla d'en faire des neuves. Nous ignorons ce qu'il en advint (3).

Dans l'église Saint-Basile, les orgues actuelles n'ont été montées qu'en 1845. Elles reposent sur un tambour dont les panneaux, sculptés de style Louis XV, proviennent du château d'Andonville. Deux autres petits tambours voisins ont été aussi acquis au XIX^e siècle d'une église de Provins (4). A Saint-Gilles les orgues n'ont qu'une vingtaine d'années d'existence.

Le cabinet d'orgues de l'abbaye de Villiers avait été payé 300 livres vers 1620 (5). Mais des orgues neuves furent exécutées par le facteur parisien Tribuot ou Arribuot en 1703. (6) C'était du reste depuis longtemps l'usage de s'adresser à Paris pour la fabrication des orgues : la cathédrale de Sens y commanda les siennes en 1441. (7)

(1) Les déplacements du même genre ne sont pas rares. On connaît le cas de Limoges. En Allemagne, à Cologne, ce sont des jubés qui furent transformés pour servir de tribunes d'orgues (Eglises Sainte-Marie du Capitole et Saint Pantaléon); même cas en France, à Lynde et à Saint-Jacques de Valenciennes (Nord). On a ainsi utilement évité des destructions ou des aliénations regrettables.

(2) Voir ci-dessus, p. 5, note 2. — M. Louis de Grandmaison vient de m'apprendre que les orgues de l'église Saint-Martin de Tours, aussi détruites par les Huguenots, furent refaites vers 1565 par Jean Taurret.

(3) *Archives municipales*. — Il y avait oxydation des tuyaux. « L'alliage dont elle est composée, dit Suret, étant partie de plomb, lui enlève toute solidité ».

(4) Marquis, *ouv. cité*, p. 262.

(5) *Histoire de l'abbaye de V.*, *ouv. cité*, p. 52.

(6) Renseignement inédit communiqué par M. Maxime Legrand qui fournira les détails dans une prochaine publication. *Les dernières années de l'abbaye Notre-Dame de Villiers au diocèse de Sens*.

(7) *Bulletin archéolog. de Sens*, t. XV, p. 50.

La chaire à prêcher de Notre-Dame me paraît être exactement du même temps que les orgues, c'est-à-dire de la fin du xvi^e siècle ; l'ancienne avait été brûlée en 1562.

L'on voyait encore, il y a quelques années, dans la sacristie de l'église Saint-Basile, une belle et grande chaire d'officiant en bois sculpté, qui est classée parmi les monuments historiques. Le dossier est la partie la plus remarquable : son grand panneau figure un arbre de Jessé. Le style du meuble et de sa sculpture indiquant l'époque de Louis XII, je suggère qu'il fut offert à l'église à l'occasion de la consécration de celle-ci et de la dédicace de sept autels pour lesquelles cérémonies l'archevêque de Sens, Tristan de Salazar, vint officier lui-même le 11 mars 1497. C'est une pièce rare qu'on devrait bien remettre en vue.

La chaire d'officiant de l'église Notre-Dame, adossée au premier pilier du chœur, à gauche, est en style gothique du xiii^e siècle, mais elle est moderne : elle fut exécutée par Kreyenbiehl, un industriel parisien, et a figuré à l'exposition de 1855. Elle était estimée 1800 francs. Elle mérite malgré sa jeunesse la considération des archéologues, parce que son dessin fut fourni par le Père Martin, un jésuite qu'a rendu illustre sa collaboration avec le Père Cahier, auteur d'une œuvre iconologique considérable. Le critique d'art Alfred Darcel avait ainsi apprécié le meuble qui, dit-il, repose un peu des bois tourmentés de la Belgique et de la Hollande : « Cette cathedra, garnie d'un haut dossier et abritée sous un dais, nous montre de bons profils et une sculpture vigoureuse et souple. Seulement le dais octogone est un peu lourd. » (*L'ecclésiologie à l'Exposition. Annales archéologiques*, t. XV, 1855, p. 363.)

DIVERS. — L'église Saint-Gilles a conservé un candélabre pascal en bois que je crois Régence et l'église Notre-Dame deux grands candélabres également en bois du temps de la Restauration ou de l'Empire.

Les registres paroissiaux indiquent la date de 1701 pour les armoires de la sacristie de l'église Saint-Martin, (1) qui possède en outre une remarquable console en bois sculpté du xviii^e siècle.

(1) Ch. Forteau, *Bulletin de la Société archéolog. de Corbeil et d'Etampes*, 1911, p. 87.

II

ORFÈVRERIE

Quand la ville d'Etampes, pour rendre hommage à un nouveau seigneur et se concilier ses bonnes grâces, décidait de lui offrir un présent, c'est à l'art des orfèvres, des orfèvres parisiens les plus renommés qu'elle avait recours. Le goût bien connu des princes français pour les bijoux indiquait la voie la meilleure pour parvenir au cœur des maîtres. Les souvenirs concernant de tels témoignages ne remontent pas plus haut que le commencement du xvi^e siècle, mais du moins nous avons là deux exemples typiques et qui, étant très précis, sont par le fait fort instructifs.

En 1506, eut lieu l'avènement de Gaston V de Foix, duc de Nemours, comme Comte d'Etampes. A cette occasion, le prince fit son entrée solennelle dans la ville et reçut un présent composé d'une buire, deux bassins, une coupe et son couvercle et trois salières dorées dont une avec couvercle (1).

Pour l'exécution de ces pièces, un marché avait été passé avec l'orfèvre parisien « Robert Hottemane » (2) qui reçut pour sa

(1) La buire est un vase en forme d'amphore pour l'usage du vin ; un des « bassins » devait probablement lui servir de plateau, tandis que l'autre bassin était destiné à la coupe.

(2) Plisson, *Rapsodie*, p. 27 ; — Fleureau, *ouv. cité*, p. 199. — Ce marchand appartenait évidemment à la grande famille connue dont le nom se trouve diversement orthographié Hotman, Hottemane, Hotmann, Haultement. Parmi les renseignements assez nombreux et précis qui furent recueillis sur ces orfèvres par le Comte Léon de Laborde je n'ai trouvé aucune mention d'un Robert : je soupçonne une erreur, et je pense que ce faux Robert est tout simplement Lambert, qui jusqu'à présent, doit être considéré comme le chef de la famille, et qui fit, sur commande de Charles VIII, un groupe de figures d'or pour croix d'autel reproduisant le Christ en croix, la Vierge et la Madeleine, (Labarte, *Histoire des arts industriels au Moyen âge*, Paris, 1864, t. II p. 401) Cité depuis 1490, Lambert Hotman a dû mourir vers 1520 après avoir été marié trois fois. Il était propriétaire d'une maison sur pilotis au Grand-pont de Paris,

fourniture la somme élevée de 468 livres 10 sols parisis (1). Le receveur des deniers communs, nommé Guy, avait été chargé par les échevins d'obtenir du roi, qui se trouvait alors à Blois, un congé permettant la fabrication des objets ; pour l'autorisation, il paya 8 livres et pour les divers droits de chancellerie 4 livres 8 sols (2). Enfin, les pièces furent mises dans des étuis pour lesquels on avait acheté du taffetas à Paris.

En 1516, Artus Gouffier, pair, et Grand Maître de France depuis l'année précédente, obtint de François I^{er}, dont il avait été gouverneur pendant la jeunesse, l'usufruit du Comté d'Etampes. Il n'en put jouir longtemps car il mourut en mission à Montpellier en 1519 (3). Il fut mêlé à une question d'arbitrage au sujet de la création du maire et des échevins de la ville, qui soulevait des oppositions (4). Soit avant, soit après la sentence, en tous cas dans le but évident de se le concilier, on profita de son passage dans la ville pour lui offrir « une coupe d'argent bien doré d'or ». Exécutée

à l'enseigne de la fleur de lys. Il eut pour successeur Jean en 1520, Pierre en 1555, Lambert en 1575. On trouve également Thibaut en 1518 et 1532. Pierre, décédé le 19 octobre 1588, est qualifié « grand ami du feu roi Charles et de la Maison de Guise, maître orfèvre et trésorier de M. le Cardinal de Lorraine » (*Fichier du Comte Léon de Laborde*, Archives de la Bibliothèque de l'Art et d'Archéologie).

(1) En outre, les pièces ayant été livrées à Etampes par « l'orfèvre » celui-ci récupéra pour son dîner à Monthléry, 2 sols 4 deniers, et pour son souper à Etampes et la nourriture de son cheval, 6 sols.

(2) Les ordonnances défendaient de fabriquer des pièces d'orfèvrerie de plus de six marcs, sans l'expresse permission du roi (Fleureau, *ouv. cité*, p. 199-200).

(3) Il fut duc de Roannez, Comte de Carabas, baron de Maulevrier et Passavant, seigneur de Boisy, d'Oyron, etc. Il était né en 1475 ; deux portraits aux crayons de lui sont au Cabinet des Estampes, dont l'un a été publié par Niel, (*Portraits des personnages illustres du xvi^e siècle*, Paris, 1848-1856, t. II) Ses premières fonctions furent celles de chambellan de Louis XII et capitaine gouverneur de Chinon. Il combattit en Italie avec Charles VIII, Louis XII et François I^{er}. Riche propriétaire terrien, c'est à cause de lui ou à cause d'un de ses descendants, que naquit et devint populaire, en corrompant légèrement un nom, l'appellation de Marquis de Carabas. Il est enterré dans l'église d'Oyron (Deux-Sèvres) sous un remarquable tombeau similaire à celui que lui-même avait commandé pour sa mère, Philippe de Montmorency, morte en 1516, et enterrée au même lieu. Il avait épousé Hélène de Hangest, morte en 1537 et qui repose aussi à Oyron.

(4) Fleureau, *ouv. cité*, p. 215 et 217 ; — Max. de Montrond *Essais historiques, sur la ville d'Etampes*, Etampes-Paris. 1836-1837.

à Paris, la coupe fut payée 100 livres et pesait 5 marcs moins un gros. « Au sieur du Jour, barbier et valet de chambre dudit seigneur, a été présenté un étui garni de deux rasoirs et ciseaux dorés, peigne et miroir et cure-oreilles d'argent, pendant à un cordon de soie verte, qui coûtaient 15 livres 17 sols 6 deniers, lui recommandant ladite ville en tout ce qu'il pourrait faire service pour elle envers ledit sieur (1). »

Au surplus est bien évidente la faveur acquise par la belle orfèvrerie dans les habitudes des riches Etampois. Elle s'est traduite de façons réitérées ; et c'est pourquoi les pertes à déplorer se trouvent aujourd'hui si nombreuses, soit qu'elles datent seulement du XVIII^e siècle, soit qu'elles remontent à de plus anciennes époques (2).

L'église Saint-Martin avait déjà eu une longue existence, elle était collégiale, quand l'abbaye de Morigny n'était pas encore née ; cependant en 1652 elle n'était plus, depuis déjà cinq siècles, qu'un prieuré de celle-ci. De même son trésor — ou partie de son trésor, — volé cette année-là est comparativement bien modeste : croix processionnelle, deux coupes, un bassin, en argent ; ostensorioleil, ciboire ; une plaque d'argent que le bedeau mettait sur sa manche (3). Faute de la moindre description, ignorant le poids et les origines de ces objets, je m'abstiens de tout commentaire hasardé. Par contre je me trouve un peu plus à l'aise devant le Trésor de Morigny qui, lui aussi, avait été volé en 1557, et cette soustraction fut un vrai désastre.

Un petit seigneur des environs, nommé Joachim du Ru (4),

(1) Plisson, *ouv. cité*, p. 37.

(2) Je crois que, en temps de guerre, les prêtres mirent avec succès les trésors des églises à l'abri du pillage ; mais au Moyen âge, les pièces les plus lourdes en or ou en argent, en dépit de leur travail d'orfèvrerie, étaient considérées, ainsi que de simples lingots, comme une vraie réserve de fonds. Les princes, les évêques, les abbés les mettaient en gage, les vendaient ou les échangeaient quand survenait une circonstance difficile ; ou bien encore, ils les transformaient dans les buts les plus louables quand ce n'était pas seulement pour les mettre à la mode du jour. Enfin, malgré les précautions prises, les Trésors n'étaient pas toujours à l'abri du vol. C'est ce qui arriva à l'abbaye de Morigny en 1557, à l'église Saint-Martin en 1652, et à Pussay en 1717. Ce sont autant de causes qui firent disparaître dans l'ancien temps un nombre considérable de merveilles d'orfèvrerie. Le vol de Pussay fut peu important : ciboires, calices, soleil, aube en dentelle (Max. Legrand, *Etampes pittoresque, arrondissement*, t. II, p. 389).

(3) P. Plisson, *ouv. cité*, p. 128-129.

(4) Joachim du Ru ou du Ruth, sieur de Venant (commune de Boissy-le-Sec, canton d'Etampes) est cité sur la liste du ban du bailliage en 1544. Je suppose

aidé de son gendre Etienne de la Mothe, fut le machinateur de ce véritable cambriolage : sur une promesse de 400 écus, il recruta à Paris une douzaine de bandits, et tous partirent en même temps pour leur expédition, de l'hôtellerie de l'Écu de France, sur la place Maubert. Arrivés à Morigny vers les onze heures du soir, avec des échelles volées dans le voisinage, ils passèrent par-dessus les murailles, entrèrent dans l'église par une fenêtre, forcèrent la porte de la Sacristie et celle de l'armoire aux reliques, et se sauvèrent en emportant tout ce qu'ils trouvèrent de précieux. Découverts et capturés quelques jours après, ils furent tous tués, décapités, roués vifs, pendus ou étranglés dans la huitaine, mais les admirables objets avaient été mis en pièces.

Un inventaire du Trésor avait été opéré en 1472 ; il fut sans doute utilisé par le moine qui fit le dénombrement des objets volés, copié ensuite par Fleureau auquel nous devons tous les détails de l'affaire (1). Voici la liste qui révèle des richesses certaines.

1° Trois croix reliquaires en argent doré, très belles et très riches, dont une avait été rapportée de Rome (autant dire du Vatican) par l'abbé Macaire, vers 1141, avec un fragment de la vraie croix. (C'est en qualité d'ambassadeur de Louis VII que Macaire avait entrepris le voyage (2).)

2° Trois livres en vélin servant à l'autel, couverts de lames d'argent doré, avec de très belles figures enrichies de pierreries, de la valeur de plus de mille livres.

3° Un grand reliquaire d'argent doré, dans lequel était la mâchoire de saint Laurent.

4° Une châsse d'argent où étaient des côtes et autres ossements de saint Blaise.

5° Un reliquaire d'argent où était un morceau du doigt de saint Antoine anachorète.

qu'il appartenait à une famille chartraine dont un ancêtre « Robinet du Ru, obtint en 1467 des lettres de rémission après avoir été déclaré coupable d'avoir livré le château d'Etampes aux ennemis du roi » (Henri Stein, *Annales de la Soc. archéol. du Gâtinais*, 1894, p. 33 ; Cf. *Docum. histor. extraits de la Biblioth. nation.*, II, p. 353). Dans le même document, il est aussi question d'une famille de La Motte, dont le chef Martial est sieur de Vausalmon (probablement Malsamson, commune de Chalo-Saint-Mars, canton d'Etampes) (H. Stein, *ibid.*, p. 32).

(1) *Ouv. cité*, p. 512, 544, 549 - 552.

(2) «... attulit secum partem Crucis Dominice preciosi metalli fabrefactoria superductione veneranter opertam » (*Chronique*, p. 79).

6° Un reliquaire d'argent doré dans lequel était une dent de sainte Apolline.

7° Un bras d'argent long d'une coudée, enrichi de saphirs, d'émeraudes et d'autres pierres précieuses, contenant un os de saint Sébastien.

8° Un grand reliquaire d'argent ciselé renfermant des vêtements de saint Jacques le majeur.

9° Deux encensoirs d'argent de la valeur de plus de 120 écus.

10° Toute la chapelle de l'abbé (Frère Jean Hurault, 37^e abbé) d'argent doré ciselé, comprenant une croix de la hauteur d'une coudée avec image du Christ, un calice, une boîte à hostie, deux burettes, deux chandeliers, un bénitier et son aspersoir, la crosse chargée de pierres précieuses, et deux grands bassins d'argent.

Les voleurs avaient laissé pourtant un bras reliquaire contenant des ossements de saint Siméon parce qu'il n'était pas en métal, mais seulement en bois couvert de lames d'argent.

Dans cette énumération, on ne sait sur quels objets s'arrêter de préférence. Sauf la chapelle de l'abbé presque nécessairement du xv^e siècle, la plupart d'entre eux devaient être entrés à l'abbaye durant le xii^e ou le xiii^e siècle. La croix-reliquaire rapportée de Rome pouvait être exceptionnellement un joyau non seulement antérieur mais encore byzantin. Enfin la courte description des livres d'autel, estimés à une somme considérable pour l'époque, laisse présumer que leurs couvertures furent en travail de Limoges ou similaire et de grande richesse.

Dans son Histoire de l'abbaye de Villiers, Fleureau a énuméré des pièces d'orfèvrerie et décrit des châsses, mais comme elles étaient toutes du xviii^e siècle et sans indication de provenance, je ne m'y arrête pas, et ne veux citer qu'un reliquaire de cristal contenant des reliques de saint Clément et de saint Janvier que le pape Clément VIII aurait donné au duc de Chaulne, ambassadeur de France à Rome (1).

A la fin de l'année 1759 le roi et les princes du sang, pour venir en aide aux besoins de l'Etat, firent le sacrifice de leur vaisselle d'argent et l'envoyèrent à la Monnaie. Cet exemple fut immédiatement suivi par la noblesse, les fonctionnaires, la bourgeoisie, les prélats, les églises, les couvents, etc. Le chapitre de Notre-Dame d'Etampes se dépouilla alors volontairement d'une part de son argenterie, pour le poids de 30 marcs 4 onces ; de même la Congrégation des religieuses de Notre-Dame, 57 marcs

(1) *Ouv. cité*, p. 52 et 107.

4 onces 2 grains ; l'abbaye de Morigny, 19 marcs 4 onces 2 grains ; Mme de Crillon, abbesse de Villiers, fit deux versements, de 79 marcs 1 once 1 gr., et de 25 marcs 1 once 5 gr. (1).

En août 1792, les représentants du Directoire saisirent un bâton cantoral dont la tête pesait 4 marcs 6 onces d'argent ou d'or, et le manche 5 marcs 1 once 1 gros, soit respectivement environ 1 kilogramme 160 gr. et 1 kilogramme 250 gr. (2).

(1) *Mercur de France*, année 1760, t. I, II et III. — J'ai aussi relevé plusieurs noms étampoïs : Marquis de la Borde, ancien fermier général, 219 marcs 7 onces 2 gr. ; Bourraine, receveur des tailles, 25 marcs 2 onces ; Marquis de Valory, lieutenant général, 307 marcs 3 onces 3 gr.

« Tous les anciens poids en usage en Europe avaient pour base première l'once romaine... La livre de Paris se divisait en 16 onces dont la moitié, soit 8 onces, s'appelait un marc. Or le marc de Paris n'est autre qu'un marc répandu dans l'Europe entière sous le nom de Troyes et qui devait son succès à ce que c'était celui dont on usait dans les célèbres foires de Champagne... Le marc de Paris ou de Troyes égale 9 onces romaines antiques, soit 4608 grains de Paris, soit 244,753 grammes. La livre de Paris est une livre de 18 onces romaines. D'après l'évaluation officiellement admise de Lefèvre-Gineau, en 1799, le kilogramme équivalait à 18827, 15 grains, ce qui donne au marc 244,7529 grammes. L'once de Paris contient 576 grains ; c'est le produit de la division en 16 d'une livre de 18 onces romaines. Chaque once vaut 8 gros, le gros 3 deniers ou 2 estelins oboles, le denier 24 grains, l'estelin 2 oboles ou 28 grains, chaque obole 2 felins, et le felin 7 grains. (Guilhiermoz, *Notes sur les poids du Moyen-Age, Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LXVII, 1906) ; Adolphe Dieudonné, *Histoire monétaire du denier parisis jusqu'à saint Louis, Mémoire de la Société des Antiquaires de France*, t. I, 1911). — J'ajoute que l'once équivalait à 30 grammes 59, le gros à 3 grammes 82, le grain à 0,05 gramme.

(2) L, Marquis, *Ibid.*, p. 33. — Il s'agit du bâton riche et orné que, à l'imitation des évêques ou abbés munis de leur crosse, portait dans les cérémonies le chantré ou préchantre, *precentor*. Dans les chapitres, la dignité de chantré venait immédiatement après celle de l'abbé.

Dans le compte de fabrique de Notre-Dame pour (1513-1515, le chantré en exercice est qualifié Monseigneur (Monseigneur Maître Noël Huë) (*ouv. citée*, ms., p. 46).

Il est question du chantré de Notre-Dame, dans une charte de 1046. A partir du règne de Philippe-Auguste, ce prince ayant supprimé la charge d'abbé à son profit, le Chantré prit une autorité effective nouvelle dans le chapitre. (Voir L. Eug. Lefèvre, *Etampes et ses monuments aux XI^e et XII^e s.*, 1907, p. 23). Les bâtons de chantré sont d'origine ancienne : le moine historien Helgaud, au commencement du XI^e siècle, en offrit un splendide à l'abbaye de Fleury-Saint-Benoit (*Vita Gauzlini, Mém. de la Sté archéol. du Loiret*, t. II p. 297-298). Il en existe un dans le Trésor de Sens en partie transformé. Un des plus célèbres est celui du Cabinet des médailles, à la Bibliothèque nationale :

Au mois de novembre de la même année, il y eut une nouvelle saisie générale au profit de la Monnaie. Le total pour toutes les églises d'Etampes ou du district s'éleva à 513 marcs d'argent et de vermeil, soit environ 125 1/2 kilogrammes (1).

Sans doute, dans cette argenterie sacrifiée, tout n'était pas œuvre d'art digne de grand intérêt. Toutefois, outre le bâton cantoral dont je viens de parler et dont l'ancienneté autant que la beauté

c'est un ancien sceptre romain du IV^e siècle qui fut donné par l'empereur Baudouin au roi saint Louis ; celui-ci le remit à la Sainte-Chapelle de Paris pour l'usage du doyen ; Charles V le fit orner d'une monture. On trouvera des détails sur d'autres bâtons dans Martin, *Mélanges d'archéologie*, vol. IV, p. 161-256 ; — Didron, *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie du moyen-âge*, Paris, 1859, p. 116 et 127.

Dans les autres établissements ecclésiastiques d'Etampes, la saisie comprenait les objets suivants dont le poids total s'élève à presque 100 marcs, c'est-à-dire à près de 25 kilogrammes :

1^o Eglise Sainte-Croix : 2 calices, 2 patènes, 1 ciboire, 1 tasse à quêter, 2 encensoirs, 2 navettes et leurs cuillères, 1 manche de croix : 25 marcs, 6 gros.

2^o Couvent des Mathurins : 1 Soleil ou ostensor de vermeil, 1 calice, 1 patène, 1 ciboire, 1 custode, 1 navette, 9 couverts, 4 cuillères à ragoût et 6 à café : 14 marcs, 3 onces.

3^o Collège des Barnabites : 1 calice, 1 patène, 1 soleil, 1 ciboire, 1 custode, le tout en vermeil : 8 marcs, 1 once.

4^o Couvent des Cordeliers : 1 calice, 1 patène, 1 soleil, le tout en vermeil ; 1 grande croix processionnelle, 2 calices, 2 patènes, 1 ciboire, 1 custode, 1 navette et sa cuillère, 1 encensoir, 10 couverts : 41 marcs, 1 once, 5 gros.

5^o Couvent des Capucins : 2 patènes, 1 soleil, 1 ciboire, 1 custode : 11 marcs, 7 onces, 5 gros. (L. Marquis, *ouv. cité*, p. 33.)

(1) L. Marquis, *ouv. cité*, p. 33. — Dans la seule église Saint-Basile, on confisqua les objets suivants.

1^o Une croix processionnelle et les feuilles d'argent couvrant la hampe : 8 marcs, 5 gros.

2^o deux chandeliers : 7 marcs, 4 onces, 6 gros 1/2.

3^o deux encensoirs, une navette et sa cuillère : 11 marcs, 6 onces, 4 gros.

4^o Une petite croix, 2 marcs, 4 gros.

5^o Une croix reliquaire : 1 marc, 6 onces, 4 gros 1/2.

6^o Une statuette de la Vierge : 4 marcs, 2 gros 1/2.

7^o Une statuette de saint Basile en vermeil : 3 marcs, 3 onces.

8^o Deux burettes et un plat d'argent : 2 marcs, 3 onces, 4 gros.

9^o Une tasse : 1 marc, 1 once, 2 gros (*ibid.*, p. 255).

Dans cette liste où l'on voit des objets d'un gros poids, il faut, je pense, distinguer les statuettes de la Vierge et de saint Basile, et la croix-reliquaire comme les plus susceptibles d'avoir possédé une valeur d'art.

étaient probables, outre des statuettes de l'église Saint-Basile, il y avait dans ce dernier lot des objets dont l'histoire est connue et dont la destruction est à tous points de vue des plus regrettables. Voici la liste concernant l'église Notre-Dame.

1° Un encensoir, deux navettes avec leurs cuillères attachées par une chaînette ; 12 marcs, 2 onces, 6 gros.

2° Une vierge d'argent : 7 marcs, 6 onces, 5 gros.

3° Deux burettes d'argent et leur plat : 4 marcs, 1 once, 5 gros.

4° Une lampe d'argent : 7 marcs, 2 onces, 2 gros.

5° Trois tasses : 4 marcs, 3 onces, 3 gros.

6° Une jambe : 5 marcs, 3 onces, 7 gros.

7° Une croix de vermeil : 1 marc, 3 onces, 1/2 gros.

8° Plusieurs feuilles d'argent, vis, écrous, goupilles couvrant et servant à une châsse en bois : 34 marcs, 4 onces, 3 gros 1/2.

9° Une croix d'autel : 6 marcs, 5 onces, 2 gros.

10° La garniture de deux bras de saints : 4 marcs, 3 onces, 4 gros 1/2.

11° Une petite couronne en vermeil : 5 onces, 5 gros 1/2.

12° Une petite couronne d'argent : 1 once, 4 gros 1/2.

13° Une croix processionnelle : 11 marcs, 2 gros 1/2.

La statuette de la Vierge (n° 2) devait être une œuvre exquise. En nous indiquant sa provenance, Fleureau nous en a donné le poids, ce qui permet de l'identifier à coup sûr (1). Elle était d'après lui, en argent doré et avait été offerte par Louis II d'Evreux, dans la seconde moitié du xiv^e siècle, pour être placée sur un socle-reliquaire contenant un voile de Marie. C'était une Vierge mère, debout, portant l'Enfant Jésus sur son bras gauche, et tenant dans sa main droite un bouquet serti de douze grosses perles. Les armes du Comte donateur (2) étaient marquées dessous.

C'est certainement un reliquaire affectant la forme d'une jambe que l'inventaire a succinctement désigné au sixième rang. Cet objet également d'un bon poids doit être un don de Jean de Berry. Nous savons en effet que le 13 avril 1404, celui-ci fit présent à Notre-Dame de cent livres tournois provenant d'une amende, pour servir

(1) Fleureau a dit en chiffre rond 8 marcs. Elle pesait ainsi environ 1 kilog. 950 grammes (*ouv. cité*, p. 367).

(2) Au sujet du Comte d'Evreux, voir ci-dessus, p. 74. La donation du Comte est confirmée par un document de 1748 qui en outre raconte que la statuette était portée à la procession du mardi de Pâques (*Archives de Notre-Dame*; voir abbé Bonvoisin, *ouv. cité*, p. 72).

à payer la fabrication d'un reliquaire d'argent destiné à enfermer un os " considérable " de saint Mathieu apôtre. Fleureau a raconté le fait en ajoutant : " il n'y a à Notre-Dame que cette relique enchâssée en argent " (1). Le doute quant à l'identification ne paraît donc guère possible. Le reliquaire était porté dans la grande procession du jour de Pâques (2).

Les jambes reliquaires sont beaucoup plus rares que les reliquaires affectant la forme d'un bras avec la main bénissante ; les premiers d'abord sont moins décoratifs que les seconds, et aussi ils se prêtent moins à la richesse de l'ornementation (3). On peut donc avoir des doutes sur l'attrait de l'objet en question, mais quand même le nom du duc de Berry évoqué à son sujet lui donne forcément un lustre posthume (4).

Justement, à l'article 10, il s'agit de bras-reliquaires, sans doute déjà démontés au temps de Fleureau et de Pierre Plisson. Au moins l'un d'eux remontait au XIII^e siècle, si, comme il est probable, on peut lui appliquer la phrase suivante extraite du petit ouvrage de H. B. T (5) et ayant trait à la première translation des reliques

(1) *Ouv. cité* p. 367.

(2) Abbé Bonvoisin, *ouv. cité* p. 72.

(3) Je ne connais en France qu'un seul *pied*-reliquaire ; c'est celui de l'abbé Saint Alard, conservé au musée de Cluny et qui provient d'Italie (XIII^e - XIV^e siècles).

(4) Les reliques variées, nombreuses, parfois bizarres, collectionnées avec inégale conviction par Jean de Berry, figurent dans les inventaires. Celle qu'il donna à Notre-Dame aurait pu être citée dans la liste de 1403 ; nous n'en avons pas trouvé la trace. Cela ne doit pas nous surprendre, car le duc a fait à d'autres églises et notamment à la cathédrale de Paris des dons de même nature mais autrement somptueux qui, à plusieurs exceptions près, ne sont pas non plus inscrits dans aucun inventaire. Sitôt reçus, sitôt transmis, tel fut apparemment le sort des reliques et bijoux en question. « Les bijoux offerts aux trésors religieux, dit M. Guiffrey, furent acquis pour cette destination spéciale, ils ne sauraient donc figurer sur les inventaires » (Jules Guiffrey, *ouv. cité*, t. I, p. xcvi et lxi). Dans l'inventaire dressé par Jean Lebourne en 1416, l'article 1261 est ainsi décrit : « la main avecques partie du bras de saint Mathieu, demourez comme l'en dit, à la chapelle du palais de Bourges ». Il ne peut s'agir de la relique étampoise puisqu'elle est sortie du trésor ducal avant le mois d'avril 1404, puisque c'est un bras, et puisque, en 1416, Jean de Berry était mort. J'ai cru néanmoins devoir signaler l'article à cause de ses rapports possibles avec la relique étampoise. — C'est Jean de Berry qui, dit-on, offrit aux Célestins la Vierge de Marcoussis, œuvre de Jean de Cambrai dit Jean de Rupy.

(5) *Ouv. cité*, f^o 36 ; — Voir aussi *Rapsodie*, p. 197.

au XIII^e siècle : “ ... et fut réservé le bras de monsieur saint Can qui fut mis en un reliquaire séparé, richement et artistement élaboré pour être plus souvent honoré du peuple et pour plus grand témoignage de cette translation miraculeuse ”. Le deuxième bras-reliquaire avait peut-être servi très anciennement à l'os de S. Jean Chrysostôme (1).

La croix de vermeil (n^o 7) doit être celle dont il est question dans le compte rendu de procession écrit en 1748, et qui était portée en ces cérémonies par les prêtres devant dire la messe. On dit qu'elle était finement travaillée et avait été donnée par Louis d'Evreux (2).

Je citerai ensuite, pour ne pas être accusé d'oubli et aussi pour des raisons subsidiaires, une châsse de moyenne grandeur qui était restée longtemps en bois. Elle a dû en remplacer une autre, « coffre en façon de layette », qui comme le bras précédemment noté, devait avoir été faite pour la première translation du XIII^e siècle. Cette première châsse fut brûlée en 1562 par les Huguenots (3). Sa remplaçante fut plaquée d'argent seulement vers 1674 (4). Rien n'indique qu'elle eut le moindre intérêt artistique. Elle servait à la garde des vêtements provenant des saints d'Etampes et de diverses autres reliques (5). On l'appelait la petite châsse pour la distinguer d'une autre fort grande et fort belle qui mérite sérieuse attention. La garniture et les débris de châsse énumérés à l'article 8 de la précédente liste ne pouvant représenter la masse d'argent que l'on

(1) Voir ci-dessus, p. 5, note 2 ; et p. 38. — L'abbaye de Morigny a également possédé un bras-reliquaire d'argent doré enrichi de pierreries (voir ci-dessus, p. 51). Le trésor de l'église Saint-Spire à Corbeil possédait deux grands bras d'argent et un petit en 1424, quand en fut fait l'inventaire (A. Dufour, *Annales de la Sté archéol. du Gâtinais*, 1888 ; et *Bulletin de la Sté archéol. de Corbeil*, 1905, p. 42).

(2) *Archives de Notre-Dame* ; voir Abbé Bonvoisin, *ouv. cité*, p. 72-73.

(3) Voir ci-dessus, p. 5, note 2. Jusqu'ici les auteurs n'ont pas compris que seule cette petite châsse tomba entre les mains des Huguenots en 1562, la grande et belle châsse dont nous parlerons plus loin, n'est pas en cause. Il faut supposer qu'elle avait été soigneusement cachée.

(4) Cette année-là, Dom Fleureau mourut. Quand il écrivit son livre, le travail n'avait pas encore été exécuté, mais il l'était à l'heure de la publication posthume : une note attribuable à l'éditeur l'indique (*ouv. cité*, p. 367). En outre, dans la *Rapsodie* de Plisson, un titre de chapitre est ainsi libellé : « Les Patrons de la Ville d'Etampes dont les précieuses reliques sont es deux châsses d'argent... » (*ouv. cité* p. 191).

(5) Fleureau, *ouv. cité*, p. 367 ; — Plisson, *ouv. cité*, p. 206.

nous dit avoir recouvert la seconde, on peut supposer qu'ils furent arrachés de la première : celle-ci aurait donc porté un respectable poids d'argent égal à environ 8 1/2 kilogrammes.

LA GRANDE CHASSE EN ARGENT DE NOTRE-DAME. — Cette châsse imposante dont l'époque nous est indiquée par des textes suffisamment précis était du XIII^e siècle (1), et fut détruite pendant la Révolution (2). Son ancienneté certaine, la description détaillée et tout à fait édifiante de Fleureau, nous permettent raisonnablement de croire qu'elle constituait une très remarquable

(1) Des circonstances miraculeuses agrémentent comme il convient la légende qui entoure ce très simple événement de l'embellissement de la châsse. Nous les trouvons racontées tout au long dans l'ouvrage de H. B. T., d'après des vieux manuscrits des archives de l'église où la matière prend alternativement la forme de la prose ou celle de la poésie.

Il est commun (sic) parmy la ville
Et mesme des Anciens
Que durant l'Archevesque Gille
Grande famine fut de tous biens (f^o 28).

Pour faire cesser ce désastre les habitants demandèrent l'autorisation de porter solennellement la châsse en procession à l'église de Saint-Lazare, où on célébrerait la messe. A mi-chemin l'eau tomba à torrents. Cependant on arrive au but fort en joie; la messe est dite, mais quand on veut repartir, il est impossible de soulever la châsse. Consternation. Un prêtre vénérable prend alors la parole pour dire son sentiment sur ce miracle, et termine ainsi : « Ne rougissons-nous point de honte de voir ces saints Martyrs qui sont maintenant honorés et respectés dans le ciel avoir entre nous une si vile sépulture ? Leur châsse ou cercueil comme vous voyez, n'est que de bois subject à pourriture, ainsi que l'on nous donne après nostre mort, a nous dis-je, misérables pécheurs. Que nous sert cet or et argent si follement dépensé ? que sert cet argent changé en vaiselles et ustensiles de tables ? que servent ces carquans et anneaux ? que plustost ne sont-ils employez à construire une digne maison à nos sacrez Martyrs ? » (f^os 29 verso et 30). Alors toute l'assistance redouble de ferveur et promet, si la châsse peut être remportée dans l'église Notre-Dame, « que leur ferons d'une artiste main fabriquer un riche vaisseau en or et argent ». Aussitôt la châsse redevenue plus légère peut être soulevée (f^o 30).

J'ai tenu à citer textuellement cette page qui donne une idée du luxe de nos pères, au siècle du roi saint Louis, d'autant plus que ces détails n'ont pas été copiés par Plisson et sont dès lors pour ainsi dire inédits. Plus loin je rencontre une phrase intéressante : « cette nouvelle chasse a été construite fort richement aux Saints Martyrs pour leur estre une demeure perpétuelle eslevée sur le grand autel de nostre Dame d'Estampes ». Et encore ailleurs H. B. T., exprimant leurs sentiments particuliers, parlent des reliques « richement et artistement enchassées ». (Adresse au Chapitre).

(2) Voir ci-dessous, p. 62-63.

pièce d'orfèvrerie dont on ne saurait trop déplorer la perte. Basile Fleureau si peu enthousiaste d'habitude, et surtout si insensible aux agréments de l'art, ne peut s'empêcher de s'écrier tout d'abord : « La châsse où reposent les saintes Reliques, est l'une des plus belles que l'on puisse voir. La matière en est précieuse, mais l'artifice de l'ouvrage la surpasse (1). » Par ses dimensions, elle aurait pu être comparée aux magnifiques reliquaires préservés de Tournai et des pays rhénans, d'Aix-la-Chapelle et de Cologne notamment ; en France il n'existe absolument plus rien de semblable, du moins en considérant seulement les dimensions (2).

Le corps principal de la châsse avait en effet 1 m. 22 de long, sur 0 m. 38 cent, de large, et 0 m. 81 cent, de hauteur avec le soubassement. En outre, son couvercle en forme de toit avait 0 m. 30 cent, de hauteur, ce qui donne une hauteur totale de 1 m. 11 cent, y compris le soubassement. Celui-ci avait 1 m. 33 c. de longueur sur 0 m. 50 cent, de largeur (3).

La châsse était en bois lamé d'argent doré, et agrémentée de statuette en fort relief, outre des ornements divers de même métal

(1) Ouv. cité, p. 363.

(2) La châsse fameuse de la cathédrale de Cologne, dite *des Trois Rois* est attribuée à l'orfèvre franco-wallon Nicolas de Verdun, vers 1200. Elle était destinée à renfermer les reliques des rois Mages, qui, depuis 1164, attiraient une foule considérable de pèlerins. J'ajoute, puisqu'Etampes possède depuis au moins cinq ou six siècles une auberge des Trois Rois, que les Mages étaient les patrons des voyageurs (Otto v. Falke, *Der Dreikönigenschrein des Nikolaus v. Verdun im Kölner Domschatz* ; — Louis Réau, *Cologne*, Paris, Laurens) — Il est juste de rappeler que, en 1477 on a inauguré dans la cathédrale d'Angers une châsse vraiment monumentale : elle avait 8 pieds de long, 3 1/2 pieds de large, et 5 1/2 pieds de haut (Louis de Farcy, *Monographie de la cathéd. d'Angers*, t. II, p. 4).

(3) Voici le texte un peu confus de Fleureau d'où j'ai tiré les dimensions : « un coffre de bois de longueur par le haut sur le comble, de trois pieds neuf poulces : par le bas compris le soubassement, de quatre pieds un pouce, de hauteur deux pieds, et demi, de largeur par le bas, de dix-huit poulces deux tiers, et par le milieu de quatorze poulces. Le comble à onze poulces de hauteur (Ouv. cité, p. 363).

J'indique sans plus tarder qu'au XIX^e siècle, la piété des fidèles avait tenté de faire revivre la châsse disparue. Ce nouveau reliquaire est de dimension un peu moindre et en cuivre ; il est aujourd'hui délaissé dans un coin de l'église et rien ne saurait rendre l'aspect lamentable et mesquin de cet objet, malgré la grande dépense qu'il dut occasionner. Construite vers 1830, elle a 1 mètre 8 cent, de long et 57 cent, de large. Le coffre à 1 mètre 52 cent, de hauteur et le toit 32 centimètres.

et des pierreries (1) La matière d'argent approchait du poids de deux cents marcs, c'est-à-dire environ 49 kilogrammes.

A l'une des extrémités était une image du Christ debout (2) bénissant de la droite et tenant dans sa main gauche le globe du monde surmonté d'une croix. Au-dessous (3), les mots écrits *Salvator mundi*; derrière la tête une « rose », — comme écrit Fleureau, — « environnée de pierreries, pour faire un nimbe resplendissant ». La figure était abritée par une arcature enjolivée de six fleurons (4).

Du côté opposé, la Vierge présentant l'Enfant, assise sur un trône « bordé » de fleurs de lis, avec un « fond de rosettes ». Les têtes étaient ornées de diadèmes enrichis de pierreries. En bas, l'inscription *Regina Cæli* (5).

Sur chaque façade, séparées par quatre contreforts, cinq statuettes sous des arcatures (6) avec fleurons et autres ornements. En com-

(1) La châsse de Saint-Spire de Corbeil était en cuivre doré, et ornée de douze statuettes en argent doré (A. Dufour, *Bullet. de la Société archéol. de Corbeil*, 1905, p. 35.)

(2) Je présume debout, parce que Fleureau a pris le soin de dire que la Vierge était assise, et il a décrit son siège; pour le Christ, il ne spécifie pas. En outre avec l'inscription présentant Jésus comme le *Sauveur*, il était logique de le figurer *debout*, car s'il avait été présenté *assis*, le symbolisme eût été différent.

(3) Il y a dans le texte : « *audessus une planchette d'argent soutenant la figure, sur laquelle sont ces mots écrits...* » p. 363. *Audessus* se rapporte au Christ et non à la planchette.

(4) Fleureau dit : « Il y a audessus un *chapiteau* pointé de six fleurons. » Le terme *chapiteau* est encore employé en Beauce pour désigner un petit abri ouvert, comme les petits porches en bois par exemple. Il pourrait donc s'agir d'un dais, mais nous sommes d'accord, M. Albert Mayeux et moi, pour l'interpréter comme une arcature qui forme avec les contreforts qui le supportent une sorte de niche, ainsi que l'explique Fleureau lui-même pour les statuettes placées sur les côtés de la châsse. (Voir ci-dessous). Je crois trouver preuve de ma bonne interprétation dans la description que le même Fleureau fait du tombeau des Salazar de Morigny que j'ai transcrit plus haut : il appelle encore *chapiteau* la table de marbre qui recouvrait le gisant (Ci-dessus p. 69). — M. Albert Mayeux dont le talent de dessinateur est connu a tenté une restitution de la châsse d'Etampes.

(5) Ceci prouve une fois de plus que les images du même genre voulaient honorer la Vierge plus que Jésus, selon une démonstration de M. Emile Mâle (*L'Art religieux au XIII^e siècle en France*, Paris).

(6) « A chacun des côtés il y a cinq niches distinguées par des *pilliers*, et couvertes de *chapiteaux* ornés de fleurons, et autres embellissements. » Ce que Fleureau appelle des *pilliers* doivent être en l'occurrence des contreforts, car la

mençant par le premier personnage placé à la droite du Christ, on trouvait successivement le préfet romain Sisinius qui ordonna le martyre des trois saints d'Étampes, frères et sœur, figurés dans les niches suivantes : sainte Catiennne à genoux qu'un exécuteur va décapiter; saint Cantien ayant autour du cou une sorte de collier orné au milieu d'un soleil émaillé de bleu et garni de pierreries; saint Can, avec le même collier afin de marquer pour l'un comme pour l'autre qu'ils avaient été décapités, mais peut-être aussi dans l'intention de rappeler la légende qui raconte « que les veines coupées de leur col au lieu de sang versèrent du lait en abondance (1) »; enfin, dans la cinquième niche, Prothus, précepteur des précédents qui fut en même temps victime du même supplice.

Sur la façade opposée, se voyaient cinq apôtres avec leurs attributs ou les instruments de leur martyre : saint Barthélemy, avec un couteau; saint Pierre avec un livre et les Clefs; saint Mathieu avec une épée; saint André avec la croix; saint Paul avec un livre et

châsse n'était en réalité que l'imitation d'une petite chapelle, ou une nef avec sa toiture, à laquelle les parties essentielles de construction ne pouvaient manquer. Dans le compte de fabrique de 1515, une dépense est marquée pour l'érection de piliers autour de la chapelle du Sépulture. Or ces soi-disant piliers sont des contreforts qui existent toujours, et destinés à contrebuter la poussée des voûtes construites en même temps (Voir ci-dessus, p. 28, note 1).

(1) Fleureau, *ouv. cité*, p. 357. — On chantait jadis dans l'église Notre-Dame un hymne en l'honneur des trois patrons martyrs. On en attribue la composition au roi Robert le Pieux, coutumier du fait, dit-on, et qui avait lui-même rapporté les reliques de Rome en 1016. L'hymne commençait ainsi : « *O constantia martyrum mirabilis* » (Plisson, *ouv. cité*, p. 193). J'ignore s'il s'agit du même chant dont parlent H. B. T., à propos de la « fontaine de lait » qui ruissela du col des martyrs (*ouv. cité*, fol. 22, verso, et 23) : « Je me suis avancé de coucher cette merveille appuyé sur ces vers tirez de l'office que l'on chante le jour de leur Feste en l'église notre Dame d'Estampes.

Res miranda digna dictu
Dei surgens opere
Quod furoris in conflictu
Mortis dato vulnere
Lac in ipso cœpit ictu
Ferientis fluere.

« Ce que nous confirme aussi un vieil manuscrit en rhyme française par ces vers :

L'écriture vraie en témoigne
Quand chacun d'eux fut décollé,
En lieu de sang sans point d'alongne
Le lait tout blanc en est vollé. »

une épée. Tous cinq portaient une couronne ornée de pierres (1).

Le reste de la description manque particulièrement de clarté. Voici du moins ce que je crois comprendre. Autour de la châsse, une frise ornée; les plaques d'argent formant fond entre les diverses figures étaient également agrémentées de rosaces ou autres ornements enfermés dans des carrés (2).

Le toit à deux rampants était également surchargé de dessins, marqueté avec des fleurs de lis en relief dans des carrés dont les angles étaient enjolivés par des fleurettes en émail, sans doute champlevé, aux tons blanc, azur et violet (3).

Enfin le toit était amorti par une crête ajourée faite de fleurons et de ce que Fleureau appelle des « fusées » (4).

Voilà ce qu'était la châsse dès le treizième siècle. Je ne trouve plus aujourd'hui à lui comparer que deux ou trois pièces : la châsse de Sainte Maxellende, à Caudry (Nord), plus simple et vraisemblablement plus ancienne; et la châsse de saint Taurin d'Evreux qui est au contraire plus élégante et vraisemblablement aussi un peu plus jeune.

A partir du xvi^e siècle, on s'avisa d'enjoliver encore la châsse. En 1511, on ajouta à l'extrémité des deux pignons, pour représenter la scène de l'Annonciation, d'un côté une statuette de la Vierge et de l'autre une statuette d'ange avec une banderolle portant la phrase de salutation : *Ave gratia plena*. Au centre de la crête, on

(1) La grande châsse de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, à Paris, était aussi ornée de statuette d'apôtres. Elle avait 1 mètre de longueur. On la connaît par un dessin de Dom Bouillard (*Hist. de l'abb. roy. de St Germain-des-Prés*), reproduit par Viollet-le-Duc (*Dict. du mobilier franç.*, t. 1, p. 73). Elle avait été exécutée en 1408.

(2) « Tout le tour de la châsse, tant de long que de large est orné d'une bordure frisonnée, et garnie de fleurons, et au-dessus entre les images, l'argent en feuille est chargé de plusieurs fleurons, et marques en forme de roses, le tout par quarréz, avec plusieurs pièces au-dessus, et à côté des chapiteaux » (p. 364).

(3) Le couronnement de la châsse est garni tout autour de fleurons : Les deux costez du comble de la couverture sont d'argent doré, marqueté, et façonné de fleurs-de-lys en bosse, et par quarréz, et aux quatre coins de chaque quarré sont plusieurs fleurs blanches mêlées d'azur, et de violet. » (p. 364) Ce dernier ornement peut se voir répété dans un vitrail du xiii^e siècle à St-Julien-du-Sault (Yonne).

(4) « Le couronnement du comble est garni audessus de fleurons et audessous de fusées. » (p. 364.)

plça un pot contenant un bouquet de trois fleurs de lis, dont les tiges étaient en émail vert (1). Depuis le xii^e siècle, cet accessoire symbolique était devenu essentiel.

A cette même date de 1511, on ajouta également entre les deux contreforts qui garnissaient chaque angle du corps principal de la chässe, une petite niche pour la statuette du patron d'une des quatre autres paroisses de la ville : saint Basile, saint Gilles, saint Martin, saint Pierre. C'était une originale et ingénieuse combinaison (2).

En 1515, la chässe fut dorée ou redorée (3).

En 1524 environ, on ajouta des feuilles d'argent nouvelles pour garnir extérieurement le fond de la chässe, en utilisant le produit de la fonte d'un bâton de la confrérie des Saints-Martyrs du xiv^e siècle, qui avait été donné par un comte d'Etampes de la maison d'Evreux (4), et un lot d'argenterie, calices et burettes, considérées comme trop vieilles. Avec ce qui resta du lingot on fabriqua une pyxide, un nouveau calice et des burettes en vermeil ornées de fleurs de lis, et le tout marqué aux armes du défunt comte d'Etampes en souvenir de son ancien don (5).

Au xvii^e siècle, la boiserie de la chässe tombait en pourriture. En 1620, on se décida à la refaire : toute l'ornementation d'orfèvrerie soigneusement enlevée fut ensuite réappliquée sur le nouveau coffre (6).

Le sort final de la chässe me paraît peu douteux : elle fut, je suppose, dépouillée de sa parure d'argent doré et de pierreries ;

(1) *Ibid.*, p. 359 et 364.

(2) Fleureau, *ouv. cité*, p.p. 359 et 364.

(3) *Ibid.*, p. 359.

(4) On ignore lequel, car ils furent plusieurs. En raison de l'origine du bâton, le fond de la chässe fut marqué aux armes du comte.

(5) C'est Etienne Poncher, archevêque de Sens (1519-1525), qui fut l'initiateur de la fonte et du remploi, car il avait interdit l'usage des bâtons de confrérie. Un acte de 1523, publié par Fleureau (p. 365) explique le reste.

(6) Procès-verbal d'une commission, en date du 1^{er} juillet 1620 (Plisson, *ouv. cité*, p. 200) ; — Procès-verbal de l'ouverture de la chässe, en date du 13 juillet 1620 (*Ibid.*, p. 202) ; — Procès-verbal de la mise en place des reliques dans la nouvelle chässe, le lundi de Pâques 1621 (*Ibid.*, p. 201), dans lequel on lit : « ...reliquias in feretrum, cuius longa vetustate aureus fulgor obsoleverat, magnis sumptibus nitori suo redditum incocutum et pluribus laminis argenteis auctum, et in capsam recentem, quod altera carie pene exesa deperiret, assueris ritibus, ac celebritate prius habita ad frequentem populum concione... etc.»

l'or et l'argent devinrent lingots peut-être dans les creusets de la Monnaie nationale ; le bois fut brisé, brûlé ou tomba en pourriture dans quelque coin. Mais nous ne connaissons aucun document précisant quand et dans quelle circonstance cette destruction eut lieu. Je crois volontiers que l'importance de la châsse détermina une saisie spéciale et anticipée (1).

Durant le Moyen âge, la châsse ne devait pas être constamment enfermée dans le Trésor (2), mais très souvent sinon toujours placée au-dessus du maître-autel ou derrière, en tous cas dominant l'autel selon une disposition presque générale dans toutes les cathédrales ou grandes églises (3). Je crois pour ma part que l'on

(1) Avant 1870, on rencontrait encore dans Etampes des gens qui avaient vu la châsse. L'abbé Bonvoisin, qui était alors curé de Notre-Dame recueillit très consciencieusement les témoignages qu'il reçut dans une note qu'il a déposée dans les archives de l'église et qu'il a fait imprimer dans une petite brochure qui résume tout ce que l'auteur connaissait sur les martyrs patrons d'Etampes et leur culte (*Notice historique sur le culte et les reliques des saints martyrs Cant, Cantien, et Cantianille, patrons de la ville d'Etampes, Versailles, 1866, in-16*). Malheureusement l'auteur n'a pas fait la part des renseignements écrits et des renseignements verbaux, quelquefois seulement traditionnels qu'il enregistrait ; les termes employés ne sont pas plus exacts que ceux de Fleureau ; ces termes sont parfois identiques et on a l'impression qu'ils sont copiés ou tout au moins inspirés par le texte connu du barnabite. En outre il est singulier que des gens ayant fourni des détails précis sur la facure de la châsse aient oublié que celle-ci avait été détruite vers 1793, si bien que l'abbé Bonvoisin se demande : « Si par hasard elle n'avait été que vendue, peut-être est-elle conservée dans quelques musée ou château... » Il y a cependant des indications à retenir et ce sont justement celles auxquelles l'auteur ne croit pas : « Cette châsse, m'a-t-on dit, était une image en petit de la Sainte-Chapelle, et cette donnée est peu en rapport avec les monuments écrits. » Au contraire. Encore : « Elle est surtout remarquable par la finesse du travail, et si elle le cède en quelque chose à la châsse de Sainte-Geneviève de Paris, ce ne peut être que sous le rapport des pierres précieuses dont cette dernière est enrichie. » En résumé, l'enquête sincère de l'abbé Bonvoisin confirme la description de Dom Fleureau sans nous apprendre rien de nouveau. (Bonvoisin, *ouv. cité*, p. 53-56.)

(2) Le Trésor est au fond de l'église, à droite, sur la même ligne que le sanctuaire et séparé de lui par une chapelle. Il a subi une transformation à l'époque gothique, quand on a construit une voûte pour faire une salle supérieure, ce qui en outre a nécessité l'adjonction d'un petit escalier à vis. A un moment donné, il fut certainement utilisé comme chapelle ou plutôt comme sacristie car il possède encore sa piscine.

(3) Voir ci-dessus, p. 109, note 1, une phrase extraite du livre de H. B. T. On lit encore dans le procès-verbal du 13 juillet 1620 : « ...et après la dite

a commencé à tenir les reliques presque toujours closes dans le Trésor seulement après les guerres de religion.

L'origine de cette belle châsse remonte certainement au XIII^e siècle, mais les textes ne s'accordent pas sur l'année exacte et j'ai renoncé pour le moment à avoir même seulement une préférence. La confusion est née de ce que, à vingt ans d'intervalle, l'oncle et le neveu furent tous deux archevêques de Sens sous le même nom, Gilon Cornut, le premier entre 1244 et 1254, le second entre 1274 et 1292. La seule certitude est que l'un des deux opéra la translation des reliques de la châsse en bois dans la châsse d'argent doré nouvellement construite (1), et que l'opération eut lieu soit le 4 août 1249, soit le 4 août 1282.

Je me propose de revenir sur cette question après plus ample information, (2) il n'est peut-être pas impossible de se faire une opinion motivée.

Nous devons à M. Henri Stein (3), de connaître la description de la principale châsse de Pithiviers, inaugurée en 1324, et qui renfermait les reliques de saint Grégoire de Nicopolis enterré en la ville (XI^e siècle). Cette châsse de forte proportion et bien ornée offre tant de rapports avec celle d'Etampes que je trouve utile de résumer ici ce que nous en savons. Elle était en bois, lamée d'argent, et ornée de statuettes en argent doré abritées sous des

messe serions monté au lieu où reposent les dites saintes reliques au-dessus du grand autel du chœur...» (Plisson, *Rapsodie*, p. 203).

Il y a bien sur la porte du Trésor, belle petite porte sculptée que je crois du temps de Henri III ou de Henri IV, cette inscription en abrégé : HIC HISTI ECCLESIE SUNT SANCTORUM RELIQUIE. Néanmoins les reliques régulièrement sorties avaient au XVI^e siècle besoin de gardien dans les conditions qu'indique l'article suivant du compte de fabrique de 1515 : « A Estienne Archambault pour avoir gardé les reliques de lad. esglise les dymanche et festes de toute l'année luy a esté baillé la somme de quarante-huit solz parisisis qui est pour lesd. deux années... quatre livres seize solz parisisis » (*ouv. cité*, p. 92).

(1) La translation fut accompagnée de circonstances auxquelles l'imagination populaire donna une importance extraordinaire et que suscita la conduite irrévérencieuse de l'archevêque venu contre son gré pour la cérémonie (H. B. T., *ouv.*, *cité* ; Plisson, *ouv. cité*, p. 194 et 196). Cependant l'incrédulité de l'archevêque se tourna incontinent en vénération, à ce point qu'il s'empara d'une partie des reliques (le menton de sainte Cantienne, pour les emporter à Sens où elles sont encore. *Ibid.* ; et Fleureau, *ouv.*, *cité*, p. 359-358 ; — Bonvoisin, *ouv. cité*, p. 83-92).

(2) Les documents se trouvent tous chez les auteurs mentionnés. Voir en outre Fleureau, p. 539, et Plisson, p. 193.

(3) *Annales de la Société Archéologique du Gâtinais*, 1890, p. 308-314.

arcatures. Sur l'une des faces latérales, on voyait le Christ entre six Apôtres, et sur l'autre S. Grégoire avec six Apôtres également. La Vierge entre deux anges, et la Trinité entre deux anges occupaient chacune des extrémités. Les statuettes avaient un pied moins une ligne de hauteur, et pesaient chacune environ deux marcs et demi d'argent. Les angles de la châsse étaient comme ceux de la châsse d'Etampes, soutenus par quatre contreforts (au lieu de huit) couronnés de pinacles ou de vases, lesquels étaient ornés aussi semblablement avec les effigies des quatre Évangélistes. Au centre de la toiture se dressait un clocheton en argent. Je constate que le procès-verbal de 1480 d'où ces informations sont tirées appelle les contreforts des *Piliers*, et les arcatures des *chapiteaux supportés par de petits piliers* : « piliers » et « chapiteaux » sont les termes employés par Fleureau pour désigner les mêmes choses. La châsse fut détruite par les Huguenots en 1567, mais au commencement du xv^e siècle, des voleurs arrachèrent une grande partie de l'ornementation dont le poids dérobé fut consciencieusement évalué à environ 100 marcs d'argent. Postérieure à la châsse d'Etampes, elle doit évidemment avoir été imitée de celle-ci dans son corps principal. Par contre, quand les Etampois, en 1511, s'avisèrent d'orner de statuettes les angles de leur plus grand reliquaire, ils reçurent leur inspiration probablement de Pithiviers.

HORLOGES. — Le compte de fabrique de l'église Notre-Dame pour 1513-1515 enregistre une petite dépense pour la petite horloge de l'église (1). Toutes les grandes horloges des églises, sans doute celles qui étaient extérieures, étaient entretenues « aux dépens des deniers de la ville » (2).

(1) *Ouv. cité*, p. 93.

(2) Plisson, *ouv. cité*. L'auteur qui écrivit cela d'après un document de 1510 cite seulement Notre-Dame et Saint-Gilles, mais ajoute « et autres ».

III

BRONZE, CUIVRE, FER FORGÉ
CLOCHES

Tout le monde est prêt à supposer que les objets de cuivre sont, parmi tous ceux du Moyen Age, à cause de leur matière inaltérable, les pièces de curiosité qui ont le mieux résisté aux malices du temps. Il n'en est rien. Le sort de beaucoup, principalement des cloches, fut d'être fondus et refondus souvent, justement à cause de leur matière indéfiniment utilisable et transformable. Leurs propriétaires, parfois dans le but illusoire d'améliorer, pour grossir ou faire plus beau, furent ainsi poussés à les détruire. C'est la mode qui fit disparaître la grande *suspension* de tabernacle en cuivre en forme de crosse, placée au-dessus de l'autel de l'église Saint Gilles jusqu'en 1632 (1). Et puis il y eut à certains moments des besoins urgents de métal, il fallait des canons ou des sous. Bref, dans des milliers de cas, colonnettes, statues, bénitiers, candélabres, encensoirs, mortiers et même tombeaux (2) défilèrent pour aller à la destruction, devant les statuettes de bois sujettes à pourriture. On peut dire, — cloches à part, car beaucoup furent sauvées par leur utilité reconnue de tous, mais encore les cloches très anciennes sont d'une rareté exceptionnelle, — que les bronzes du Moyen Age sont relativement en nombre très inférieur, presque en nombre infime, comparativement aux autres objets fragiles.

(1) Fleureau, *ouv. cité*, p. 443. La coutume n'était pas, au Moyen âge, de conserver les espèces consacrées sur l'autel, on avait des armoires, *secretaria*, ou même des grands tabernacles placés ailleurs. Plus rarement, les espèces pouvaient être enfermées dans une petite boîte en métal, parfois affectant la forme d'une colombe, et ainsi suspendues au-dessus de l'autel comme à Saint-Gilles.

(2) En 1446, un compte signale neuf tombes de cuivre dans le chœur de la cathédrale de Sens (H. Bouvier, *Hist. de l'Eglise et de l'archidiocèse de Sens*, p. 412). Il n'en reste plus trace.

Pourtant je reconnais la possibilité de surprises, et le jour où un homme de compétence spéciale regardera de près certains objets peut-être découvrira-t-il des œuvres anciennes méconnues (1).

Pour illustrer les précédentes réflexions nous avons d'abord l'exemple d'un « petit lutrin » de cuivre cité dans le compte de fabrique de 1515, qui se composait principalement d'un aigle tenant un petit serpent dans ses serres (2). Il a disparu et a fait place à un gros lutrin de même métal, très beau, très décoratif, mais certainement moins original que son prédécesseur.

Vraiment les bouleversements successifs ont emporté tant de choses que sans les cloches il ne me resterait plus un objet de cuivre à enregistrer parmi ceux qui subsistent. Mais j'ai à parler d'un intéressant lot de petites statues et de colonnes en bronze.

MARCHÉ PASSÉ EN 1533 POUR LA FOURNITURE DE HUIT STATUES EN CUIVRE. — Ce marché fut passé exactement le 21 août entre Cantien Canivet et Anthoine Paris, proviseurs et marguilliers de Notre Dame d'Etampes, d'une part, et d'autre part honorable homme sire Gilles Jourdain, marchand maître-fondeur en cuivre, demeurant à Paris, rue Saint-Martin, à l'enseigne Saint-Jacques (3).

Gilles Jourdain s'engageait à fournir huit colonnes de cuivre de huit pieds de hauteur surmontées de huit statues, également en cuivre, représentant la Vierge et l'Ange de l'Annonciation, et six autres anges portant les instruments de la Passion. « Un pot de lis en cuivre » devait être aussi procuré pour être placé entre la Vierge et l'Ange.

Le poids prévu de tout l'ouvrage s'élevait à trois mille trois

(1) Dans l'église Notre-Dame il y a une belle lampe de sanctuaire de style Louis XV, et une grande couronne de lumière qui est une bonne imitation. La garniture d'autel est aussi très importante.

(2) *Ouv. cité*, p. 113.

Viолет-le-Duc cite le lutrin de Saint-Symphorien, à Nuits, qui est en bois et du milieu du xv^e siècle, représentant un aigle tenant dans ses serres un dragon. (*Dict. du mobilier*, art. *Lutrin*). Dragon ou serpent, au Moyen âge, se confondaient. Or, on sait que l'aigle symbolise saint Jean l'évangéliste, et celui-ci est encore souvent représenté tenant un calice d'où il sort un serpent.

(3) Voir ci-dessus, p. 7. On connaît un autre marché de Gilles Jourdain avec le Collège de la Sorbonne, pour la fourniture d'un aigle de cuivre formant lutrin, avec personnages (*Papiers Champeaux. Mss, Biblioth. des Arts décoratifs et Biblioth. d'Art et d'Archéologie*)

cents livres, et le prix à payer était de 18 livres 10 sous tournois par cent livres de poids (1), ce qui, je crois, devait produire pour toute la fourniture, quinze à vingt mille francs de nos jours.

Gilles Jourdain s'engageait à mettre les six anges en place avant la fête de Noël, et les deux dernières statues avant le 1^{er} mars.

L'acte n'indique pas l'endroit auquel cet appareil décoratif était destiné. On peut croire cependant qu'une partie devait remplacer colonnes et anges en bois placés autour d'un autel du chœur (2) et servant de supports aux tringles des *custodes* ou courtines. Il ressort des textes que le chœur de Notre-Dame contenait au moins deux autels, et ce n'était pas le maître-autel qui était entouré de courtines (3). En outre le nombre des colonnes était généralement de quatre et non pas six (4) : les seules exceptions que je connaisse sont les autels de Saint-Waast et de la cathédrale d'Angers. Ceci en vérité ne doit pas inquiéter outre mesure, mais le cas est tout différent en ce qui concerne l'Annonciation que je ne vois pas clairement faisant l'ornementation d'un autel. Il est d'ailleurs remarquable que les deux dernières statues étaient livrables deux

(1) Dans le marché de la Sorbonne, Jourdain avait demandé 20 livres tournois pour le cent de métal.

(2) Voir ci-dessus, p. 30 et ci-dessous, p. 78.

(3) Voici une phrase que j'ai relevée dans le Compte de fabrique de 1514-1515 : « Pour l'achat de quarante-trois aulnes... de rouleaux... pour faire des custodes en tous (entour), l'autel du cueur avecques ung tapis pour couvrir le maître autel » (*Manuscrit*, p. 107). — Le maître-autel devait être en avant, et l'autre autel plus loin vers le fond. A Saint-Denis, c'est également l'autel du fond, dit *matutinal*, qui était entouré de custodes (Viollet-le-Duc, *Dict. de l'architecture*, t. II, p. 26). Il semble en outre que les reliques étaient exposées sur le maître-autel ou grand-autel, ou encore appelé par Fleureau « autels des saints martyrs », dans le passage suivant : « la messe fut solennellement chantée à l'autel des saints martyrs, qui est le principal du chœur » (*ouv. cité*, p. 360). Et pourtant la question n'est pas vidée. Il ressort aussi du pouillé du diocèse de Sens rédigé par Amette, secrétaire de l'Archevêché, dont la copie commencée en 1695, fut terminée en 1732, que, au xvii^e siècle, on employait couramment le terme « chapelle du chœur » pour désigner une chapellenie à la collation du chapitre. C'est ainsi que le pouillé mentionne « dix-sept chapelles du chœur », et ajoute : « ...et en outre les dix-sept chapelles cydessus il y en a encore quatre qu'on nomme royales étant à la collation du roy, mais ne sont pas du chœur » (Ernest Menault, *Essais histor. sur les villages de Beauce, Morigny*, Paris, 1867).

(4) Exemples des cathédrales de Paris, Sens, Chartres, Rouen, et des églises Saint-André de Chartres, Saint-Ouen de Rouen, Saint-Seine (Côte-d'Or).

mois après les premières et par conséquent n'étaient pas indispensables à l'arrangement auquel participaient celles-ci. L'Annonciation devait constituer un motif à part, toutefois en harmonie avec la décoration de l'autel, si l'autel est en cause, ce qui n'est pas sûr. Le tout faisait un ensemble pittoresque et joli, c'est évident ; mais il est difficile de préciser l'emplacement de tous les éléments cités (1), d'autant plus qu'ils étaient accompagnés d'autres inconnus ou mal connus, et que même l'emplacement et l'utilisation des autels, facteurs très importants, ne sont pas encore élucidés avec complète certitude.

GRILLE DE L'ABBAYE DE MORIGNY. — Je ne saurais dire si le fer forgé fut particulièrement en honneur à Etampes au Moyen âge. Aucun petit objet intéressant n'a survécu ou n'est resté sur place ; les peintures des portes ont été enlevées. En fait de grilles nous en avons une à citer qui du moins est un important morceau : c'est celle de l'abbaye de Morigny dont l'époque, très difficile à préciser, se place entre le xii^e et le xiv^e siècles. Il faut l'ajouter aux listes déjà publiées de ces jolies fermetures de chœurs ou de chapelles, faites de multiples rinceaux, pour lesquelles d'habiles serruriers ont « frisé » le fer et lui ont donné une légèreté de dessin que brodeurs et dentellières se sont empressés d'imiter (2). Je rappellerai surtout le souvenir de la grille de Saint-Denis parce que, au Moyen âge, entre Etampes et l'illustre abbaye, les relations furent étroites, et aussi celui de la grille de Saint-Germer (Oise) parce que ce sont

(1) En 1508, un fondeur parisien a livré à la cathédrale d'Angers, pour 120 livres, huit colonnes et autant d'anges, pour être placés à 1 mètre 50 cm. de distance les uns des autres, sur les faces latérales de l'autel ; mais il s'agissait d'un véritable sanctuaire et les colonnes ne portaient pas de rideaux, elles soutenaient une cloison de bois. (L. de Farcy, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, t. II, p. 5).

(2) Vers 1880, la grille servait de fermeture extérieure au jardin du Château, propriété de M. le comte de Saint-Périer, et élevé sur l'emplacement de l'Abbaye. Elle est maintenant dans les communs : pour l'adapter à son nouvel usage, on l'agrandit discrètement de deux panneaux neufs à droite et à gauche. — On a cité les grilles de Reims, Auxerre, Braine, Noyon, Saint-Quentin, Cluny, Cravan, Béziers, le Puy, Conques, Cadiac. J'ajouterai à cette liste celles du chœur de Coustouges (Pyrénées-Orientales), deux portes à l'entrée de l'église de Saint-Jean-de-Malte à Aix-en-Provence, et celle du musée Singhers, au Mans. — Mais n'oublions pas les cages d'oiseaux qui, jusqu'au xvi^e siècle, furent traitées de la même façon (Exemples du Musée de Lyon et de la collection Victor Gay. Voir Gay, *Glossaire archéol. du Moyen Age* et de la Renaissance, 1887, art. cage).

des religieux de cette abbaye qui fondèrent le monastère de Morigny.

La grille a 2 mètres 42 cm. de hauteur sur 2 mètres 16 cm. de largeur. On n'a aucune indication sur la place qu'elle occupait primitivement dans l'abbaye. Le motif des rinceaux est uniforme, serré, et très fin (1). Il n'y a aucun couronnement.

CLOCHES. — Le 17 novembre 1793, rapporte Léon Marquis, dix-huit à vingt voitures chargées uniquement de cloches retirées des églises d'Étampes, quittèrent la ville pour Paris. Les cloches réquisitionnées dans le reste de l'arrondissement ou du district suivirent la même voie le 2 avril suivant. C'était en exécution de plusieurs lois ou décrets dont le but final fut de trouver du bronze pour des canons nécessaires à la guerre (2). En principe, on réserva pour chaque clocher une cloche civique ; par suite de mal-entendus des églises bénéficièrent d'un changement à leur avantage. La suppression subséquente de quelques tours a aussi amené des transferts de cloches (3).

Durant le XIX^e siècle, on eut la bonne idée, quand on refondait une cloche, de rappeler l'inscription de celle qu'on détruisait ; des renseignements anciens se trouvent ainsi avoir été sauvés (4).

Si les cloches sont assez nombreuses aujourd'hui dans la région, c'est parce que depuis la Révolution on en a ajouté beaucoup de nouvelles : les trois cloches de Saint-Basile datent toutes trois, seulement de 1829 (5) ; deux cloches de Saint-Martin ont été fondues

(1) Ce genre de rinceau très spécial à la ferronnerie a été pourtant imité en pierre exceptionnellement, comme dans une archivolte du portail roman de Lescur (Tarn).

(2) Léon Marquis, *ouv. cité*, p. 78. — Il faut noter l'exception du village d'Autruy qui a conservé ses trois anciennes cloches parce que les paysans s'opposèrent par la force à leur descente (*Ibid.*, p. 79).

(3) Une des quatre cloches du village de Chalo-Saint-Mard provient de Saint-Basile d'Étampes ; elle est datée 1672 (*Ibid.*, p. 259). Une autre datée 1658 était originellement au hameau voisin de Saint-Hilaire (Max. Legrand, *Étampes pittoresque*, arrondiss., t. 1, p. 245).

(4) A Saclas, la cloche de 1845 mentionne la date de l'autre, 1586 (*Ibid.*, t. II, p. 509). A Torfou, deux dates également 1826-1889. A Angerville, deux cloches de 1834 remplacèrent celles de 1657 et de 1784. A Châlou, une cloche provient de Moulineux, datée 1766 ; la seconde, moderne, fut fondue avec le métal de deux autres, dont l'une avait été faite par Claude Larmet en 1583 (*Ibid.*, t. I, p. 299), fondeur qui ne doit pas avoir été cité jusqu'à présent dans les ouvrages spéciaux.

(5) L. Marquis, *ibid.*, p. 257-258.

respectivement en 1804 et 1862, et une troisième, de 1600, porte une inscription un peu énigmatique (1). A Saint-Gilles, de deux cloches, la petite est moderne (1850), et la grosse ancienne (1578). D'après Marquis, celle-ci a 1 mètre 02 cm. de hauteur pour 1 mètre 14 cm. de diamètre ; « elle porte sur une seule ligne, en caractères gothiques, cette courte inscription, précédée d'une croix et de deux écussons aux armes de France : GILLES SUIS NOMMÉE L'AN MIL VCLXXVIII » (2).

Dans l'église Sainte-Croix d'Etampes, au temps où Geoffroy-Saint-Hilaire était l'un de ses desservants, quatre cloches sonnaient les offices (3).

A la Congrégation de Notre-Dame, dont les religieuses émigrèrent en 1905, on se servait d'une cloche que l'on dit avoir été donnée par un maire d'Etampes, le général Romanet, dans la première moitié du XIX^e siècle, et qui provenait de la Prison, c'est-à-dire de l'ancien palais royal. Cette cloche, ayant 45 cm. de diamètre et 40 cm. de hauteur, portait cette inscription : « JE FU FAICTE L'AN 1555, ET FUT NOMMÉE MARTHE » (4).

A l'abbaye de Morigny, la grosse cloche porte la date de 1787, la plus petite 1838. Une troisième de moyenne grosseur, fondue en 1720, porte le nom de la paroisse de Champigny, aujourd'hui supprimée et dont l'église démolie était dédiée à Saint-Martin (5). Sur les cloches détruites du même monastère Fleureau a laissé quelques renseignements.

On a dit que, au milieu du XIV^e siècle, un frère Jean, surnommé Ragal, aurait fait fondre une cloche dite le *Petit moineau* ; mais

(1) « L'an mil six cens, je fuz faicte pour la chapelle de Housse (?) ». Marquis se demande s'il s'agit d'un village belge situé aux environs de Liège (*Ibid.*, p. 239).

(2) *Ibid.*, p. 241. Fleureau écrit, d'après les Comptes de fabrique, mais sans plus de précision, que les cloches avaient été fondues aux frais des paroissiens après l'année 1547 (*Ouv. cité*, p. 443).

(3) *Ibid.*, p. 153.

(4) *Ibid.*, p. 124.

(5) Voici l'inscription : « L'an 1720 iay été nommée Nicolas-Jehanne-Martin par M. Nicolas Benoist, maire de la municipalité et Marg^{on}, en charge de la Psse de Champigny, et par Jehanne-Elisabeth Gibier, femme — de M. Jacques-François Fontaine, Pror de la municipalité et bénie par M. Jacques Frichel, — curé ». (Max. Legrand, *Etampes pittoresque, l'Arrondissement*, t. II, p. 838 et 859). Morigny et Champigny font aujourd'hui une seule commune et une seule paroisse, avec une seule église au lieu de trois.

Fleureau ne considère pas l'indication comme certaine en raison de confusions évidentes (1).

On peut néanmoins retenir le fait en gardant toute réserve sur les circonstances qui sont douteuses et penser que la cloche n'existait plus au temps de Fleureau.

Détruite aussi à ce moment, une grosse cloche qui avait été fondue en 1423 par l'abbé Benoist Boissière et qui d'après son inscription avait été nommée le *Gros Seing* (2).

Détruites également avant le XVIII^e siècle trois cloches fondues sur les ordres de l'abbé Jean Regnier en 1413, sur l'une desquelles on lisait l'inscription suivante :

MENTEM SANCTAM SPONTANEUM HONOREM DEO, ET PATRIÆ LIBERATIONEM. FUSMES FAITES TOUTES TROIS PAR FRÈRE JEAN REGNIER, L'AN 1413 (3).

Pour ce qui est de la partie latine, cette formule d'inscription de cloche est assez fréquente parmi les soixante autres environ que l'on connaît. M. Berthélé en a réuni quarante et un exemples existants ou non, et y compris celui de Morigny, dont le plus ancien, daté 1239, est à Sidiailles (Cher), et le plus moderne daté 1626, est à Bussy-Saint-Georges (Seine-et-Marne), mais qui sont distribués partout, en France, en Italie, en Suisse et en Belgique (4). Comme toutes les formules du même genre on lui attribuait la vertu de protéger contre l'orage (5).

M. Albert Mayeux l'a trouvée dernièrement inscrite sur la cloche du beffroi de la cathédrale de Perpignan (6).

Quant à son origine, il faut la chercher dans la légende de sainte Agathe (7).

(1) Fleureau, *ouv. cité*, p. 539. Ce Jean ne serait autre, peut-être que le Jean Regnier, dont il est question plus loin (*Ibid.*, p. 544).

(2) *Ibid.*, p. 544.

(3) *Ibid.*, p. 544.

(4) Joseph Berthélé, *Enquêtes campanaires*, Montpellier, 1903, in-8, p. 329-330.

(5) En voici deux caractéristiques : « *Christus ab omni malo nos defendat* » ; et encore « *Benedicite, fulgura et nubes, Domino* ». Cela n'empêche pas que les accidents survenus aux sonneurs pendant les orages furent toujours fréquents.

(6) *Revue de l'Art chrétien*, 1911.

(7) Le récit s'en trouve comme tant d'autres dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Sainte Agathe étant morte après avoir subi le martyre, un miracle

LA CLOCHE DE JEAN DE BERRY (1). — Le clocher de l'église Notre-Dame d'Etampes contient deux constructions en charpente dites *beffrois* ou *moutons*, dont une seule est aujourd'hui en usage pour le support des cloches (2). Ces beffrois sont placés l'un au-dessus de l'autre aux étages supérieurs de la tour dont la partie basse fut construite au XI^e siècle et la partie haute au XII^e. Du reste quel que soit l'âge du clocher actuel et des beffrois (3), l'église eut certainement des cloches à son origine et un peu plus tard une grosse cloche. Née église royale, réservée avant 1030 à un collège de douze chanoines qui se doublèrent bientôt d'une autre douzaine de chapelains, devenue lieu de pèlerinage, Notre-Dame était l'église la plus importante à tous points de vue d'une riche région, celle où le roi Louis le Gros réunit en 1130 son grand concile national : pour ne pas déshonorer le roi, il fallait bien qu'elle fût pour-

se produisit durant ses funérailles dans les conditions que voici. Je cite le texte ou plutôt la traduction du texte de Voragine :

« Les fidèles oignirent son corps d'aromates et le placèrent dans un sarcophage. Et voici qu'un jeune homme, revêtu d'une tunique de soie, et accompagné de cent autres beaux jeunes gens en tuniques blanches, s'approcha du tombeau, y déposa une tablette de marbre et disparut aussitôt avec ses compagnons. Et sur la tablette était écrit ceci : « *Ame sainte, spontanée, honneur à Dieu et délivrance de la patrie.* » Ce qui signifie qu'Agathe eut une âme sainte, s'offrit spontanément au martyre, fit honneur à Dieu, et sauva sa patrie. Et le don miraculeux de cette tablette de marbre eut pour résultat que même les païens et les Juifs commencèrent à vénérer le tombeau de la sainte... Un an environ après la mort de sainte Agathe, une montagne voisine de Catane se rompit et un torrent de feu en jaillit, qui, sautant de rocher en rocher et brûlant tout sur son passage, menaçait de s'abattre bientôt sur la ville. Alors la foule des païens courut au tombeau de la sainte, arracha le voile qui le couvrait et l'étendit au pied de la montagne ; et ce voile arrêta la descente du feu, et sauva la ville ». (Traduction Teodor de Wyzewa, chap. XXXVIII).

(1) Résumé d'une étude plus complète prête à paraître.

(2) Le beffroi n'est pas seulement la tour d'une maison communale : on nommait encore de la même façon des machines de guerre, des tours roulantes en charpente qui avaient en somme grande analogie avec les *moutons* fixes dont nous parlons ici.

(3) On pourrait déduire de l'existence de ces deux beffrois que le clocher a contenu à la fois quatre ou cinq cloches. Cela n'est pas sur. On préférerait la qualité à la quantité. Pour posséder une grosse cloche, on sacrifiait allégrement plusieurs petites. Je suppose donc que le beffroi supérieur, aujourd'hui hors d'usage, fut construit en 1401 ou avant, et que la fonte de la plus grosse cloche en 1718 a nécessité la construction du second pour le remplacer.

vue à cette date d'une cloche convenable (1). C'est peut-être celle-ci déjà grosse et ancienne, que l'on utilisa dans la fonte de la cloche dont nous allons parler (2).

Au temps de Jean de France, duc de Berry, comte d'Etampes (3) en 1401, comme l'indique son inscription, elle fut fondue en utilisant au moins une cloche ancienne plus petite. Jean de Berry fournit une certaine quantité de nouveau métal et fut parrain. Elle était au jour de son baptême, la plus belle cloche de l'église et vraisemblablement d'Etampes ; aujourd'hui ses dimensions sont très moyennes : 1 mètre 35 cm. de diamètre, et 1 mètre 20 cm. de hauteur. Elle a environ 2 mètres 40 cm. de tour à la ceinture, où se trouve l'inscription, et 4 mètres 80 cm. sur ses bords. Elle est peu épaisse (4), dit Léon Marquis, et son battant fut changé pour obvier à certains inconvénients qui subsistent ou même furent aggravés (5).

L'inscription assez courte s'étend sur deux lignes. Son départ est marqué par un point initial sous forme de petit bas-relief de la même dimension que les lettres représentant une croix et quatre oiseaux dans les angles. La première ligne est celle du bas. Les lettres gothiques allongées sont enfermées dans des *dossiers* de 44 millimètres de hauteur, qui se touchent, sauf les chiffres et le mot de la fin qui sont en petites majuscules. Quelques lettres, les E et les R, sont accolées d'oiseaux échassiers. Voici l'inscription qu'il faut lire telle que nous l'avons écrite pour comprendre les intentions prosodiques de celui qui l'a composée :

(1) Helgaud rapporte que le roi Robert le Pieux, le fondateur de Notre-Dame, fit don à l'église Saint-Aignan d'Orléans, le jour de sa dédicace, en 1029, avec d'autres présents, de cinq cloches, dont l'une, baptisée de son nom, pesait deux mille six cents livres.

(2) Outre le clocher actuel, l'église Notre-Dame possédait, probablement depuis le XII^e siècle, un clocher en bois couvert de plomb, se dressant au-dessus de la croisée du transept, c'est-à-dire au centre de la nef. Il abritait deux petites cloches et fut détruit à la Révolution. — En 1513-1515, Berthelot Mainfroy et Alain Tixier travaillèrent à deux « hures neuves » destinées à ces cloches (*Compte cité*, p. 32-33).

(3) Jean de Berry est connu pour avoir donné des cloches à de nombreuses églises et même des timbres d'horloges, comme à Niort, en 1396. C'était apparemment une des formes de libéralité qui lui plaisait le plus.

(4) *Le Diction. univers. franç. et latin*, dit de Trévoux, 1732, rapporte que l'on donne « quinze fois l'épaisseur du bord au diamètre d'une cloche ».

(5) *Ouv. cité*, p. 279-280. A la page 304, se trouve une image de la cloche. M. Léon Marquis a le premier publié l'inscription.

MARIE AY NOM LA GROUSSE, ENGROISSIE ET NOMÉE
PAR JEHAN DUC DE BERRY, D'ESTAMPES LA VALLÉE
COMTE, EN L'AN MILLE CCCC ET UNG, FU COULÉE
POUR DIEU CÉANS LOER ET SA MÈRE HONORÉE

M
IIII POISE

Ici, la déclaration d'hommage à Dieu et à la Vierge — pour Dieu louer et sa mère honorer — tient lieu de formule protectrice.

Très exceptionnellement Etampes a changé ses qualificatifs habituels, il est devenu Etampes la Vallée, pour rimer avec *coulée*, semble-t-il.

Les chiffres et le mot de la fin indiquent le poids de la cloche, fait rare. Il s'agit de quatre milliers, le mot *poids* ou *livre* étant sous-entendu, et *poise* étant probablement écrit ici pour *pèse*. Elle pèserait donc environ 1958 kilogrammes.

Selon l'usage, la cloche porte de petits bas-reliefs en forme de médaillons quadrangulaires ayant 8 centimètres de hauteur sur 5 de largeur, qui sont obtenus par empreintes sur des matrices gravées : ils sont au nombre de six, mais ne comportant que deux sujets répétés chacun trois fois.

L'un d'eux représente la Vierge et l'Enfant, et, pour remplir des vides, deux perroquets (1) et deux échassiers huppés qui peuvent être des hérons.

L'autre sujet est l'image dite le *Christ de pitié* ou le *Christ de saint Grégoire*, parce qu'il se réfère à une vision légendaire du pape de ce nom. Jésus est représenté mort, sortant du tombeau et entouré des instruments de la Passion, y compris le coq.

L'inscription, l'alphabet, les bas-reliefs de la cloche suscitent plusieurs problèmes : 1^o Le duc de Berry eut-il son fondeur attiré, et ainsi l'aurait-il envoyé à Etampes au lieu de laisser le chapitre choisir son fondeur ? — 2^o Le fondeur, s'il fut attiré, a-t-il fait graver un alphabet exprès pour le duc ? — 3^o Le goût du duc pour les oiseaux a-t-il eu une influence sur l'ornementation des lettres et des bas-reliefs ?

La seconde cloche de Notre-Dame fut fondue en 1718. C'est un

(1) Beaucoup d'animaux exotiques furent connus du Moyen-âge. Pour ce qui concerne les perroquets, l'inventaire fait en 1424 dans l'église Saint-Spire, de Corbeil, rapporte que la couverture de l'autel est « figurée à Lyons, daulphins et oyseaux pappegaulx ». (A. Dufour, *Annales de la Société archéolog. du Gâtinais*, 1888 ; et *Bulletin de la Société archéol. de Corbeil*, 1905.)

bourdon plus gros que la cloche de Jean de Berry, couvert d'une grande inscription que Léon Marquis a publiée tout au long (1).

Je ne retiendrai que cette phrase : « Nicolas de la Paix, Jacques et Louis de Claudiveau m'ont fait », qui donne les noms des fondeurs (2).

(1) *Ouv. cité*, p. 278.

(2) La famille de la Paix est fort connue ; elle est originaire de Bassigny, dans la province mi-lorraine et mi-champenoise qui a fourni un très grand nombre de fondeurs. Dans la seule famille de la Paix j'ai trouvé dix-neuf membres de cette profession. Les plus anciens, Claude et Etienne, sont signalés en 1580 ; le dernier, François, en 1730. Un certain Nicolas, originaire de Levécourt, serait mort avant décembre 1711 : ou bien il y a erreur, ou bien ce n'est pas le nôtre. (D'après les travaux de MM. Jules Marchal et Claude Rozier, *Enquêtes campanaires*, p. 394 et suiv., et p. 404. Je n'ai rien trouvé concernant les Claudiveau.

Je rappelle en passant que la cloche la plus ancienne de Seine-et-Oise doit être celle de Marines, sur laquelle notre collègue M. Plancouard a publié une étude (*Bulletin monumental*, 1908, p. 66-77). Voici de son côté ce qu'en a dit M. Berthelé : « Quoi qu'il en soit de la question de la date qu'il paraît difficile de préciser, il est certain que la cloche de Marines mérite tout particulièrement l'attention des archéologues et des épigraphistes, et qu'elle doit être classée parmi les plus anciens et les plus importants spécimens de l'industrie campanaire gothique ayant survécu en France (*Ephemeris campanographica*, p. 8).

IV

TISSUS et BRODERIES

Le chapitre du souvenir, voilà quel pourrait être le titre de cette courte étude : tous les tissus dont je vais parler ont disparu, et je n'ai pas pensé que cette fâcheuse circonstance devait me faire abandonner un sujet tout aussi digne de retenir l'attention que les autres. La lingerie, les étoffes de drap ou de soie, la broderie qui les orne, quoique choses d'un usage universel, précieuses, délicates et souvent intimes, sont, parmi toutes les productions de l'art industriel celles dont l'histoire est restée fort en arrière. Ce n'est pas que de grands efforts n'aient été tentés déjà, et depuis longtemps; la difficulté est très grande. En tout cas, en ce moment, beaucoup de savants se sont attachés à l'étude des tissus. Les moindres fragments retrouvés de l'Antiquité ou du Moyen âge sont avec soin recherchés, classés, étiquetés, photographiés, publiés, comparés. Ce travail doit marcher de pair avec la publication des archives, fût-ce de simples notes comme celles qui vont suivre. On arrivera ainsi un jour ou l'autre à déterminer les phases si magnifiques de l'industrie des étoffes chez tous les peuples.

A Etampes, la corporation des tisserands était déjà importante au XII^e siècle, car en 1204, peu d'années après avoir cassé la commune étampoise, Philippe-Auguste, qui lui même possédait à Etampes plusieurs moulins à fouler le drap (1), passa un contrat avec eux. Par cette charte royale, les tisserands en drap ou en toile furent exemptés de toutes les coutumes, tailles et autres levées, sauf un droit d'*ételénage*, et le service militaire comme tout le monde, et en échange de vingt livres payées annuellement (2).

Cependant nous ne savons absolument rien de la production des

(1) Fleureau, *ouvr. cité*, p. 406.

(2) Fleureau, *ouv. cité*, p. 132 et suiv. ; L. Eug. Lefèvre, *Etampes et ses monuments*, p. 77.

tisserands ou drapiers étampoïis, et je ne hasarderai aucune conjecture sur la valeur de leur fabrication. C'est pourquoy, faute de documents, il faut laisser de côté la question du travail étampoïis, *opus stampense*, pour passer en revue les tissus que nous avons trouvés cités, en indiquant, si possible, leur provenance, leur usage, et leur description.

Dans les Trésors des églises, quand par extraordinaire ils ont conservé leurs richesses, on admire de magnifiques et très anciens vêtements liturgiques. A Etampes, il ne reste rien du temps passé, et les plus vieilles choses de Notre-Dame, parmi lesquelles se trouvaient sans nul doute des ornements liturgiques somptueux, furent détruites ou emportées par les Protestants de 1562 (1). Les rares documents écrits rédigés sèchement nous renseignent mal sur les objets merveilleux et ne suppléent pas à la perte des inventaires.

La chronique de Morigny nous apprend pourtant que l'abbé Macaire, quand il s'en fut à Rome en ambassade, vers 1141, rapporta à son monastère, entre autres choses, trois *pallium* ou manteaux d'étoffes précieuses dont on fit des vêtements liturgiques (2).

Le compte de fabrique de 1513-1515 fournit quelques détails à retenir. On achète à Paris des ceintures bénites; on achète une demi-aune de samit rouge (étolfe de soie) pour faire des *sanguins* à essuyer les calices; on achète 43 aunes et demie de *rouleaux* jaunes, verts et rouges pour faire des *custodes*, c'est-à-dire des rideaux, autour de l'*autel du chœur* (3), et un tapis à couvrir le *maître-autel*; pour faire ces *custodes*, il fallut également 64 *aulnes de riboins* (rubans) jaunes et verts, quatre livres de boucles renforcées, du fil aux trois couleurs susdites, et on paya douze deniers parisis par jour à une ouvrière qui travailla six journées à les coudre (4); on fait teindre 35 aunes de toile en noir pour mettre autour de l'église et on achète de la futaine devant servir à faire des croix pour couvrir un rétable, à l'occasion du service mortuaire de la reine Anne de Bretagne (5).

(1) Voir ci-dessus, p. 5, note 2.

(2) « Attulit et tria pallia preciosa, ex quibus quedam indumenta composita sunt » (*Chronique*, p. 79).

(3) Les *custodes*, appelées aussi *courtines*, étaient pendues à des tringles de fer peintes en blanc (*Compte de fabrique*, manuscrit, p. 76). Le but des *custodes* était de cacher le mystère de la messe aux gens séculiers. Souvent elles n'étaient tirées que pendant la cérémonie, au commencement du Canon.

(4) *Compte cité*, p. 43-44.

(5) *Ibid.*, manuscrit, p. 107.

Un grand nombre de pièces tissées ou de broderie possédées par nos musées et nos trésors d'églises proviennent de sépultures ouvertes, tombeaux de dignitaires ecclésiastiques, ou bien sont des vêtements, reliques transmises pieusement à travers les siècles avec des séries de procès-verbaux qui en garantissent indubitablement l'origine au moins à partir d'une certaine époque. Très souvent, les étoffes ne sont pas des reliques, mais, tout aussi anciennes que celles-ci peuvent l'être, ce sont des linges ou des morceaux de soie qui servaient à envelopper les vraies reliques, les ossements, et alors sont dénommés *suaires*. A Etampes, je l'ai dit, il ne nous reste plus rien d'aucune provenance, mais nous avons des notions sur les reliques et les suaires qui ont existé (1).

Le roi Robert le Pieux étant allé à Rome en 1016, en rapporta une grande partie des ossements de trois saints Can, Cantien et Cantienne, qui, dit-on, avaient souffert le martyre au III^e siècle, et remit le tout solennellement à l'église Notre-Dame d'Etampes. Les suaires qui enveloppaient les reliques au XIII^e siècle, sont dites seulement « parures et toile cirée », ce qui ne signifie pas grand'chose. Cependant la petite châsse dont nous avons parlé (2) avait été destinée uniquement à contenir les « chemises et linges des benoits corps saints » : il se peut que primitivement ces linges fussent des suaires dont la croyance populaire a peu à peu fait les vêtements de ses saints. Quoi qu'il en soit, le procès de translation des reliques du 13 juillet 1620, signale la découverte de trois paquets presque identiques contenant chacun du linge blanc, renfermant lui-même une « enveloppe de drap de soie et auquel drap sont empreintes des tours qui sont les marques des armoiries de la ville », un petit sac de cuir blanc ; c'étaient les suaires contenant les ossements. Dans l'un des paquets on trouva en outre une bourse tissue de soie de diverses couleurs effacées : il était habituel de se servir pour les reliques de semblables petites aumônières brodées, fort à la mode aux XIII^e et XIV^e siècles ; Le Trésor de Sens en possède une collection. Dans un autre paquet, étaient réunis « plusieurs morceaux d'étoffe de soie de plusieurs couleurs et à l'un desquels s'est trouvé

(1) Les reliques connues pour avoir été le plus anciennement conservées à Etampes sont celles de l'abbaye de Saint-Julien, découvertes en 1628 ou 1648, avec une inscription gravée sur métal indiquant qu'elles avaient été apportées d'Antioche au temps de Brunehaut, par un nommé Severinus (Fleureau, *ouv. cité*, p. 17-18). Je ne trouve rien de particulier à dire quant aux objets composant cette trouvaille.

(2) Ci-dessus, p. 56.

comme façon d'une jupe ». En 1620 et 1621, les étoffes nouvelles préparées comme enveloppes sont « des soies et taffetas de couleur incarnat et blanc », et « des petits sacs de satin blanc ».

Par un nouveau procès-verbal de 1672, nous apprenons que l'étoffe mentionnée précédemment était « un damas blanc chargé de tours en broderie », la jupe était en étoffe de serge » (1).

Enregistrons platoniquement que l'abbaye de Morigny possédait d'antiques vêtements que l'on croyait avoir appartenu à l'apôtre saint Jacques le Majeur; de même à Notre-Dame, on conservait au XIV^e siècle et peut-être avant, dans un précieux reliquaire, un voile que la piété des fidèles s'imaginait avoir abrité la tête de la Vierge Marie. (2). Si l'authenticité de la provenance de ces étoffes est tout à fait douteuse, et s'il est très probable qu'il s'agissait de tissus assez ordinaires, peut-être même relativement grossiers, il est du moins raisonnable de leur accorder l'âge déjà vénérable d'une origine carolingienne.

Et si peu brillante que soit notre énumération, elle suffit néanmoins à prouver que, sans tant de circonstances défavorables, Etampes pourrait aujourd'hui comme quelques autres anciens centres religieux, exhiber sa collection de tissus coptes, sassanides, persans, byzantins, italiens ou français, et ses riches broderies de toutes provenances.

Je ne parle pas des tapisseries historiées, sauf pour enregistrer le silence des textes connus à leur égard.

Les relations de quelques cérémonies civiles nous font connaître plusieurs détails à retenir.

En 1500, la Ville dépensa 46 livres tournois pour 20 aunes et demie de drap noir devant servir à la confection de six robes à l'usage des échevins et du receveur pour qu'ils assistent aux obsèques de Jean de Foix, Comte d'Etampes. (3).

Pour l'entrée solennelle de Gaston de Foix, fils du précédent, en 1506, on acheta à Paris un dais avec cinq écussons dont quatre aux armes du prince et un aux armes de la ville : il était en soie et coûta 13 livres. On fit faire cinq robes en drap pour les échevins, et des bannières armoriées en taffetas pour deux trompettes (4).

(1) Fleureau, p. 360-361; Plisson, *ouv. cité*, p. 197 et suiv. — A noter dans les mêmes procès-verbaux la présence d'un petit flacon de plomb portant une empreinte de crucifix (p. 205, 209 et 211).

(2) Voir ci-dessus, p. 51 et 54.

(3) Plisson, *Rapsodie*, p. 24.

(4) *Ibid.*, p. 26-27.

La reine de France, Anne de Bretagne, qui fut comtesse d'Etampes, eut aussi son entrée solennelle. Les principales acquisitions furent faites comme toujours à Paris. Elles consistèrent en 21 aunes « de drap de vigonie » pour faire des robes aux échevins, coût 62 livres ; « un ciel de damas blanc double, tant le fond que le contrefond, avec sa garniture de frange de soie fine jaune et rouge », et son châssis à quatre colonnes pour être porté par les échevins au-dessus de la litière de la reine, depuis la porte jusqu'au logis (1).

A l'occasion du passage du corps de la même reine Anne de Bretagne, quand elle fut décédée, au mois de Janvier 1514, un échevin partit précipitamment à Paris pour se procurer de quoi faire un ciel. Il acheta 12 aunes de damas moyennant 35 livres tournois, une aune et demie de damas blanc « pour faire une grande croix à l'autour du dit ciel, et sept aunes de frange de soie noire. Les échevins furent habillés de robes et chaperons de drap noir. Six livres sont dépensées pour gants, cordons de deuil, ou choses semblables (2).

Dans les inventaires du duc de Berry, j'ai trouvé plusieurs objets d'ameublement aux armes d'Etampes, qui provenaient de Louis II d'Evreux, et d'autres, sans indication d'origine, qui pourraient bien alors avoir été exécutés pour Jean de Berry (3). On peut se demander s'ils ne servirent pas aux princes spécialement pendant leurs séjours à Etampes.

(1) *Ibid.*, p. 38. — Nous voyons dans le même ouvrage que les couleurs de la ville étaient moitié rouge et moitié canelle, et que chaque jour de Pâques le clerc de la ville recevait une robe faite en draps de ces deux couleurs (p. 52).

(2) *Ibid.*, p. 33.

(3) (n^o 792)... un tapis rond de drap de laine, armoié des armes de feu monseigneur le comte d'Estampes que Dieu pardoint, semé de plusieurs chiens emmantelez desdictes armes... ».

(n^o 1146)... une autre chambre de drap de soye, ciel et dossiel tenans ensemble, aux armes d'Estampes, et trois courtines de cendail vermeil... ».
(*Inventaire de 1416*, ms. de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, publié par Jules Guiffrey, *ouv. cité*, voir ci-dessus, p. 22, note 4).

V

PEINTURE

Etampes possède une des plus curieuses, une des plus importantes peintures du Moyen-Age parmi celles qui subsistent en France. Je veux parler de la grande peinture exécutée très probablement vers 1307 sur le mur de la grande salle de l'ancien palais royal, aujourd'hui Palais du Tribunal. Elle a en effet la particularité de représenter un sujet non religieux dans lequel figurent des personnages historiques, un roi de France, une reine, des princes. Cette œuvre qui fut jadis rare et belle est devenue par tant de destructions accomplies et malgré qu'elle n'ait pu échapper elle-même aux déprédations, une œuvre unique. (1)

A côté de cette page d'art historique tout à fait exceptionnelle les cinq ou six autres peintures murales d'Etampes, sans compter les vestiges, sont évidemment d'un intérêt diminué. Il ne faudrait pas cependant trop abaisser leurs mérites et maladroitement les dédaigner; comme leur chronologie s'échelonne entre le XIII^e siècle et le XVI^e, comme l'une d'elles est très exactement datée, leur ensemble constitue une série documentaire très estimable; et même plusieurs d'entre elles sont des œuvres d'art véritables bien au-dessus d'un simple document.

Toutes, à un moment donné, se trouvèrent cachées sous le badigeon ou autrement, et elles furent découvertes successivement durant la seconde moitié du dernier siècle.

(1), L. Eug. Lefèvre, *La Peinture historique du Palais royal d'Etampes, avec un appendice sur les Peintures de la chapelle de Farcheville*, Paris, A. Picard, 1908, extrait des *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*; — *Le Palais royal d'Etampes et sa peinture historique*, Rapport présenté à la Commission des Antiquités de Seine-et-Oise, extrait du *Bulletin de la Commission*, Paris, 1909; — *Le parement d'autel de la Comtesse d'Etampes, au Trésor de Sens, étude comparative avec la peinture historique d'Etampes*, Paris, Picard, 1910, extrait des *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*.

Feu M. Henry Dufresne, inspecteur général de l'Université, qui était Étampois et fit partie de la Commission des Antiquités de Seine-et-Oise quand elle fut fondée, fit connaître succinctement, en 1881, que l'église Notre-Dame d'Étampes « renfermait quelques peintures murales du xiv^e siècle qu'il serait très important de conserver; il promettait de placer sous les yeux de la Commission un relevé de ces peintures et aussi de celles que M. Lenoir avait signalées » au Palais du Tribunal (1).

Il s'agissait probablement des peintures énumérées vers le même temps par Léon Marquis (2) 1^o des croix de consécration placées en différents endroits; 2^o une grande composition représentant un *Ecce homo*, au-dessus de la porte de la sacristie; 3^o une petite peinture représentant le martyr de Sainte-Julienne.

Depuis, — vers 1895, je crois, — des nouvelles découvertes furent faites: 1^o une peinture purement décorative avec fleurs de lis et colliers d'or, sur les deux piliers à droite et à gauche de l'entrée du chœur (3); 2^o des traces avec une tête de personnage sur la face orientale d'un de ces mêmes piliers celui de gauche; 3^o d'autres traces décoratives avec fleurs de lis, à l'entrée sud de l'église près du grand portail méridional à statues-colonnes.

Enfin en 1900, sur une initiative heureuse de M. le Curé Amaury, membre de la Commission, décédé, il fut découvert une peinture à l'extérieur de l'église, décorant le tympan du petit portail sud (4).

A mon avis l'ordre chronologique de toutes les peintures murales étampaises n'est pas facile à établir, car si l'on peut fixer approxi-

(1) Bulletin de la Commission départementale des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, 1881, p. 36.

(2) *Ouv. cité*, p. 282.

(3) J'ai fourni des détails plus précis qui sont consignés dans le compte rendu de la *Conférence des Sociétés savantes de Seine-et-Oise*, à Rambouillet, en 1906, p. 198-199.

(4) Cette porte a été condamnée très anciennement, mais sa fermeture avait été opérée avec soin, en laissant l'arc, les colonnes et les chapiteaux bien dégagés. Cependant avant 1900, l'espèce de niche que ce travail avait faite se trouvait bouchée grossièrement à la pierre et au mortier et en laissant voir pourtant des fragments de chapiteaux. C'est en voulant dégager ceux-ci et donner à la porte un aspect plus convenable, que l'on découvrit avec surprise un tympan peint. J'ignore quand ce grossier bouchage fut exécuté. S'il ne date pas de 1562, il faut l'attribuer au temps de la Révolution quand on l'aurait fait dans le but précisément de cacher l'image religieuse. J'ai déjà cité des exemples de la même pratique.

mativement certaines dates avec une quasi certitude, le doute enveloppe encore quelques œuvres. On peut néanmoins faire la liste à titre d'essai comme il suit :

1^o Peinture du petit portail méridional (fin XIII^e siècle ou XIV^e siècle).

2^o Peinture du Tribunal (1307-1308).

3^o Décoration intérieure de la grande porte d'entrée méridionale (douteux).

4^o Croix de consécration (vers 1375-1410).

5^o Décoration des piliers du chœur (douteux).

6^o Traces sur le pilier du chœur (XV^e siècle).

7^o Peinture de sainte Julienne (fin du Moyen âge).

8^o Peinture de l'Ecce homo (1514).

J'étudierai successivement celles de ces peintures qui réclament des explications complémentaires.

PEINTURE DU PETIT PORTAIL MÉRIDIONAL DE NOTRE-DAME (1). —

Le portail en question est placé dans le mur de chevet du croisillon sud. Il est à plein cintre, orné de colonnes et de chapiteaux, et date, selon moi, du troisième quart du XII^e siècle.

Le tympan uni composé d'un large linteau et d'une petite partie de tympan proprement dit, forme donc un demi-cercle ayant 2 mètres 10 centimètres de largeur à la base. La peinture qui le décore ne se présente malheureusement pas à nous en bon état de conservation, surtout dans sa partie supérieure ; enfin au moment de la découverte des retouches ont été faites avec modération mais par un homme dont l'incompétence notoire nous fait pourtant craindre de fâcheuses erreurs. Des bleus ont été repassés sur le fond, quelques restaurations même ont été tentées avec une maladresse visible ; toutefois, je crois que les traits bruns des contours et du dessin en général peuvent être tenus pour authentiques, et peut-être même sans aucune retouche.

Le sujet est consacré à la Vierge mère. Celle-ci est assise sur un large trône à bras d'une facture délicate, rappelant par sa finesse sinon par son style les trônes des vingt-quatre vieillards sculptés dans la pierre du grand portail voisin. Selon l'expression de Guillaume Durand, évêque de Mende, l'enfant complètement vêtu, « est assis dans le sein de sa mère et reposant sur ses genoux ». Il est placé sur la jambe gauche de la Vierge et tourné vers notre droite, avec sa jambe gauche repliée sous lui. Il étend sa main

(1) Résumé d'une étude plus complète prête à paraître.

droite vers un petit oiseau posé sur le genou droit de la Vierge. Les deux têtes ne sont plus aucunement visibles ; la place en reste seulement marquée par la mutilation même qui suit assez exactement la forme circulaire des nimbes.

A droite et à gauche deux personnages nimbés se tiennent debout. Celui de gauche a conservé une partie de son visage, les deux yeux, le nez, la bouche et le menton ; il élevait les bras vers la Vierge, probablement pour présenter quelque chose. Celui de droite n'a plus de tête ; seule une partie de son nimbe doré subsiste, il porte dans sa main gauche un vase en forme d'écuelle (1). On s' imagine de prime abord que ces personnages sont des saintes patronnes présentant chacune à Jésus et à Marie une donatrice qui se tient à genoux derrière elle. Mais je leur vois les pieds nus, comme s'ils étaient des saints ou des anges et non des saintes. La mutilation a heureusement mieux ménagé les donatrices qui sont d'ailleurs très simplement vêtues, en tenue d'église. La donatrice de gauche a la tête couverte d'un voile, et elle a le front barré par un bandeau qui lui serre la tête, comme sont encore aujourd'hui nos religieuses. L'une et l'autre tendent leurs mains jointes pour la prière. Enfin, fait important pour l'époque, les deux donatrices sont sensiblement de la même taille que les anges, car j'opinerais pour cette solution, si j'étais sûr que la mutilation de la peinture ne nous permet plus de voir les ailes.

La peinture paraît être exécutée à l'eau sur un enduit très mince pour obvier aux rugosités de la pierre du linteau qui n'était pas jugée assez lisse. Mais, dans la partie supérieure constituée par le tympan proprement dit, l'enduit de mortier doit avoir été rendu indispensable par le blocage dont vraisemblablement le tympan est fait.

Les contours, les traits des visages, les plis des draperies sont dessinés par une ligne de même couleur brune. Autrement les couleurs sont appliquées en teintes plates ; celles qui n'ont pas été recouvertes de couches de peinture récentes et sont originales, sont très douces. Une bordure rouge large de 5 ou 6 centimètres fait

(1) Dans l'estrado du grand portail voisin, deux anges volent vers Jésus en lui présentant chacun une écuelle. L'explication dans ce cas est certaine : ces vases sont supposés contenir les prières des hommes. — Dans le cas d'une sainte j'ai cherché qui elle pouvait être en prenant l'écuelle comme base : j'ai trouvé peu de choses. Sainte Juste et sainte Rufine, martyrisées vers 287, étaient marchandes de poterie à Séville ; enfin sainte Sylvie est aussi figurée avec une écuelle, plateau ou sébille (P. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, 1867, t. II, p. 789 et t. I, p. 330).

cadre. Le fond est bleu : il était agrémenté d'un semis de fleurs stylisées, présentées à plat, et composées du pistil et de quatre feuilles.

Les vêtements sont d'une couleur presque uniforme ; les voiles des donatrices sont jaunes comme la tunique de dessus de la Vierge et les robes simples des anges. La tunique de la donatrice de droite me paraît avoir été rose ; celle de la donatrice de gauche est plutôt verte comme la robe de l'Enfant Jésus, et une tunique de dessous qui dépasse autour des poignets est franchement jaune.

Il est difficile de déterminer avec certitude la cause des détériorations, je constate que c'est surtout la partie supérieure qui a souffert, le reste étant au contraire assez bien conservé ; en somme ce sont les têtes des quatre saints personnages que la destruction a surtout atteintes. On est donc en droit de se demander s'il n'y a eu là mutilation voulue, à l'exemple du grand portail voisin dont les deux cents statues ou statuettes ont toutes été systématiquement décapitées par les Protestants au xvi^e siècle (1).

En tout cas, je ne crois pas que la Révolution de 1793 soit responsable des dégradations ; en effet, ou bien elle n'a pas connu la peinture, à cause du mur qui la recouvrait, ou bien, à ce moment, on a pris la peine de construire le mur justement pour la cacher. Les intempéries, à mon avis, sont aussi des causes vraisemblables, car il faut envisager les effets possibles du salpêtre : il n'a pas agi sur la partie inférieure de la peinture parce qu'elle est appliquée directement ou presque directement sur la pierre, mais il a eu une action malheureusement trop énergique dans la partie supérieure, justement là où je suppose l'enduit de mortier être plus épais.

Les questions de la date et de l'identification des personnages sont fort troublantes, car il est aussi difficile de résoudre la première que la seconde et l'une fournirait la clef de l'autre.

De même, connaître des saintes patronnes nous eût aidé à identifier les donatrices, mais des fatalités s'y opposent. Nous n'avons ni inscription, ni armoirie, ni le moindre signe de blason ; nous ne pouvons nous raccrocher à aucun texte ni à aucune tradition. En outre, pendant une période de cinquante ans, à partir du règne de Philippe III le Hardi, les modes aussi bien que l'art ont fort peu changé et empêchent ainsi fréquemment, quand les éléments d'appréciation sont rares, de resserrer le champ des suppositions.

(1) Voir ci-dessus p. 5, note 2.

Or, c'est justement dans cette période à cheval sur les XIII^e et XIV^e siècles, mais qui s'avance assez loin dans celui-ci, que l'on doit placer la décoration du tympan. La technique, les costumes, tout l'indique.

La condition de l'église Notre-Dame était exceptionnelle, car, comme je l'ai maintes fois répété, dans la ville royale d'Etampes, elle pouvait être assimilée à une chapelle royale si toutefois ce titre est plus important que celui d'église royale qu'elle portait. Or, dans ces conditions, l'une des deux donatrices était forcément la femme du seigneur, c'est-à-dire du roi ou du prince apanagé, ou la dame directement apanagée, c'est-à-dire une reine-mère, et l'autre, une princesse proche parente.

Ces reines ou princesses également susceptibles de figurer dans le tympan de la porte, sont : 1^o Marguerite de Provence, veuve de Louis IX, qui fut donc d'abord femme du seigneur-roi, puis seconde apanagiste de la baronnie d'Etampes ; 2^o Marguerite d'Artois, épouse de Louis I^{er} d'Evreux, premier baron d'Etampes ; 3^o la reine Marie de Brabant, veuve de Philippe III le Hardi et mère de Louis d'Evreux ; 4^o Marie d'Espagne, comtesse d'Alençon, femme de Charles d'Evreux, premier comte d'Etampes ; 5^o la reine Jeanne d'Evreux, sœur du comte Charles.

J'ai signalé dans mes études sur la peinture du palais royal des indices laissant supposer que l'artiste fut un peintre de vitraux. Quoique, en vérité, il n'y ait pas une très grande différence entre la technique des deux œuvres, celle du palais et celle de Notre-Dame, j'attribue la décoration du tympan plutôt à un peintre de manuscrits, comme d'ailleurs j'avais attribué à un de ces artistes les croix de consécration.

LES CROIX DE CONSÉCRATION (1). — Elles sont au nombre de quatre assez bien conservées, restes d'une série de douze, qui rappelaient le souvenir de la cérémonie de la dédicace de l'église ;

(1) Nous avons déjà publié un article et une étude sur ces croix ; nous n'en donnons donc ici qu'un résumé, en ajoutant pourtant quelques renseignements nouveaux : *Peintures décoratives du temps de Jean de Berry, Bulletin de la Conférence des sociétés savantes de Seine-et-Oise, en 1906, Versailles, 1907, p. 194-199* ; — *Revue des Musées et Monuments de France, n^o 7, 1906*. — Il existe au Musée de Sculpture comparée du Trocadéro, salle des cours, les relevés réduits de trois de ces croix, exécutés par M. Henry Guedy, architecte, membre de la Commission des Monuments historiques. M. H. Marcel Magne a fait aussi pour son compte le relevé des croix du croisillon sud, et du sanctuaire (côté droit).

elles sont respectivement placées dans le croisillon nord, dans le sanctuaire, une à droite et une à gauche, et enfin dans le croisillon sud ; en outre, peu loin de cette dernière, on peut voir encore un fragment, tout brillant par sa dorure, de la bordure d'une cinquième croix dont la partie principale a été détruite par la pose d'un tableau moderne du Chemin de la croix.

Les croix sont inscrites au milieu de médaillons circulaires de 0 m. 60 de diamètre. Chaque médaillon est encadré d'une bordure rouge avec inscription en noir. Les lettres sont d'un gothique simple non fleuri ; les légendes doivent se rapporter aux apôtres. Les croix fines et dorées ont leurs bras égaux terminés par des fleurs de lis qui ont été grattées, là où le badigeon ne les protégeait pas, peut-être à l'époque de la Révolution.

Cependant les croix ne sont pas seules : elles ont chacune un accessoire qui pour nous devient la partie principale, c'est un apôtre qui a un sens symbolique. En effet Guillaume Durand, évêque de Mende au XIII^e siècle et auteur d'un ouvrage précieux sur la liturgie, nous apprend qu'il était dans l'habitude d'allumer en face de chaque croix de consécration, un cierge qui symbolisait un apôtre, et l'on sait qu'à la Sainte-Chapelle de Paris, par exemple, ce sont des statues d'apôtres qui portent les croix de consécration.

Ici, la pose des personnages peints est assez singulière. Chacun d'eux est présenté derrière la croix et de trois-quarts, jambes et bras écartés, comme s'il courait ; les mains tiennent les bras horizontaux de la croix, le corps est penché en avant et le visage apparaît dans un angle de la croix comme par une fenêtre. Les visages ont une expression très vivante ; ils sont minces et allongés par une grande barbe touffue, terminée en pointe aiguë. Les yeux sont clairs et vifs.

Dans le croisillon nord, un apôtre est revêtu de chausses et d'une jaquette courte ; il porte un bonnet. Un autre, dans le croisillon sud, est nu-tête, vêtu d'un grand manteau, et porte un attribut en forme de règle coudée (1).

Le style de ces figures, leur ajustement et leur agencement

(1) L'équerre de charpentier est l'attribut emblématique de saint Mathieu, comme du reste de saint Joseph, et de saint Jude, qui est aussi un apôtre. Toutefois saint Jude possède encore d'autres attributs, un bateau qu'il porte dans sa main ou une massue. — Dans la cathédrale d'Amiens, au fond d'un enfeu abritant la tombe de Ferry de Beauvoir, une intéressante peinture représente les douze Apôtres, tenant chacun leur attribut en même temps qu'une banderolle couverte par une légende. Il serait instructif de comparer ces légendes avec les fragments d'inscriptions qui subsistent à Etampes.

rappellent de très près mainte représentation soit sculptée, soit peinte, de la fin du xiv^e siècle et du commencement du xv^e siècle. On trouve des apôtres ou des prophètes barbus de ce genre dans les psautiers du duc de Berry ; on en trouve aussi sculptés à la Sainte-Chapelle de Bourges, et, bien que l'on ne sache malheureusement rien de la date exacte à laquelle ces peintures furent appliquées sur les murs de Notre-Dame d'Étampes, sans enduit ni autre préparation spéciale, nous sommes ainsi portés à les attribuer à l'époque de Jean de Berry. Étant donné que celui-ci fut Comte d'Étampes et abbé commendataire de l'église Notre-Dame, on peut donc voir dans ces représentations singulières et peut-être uniques, une manifestation originale due aux artistes du grand amateur d'art et spécialement de peinture qu'était Jean de Berry.

Si les peintures étaient antérieures à 1400, il faudrait alors les attribuer à un artiste du même clan, mais inspiré par le cousin du duc Jean, Louis II d'Évreux, qui fut comte d'Étampes à partir de 1336 jusqu'à sa mort.

Comme pour la peinture du tympan il faut reconnaître ici la main et le pinceau d'un de ces artistes délicats qui peignaient d'habitude sur les vélins des manuscrits, mais fréquemment se livrèrent à des ouvrages de plus grandes dimensions pour satisfaire les désirs et les goûts variés de leurs maîtres. C'est sous l'impulsion magnifique de ceux-ci que l'art resté jusque là primitif se transforma, et que se généralisa l'usage de délayer les couleurs dans l'huile. Les croix de consécration d'Étampes étant de cette époque critique, recèlent en conséquence un peu des secrets qui enveloppent l'histoire de cette transformation. C'est pourquoi on ne saurait avoir trop d'égards pour elles.

En outre si les croix de consécration peintes anciennement sont assez rares, aucunes de celles qui sont connues ne peuvent être comparées à celles d'Étampes qui sont ornées de figures et incontestablement l'œuvre d'un grand artiste. (1).

(1) Par le témoignage de Guillaume Durand, on peut croire qu'il fut très usuel au Moyen Âge de peindre les croix. Néanmoins, on en connaît fort peu aujourd'hui ainsi faites.

M. Camille Enlart, dans son *Manuel d'archéologie française*, cite des croix de consécration peintes seulement dans de rares endroits. Elles sont très simples à Saint-Thomas de Crépy-en-Valois (xi^e s.) ; à Trois-Palis (Charente, xii^e s.) ; au cloître de Senanque (Vaucluse, xiii^e s.).

Les croix sont ornées à Saint-Loup de Naud (Seine-et-Marne, xiii^e ou xiv^e s.) ; à Solignac (Haute-Vienne, xiii^e s.).

L'ornementation n'a du reste rien de comparable avec celle d'Étampes.

LA PEINTURE DE L'ECCE HOMO. — Les plus étranges explications furent données sur le sujet de cette peinture pourtant dénuée de grand mystère (1).

Elle occupe un grand espace au-dessus de la porte de la Sacristie actuelle, naguère la chapelle du Sépulcre, sur les origines de laquelle j'ai déjà fourni tous les détails (2). Elle fut commandée à maître Henri Dirrequin (ou dit *Requin*) en 1514 pour ajouter un épisode de plus au récit illustré de la Passion de Notre-Seigneur (3).

Donc cette peinture représente la scène dite de l'*Ecce homo*, et pas autre chose.

Il est souvent utile, et en tout cas toujours prudent, quand on se propose d'analyser une image religieuse, même quand le sujet est assez connu, de se reporter aux Livres saints, comme en général à tout texte ayant inspiré l'artiste dont on veut étudier l'œuvre.

M. Enlart signale encore les croix peintes de la chapelle de la Vierge, à la cathédrale de Bourges. Nous ne savons pas le genre de leur ornementation.

(1) On peut la citer en exemple des fautes parfois commises par les écrivains ; les erreurs dont elle fut la cause sont difficilement justifiables, et c'est pourquoi, contre notre habitude, nous les relevons.

On avait cru reconnaître une représentation du concile national qui fut tenu à Etampes en 1130, comme d'ailleurs dans les voussures du grand portail méridional, on avait pris les vieillards de l'Apocalypse pour les Pères du même concile. Voici une autre interprétation publiée en 1897 : « Cette peinture est une allégorie. La partie à gauche montre dans le lointain d'une galerie une scène de la Passion : le Christ est attaché à la colonne, un bourreau va frapper. Dans cette même galerie, mais beaucoup plus rapproché, un personnage va descendre un escalier sur sa gauche. Un lion est couché tourné vers lui à peu de distance. Au-dessous du plan de la galerie se trouve le soupirail d'un cachot, la figure d'un prisonnier se montre derrière les barreaux et un chien enchaîné auprès paraît chargé de sa surveillance. Le lion doit indiquer que le principal personnage s'appelle Léon. . . . Au-dessus de ce groupe dans une tribune, sont six personnages dont l'un me paraît être François 1^{er}. Si ma conjecture est fondée, la fresque rappellerait l'entrevue de ce dernier avec Léon X à Bologne, lors des préliminaires du Concordat de 1516. . . » L'auteur de cette note connaissait le compte de fabrique qui fournit le nom de l'artiste et l'année dans laquelle il exécuta son travail. Or, celui-ci fut achevé et payé avant la fin de l'an 1515 : c'est la coïncidence du *lion*, ou plutôt du faux lion, et de la date qui a fait découvrir Léon X. Quelle précipitation on eût mis à reproduire la rencontre du roi et du pape !

(2) Voir ci-dessus, p. 27-28.

(3) « A luy pour avoir estoiffé le portail de la chapelle dud. Sépulchre, ensemble les ysoires qui sont au dessus d'iceluy, deux livres seize solz parisisis. (*Compte de Fabrique cité*, p. 107).

Des quatre Évangiles c'est celui de saint Jean qui, pour la scène en question, semble avoir alimenté le plus souvent la verve des artistes, et en tout cas la phrase fameuse : *Ecce homo !* qui se trouve dans son texte ne se rencontre pas chez les trois autres évangélistes. Voici donc le récit de saint Jean.

Jésus, arrêté par des soldats romains et des sergents juifs sur l'ordre des principaux sacrificateurs et des pharisiens, fut conduit chez Anne, le beau-père du Souverain sacrificateur Caïphe, puis chez celui-ci, et enfin au prétoire devant Ponce Pilate, gouverneur pour les Romains et qui seul pouvait condamner à mort. « Or c'était le matin, et eux, (les Juifs) n'entrèrent point dans le prétoire afin de ne point se souiller et de pouvoir manger la Pâque ». Après avoir interrogé Jésus, Pilate « sortit pour aller vers les Juifs et leur dit : « Je ne trouve aucun crime en lui, mais vous avez une coutume, que je vous relâche un prisonnier à la fête de Pâque ; voulez-vous donc que je vous relâche le roi des Juifs (c'est-à-dire Jésus) ? ». Alors tous s'écrièrent de nouveau : « Non, pas celui-ci, mais Barabas ». Or Barabas était un brigand. Alors Pilate fit prendre Jésus et le fit fouetter. Et les soldats plièrent une couronne d'épines, et la lui mirent sur la tête, et le vêtirent d'un manteau de pourpre (V.1). Et ils lui disaient : « Roi des Juifs nous te saluons ». Et ils lui donnaient des soufflets (V.2) Pilate sortit encore une fois et leur dit (aux Juifs) : *Ecce homo*, le voici, je vous l'amène dehors, afin que vous sachiez que je ne trouve aucun crime en lui (V.3). Jésus donc sortit, portant la couronne d'épines et le manteau de pourpre ; et Pilate leur dit : « *Ecce homo*, voici l'homme ! » (V.4) Mais quand les sacrificateurs et les sergents le virent, ils s'écrièrent : « Crucifie-le ! crucifie-le ! *crucifige eum* » etc.

Deux inscriptions en caractères gothiques nous fixent à propos non seulement sur le sujet, mais encore sur l'instant précis que l'artiste a choisi pour sa composition dans le récit ci-dessus. Ce sont simplement les deux mots que Pilate et l'auditoire échangèrent : *Ecce homo*, placé à gauche, et *Crucifige eum*, placé à droite.

La scène se passe donc en face du palais de Pilate dans lequel les Juifs ne voulaient pas pénétrer et par suite sur une place publique. A gauche se dresse un grand perron couvert, sorte de porche, avec des marches pour y accéder. Sur le bord de celles-ci se tient un personnage dont le grand bonnet à calotte noire avec turban blanc enroulé, marque la haute importance (1). C'est Pilate, ayant

(1) Les coiffures extravagantes sont traditionnelles pour les principaux personnages de cette scène. Je les crois d'origine italienne.

auprès de lui son scribe ; il s'adresse à la foule et prononce le fameux *Ecce homo*. Par le péristyle très ouvert, on voit assez loin à l'intérieur du palais du prétoire, et à distance on distingue Jésus, de dimension beaucoup moindre à cause de la perspective, à qui l'on vient de mettre le manteau de pourpre et la couronne d'épines. Un homme est auprès de lui pour le garder et on ne distingue pas bien s'il est attaché à la colonne ou s'il s'avance. Jésus, en l'occurrence, n'est là que pour fournir une indication de plus, car le véritable Christ du tableau, comme je l'ai déjà expliqué, était sculpté en pierre et placé au centre sur un support (1) qui, tenant la place d'un fleuron, amortit l'archivolte flamboyante de la porte.

Sous le perron, sont les cachots qui voisinèrent de tous temps avec le prétoire et les palais de justice, car, par une étroite fenêtre grillée, on voit un prisonnier qui naturellement est Barabas (2). Près de Pilate, remplissant un petit espace vide, est un animal couché qui est sans doute un chien (3).

La foule des Juifs qui fait condamner Jésus occupe la partie droite de la composition. Le personnage principal d'entre eux, Caïphe lui-même, portant robe blanche, manteau rouge et bonnet (4)

(1) Voir ci-dessus, p. 28. — Etant donnée la statue, l'artiste eût pu se dispenser de peindre le petit Christ placé dans le fond à gauche. En le faisant il a suivi une coutume courante au Moyen Âge : on ne craignait pas alors de représenter plusieurs fois le même personnage dans le même tableau sans aucunement s'inquiéter de séparer d'une façon distincte les différentes scènes auxquelles ce personnage prend part. Pour la Passion du Christ, on a ainsi composé de véritables tableaux synoptiques où toutes les scènes qui aboutirent au Jugement sont groupées comme si elles s'étaient passées à la même seconde.

(2) Même cas dans un *Ecce homo* peint à Chambly (Oise) ; à Tournehem (Pas-de-Calais), la fenêtre grillée existe sans Barabas.

(3) C'était une pratique réaliste de tous les artistes du Moyen Âge d'introduire des détails de vie courante. Nos peintres de manuscrits ont aimé à dessiner les chiens à côté de leurs maîtres. Les Italiens ont peint toutes sortes d'autres animaux parce que les seigneurs de leur temps, comme Jean de Berry en France, trouvaient plaisir à posséder dans leurs cours des espèces rares. Dans un vitrail de Limours (Seine-et-Oise), représentant la scène de Jésus bafoué, le premier plan est rempli par un enfant jouant avec un singe ; dans le rétable peint de l'église de Saint-Maximin (Var), scène de l'*Ecce homo*, deux chiens occupent le premier plan ; dans l'*Ecce homo* d'un vitrail de Conches (Eure), enfant jouant avec un chien ; dans un *Ecce homo* peint à Chambly (Oise), un chien. Il n'y a aucun symbolisme ni aucune allusion dans ces images, mais seulement tradition de métier.

(4) Les artistes du xv^e et du xvi^e siècle ont mis sur la tête du même per-

est devant les autres au pied de l'escalier du perron ; il relève la tête pour crier : « Crucifige eum ! ». A côté du prince des sacrificateurs, un personnage nu-tête doit figurer le plus éminent des Pharisiens ou, comme disent les commentateurs, des anciens du peuple. Un troisième, avec un grand bonnet, doit être aussi un juif important. Derrière eux se tiennent sergents et soldats avec chapeaux à larges bords, manches bouillonnées et tenant en mains des piques à gonfanons. La foule du peuple se presse derrière, représentée par quelques individus.

Le palais s'étend à gauche vers le fond, mais sur son flanc droit se détache une grande galerie qui tourne et ferme ainsi la cour ou la place du palais sur deux faces (1). Sous cette galerie on remarque séparément deux personnages entourés de monde et apparemment sur des estrades à qui l'artiste semble avoir voulu accorder de l'importance ; je croirais volontiers qu'ils figurent Hérode et Anne, si toutefois Hérode surtout ne se trouve pas plutôt sur la terrasse qui domine la galerie, en spectateur désintéressé, vêtu selon la mode la plus nouvelle, entouré de seigneurs et escorté de deux gardes, (2) dont un muni d'une lance et l'autre d'une hallebarde.

sonnage des bonnets de forme et de composition variées, et d'ailleurs on trouve des bonnets d'une fantaisie extraordinaire portés par les personnages les plus divers dès l'instant qu'ils ont un caractère historique et ne sont plus contemporains de l'artiste (Exemple de Charlemagne dans le triptyque de l'ancien Parlement de Paris, au Louvre, du xv^e siècle). Peut-être l'Italie nous a-t-elle fourni quelques modèles de ces coiffures excentriques. Mais souvent, comme Zacharie ou d'autres grands prêtres juifs figurant dans le *Mariage de la Vierge*, la *Circuncision*, etc., c'est un bonnet très similaire à ceux de nos évêques dont notre homme est gratifié ; dans un vitrail de l'évêché d'Angers (xv^e-xvii^e siècle.) représentant l'*Ecce homo*, pour lui et un de ses compagnons les bonnets sont presque identiques à des mitres épiscopales. Je doute qu'une explication ait jamais été donnée de ces faits, et la voici. Dans les commentateurs en français du temps, le principal personnage assistant dans le groupe des Juifs à la scène de l'*Ecce homo*, est Caïphe, comparé à un prier ou abbé, et constamment qualifié *évêque* ; ainsi pour expliquer qu'il était à la tête des princes des prêtres, on dit qu'il était évêque cette année-là, car en effet les titulaires de ces fonctions changeaient annuellement.

(1) Dans les commentateurs on fait une description mirifique de cette place : « Et pour cause la place où estoit tel siège estoit moult magnifiquement pavée de pierres de diverses couleurs, elle estoit nomé en hebreu lichostratus qui vault autant à dire en nostre cõmun langaige come pierres painctes de diverses couleurs et ceste place estoit devant la maison de Pilate ». *Vie de Jésus-Christ* imprimée à Lyon en 1487 par Jacques Buyer et Mathieu Hus, (t. II, y 7 verso).

(2) Dans tous les tableaux italiens représentant avec apparat la scène de

Au-dessus, dans le ciel, Dieu le Père apparaît, sur des nuages au milieu d'une auréole, coiffé de la tiare, et entre deux anges.

En somme, cette *Présentation de Jésus à la foule* est traitée selon la tradition qui fut presque générale aux xv^e et xvi^e siècles, de Giovanni Bellini à Albert Dürer. Il pourrait sembler que cette scène de prétoire, transportée sur la place publique, soit de composition italienne, mais pas du tout, car le texte évangélique est très précis : les Juifs ne pouvaient entrer chez Pilate et celui-ci est sorti de sa maison pour aller à eux (1). Quant à la galerie du fond, on la trouve plus souvent dans les peintures italiennes qu'ailleurs : chez les Allemands, ce sont des balcons qui garnissent les maisons bordant la place. Quand le sujet est développé, toujours les terrasses ou les balcons sont couverts de curieux qui se pressent contre les balustrades pour voir ce qu'il se passe sur la place. En France, ne l'oublions pas, les galeries fermaient depuis longtemps, à la manière des cloîtres, les cours des palais, des châteaux ou des grands manoirs. Il serait donc difficile de trouver dans ces détails une influence étrangère très directe.

On avait attribué la peinture à Léonard de Vinci lui-même ! On sait maintenant qu'elle est l'œuvre de Henry dit Requin, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Elle n'est certainement pas du rang le plus inférieur, mais elle est loin des chefs-d'œuvre des maîtres des xv^e et xvi^e siècles. Je me suis demandé quel temps l'artiste avait pu dépenser à l'exécuter, et il n'est pas impossible de s'en faire une idée approximative. Le Compte nous a appris que Henry a touché un salaire total de 2 livres 16 sous parisis, tandis que le sculpteur Claude Chantereau reçut trois sous tournois par jour (2). Si nous admettons que le compte du peintre fut calculé

l'Ecce homo, il y a toujours nombreuse assistance sur les terrasses et les balcons des maisons qui bordent la place.

(1) Voir ci-dessus, p. 91. La loi des Juifs leur interdisait d'entrer dans la maison d'un païen : ils recevaient en ce faisant une souillure légale qui ne leur permettait plus de participer aux cérémonies religieuses pendant un temps plus ou moins long. C'est pourquoi la scène est toujours représentée à l'extérieur d'un édifice.

(2) Voir ci-dessus, p. 26 et 52, note 1. — Le sou parisis valait un peu plus que le sou tournois. Primitivement le sou était de la valeur d'un écu d'argent : il devint une pièce de cuivre, et la livre qui était le signe représentatif d'un certain poids d'argent, ne fut plus en France que l'équivalent de 20 de ces sous de cuivre. La livre parisis, comme la livre tournois se composait de 20 sous ; mais le sou parisis valant 15 deniers tournois au lieu de 12, la livre parisis valait 25 sous tournois (Guilhiermoz, *ouv. cité*).

sur un salaire de trois sous parisis par jour, nous voyons qu'il a travaillé pendant un peu plus de 18 jours (56 sous : 3 = 18,7). Si l'on suppose qu'il fut payé à raison de 4 sous, il travailla alors seulement 14 jours, ce qui équivaut à un salaire de moins de 6 livres par mois, salaire raisonnable à l'époque pour un artiste secondaire (1).

LA PEINTURE DU MARTYRE DE SAINTE JULIENNE (2). — Elle est placée, à hauteur de l'œil, sur la tourelle de l'escalier qui conduit à l'étage supérieur de l'ancienne salle du Trésor, à droite au fond de l'église. C'est une œuvre de peu de valeur artistique, ne mettant en scène que trois personnages assez grossièrement peints mais qui cependant offre de l'intérêt par sa rareté, son ancienneté et son caractère documentaire ; de toutes façons son étude s'impose, comme d'ailleurs les soins de sa conservation (3).

La peinture mesure 88 centimètres de hauteur sur 85 centimètres de largeur. Un personnage a 83 centimètres : c'est que le tableau n'a pas beaucoup de ciel et que les personnages sont presque aussi grands que lui. La sainte est dans la chaudière : elle se tient de face, debout en apparence, mais en réalité à genoux, et visible nue jusqu'à la ceinture et même plus bas ; un pagne lui entoure les hanches, retenu par un gros nœud d'étoffe à droite. Elle est nimbée et tient ses mains réunies à plat devant sa poitrine, dans l'attitude de la prière ; mais son visage est calme et indifférent. Ses cheveux et ses sourcils sont blonds et ses yeux, très petits, sont bruns. Elle tourne la tête à droite et ses yeux fixent le bourreau, qui lui, au contraire, la regarde avec un étonnement qu'accentue encore le geste de sa main. Ce bourreau est armé d'une pique à deux dents pour fourgonner le feu qu'un autre bourreau à la mine aussi surprise, agenouillé et muni d'un soufflet, se charge d'attiser.

Ces hommes sont barbus et coiffés de bonnets. Leur costume se

(1) En 1434, le chapitre de Saint-André de Chartres fit exécuter une peinture dans le chœur de l'église, représentant saint André pour 60 sous (Alb. Mayeux, *ouv. citée*). En 1521, Holbein reçut 120 guldens ou florins pour peindre les murs de la salle du conseil (Rathsaal) à l'Hôtel de ville de Bâle (Paul Mantz, *Hans Holbein*, 1879, p. 38). Un peu plus tard, à Fontainebleau, le Primatice toucha 25 livres par mois, très exceptionnellement.

(2) Je viens de publier sur cette peinture une étude dont le présent article n'est qu'un extrait : *Bulletin de la société archéologique de Corbeil et d'Etampes*, 1^{er} trimestre, 1912.

(3) M. H. Guedy en a fait un relevé à la grandeur de l'original qui est exposé dans la salle des Cours au Musée de Sculpture comparée du Trocadéro.

compose du haut-de-chausses coilant, rouge pour l'un, vert pour l'autre, de justaucorps jaunâtres avec manches vertes ou rouges. La seule manche du bourreau de gauche qui soit visible paraît être bouillonnée et l'un des hauts-de-chausses est rayé d'une manière qui imite un filet. En somme, ils représentent bien des soldats ou des sergents en petite tenue.

La scène se passe à l'intérieur d'un édifice avec colonnes surmontées de chapiteaux à larges corbeilles, voûtes, et hautes fenêtres fermées par des vitraux clairs. Les fonds d'architecture sont d'une couleur brune très foncée.

Les couleurs employées, peu variées, sont crues : le rouge des flammes est vif, le vert des vêtements est éclatant.

Cette peinture n'est pas une *fresque*, c'est-à-dire qu'elle n'a pas été exécutée par un procédé de détrempe sur un appareil absorbant ; je ne crois pas douteux qu'elle a été exécutée à l'huile, et la couleur a été appliquée très liquide, car on distingue en différentes places un commencement de coulure.

Par son ingénuité, par la sincérité avec laquelle la peinture traduit la légende qui l'a inspirée, elle possède toute la saveur des œuvres du Moyen âge. Il est pourtant impossible de l'admirer parce que depuis longtemps l'art produisait des peintures qui étaient des chefs-d'œuvre à cause tout à la fois de la composition et de la technique. Quoique les croix de consécration aient été exécutées peut-être un siècle antérieurement, elles dénotent un artiste d'une classe supérieure ; au contraire le peintre de sainte Julienne s'accuse médiocre. En outre, en considérant les yeux des personnages et la coupe de leurs visages, devant la figure fadasse et les formes molles de la sainte, enfin devant certains détails de l'architecture et des costumes, je suis tenté de croire que ce peintre est allemand (1). Quant à son époque, je pense qu'il faut dire la fin du Moyen âge, l'époque de Louis XII, dans cette période à cheval sur les xv^e et xvii^e siècles qui a précédé peut-être de peu la peinture de l'*Ecce homo* exécuté en 1514.

Je n'ai trouvé aucune mention d'une chapelle Sainte-Julienne à Notre-Dame dans les textes que nous possédons. Le culte de la sainte y fut pourtant pratiqué : la relique actuellement conservée dans l'église, provient, dit-on, de l'église Sainte-Croix ; mais parmi les reliques aujourd'hui anonymes que possède en outre l'église (2).

(1) J'ai d'ailleurs trouvé la même physionomie et les mêmes lignes de corps données à Ève dans un vitrail de la cathédrale de Châlons-sur-Marne que l'on date de 1506, et où les influences allemandes sont vraisemblables.

(2) Ab. Bonvoisin, *ouv. cité*.

il peut s'en trouver de sainte Julienne qui y furent apportées anciennement et la peinture marquait peut-être l'endroit où leur châsse était habituellement exposée ; la peinture est en tout cas appliquée contre le mur du Trésor où toutes les reliques furent jadis enfermées.

LE RÉTABLE PEINT DU MARTYRE DE SAINTE JULIENNE. — Cette peinture est beaucoup plus moderne que l'autre, j'en parle surtout parceque j'ai retrouvé sa trace dans un ancien texte.

Dans la deuxième chapelle, à gauche du chœur, à l'angle nord-est du chevet, on a placé aux temps modernes et dans un arrangement de fortune, un petit rétable en bois peint que je crois du commencement du XVIII^e siècle et qui fait surtout cadre au tableau en question dont la toile mesure environ 1 m. 40 centimètres de hauteur sur 1 mètre de largeur (1).

Sainte Julienne, toute droite dans une large chaudière, est vue jusqu'à mi-cuisses. Un linge noué lui entoure les reins et cache en partie sa nudité. Le feu flambe sous la chaudière ; un bourreau se tient baissé pour y jeter du bois, un autre apporte un fagot. A gauche, au deuxième plan, un soldat romain près de son cheval ; à droite, un grand-prêtre païen, avec longue barbe blanche et costume blanc antique, entouré d'autres personnages, essaye de convaincre la sainte de sacrifier à ses dieux. Tout au fond, à droite, une grande statue de Jupiter assis, avec l'aigle à ses pieds, se détache mal sur un ciel sombre et orageux.

J'ai retrouvé la trace de ce rétable dans deux textes. Il doit provenir de l'église Sainte-Croix qui fut détruite lors de la Révolution, et c'est très certainement de lui qu'il est question dans les inventaires (2).

Voici ce qu'on lit dans l'inventaire du 13 octobre 1790, au chapitre consacré à la description de ce qui se trouve *Derrière l'Œuvre* : « Une chapelle sous l'invocation de Sainte-Julienne, boisée sur le devant en boiserie d'appuy à balustrade avec porte garnie au-dessus de l'appui d'une sculpture à jour, fermant à clé. En dedans, une boiserie, dans tout le pourtour, à hauteur d'une croisée... un autel en bois faisant coffre... ; au milieu de la boiserie de l'autel un tableau peint sur toile représentant Sainte Julienne garrottée .. »

(1) On a depuis peu enlevé la boiserie et il ne reste plus que la toile sans cadre.

(2) Publiés par M. MAX. LEGRAND, *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, t. XIX 1901, p. 267 et 289.

Un inventaire d'estimation, du 25 avril 1793, donne en outre le renseignement suivant : « La chapelle de Sainte-Julienne, le lambris, la grille de l'autel et parquet (évalué)... 120 livres ».

Ce qui incite encore à croire à l'identification proposée c'est que nous ne trouvons aucune mention d'une chapelle Sainte-Julienne au XVIII^e siècle, ni à aucune autre époque, dans l'église Notre-Dame.

Des personnes m'ont affirmé avoir vu ce rétable primitivement placé dans la nef, contre un des premiers piliers du chœur et faisant pendant à un autre du même genre. Mais, bien entendu, ce temps ne remonte pas plus haut que le milieu du XIX^e siècle (1).

X
TABLEAU DE LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE, DANS L'ÉGLISE SAINT-GILLES. — Chose étrange, jusqu'à ces dernières années, la France ignorait qu'elle avait possédé aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, des peintres de très grand talent, dont les ouvrages étaient confondus avec ceux des étrangers et sottement attribués à ceux-ci. Les savants en dévoilant l'existence des peintres ont attiré l'attention sur les peintures, et l'étude plus approfondie de celles-ci a fait découvrir parmi elles un grand nombre de tableaux d'un caractère très distinctif qui appartient évidemment au génie français. L'Exposition de 1900 fut dans ce sens une véritable révélation ; l'Exposition de Bruges en 1903, et celle du Louvre en 1904 ont achevé d'éclairer la France et aussi les pays étrangers sur l'importance et la valeur de l'école française de peinture aux XV^e et XVI^e siècles.

Sans le mouvement d'opinion qui a remis les choses au point, le tableau de l'église Saint-Gilles, serait infailliblement encore aujourd'hui classé parmi les productions des artistes flamands ayant travaillé en France. Je ne crois pas être bien téméraire aujourd'hui en affirmant son origine essentiellement française, ne devant rien ni aux

(1) M. Maxime Legrand avait déjà indiqué comme existant dans l'église Notre-Dame et devant provenir de l'église Sainte-Croix, six grandes toiles : *La Cène, Le Christ au jardin des oliviers, L'Ecce homo, Jésus rencontrant les filles de Jérusalem, La Descente de croix, La Résurrection* (ouvr. cité, p. 288, note). — Un tableau de l'église Saint-Basile, *Les disciples d'Emmaüs*, proviendrait également de l'église détruite. Enfin à Saint-Basile se trouve une grande toile représentant un *Ecce homo* et qui fut donnée par le comte Alexandre de La Borde, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et député d'Étampes, vers 1832. Ce tableau ayant, dit-on, figuré dans un Salon, j'ai l'intention d'essayer d'en retrouver l'origine exacte. Je ne sais pourquoi il eut besoin vers 1855 d'une restauration qui fut exécutée par un assez bon peintre étampois nommé Vassor. (Marquis, *ouvr. cité*, p. 262.)

Flamands, ni aux Allemands, ni aux Italiens. C'est en outre une œuvre distinguée qui mérite un examen attentif; elle a d'ailleurs l'avantage de porter une date (156.) (1). Elle est du temps où florissait François Clouet.

Le sujet est la Présentation de la Vierge au Temple (2). La mère de Jésus avait alors trois ans et ses parents voulaient l'offrir à Dieu et la lui consacrer. Cette cérémonie a toujours été donnée comme exemple aux jeunes gens engagés dans les séminaires, et on considère le jour qu'ils prennent leur tonsure comme leur fête de présentation. Ceci explique pourquoi la dame, qui d'après une inscription peinte à l'entour sur le cadre, offrit le tableau aux religieux Cordeliers d'Étampes en l'honneur de la vocation de son fils, avait choisi expressément ce sujet.

La scène se passe sous le vestibule du Temple, et comme il est traditionnel dans presque toutes les images semblables, on voit la Vierge gravir les quinze degrés (3) obligatoires au haut desquels le Grand-Prêtre, le prophète Zacharie, l'attend, accompagné de trois assistants. Au bas des marches, à droite, se tiennent sainte Anne, Joachim et quatre autres personnages de la famille, deux hommes et deux femmes tous portant des vêtements de couleurs claires et douces. Au premier plan à gauche, un vendeur manie des pièces de monnaie sur une table, et derrière lui un homme et une femme. Dans le fond, une porte ouverte laisse apercevoir la perspective d'un paysage un peu vague mais délicieusement clair. La donatrice est à genoux, au premier plan, à droite: son costume est bien caractéristique du temps de Charles IX, et dénote une bourgeoise, avec son *chaperon* ou chapeau plat en drap qui la distingue d'une femme noble. Elle est vêtue d'une robe foncée, avec une guimpe blanche très montante, formant col avec les cornes de l'échancrure du devant rabattues; à la taille pend une longue chaîne double traînant à terre et terminée par une croix.

(1) C'est un tableau carré ayant, avec son cadre original, un peu plus d'un mètre de côté. Une inscription, qui se trouvait sur un large filet plat du cadre, faisait probablement le tour du tableau, et fut peut-être intentionnellement effacée sur les deux côtés. Voici ce qu'il en reste : DE SON FILS RELIGIEUX OE CEANS L'AN MIL CINQ CENT SOIXANTE...

(2) Dans la loi juive, il y avait obligation de présenter les filles au temple quatre-vingts jours après leur naissance. Mais ce n'est pas de cette cérémonie qu'il s'agit.

(3) Les artistes italiens et grecs, inspirés par la Légende dorée, ont toujours donné exactement 15 marches à l'escalier (Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne, Guide de la Peinture*, p. 280, note 2).

ou la fille ?

A côté d'elle, également à genoux, mais dessinée plus petite, se tient une autre femme plus âgée, vêtue tout en noir, avec un simple voile sur la tête, que nous supposons être la mère de la donatrice.

En résumé, ce petit tableau, sur lequel je me propose de revenir un jour plus explicitement, ne contient pas moins de seize personnages, tous dessinés avec le même soin ; il est fort agréablement traité, très vivant et pourtant très sobre, avec des tonalités très plaisantes. Je le prendrais volontiers comme un jalon entre le Moyen âge et deux autres tableaux de style qui malgré le progrès, me paraissent avoir conservé les qualités de notre plus vieille école française de peinture : je veux parler d'abord d'un tableau plus important conservé dans la même église, provenant sans doute aussi de quelque couvent, et représentant un moine dans le désert ayant une apparition ; ensuite, l'autre tableau daté 1697, qui est dans l'église Notre-Dame, représente, agenouillé devant un calvaire, le portrait d'un des chanoines connus, Jean Dansfelt ou Dansfeldt, celui-là même qui fut parrain de la grosse cloche de l'église, en 1718, en l'honneur de ses 65 années de présence.

LES VOLTIGEM ET FREDOU A BOISSY-LA-RIVIÈRE. — Au XVIII^e siècle, Etampes et sa région furent fréquentés par deux familles d'artistes qui ont laissé plusieurs œuvres dans l'église de Boissy-la-Rivière, petit village voisin.

Le 23 janvier 1680, un sieur Henry de Voltigem, peintre du Roy, est témoin dans un mariage célébré à Etampes en l'église de Saint-André des Trinitaires. En 1711, fut inhumé au cimetière de Notre-Dame d'Etampes le corps de Pierre Voltigem, peintre. En 1771, Cantien Voltigem, peintre, âgé d'environ soixante et douze ans, fut inhumé dans le bas de la chapelle de la Vierge dans l'église de Boissy-la-Rivière.

Cantien qui, au moment de sa mort, était l'oncle du curé de l'endroit, Pierre Voltigem, est l'auteur d'un tableau de l'Assomption toujours en place dans l'église. Il avait également produit un tableau représentant les saints Vincent, Sébastien et Mammer(?), et fait quelque réparation au tableau du rétable du maître-autel figurant saint Jean-Baptiste. Ces renseignements nous sont parvenus grâce au curé Pierre qui prit soin de les intercaler dans l'acte d'inhumation (1).

(1) Ch. Forteau, *La paroisse de Saint-Martin d'Etampes, bulletin de la Société archéolog. de Corbeil et d'Etampes*, 1912, p. 4 ; — *Les registres paroissiaux du canton de Méréville, Etampes*, 1899 p. 118. — Le curé Pierre Voltigem

Nous savons maintenant qui étaient les Voltigem. J'ai trouvé l'information parmi les deux cent mille fiches inédites laborieusement et patiemment rassemblées par le comte Léon de Laborde, membre de l'Institut, qui après son père le comte Alexandre fut député d'Etampes en 1840 († 1869) (1). La famille Voltigem resta fort longtemps domiciliée à Avon (Seine-et-Marne) où la retenait la charge d'entretenir les bateaux du roi circulant sur le canal et l'étang de Fontainebleau, charge qu'occupèrent successivement les pères, fils et veuves. Je la crois d'origine hollandaise ou flamande, car son nom, qu'il faut surtout se garder d'écrire *Voltigeur* comme on l'a vu, doit plutôt s'orthographier *Voltighem* ou *Voltig'hem* (2).

Les Frédou ont une petite réputation qui manque totalement aux Voltigem. En ce qui concerne l'Étamçois, Jean-Martial Frédou, de l'Académie royale de peinture, fut parrain à Saint-Cyr-la-Rivière en 1728. L'église de Boissy-la-Rivière possède encore de lui deux toiles signées et datées 1733, représentant saint Hilarion et saint Eloi (3).

était le fils de Pierre Voltigem, mort avant sa femme Marguerite Dolimier, décédée à Boissy-la-Rivière et inhumée dans l'église, le 9 février 1767, à l'âge de soixante-sept ans. L'acte porte la signature de C. de Voltigem, peut-être celle de Cantien (*Ibid.*, p. 117). Le curé Pierre quitta la paroisse en juillet 1790 (*Ibid.*, p. 121).

Ni le dictionnaire de Siret, ni celui de Bellier de la Chavignerie ne font mention de l'un ou l'autre des Voltigem.

L'un d'eux porte un nom étamçois, un nom qu'on ne trouve que dans le voisinage immédiat d'Etampes, celui de Cantien, popularisé par le martyr dont les reliques reçurent tant d'honneurs dans l'église Notre-Dame.

(1) Les fiches sont conservées à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

(2) En 1593, Josse de Voltigean, peintre, est cité dans plusieurs actes sur le registre de la paroisse d'Avon ; en 1598, il a un enfant dont le parrain est Ambroise Du Bois, peintre du roi. — En 1611, un Voltigeon, peintre, habite à Paris le quartier des artistes, rue de la Cerisaie n° 6, auprès de l'hôtel d'Etampes. — De nouveau à Avon, en 1620, Henri Voltigean, peintre du roi, a un fils ; en 1621, il est parrain ; en 1639, c'est encore lui probablement (Henry de Voltig'hen, peintre demeurant à Fontainebleau qui fait un rapport pour la réception d'ouvrages de peinture décorative dans le château. Ici il me faut signaler une erreur dans les fiches. Henri Voltigean est déclaré décédé en 1687, tandis que, en 1671, le brevet d'entretien des bateaux est transmis à sa veuve, (*Arch. nat.*, *Secrétariat du roi*, O-15 fol. 323). — En 1700, après la mort d'un Voltigean, le roi donne la charge à sa veuve Marie-Anne Monot de Rinessiat (*Ibid.*, O-44, f° 26^{re}).

(3) Bellier de la Chavignerie ne mentionne pas Frédou. Adolphe Siret, nous donne la date de 1752, et le présente comme portraitiste et peintre d'allégo-

Un reçu de Frédou conservé aux Archives nationales (K 505, n° 18) nous apprend que, en 1787, notre artiste, qualifié premier peintre de Monsieur, peignit un portrait de la reine en pied et en grand habit, destiné à M. de Nicolay, Premier Président de la Chambre des Comptes, et qu'il reçut pour cet ouvrage 3000 livres.

Cependant, il y eut un autre peintre du nom de Frédou. Jean-Victor, marié à Marie-Françoise de Ferrière, demeurait à Paris, rue du Four : le 4 avril 1765, on inhuma à Bois-Herpin sa petite fille Anne-Antoinette, morte en nourrice (1).

DIVERS. — La table topographique des artistes français dressée par Louis Auvray et publiée en supplément à la fin du *Dictionnaire général des Artistes de l'École française*, par Bellier de La Chaignerie, cite plusieurs artistes de l'arrondissement d'Etampes sur lesquels il serait utile de recueillir et rassembler des renseignements.

Angerville : J. L. Vauzelle, peintre, 1776.

Bouray : C. H. Desmarquais, peintre, 1823.

Chalo-Saint-Mars : A. Hénin, peintre, 1793.

Etampes : A. G. Bizemont-Prunelle, peintre, 1752 (2).

ries ; il ajoute : " détails inconnus " (*Diction. histor. et raisonné des peintres de toutes les écoles*, Bruxelles, 1883).

Le catalogue des peintures du Musée national de Versailles, rédigé par Eud. Soulié, nous informe que Jean-Martial Frédou est né à Fontenay-le-Père (Seine-et-Oise) vers 1711, et qu'il est mort à Versailles en 1795. Ses œuvres exposées dans le château sont les suivantes : (n° 2136) *Combat de Leuze*, d'après Joseph Parrocel ; — (n° 3753) *Portrait de Louis XV*, copie exécutée en 1763 d'après L. M. Vanloo ; — (n° 3874) *Portrait de Don Philippe, duc de Parme*, d'après Nattier ; — (n° 3896) *Portrait de Louis XVIII, alors Comte de Provence* ; — (n° 4398) *Portrait de Louis-Joseph Xavier de France, duc de Bourgogne*, dessin aux trois crayons exécuté le 28 décembre 1760, en présence du roi, de la reine, du dauphin, de la dauphine, de Mme Adélaïde, de Mme Victoire, de Mme Sophie et de Mme Louise.

Le chanoine Chartraire, dans son *Inventaire du Trésor de la Cathédrale de Sens* (Sens-Paris, 1897, p. 97), l'appelle Frédou de la Bretonnière. Le Trésor de Sens possède en effet deux toiles de lui qui furent données au Chapitre par Louis XV, en 1773 (n°s 298 et 299), et qui sont les portraits de Louis, dauphin de France mort en 1765, et de Marie-Josèphe de Saxe, dauphine douairière, morte en 1767.

(1) Ch. Forteau, *Les registres paroiss. du cant. de Méréville*, p. 99.

(2) Pour les Bizemont on peut déjà se reporter à deux ouvrages : Max. Legrand et Léon Marquis. *Les trois Etats du Bailliage d'Etampes aux Etats généraux* (1789), Etampes 1892 ; et Gorneau. *Acte de foi et hommage rendu par le Vicomte de Bizemont au Seigneur de Courances, conférence des*

Comte A. de Bizemont, peintre, 1785.

A. J. Dufresne peintre, 1788.

C. H. Godin, peintre.

Une fiche de M. Léon de Laborde⁽¹⁾ signale l'entrée à l'Hôtel-Dieu de Paris, le 13 octobre 1636 (Reg. n^o 7) du peintre Georges Leblanc, " natif de Genville vers Estampes, " qui mourut dans sa maladie. Ce Leblanc pouvait être un peintre des plus modestes.

Sociétés savantes de S.-et-O., à Etampes 1908, Etampes 1909. — L'ouvrage de MM. Legrand et Marquis contient des renseignements sur les Hénin.

⁽¹⁾ *Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.*

VI

VITRAUX

Les plus anciennes églises d'Etampes eurent certainement des vitraux dès le XI^e siècle. Entre 1112 et 1140, les gens du peuple, les bourgeois, firent les frais de la décoration d'un vitrail peint pour l'église de l'abbaye de Morigny (1) il va de soi qu'ils étaient coutumiers du fait en ce qui concerne leurs églises paroissiales d'Etampes.

Aussi vers le milieu du XII^e siècle pour commémorer un miracle dont j'ai fait déjà le récit, ils agrandirent la partie de l'église qui en fut le théâtre et ornèrent la nouvelle fenêtre, plus grande que l'ancienne, d'un vitrail où étaient représentés la Vierge et les trois martyrs d'Etampes. Ce vitrail existait encore au XVII^e siècle (2).

Etampes, ne l'oublions pas, était placé entre quatre grands centres d'influence, Chartres, Saint-Denis, Paris et Sens, et même faisait partie de l'évêché de cette dernière ville, tout en étant fort proche des trois autres. Or, si Paris a perdu les peintures sur verre qui eussent pu contribuer à sa renommée, Chartres, Sens et même

(1) Ern. Menault, Morigny, p. xiv ; L. Eug. Lefèvre, *Etampes et ses monuments aux XI^e et XII^e s.*, p. 117-118.

(2) Voir ci-dessus, p. 32. Le texte, en réalité peu ancien puisqu'il date seulement de 1610, dit ceci : " Le peuple Etampoïsois poussé de dévotion fit croistre la viure par laquelle entra la Sacrée Vierge et les Bienheureurs Martyrs et y firent peindre leurs saintes images comme il se voit encore aujourd'hui. "

Il faut savoir que cet agrandissement de la " viure " coïncide avec les grands travaux opérés dans toute la partie sud du chœur de l'église, travaux exécutés entre 1150 et 1170, selon moi ; avant la fin du siècle, la Maison-Dieu émigra hors l'église pour s'établir à côté, là où l'hôpital existe encore actuellement. Ce transfert eut lieu avant 1192 ou 1193, limite extrême, car l'acte de cette époque qui nous sert de point de repère montre que le fait était accompli mais sans indiquer depuis quand, et il a pu arriver dix ans plus tôt (Fleureau, *ouv. cité*, p. 414).

Saint-Denis se font gloire entre toutes les villes d'art de leurs verrières magnifiques.

Cependant, hormis les quelques vitraux de l'église Notre-Dame, on ne trouve plus à Etampes qu'un seul autre vitrail ancien, celui de l'église Saint-Basile. Aux yeux d'une personne mal informée, cette pénurie ne fait guère honneur à la générosité, au bon goût, et à la piété des Etampois des temps passés. Mais, je m'empresse de le dire, les bourgeois d'Etampes, qui ont toujours été riches, en dehors des heures de terribles crises que leur ville a traversées, n'ont pas manqué, — c'est certain, — de doter leurs églises de jolies verrières. La systématique destruction des reîtres allemands huguenots en 1562 (1), ajoutée à quelques fureurs passagères de la Révolution doit être la principale cause de cette absence complète, étrangement inconcevable, de vitraux peints dans les églises de Saint-Gilles, de Saint-Martin, et même de Saint-Basile où une seule verrière ne représente pas l'effort dont furent capables les paroissiens riches pendant les six siècles du Moyen âge et de la Renaissance. Et encore il faudrait tenir compte des acquisitions possibles survenues lors de la destruction d'autres églises comme celles de Saint-Pierre et de Sainte-Croix. Nous avons vu ci-dessus que Notre-Dame s'était ainsi enrichie de tableaux et de rétables. En résumé, parce qu'il n'y a rien actuellement, il ne faut pas s'imaginer qu'il n'y a jamais rien eu.

Du reste, si, pour les paroisses que je viens de citer, aucun document n'a encore été mis au jour pouvant nous éclairer sur leur condition passée, au point de vue vitraux, nous possédons du moins quelques renseignements fort intéressants sur les pertes de Notre-Dame et sur des vitraux du couvent des Cordeliers dont j'ai déjà parlé (2). A propos de ces derniers, encore une fois Fleureau n'est

(1) Nous n'avons aucun texte mentionnant cette destruction, mais les faits sont là probants. Des vitraux historiés existaient en 1515 : ils ont disparu ; et cependant la Révolution a laissé subsister beaucoup d'objets religieux et notamment des vitraux. En outre nous pouvons tenir compte, de ce qu'il s'est passé dans les villes sur lesquelles les renseignements parvenus sont plus précis, notamment à Pithiviers qui est à une longueur d'étape d'Etampes : en 1562, les protestants maîtres de la ville, mirent l'église à sac. " rompirent les autels et ymaiges, même partye des cloches et vitres, vendirent le métal et plomb d'icelie, prirent les calices d'argent, chappes, chasubles et ornements, ensemble tous les papiers, liltres et livres concernant tant les affaires de ladite ville que l'église les firent brusler " (*Archives de Montargis*, d'après H. Stein. *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*).

(2) Voir ci-dessus, p. 42.

pas assez explicite; il se contente de dire : « Et les peintures des vitres sont dignes d'admiration. On connaît aux armes qui y sont, ceux qui ont été les bien-facteurs. » Seulement six lignes plus haut, il dit que l'église a été rebâtie, après l'incendie mis par les Huguenots en 1567, « par les aumônes du roi Henry III, de plusieurs Princes et Seigneurs (1) », et cela, il faut l'avouer, donne fort à penser malgré l'état de décadence dans lequel l'art était alors entré.

Quant à l'église Notre-Dame, le compte de 1513-1515 y mentionne six verrières ainsi désignées :

1° *Verrière de la Transfiguration*. Elle fut endommagée « par ceux qui joust à la paume sur iceulx appentils » (*Ouv. cité*, p. 100). Jean Lefèvre la descendit pour la remettre en plomb et remplacer plusieurs losanges ou autres morceaux de verre de couleur brisés (p. 105); le même la garnit d'un treillage en fil d'archal vendu par Cancien Dupré (p. 105-106). Cette verrière devait se trouver du côté du cloître. Je crois sans être sûr que les appentis en question sont ceux qui servaient au fossoyeur pour remiser le matériel des enterrements, « cercueurs et poilles » (manuscrit original, p. 76).

2° *Verrière de la Madeleine*. Jean Lefèvre l'a remise en plomb neuf, nettoyée et garnie de plusieurs losanges et autres pièces de couleur. Il fournit aussi « une petite forme blanche audessus » de cette verrière; il s'agit peut-être de la figure nue représentant l'âme de la sainte montant au ciel (p. 106).

3° *Verrière de saint Michel*. Réparée par Jean Lefèvre (p. 106).

4° *Verrière des tixiers*. Cette verrière donnée par les tisserands fut aussi réparée par le même artiste (p. 106).

5° *Verrière de saint Sébastien*. Réparée également par Jean Lefèvre, elle devait se trouver près d'un autel dédié au même saint (p. 106 et 107). Ce grand vitrail n'a rien de commun avec un petit panneau ancien qui subsiste dans la sacristie.

6° *Verrière de Maître Jean Huë*. Elle doit exister encore en partie et nous lui consacrerons une étude spéciale.

Les remises en plomb de plusieurs des vitraux cités indiquent qu'ils étaient déjà anciens au xvi^e siècle. Mais il ne s'agit pas là d'une énumération complète. C'est le hasard des circonstances qui a fait citer ces divers vitraux imagés; il pouvait y en avoir d'autres. En tout cas il existait certainement des vitraux peints non imagés qui ne se trouvent pas avoir été désignés, faute d'un sujet. C'est le cas, semble-t-il de celui placé « au-dessus l'autel Saint Estienne », dans le chœur (p. 106). En outre, depuis 1515, sur-

(1) *Ouv. cité*, p. 444-445.

vinrent des additions dont nous ignorons le nombre, mais certaines, puisque parmi elles quelques-unes subsistent.

A propos de vitraux peints non historiés, l'église en possède une douzaine posés au cours du xix^e siècle, qui sont bien dessinés et de ton fort agréable, mais auxquels on pourrait seulement reprocher de n'être pas d'une exactitude plus rigoureuse quant à l'époque qu'ils prétendent imiter. Dans ce lot de vitraux sont compris ceux des quatre roses percées dans les murs nord et sud du transept, et que pour ma part, je trouve particulièrement beaux : je me demande même si les deux vitraux du côté nord ne sont pas anciens et n'ont pas inspiré les autres ; les roses sont trop élevées pour permettre à ma modeste compétence de se convaincre.

Ce qu'il y a aujourd'hui de moins important parmi les œuvres anciennes, ce sont trois petits panneaux en grisaille distribués dans un vitrail de la sacristie actuelle, autrefois la chapelle du Sépulcre. Il eût été intéressant de pouvoir attribuer l'un d'eux à Jean Lefèvre dont nous ne pouvons d'aucune façon apprécier le talent, car ces panneaux sont du xvi^e siècle et à peu près de la même époque, mais le Compte de fabrique n'en dit rien. Deux de ces panneaux représentent des évêques, en pied, dans des paysages ; le troisième plus fin et plus beau de couleur, figure un saint Sébastien.

Au chevet du chœur, la fenêtre supérieure est occupée par un grand vitrail que je crois du xvii^e siècle. Spécimen d'un art déplorable, il représente l'Assomption de la Vierge à qui l'église est dédiée. Tous les personnages se détachent sur le fond bleu du ciel. Cinq apôtres seulement, entourant le tombeau vide, assistent au miracle (1).

LE VITRAIL DU BAPTEME DU CHRIST OU LA VERRIÈRE DE MAITRE JEAN HUE (2). — Ce vitrail occupe une des deux grandes fenêtres du double croisillon sud, fenêtre romane à plein cintre du xii^e siècle.

Il est divisé en deux parties dont les deux époques différentes sont bien accentuées par une complète dissemblance de style, et représentent d'ailleurs deux scènes distinctes.

Le registre supérieur est de beaucoup le plus intéressant. Il est du xv^e siècle, et figure le *Baptême du Christ* ; le registre inférieur,

(1) Dans un relevé d'architecture exécuté par Lainé en 1851, et conservé aux archives des Monuments historiques, on voit, tenant la place de ce sujet, une Vierge portant l'Enfant sur le bras droit. Ce doit être une fantaisie d'artiste.

(2) Résumé d'une étude plus complète prête à paraître.

déjà d'un art décadent et en outre fort mal restauré au XIX^e siècle, représente une *Adoration de l'Enfant* peinte en 1571.

Au centre du premier tableau se tiennent debout Jésus et Jean-Baptiste, de grandeur naturelle, semble-t-il ; Jésus est à gauche, tourné de trois quarts vers la droite. Il n'est pas nimbé, mais quelques rayons jaune d'or émanent de son chef ; il est drapé dans un grand manteau bleu et il croise les bras sur sa poitrine ; ses pieds trempent dans le Jourdain. En face de lui, Jean-Baptiste lève le bras droit très ostensiblement avec la main chargée d'une écuelle, et verse de l'eau sur la tête de Jésus. Dans son bras gauche il porte un tout petit agneau qui est son emblème.

Au-dessus de la tête de Jésus, vole la colombe figurant le Saint-Esprit, à côté d'un grand phylactère portant ces mots : " *HI C EST FILIUS MEUS DILE CTUS* ", que selon l'Évangile Dieu prononça quand Jésus venait d'être baptisé. Du reste Dieu le Père apparaît au-dessus, à droite, avec sa grande barbe blanche et le globe dans sa main gauche.

Une particularité excessivement remarquable du vitrail, c'est que le Christ est habillé. Elle va à l'encontre du premier principe chrétien qui voulait que le baptême s'accomplît par immersion, et contre la tradition iconographique qui pendant fort longtemps représentait Jésus complètement nu.

Sur les berges du fleuve, se tiennent quatre personnages en costumes du temps. A droite c'est un homme âgé, à mine bourgeoise, et derrière lui, une femme ; à gauche deux jeunes gens ; je reviendrai sur ces personnages qui momentanément peuvent être classés comme donateurs.

Le paysage est indiqué très sommairement par un coin du fleuve qui coule en travers, quelques plantes garnissant la berge et deux ou trois petits arbres verts. Tout le reste du fond est décoré richement d'arabesques tracées en noir sur un fond rouge superbe, inspirées probablement de quelque tissu de tenture, et que l'on est d'ailleurs convenu d'appeler *damas*.

Le tout est sous une grande arcature, ou, autrement dit, encadré dans une sorte d'enfeu supporté par des colonnes à chapiteaux et d'une architecture flamboyante très soignée. Trois niches sont occupées par des statuettes de saints que je n'ai pu identifier.

Peu de verrières subsistent représentant le Baptême du Christ dans des dimensions équivalentes à celles du vitrail d'Etampes. J'en connais des exemples dans la cathédrale de Châlons-sur-Marne et dans l'église Saint-Etienne de Beauvais, mais ce sont des œuvres sensiblement moins anciennes, puisque du XVI^e siècle.

La verrière d'Etampes est en effet de la seconde moitié du XV^e

siècle, et celles du même temps sont devenues rares. La région de Paris en possède peu. A Paris même, où il n'existe plus un seul vitrail du *xiv^e* siècle, ni non plus des siècles antérieurs, il y a un lot de verrières du *xv^e* siècle, toutes réunies dans l'église Saint-Séverin, quelques-unes provenant de Saint-Germain des-Prés ; mais elles ont été presque refaites, et de toutes façons, elles sont loin d'avoir la dimension, la magnifique couleur, et l'intérêt de composition que la nôtre possède. Celle-ci a le mérite d'avoir subi peu de réparations : elles sont surtout visibles mais sans grand dommage dans les eaux du Jourdain.

Le fait que la verrière est de la deuxième moitié du *xv^e* siècle, avec d'autres particularités, m'a engagé à croire qu'elle se confond avec celle désignée dans le compte de fabrique de 1515 « la verrière de maître Jean Huë ». Parmi les verrières qu'il nous a révélées, quatre sont désignées par le sujet qu'elles représentent et s'écartent d'elles-mêmes. Deux portent le nom de donateurs, les *Tixiers* ou tisserands, et maître Jean Huë. La verrière en question ne rappelle en rien les tisserands, tandis qu'au contraire elle est consacrée à un épisode de la vie de Jean-Baptiste qui pouvait fort bien être le patron de Jean Huë. Or celui-ci est mort après 1482, et c'est en 1477 qu'il fonda un salut par personnages ; les dates correspondent bien avec l'âge présumé du vitrail.

Si donc Jean Huë fut le donateur de la verrière, on pensera qu'il figure en portrait parmi les quatre personnages dont j'ai déjà parlé. Pas du tout ; j'imagine que ceux-ci représentent seulement des membres de la famille du donateur et à l'exclusion du donateur lui-même, car ils sont tout à fait mesquinement réduits et placés fort en arrière. Mais si Jean Huë n'apparaît pas dans cette partie du vitrail, c'est parce qu'il était peint avec considérablement plus d'honneur dans le registre inférieur, comme on va voir.

Celui-ci est daté deux fois très lisiblement 1571, dans des cartouches, sur une sorte d'architrave posée sur des colonnes à chapiteaux et qui fait cadre au tableau. Celui-ci représente une *Adoration de l'Enfant Jésus* par la Vierge, saint Joseph, et un troisième personnage, très mal caractérisé, qui porte des cheveux longs de patriarche et qui est vêtu comme l'époux de la Vierge.

L'Enfant est étendu tout nu sur des langes, au premier plan ; un âne et un bœuf de taille minuscule soufflent sur lui leur haleine pour le réchauffer, selon le récit des *Evangelies apocryphes*. Ce détail est celui qui rappelle le mieux le *Moyen âge*, et même d'une manière qui se trouve déplacée dans ce tableau modernisé.

La scène se déploie non dans une pauvre étable, mais dans un palais de style Renaissance qu'on est obligé de deviner en ruine.

L'artiste a surtout visé à faire un cadre à son tableau, à bien le séparer de celui qui le dominait, et pour cela il a dessiné le motif d'architecture qui lui était habituel dans toutes les circonstances.

Le choix du sujet avait été choisi intentionnellement, avec beaucoup d'à-propos, en même temps que le *Baptême du Christ*. En effet ces épisodes étaient célébrés par l'Eglise le même jour, à l'Epiphanie (1). Cette préoccupation me paraît plus concevable en 1471 qu'en 1571, et je pense en somme que, au xv^e siècle, on avait d'un seul coup historié la fenêtre tout entière, qui fut partiellement détruite par les Protestants en 1562. Ceux-ci épargnèrent la scène du *Baptême du Christ*, parce qu'eux-mêmes préconisaient l'acte du baptême ; peut-être épargnèrent-ils aussi le petit Jésus, mais ils massacrèrent le reste. C'est du moins ce qu'il est permis de supposer en présence de ce que nous voyons aujourd'hui. Je suppose donc aussi que, au xv^e siècle, le registre inférieur représentait l'Adoration de l'Enfant comme aujourd'hui, et c'est là que selon toute vraisemblance figurait le portrait du donateur maître Jean Huë, à la place de ce personnage énigmatique, avec une mine insolite de patriarche, qui n'est ni roi-mage ou berger, ni ecclésiastique ou bourgeois. La restitution de 1571 et une restauration du xix^e siècle sont cause de cette défiguration complète de l'ancien doyen de Sorbonne. La hâte avec laquelle on a rétabli la partie détruite, quand les Huguenots étaient encore menaçants, témoigne de l'ardeur des héritiers de Jean Huë qui occupaient encore une belle situation dans la ville et qui seuls avaient intérêt à montrer un tel empressement (2).

Pour conclure, je ne crois pas téméraire d'attribuer à la générosité de Jean Huë le vitrail du Baptême du Christ, et à sa volonté curieusement réformatrice l'habillement exceptionnel du Christ.

LE VITRAIL DES SIBYLLES. — Cette magnifique verrière, appréciée depuis longtemps et sur laquelle j'ai moi-même publié une étude contenant sa description complète (3), orne une des grandes fenêtres romanes du bas-côté nord du chœur, et fait presque face au vitrail du Baptême.

C'est une œuvre à la fois élégante et riche, due à un artiste de premier ordre dont malheureusement le nom ne nous est pas con-

(1) Emile Mâle, *L'art religieux du xiii^e siècle en France*, 1902, p. 215.

(2) Sur Jean Huë et sa famille, voir ci-dessus, p. 19.

(3) *Les inscriptions prophétiques dans le vitrail des Sibylles de l'église Notre-Dame d'Etampes*, *Revue de l'art chrétien*, 1910.

nu. Il semble qu'il existe une parenté entre elle et des vitraux non moins célèbres de Sens et de Fleurigny qui justement ont trait à la glorification d'une légende sibylline.

En outre, notre vitrail est du temps où Anne de Pisseleu et Diane de Poitiers furent en succession rapide dames de l'Etampois nouvellement érigé au rang de duché. La beauté rare du vitrail nous engage fort à supposer qu'il est un présent de l'une de ces dames fameuses.

Il fut réparé entièrement en 1873, mais je pense que cette restauration n'a pas augmenté le désastre du temps et qu'on s'est contenté de faire le strict nécessaire. Il est en somme assez bien conservé. Seule toute la partie inférieure est moderne. Il est fort à craindre qu'une mutilation voulue et complète, accomplie par exemple au temps de la Révolution, n'ait fait disparaître soit des armoiries, soit une inscription importante, voire même de précieux portraits qui nous eussent complètement renseignés⁽¹⁾. Mais enfin le sujet principal a été épargné et c'est une œuvre d'art de haute valeur, en même temps qu'un curieux document d'iconographie chrétienne.

LA VERRIÈRE DE L'ÉGLISE SAINT-BASILE : Elle est là pour attester que l'église Notre-Dame n'avait pas un monopole exclusif des belles peintures sur verre.

La fenêtre que le vitrail bouche agréablement est immense ; elle occupe tout le mur du fond de l'église. Elle est garnie de meneaux flamboyants et elle a vraisemblablement remplacé une beaucoup plus étroite baie romane, peu avant la consécration tardive de l'église, en 1495, par l'archevêque de Sens, Tristan de Salazar⁽²⁾.

Comme pour le présumé vitrail de Maître Jean Huë, il faut diviser l'étude de celui-ci en deux parties, correspondant à deux époques différentes, parceque selon toutes les apparences, il a subi comme l'autre une grosse mutilation que l'on a voulu ensuite réparer.

Dans le panneau de droite, qui forme un sujet séparé, on a

(1) Il existe parmi les dessins du Louvre un projet, qu'une note ancienne attribue à Jean Cousin, pour un vitrail qui fut placé aux Célestins de Paris et depuis brisé. Or ce vitrail, comme celui d'Etampes, était divisé en deux registres : celui du bas, beaucoup plus petit que l'autre contenait les portraits de deux donateurs séparés par leurs armoiries placées au centre. — Le vitrail d'Etampes offre des dessins absolument remarquables d'étoffes : ce sont les riches tissus des robes des sibylles. A ce propos les curieux liront avec plaisir l'article publié récemment par le D^r V. Nodet, dans le *Bulletin de la Sté des Antiquaires de France* (1911, p. 189).

(2) Voir ci-dessus, (p. 16)

représenté saint Basile, patron de la paroisse, dans son costume d'évêque. Il est debout, bénissant un homme à genoux devant lui. Son nom est à ses pieds dans un cartouche, en caractères romains ; et comme il est abrité sous un dais et monté sur un soubassement, l'un et l'autre de style Renaissance, nous connaissons ainsi avec certitude l'époque du vitrail (1).

Le sujet principal occupe les trois autres panneaux de gauche mais dans leur partie supérieure seulement, à cause de la mutilation présumée : c'est un *Calvaire*, représenté avec ampleur à l'aide de personnages qui me paraissent pour le moins de grandeur naturelle. Le Christ est sur la croix entre les deux larrons ; au-dessus de lui la Colombe du Saint-Esprit, près du Soleil, de la Lune et de plusieurs étoiles. Autour des croix, avec des dimensions différentes selon qu'on a voulu les représenter proches ou éloignés, on voit deux soldats romains à cheval ; à gauche deux grands personnages, dont un était à cheval n'ont plus que leur buste. Cette particularité nous prouve bien que le tableau est coupé, et que dans la partie inférieure figurèrent jadis la Vierge, la Madeleine, S. Jean et tous les autres acteurs habituels de la scène de la Crucifixion. Le soin avec lequel on a peint de simples soldats dans les fonds, est un sûr garant que, au premier plan, des personnages plus essentiels ne manquaient pas. La destruction de ceux-ci est cause que les grands effets de couleur manquent : on remarque cependant les tons jaunes autour de la croix qui se détachent sur le joli bleu du ciel.

Dans les petits panneaux occasionnés par le remplage de la partie supérieure, l'artiste a trouvé place pour la scène du Jardin des Oliviers. Un ou plusieurs personnages, selon les cas, occupent chaque panneau. Le Christ agenouillé est tout seul dans l'un ; au-dessus, dans un autre panneau, un ange lui apporte sa croix. Au-dessous, séparés par des meneaux, des Apôtres dormant. A droite, au milieu d'un paysage trèssoigné, deux personnages dessinés petits parce qu'ils doivent être éloignés, figurent, je crois, Judas conduisant un soldat romain à la recherche de Jésus.

Toutes les parties que je viens de décrire me paraissent être exactement du même temps que le panneau de saint Basile, c'est-à-dire de la pleine époque Renaissance, entre 1530 et 1550. Les fort jolis tons bleus du ciel sont les mêmes partout.

La différence de style est très sensible entre la partie de la verrière

(1) Toute la décoration de ce panneau est d'une technique et d'un style qui, me semble-t-il, permettent de le rapprocher des verrières qui ornent la grande absidiale de gauche, dans la cathédrale de Sens.

que je viens de décrire, et la partie inférieure, qui comme je l'ai dit, a dû remplacer, après 1562, disons entre 1570 et 1600, l'œuvre ancienne trop endommagée pour permettre une simple restauration. Les artistes de cette réfection n'ont pas voulu entreprendre de rétablir la scène telle qu'elle existait primitivement, soit que les sommes payées ne fussent pas suffisantes, soit qu'ils aient dédaigné de refaire une composition passée de mode, pleine de personnages qui, avec leurs idées nouvelles, devaient leur sembler un peu ridicules. Quoi qu'il en soit, on constate qu'ils prirent franchement le parti de traiter un autre sujet, d'ailleurs non sans lien avec celui traité au-dessus. Ils choisirent le *Portement de la croix*. Jésus grimpe péniblement la montagne en fléchissant sous le poids de son lourd fardeau. Fort peu de personnages sont autour de lui (1), et le sol traité dans une tonalité grise tient une place énorme qui augmente encore l'aspect monotone et désolé du paysage. Les quelques notes colorées vivement qui sont jetées par ci par là, — du bleu foncé dans le manteau de la Vierge, la tunique jaune du Christ, avec une pointe de rouge à côté, le caleçon vert d'un bourreau, quelques brins d'herbe dans le bas, — ne font que contrarier l'unité sans atténuer l'impression fâcheuse de l'ensemble (2).

Ce désespérant tableau accroît notre regret causé par la destruction d'une partie du vitrail primitif. Il est évident que le fragment manquant était un des plus importants; il était placé en bas, plus proche du spectateur; il fourmillait de personnages; il avait été composé, dessiné et peint avec le plus grand soin. L'important fragment sauvé fournit la preuve certaine de tout cela, et sans aucun doute, cette très grande verrière, consacrée presque à un seul sujet qui depuis le xv^e siècle était traité très abondamment (3) constituait une œuvre magnifique. Cependant, la mutilation, si importante et grave qu'elle soit, ne doit pas nous faire dédaigner ce qui reste et tous les soins doivent être pris pour sa conservation (4).

(1) Au contraire les personnages abondent dans le vitrail de Saint-Germain d'Argentan (Orne) qui représente la même scène, mais qui date de 1499.

(2) Un vitrail du même genre, avec les mêmes tons gris et représentant un Calvaire, existe à Limours (S.-et-O.).

(3) Un vitrail du xvi^e siècle, à Dreux représente aussi une Crucifixion; de même à Germigny (Yonne), partiellement détruit.

(4) Un Calvaire du même temps est sculpté en haut-relief dans la dernière chapelle à droite du bas-côté sud. On se souvient aussi que le même sujet était traité dans le panneau de bois volé en 1910, dans l'église Saint-Basile, mais qui provenait d'un don fait en 1869 (*Bulletin de la Commission des Ant. de S.-et-O.* 1910-1911).

Avant de terminer cette note qui clôt nos études sur les vitraux anciens d'Etampes, je ferai remarquer que tous ceux dont l'origine est antérieure à 1562 s'ils ont échappé à une destruction complète, n'ont pas moins été mutilés gravement dans les parties inférieures qu'il était le plus facile d'atteindre. Il en était ainsi même dans le vitrail des Sibylles, mais la mutilation de ce dernier, qui fit vraisemblablement disparaître, et seulement cela, des armoiries et des portraits de donateurs, doit plutôt être imputé à la Révolution, surtout si ces souvenirs touchaient à des princes, ce qui est possible (1). En outre, j'ai dit qu'une présomption imputait le don du vitrail à Anne de Pisseleu : or justement celle-ci fut une des plus ardentes, une des plus ouvertement déclarées propagandistes de la religion réformée ; son portrait, s'il fut là, aurait été sacré pour les Calvinistes (2).

J'ajoute que M. Maxime Legrand a signalé des fragments de vitraux du xvi^e siècle dans l'église de Villeneuve-sur-Auvers, qui est dans l'arrondissement, et un grand vitrail bien conservé du xvii^e siècle avec donateurs, et fragments plus anciens à la partie supérieure, à Lardy (3).

Enfin on a rapporté, d'après Favin, que dans l'église de Chalo-Saint-Mars, il a existé un vitrail portant les armes de ce village « à sçavoir un chat et un loup, pour les représenter en rébus de Picardie (4) ».

(1) En 1804, (an xii), on a fait un devis estimatif pour des réparations générales dans les églises, et il est question des fenêtres de Notre-Dame. Comment croire en effet qu'il n'y eut pas quelques carreaux de cassés ? Les détails suivants qui concernent l'église Notre-Dame seule sont très édifiants :

« Plus sera fait à neuf vingt-deux panneaux de verre posés en plomb à placer en plusieurs vitraux aux endroits reconnus les plus mauvais... 121 livres

« Plus sera fait la réparation de onze panneaux de verre en différents vitraux (1 l. 10 s. pièce)... 16 l. 10 s

« Plus et enfin sera posé en différents vitraux six cent cinquante pièces de verre (3 sols pièce)... 97 l. 10 s (Archives municipales).

(2) Il serait aussi intéressant de déterminer en quoi les sujets des objets d'art ont pu exciter ou au contraire apaiser l'esprit destructif des Protestants. Il faut constater qu'à Etampes ils ont épargné les Sibylles, le Baptême du Christ, une image de saint Basile et une partie de Crucifixion.

(3) *Etampes pittoresque, Arrondissement*, t. II, p. 907 et 1128.

(4) *Histoire de Navarre*, 1612, lib. 18. — Chalo-Saint-Mars, canton d'Etampes.

ADDENDA

~~Page 32. — Le porche auquel il est fait allusion ici pouvait être une simple construction en bois placé devant un portail donnant accès directement dans le grabatoire et l'ancien bas-côté transformé depuis.~~

Page 152. — M. Eugène Thoison a plusieurs fois cité les Voltigean. Dans un cas, l'un se révèle peintre de tableau, car il en termine un qui avait été seulement commencé par Vernansal, (*Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, t. xxv, p. 113, et t. xxii, p. 169).

M. Félix Herbet a également publié des notes sur Th. de Voltigem (*Extraits d'actes et notes concernant des artistes de Fontainebleau*, 2^e série, Fontainebleau, 1904, in 8°).

D-1
LLK

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i> . Historique, Bibliographie.....	1
<i>Chapitre I</i> . Sculpture (pierre et bois).....	8
<i>Chapitre II</i> . Orfèvrerie.....	47
<i>Chapitre III</i> . Bronze, Cuivre, Fer forgé, Cloches.....	66
<i>Chapitre IV</i> . Tissus, Broderies.....	77
<i>Chapitre V</i> . Peinture.....	82
<i>Chapitre VI</i> . Vitraux.....	104