

## SOMMAIRE

Remerciements.....	p.2
INTRODUCTION.....	p.3
<b>PREMIÈRE PARTIE :</b>	
LA CHAPELLE JACQUES COEUR, ÉLÉMENTS HISTORIQUES ET ANALYSE MATÉRIELLE.....	p.9
<u>I-La chapelle Jacques Coeur</u> .....	p.9
a-Les sources et la bibliographie.....	p.9
b-Description de la chapelle.....	p.13
c-La chapelle Jacques Coeur du Moyen Âge à nos jours.....	p.17
<u>II- Un programme artistique d'une grande unité</u> .....	p.25
a- Une recherche de cohérence par le souci du détail.....	p.25
b- La chapelle Jacques Coeur : une oeuvre d'art totale ?.....	p.30
<u>III- La question de la maîtrise d'oeuvre</u> .....	p.33
a- L'attribution de la chapelle Jacques Coeur à Colin Le Picart.....	p.33
b-Jacob de Litemont : une figure majeure du chantier de la chapelle Jacques Coeur ?.....	p.39
<b>DEUXIÈME PARTIE :</b>	
LA CHAPELLE JACQUES COEUR, L'ARGENTIER DE CHARLES VII ET LES ARTS.....	p.49
<u>I- La chapelle Jacques Coeur : un cas unique en Berry ?</u> .....	p.49
a- Un exemple isolé de chapelle privée dans la région berrichonne.....	p.49
b- La clef pendante de la chapelle Jacques Coeur.....	p.59
<u>II- La place de la chapelle dans la commande de l'argentier : volonté dévotionnelle ou manifeste social et politique ?</u> .....	p.67
a- La chapelle Jacques Coeur ou les aspirations d'un commanditaire.....	p.67
b-Le monument dans la commande architecturale de l'argentier.....	p.79
CONCLUSION.....	p.89
Sources.....	p.93
Bibliographie.....	p.95

## REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidée dans la rédaction de ce mémoire. En premier lieu, je remercie tout particulièrement Monsieur Yves Gallet, professeur d'Histoire de l'art médiéval à l'Université Bordeaux Montaigne, pour m'avoir guidée et soutenue tout au long de mes recherches. Nos échanges et les opportunités qu'il m'a offertes, telles que ma participation à la journée d'études organisée à Bordeaux Montaigne sur la question des clefs de voûtes pendantes, ont enrichi ma réflexion sur mon sujet. Je remercie également Monsieur Étienne Hamon, professeur d'Histoire de l'art médiéval à l'Université de Lille III, pour m'avoir fourni de précieuses informations pour mener mon étude et m'avoir fait parvenir certains de ses travaux. Je les remercie également d'avoir rendu possible et fructueuse ma participation au 176<sup>e</sup> congrès archéologique de la SFA, dont les préoccupations très proches de mon sujet m'ont permis d'avancer de manière significative dans mon travail. Je remercie aussi Markus Schlicht, chargé de recherches au CNRS pour ses remarques lors de la soutenance de mon mémoire en M1. Mes remerciements vont également à Monsieur Arnaud Ybert, maître de conférences d'Histoire de l'art médiéval de l'Université de Bretagne occidentale, qui a bien voulu apporter des éléments de réponse à mes questions. Pour leur aide dans la lecture des sources, je remercie Sophie Coussemacker et Ezéchiel Jean-Courret, tous deux maîtres de conférence en Histoire médiévale à l'Université Bordeaux Montaigne.

Par ailleurs, je tenais à remercier Monsieur Jean-Marc Pierrat, technicien au Service Territorial de l'Architecture et du Patrimoine du Cher, ainsi que Madame Monique Gouin, assistante de la Direction générale des patrimoines du Cher pour leur accessibilité et la documentation qu'ils m'ont transmise. Je remercie également Madame Veronique Schmitt, guide conférencière à Bourges, Monsieur Michel Barrabès, administrateur de la cathédrale de Bourges ainsi que les sacristains pour leur bienveillance à mon égard. Aussi, je remercie sincèrement l'association des Amis de la cathédrale de Bourges pour leur parrainage et enfin, je remercie mes proches pour leur soutien et leur aide dans la relecture et la correction de mon mémoire.

## INTRODUCTION

Lorsque l'on se promène dans la cathédrale de Bourges, on ne peut rester indifférent devant la richesse architecturale peu commune que présente la chapelle Jacques Coeur. Fondée par le célèbre argentier de Charles VII au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, elle interroge le foyer artistique berrichon qui l'a vu naître. Elle conduit à se questionner tout particulièrement sur le lien de Jacques Coeur avec les arts de son temps. Si l'argentier est une personnalité bien connue des chercheurs et du grand public, ce n'est pas le cas du rôle de commanditaire qu'il a endossé lorsque ses affaires ont commencé à prospérer en France et à l'étranger. Les artistes qui ont travaillé pour lui nous sont mal connus. Quelques noms peuvent être avancés pour la réalisation de son palais à Bourges qui a retenu toute l'attention dans l'étude de sa commande d'architecture. En revanche, certains chantiers exécutés pour l'argentier, loin d'être mineurs, nous sont méconnus. À ce titre, les travaux qu'il a initiés à la cathédrale de Bourges, alors que son fils était en voie de devenir archevêque, posent la question à la fois de la maîtrise d'oeuvre de ces réalisations et des aspirations de Jacques Coeur en tant que commanditaire dans le domaine de l'architecture religieuse.

Jacques Coeur a été le sujet de nombreuses publications depuis le XV<sup>e</sup> siècle. Pourtant, les sources le concernant restent très lacunaires, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'argentier de Charles VII ne rendait que très peu compte de ses activités par écrit. De plus, lors de son arrestation, de nombreux documents ont été dispersés par ses commis et ses proches, afin que le procureur Dauvet, en charge de l'instruction du procès ne puisse les trouver.<sup>1</sup> Par ailleurs, en 1487, Bourges a subi un incendie qui a fait disparaître de précieuses sources sur les affaires de Jacques Coeur.<sup>2</sup> À cela s'ajoute la destruction partielle de la Cour des Comptes lors de la Commune en 1871, qui a condamné une partie des pièces comptables, privant les historiens de précieuses informations sur la vie de l'argentier. Par ailleurs, Jacques Coeur ayant beaucoup voyagé pour les besoins de son commerce et dans le cadre de missions diplomatiques, les documents utiles à la recherche

---

<sup>1</sup> Par exemple, des biens ont été transférés à Marseille par Jean de Villages : Michel Mollat *et al.*, (dir.), *Les affaires de Jacques Coeur. Journal du procureur Dauvet. Procès-verbaux de séquestre et d'adjudication*, Paris, A. Colin, 1952-1953, pp. 166-171.

<sup>2</sup> À ce propos, voir Charles Desages et Jean Béreux, *Les archives municipales de Bourges antérieures à 1790*, Bourges, H. Sire, 1922.

ont été dispersés dans toute la France ainsi qu'à l'étranger. Outre la publication parcellaire de quelques documents, la source la plus importante reste le journal du procureur Dauvet, en charge du séquestre et de l'adjudication des biens de Jacques Coeur.<sup>3</sup>

Cet état des sources n'a pourtant pas empêché la publication d'ouvrages. Bien au contraire, la profusion d'écrits sur Jacques Coeur est paradoxalement l'une des conséquences de l'insuffisance documentaire, que les auteurs ont cherché à combler par leur imagination. Ainsi, la littérature romanesque s'est emparée du personnage à maintes reprises, faisant de l'argentier un héros participant de l'imaginaire national.<sup>4</sup>

Par ailleurs, la figure de Jacques Coeur a été récupérée à maintes reprises, à des fins politiques mais également pour construire des théories économiques.<sup>5</sup> Enfin, comme le remarque Christian de Mérindol, tout un récit ésotérique s'est construit autour de la personnalité du célèbre argentier.<sup>6</sup> Aussi, l'abondance de la bibliographie sur Jacques Coeur nécessite de faire un tri, les publications étant loin d'avoir toutes une valeur scientifique exploitable dans le cadre d'une recherche universitaire.

Né vers 1395-1400 à Bourges d'un père marchand pelletier, Jacques Coeur a bénéficié de l'aisance financière de sa famille et a reçu très probablement une éducation soignée (fig.1). En 1418, il épouse Macée de Léodepart, fille de Lambert de Léodepart, prévôt de Bourges et valet de chambre de Jean de Berry. Ses premières affaires connues remontent à 1427, lorsqu'il achète la ferme des monnaies de Bourges. Plus tard en 1432, il part à Damas. Les motifs de ce voyage restent cependant une énigme. Un témoignage de Bertrandron de La Boquière nous renseigne sur sa présence mais aucunement sur ses intentions.<sup>7</sup> En 1439, Charles VII le nomme Argentier du Roi. À partir de ce moment, Jacques Coeur a progressivement développé un commerce dans toute la France, pour se

---

<sup>3</sup> Michel Mollat *et al.* (dir.), *Les affaires de Jacques Coeur...*, *op.cit.*

<sup>4</sup> À titre d'exemple, nous pouvons citer Georges Bordonove, *Jacques Coeur et son temps*, Paris, Pygmalion, 1996.

<sup>5</sup> Par exemple : *De Jacques Coeur à Renault, gestionnaires et organisations : troisièmes rencontres, Toulouse, 25 et 26 novembre 1994*, Toulouse, Presse de l'Université de sciences sociales de Toulouse, 1995.

<sup>6</sup> Christian de Mérindol, « Jacques Coeur et l'alchimie », dans *Micrologus : Natura, scienze e società medievali*, tome 3, Turnhout, Brepols, 1995, pp. 263-278.

<sup>7</sup> « Et quant nous fusmes venus à Damas, nous y trouvasmes plusieurs marchans françois, venissiens, genevois, florentins et catelans, entre lesquels y avoit ung françois nommé Jacques Cueur » dans Charles Schefer (dir.), *Le voyage en la terre d'Outre-Mer de Bertrandron de la Broquière*, Paris, Ernest Leroux, 1892. p. 32.

trouver à la tête d'un vaste réseau composé de près de trois cents commis et facteurs, qui ont témoigné pour la plupart d'une grande ferveur vis-à-vis de leur maître.<sup>8</sup> (fig.2) Jacques Coeur a tout particulièrement accordé sa confiance à certains d'entre eux. Il s'agissait principalement de Jean de Villages et Guillaume de Varye, qui ont eu en gestion une partie des biens de l'argentier. Guillaume de Varye, né à Bourges, est devenu l'alter-égo de Jacques Coeur vers 1443-1444. L'argentier a placé des correspondants dans de nombreuses villes françaises, comme Bordeaux, Troyes, Reims, Angers ou encore Avignon. De plus, ses contacts avec Genève, Gênes et Florence, lui ont permis d'être approvisionné en marchandises, embarquées à bord de ses navires. En outre, son rôle politique et diplomatique n'est plus à démontrer. Ses interventions à la cour pontificale lui ont valu d'obtenir les faveurs du pape Nicolas V, qui lui a notamment accordé des sauf-conduits pour commercer avec l'Orient. De même, il est venu au secours de Charles VII dans la reconquête de la Guyenne et la Normandie contre les Anglais, dans laquelle il a investi d'importantes sommes d'argent. Cependant, une telle réussite a attisé la curiosité et la jalousie des marchands et des nobles du pays. Dans ce climat suspicieux, Jacques Coeur a été arrêté à Taillebourg le 31 juillet 1451, sur ordre du roi. Condamné pour crime de lèse-majesté, de concussions de fonctionnaires et d'exactions, Jacques Coeur a été banni, et ses biens, confisqués. L'argentier a profité d'un système pernicieux, qui lui a permis de s'enrichir et d'être anobli, mais qui désormais le précipitait vers la disgrâce et l'humiliation sociale. En effet, Jacques Coeur a sciemment négligé la frontière entre les affaires publiques et ses intérêts personnels, profitant de son statut d'homme du roi pour engranger des plus-values considérables. En octobre 1454, il s'échappait du château de Poitiers, où il était retenu prisonnier. Il s'est ensuite réfugié auprès du pape, avant d'accompagner la croisade contre les Turcs sur l'île de Chio, quête durant laquelle il trouva la mort, le 25 novembre 1456.

Ainsi, les chercheurs connaissent depuis longtemps la vie tumultueuse de l'argentier de Charles VII. Toutefois, ce qui a très rarement été étudié, ce sont les commandes artistiques de Jacques Coeur. Ceci s'explique par deux raisons. D'une part, certaines oeuvres ont disparu<sup>9</sup>, et d'autre part, Jacques Coeur a très peu été étudié du point de vue de l'Histoire de l'art. L'absence de ce type de questionnement dans les ouvrages s'explique en

---

<sup>8</sup> À ce sujet, consulter Michel Mollat, « Les commis de Jacques Coeur », dans *Éventail de l'histoire vivante*, Paris, A. Colin, 1953, pp. 175-185.

<sup>9</sup> Par exemple, des biens ont été transférés à Marseille par Jean de Villages, afin de les soustraire au séquestre : Michel Mollat *et al.* (ed.), *Les affaires de Jacques Coeur...*, *op.cit.*, pp.166-171.

partie par le fait que ce sont des historiens ou encore des archivistes qui ont travaillé sur l'argentier et que les historiens de l'art ne représentent qu'une minorité. Les auteurs qui se sont penchés sur sa vie ont généralement accordé une place mineure à cette question de la commande artistique, plutôt considérée pour ce qu'elle nous apprend de la position sociale et de la vie de l'argentier, mais très rarement pour les productions artistiques elles-mêmes. Il est néanmoins intéressant de se demander si, en plus de la promotion sociale qu'une pratique de la commande artistique pouvait apporter à Jacques Coeur, il était amateur d'art. D'autant que pour réaliser ces chantiers, il a dû employer les meilleurs artisans, contribuant ainsi notamment à Bourges à assurer la prospérité des ateliers d'artistes que la cour de Jean de Berry, puis de Charles VII avait promus. Témoin de la réalisation des chantiers du duc de Berry, il a été imprégné du contexte artistique qui existait à Bourges au XV<sup>e</sup> siècle. Lié au chapitre de la cathédrale de Bourges, et à l'Église de manière générale, il a décidé la fondation d'une chapelle funéraire destinée à pérenniser la mémoire de sa famille.

Aussi, son lien avec les arts est un sujet qui mérite d'être approfondi. L'historiographie a principalement retenu les commandes de l'argentier à Bourges, qui sont plus prestigieuses et surtout les rares à nous être parvenues, en particulier le palais Jacques Coeur, qui n'a pas manqué de retenir l'attention des spécialistes. Au contraire, certains chantiers ont été peu considérés par la recherche scientifique. Il s'agit des entreprises menées à la cathédrale de Bourges, parallèlement à l'édification de son hôtel berruyer. Ces réalisations comprennent notamment la sacristie du chapitre ainsi qu'une chapelle latérale à vocation funéraire, dite 'chapelle Jacques Coeur'. Cet ensemble architectural, d'un grand raffinement, témoigne d'un soin particulier apporté à sa conception et à sa réalisation. La qualité exceptionnelle de ces constructions révèle le goût et la sensibilité de Jacques Coeur pour l'art de son temps, tout en en présentant une vision singulière. Ces édifices illustrent également le talent des artistes en charge de leur réalisation. À ce titre, la chapelle Jacques Coeur demeure particulièrement impressionnante. L'imposant vitrail de l'Annonciation qui l'éclaire, dont le concepteur ne serait autre que Jacob de Litemont, a fait l'objet de plusieurs études.<sup>10</sup> Il est même devenu emblématique de l'art du vitrail du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne notamment la couverture de *L'art du Moyen-Âge en France*.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Voir notamment Louis Grodecki, « Le 'Maître des vitraux' de Jacques Coeur », dans Albert Châtelet et Nicole Reynaud (dir.), *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, pp. 105-125.

<sup>11</sup> Philippe Plagnieux (dir.), *L'art du Moyen Âge en France*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2010.

En revanche, ce n'est pas le cas du programme architectural de ce monument, qui se distingue tout particulièrement par la présence d'une grande clef de voûte pendante qui a conduit à s'interroger sur le contexte artistique de cette imposante réalisation. Il s'agira notamment de cerner les modèles qui ont été convoqués pour la construction de cette chapelle, émanant à la fois de la culture esthétique de l'argentier, enrichie par ses voyages, et des capacités techniques et artistiques de sa main d'oeuvre. De plus,

« la construction d'un édifice répond à un projet fixant les grandes lignes de son architecture comme le détail de sa construction ou de l'organisation des espaces. Ce projet architectural recouvre un ensemble cohérent de choix de tous ordres qui reflètent les intentions du commanditaire, des visées esthétiques, des contraintes pratiques-usages et topographie, par exemple-et des savoir-faire; on ne peut envisager les caractères stylistiques d'un monument indépendamment de ces choix. »<sup>12</sup>

Ainsi, Nicolas Reveyron souligne l'importance d'analyser les formes architecturales selon les trois caractères vitruviens : structurel, esthétique et fonctionnel. C'est ce que nous essaierons de faire en comprenant ici que ces trois aspects doivent également être reliés à une approche symbolique, voire spirituelle étant donné qu'il s'agit d'architecture religieuse.

C'est pourquoi nous étudierons dans un premier temps la chapelle Jacques Coeur dans sa matérialité, pour ensuite la mettre en perspective dans la production des arts de son temps, et enfin la situer dans la commande artistique de Jacques Coeur.

---

<sup>12</sup> Nicolas Reveyron, « Invention technique et projet architectural dans l'art gothique tardif à Lyon », dans Odette Chapelot (dir.), *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvres au XIV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : actes de colloque, Vincennes, 1<sup>er</sup> au 3 octobre 1998*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, p.87.

## PREMIÈRE PARTIE :

### LA CHAPELLE JACQUES COEUR, ÉLÉMENTS HISTORIQUES ET ANALYSE MATÉRIELLE

La chapelle Jacques Coeur, toujours étudiée par le biais de l'histoire tumultueuse de son commanditaire, n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie, et ce malgré sa richesse architecturale. Située entre les contreforts de la travée droite du chœur au flanc nord de la cathédrale de Bourges (fig. 3), elle se distingue des autres chapelles latérales par son décor, récemment restauré, qui témoigne d'une véritable réflexion sur son programme architectural de la part des acteurs du chantier. En effet, rien ne semble avoir été laissé au hasard tant le souci de cohérence se révèle à l'analyse des différents éléments qui la constituent. (fig.4)

Nous reviendrons dans un premier temps sur les sources et la bibliographie qui concernent le monument, avant de présenter l'historique de son chantier.

#### I-La chapelle Jacques Coeur

##### a-Les sources et la bibliographie

Les archives d'origine ecclésiastique sur Jacques Coeur ont été mieux conservées que les archives civiles, victimes d'incendies. En effet, grâce aux délibérations capitulaires du chapitre de Saint-Étienne, nous possédons des renseignements sur les travaux entrepris par l'argentier à la cathédrale. Cette documentation révèle les liens étroits qui existaient entre Jacques Coeur et sa ville natale et plus particulièrement avec le chapitre de la cathédrale de Bourges.

Cependant ces sources, comme une partie des archives civiles, n'ont pas fait l'objet de transcriptions. Néanmoins, une lecture attentive de cette documentation permet tout de même d'en cerner le contenu. C'est pourquoi l'historique de la chapelle Jacques Coeur nous est assez bien connu. Certains extraits des archives ecclésiastiques de Bourges ont été publiés par Auguste-Théodose de Girardot.<sup>13</sup> En revanche, aucune des sources du XV<sup>e</sup> siècle concernant les chantiers menés à la cathédrale sur les fonds de l'argentier, n'a été éditée dans son intégralité. Et pour cause ! La graphie et le latin approximatif de ces

---

<sup>13</sup> Auguste-Théodose de Girardot, *Histoire du chapitre de Saint-Étienne de Bourges*, Orléans, A. Jacob, 1853.



documents rendent une transcription complète compliquée, comme le montre le folio correspondant à l'autorisation donnée à Jacques Coeur, par les chanoines, de faire construire une chapelle dans l'espace occupé par l'ancien vestiaire (fig. 5).<sup>14</sup>

C'est principalement aux historiens du XIX<sup>e</sup> siècle que nous devons la publication de certains extraits des délibérations capitulaires. Il s'agit de passages qui permettent de dater la chapelle et de comprendre dans quelles circonstances l'autorisation d'édifier ce monument dans la cathédrale a été accordée. Louis Raynal<sup>15</sup> a édité un extrait, qui lui avait été communiqué par Auguste-Théodose de Girardot, et que l'archéologue et historien Albert des Méloizes<sup>16</sup> a reproduit à son tour. À la même époque, dans une volonté d'étude encyclopédique, le chanoine Jean-Louis Romelot<sup>17</sup> mais également Auguste-Théodose de Girardot et Hyppolyte Durand<sup>18</sup> ont présenté brièvement la chapelle dans leurs descriptions de la cathédrale de Bourges.

À ces travaux du XIX<sup>e</sup> siècle se sont ajoutées des études plus récentes et aussi plus approfondies. Les historiens du XX<sup>e</sup> siècle, contrairement à leurs prédécesseurs, ont remis la chapelle Jacques Coeur dans son contexte historique et artistique. Pour cela, les chercheurs ont consulté les délibérations capitulaires, puisque nous les retrouvons référencées, mais non éditées, dans leurs publications. Par ailleurs, certains auteurs ont repris les conclusions déjà formulées par les historiens afin de rendre accessibles au grand public les connaissances sur ce monument. C'est le cas de la récente notice sur la chapelle Jacques Coeur de Béatrice de Chancel-Bardelot, conservatrice en chef du patrimoine,<sup>19</sup> ou plus généralement des mentions de la chapelle dans les ouvrages monographiques sur Jacques Coeur que nous avons déjà évoqués. L'archiviste Catherine Grodecki dans son

---

<sup>14</sup> Arch. Dép. Cher, 8 G 150 f. 103 v<sup>o</sup>: à la suite d'une demande de la part de Jacques Coeur, les chanoines, au regard de l'implication de l'argentier dans les chantiers récents de la cathédrale, acceptent de lui céder l'espace de l'ancien vestiaire pour y faire construire une chapelle funéraire.

<sup>15</sup> Louis Raynal, *Histoire du Berry depuis les temps les plus anciens jusqu'en 1789*, tome 3, Bourges, Librairie de Vermeil, 1821, p. 63.

<sup>16</sup> Albert des Méloizes, « Vitrail de la chapelle Jacques Coeur », dans *Les vitraux de Bourges postérieurs au XIII<sup>e</sup> siècle*, Lille, Desclée de Brouwer, 1891-1894, pp. 28-32.

<sup>17</sup>Jean-Louis Romelot, *Description historique et monumental de l'Église métropolitaine de Bourges*, Bourges, Manceron, 1824, pp. 173-190.

<sup>18</sup> Auguste-Théodose de Girardot et Hyppolyte Durand « Chapelle Saint-Ursin. Autrefois des Cœur, de l'Aubespine, de Châteauneuf », dans *La cathédrale de Bourges. Description historique et archéologique avec plan, notes et pièces justificatives*, Moulins, P.-A. Desrosiers, 1849.

<sup>19</sup> Béatrice de Chancel-Bardelot, *Dictionnaire de la cathédrale de Bourges*, Dijon, Faton, 2008, pp. 113-114.

étude de la cathédrale de Bourges, a proposé de voir la construction de la chapelle comme antérieure à celle de la sacristie.<sup>20</sup> C'était déjà l'avis de Jean-Louis Romelot un siècle auparavant.<sup>21</sup>

Des travaux plus spécialisés abordent la chapelle Jacques Coeur. Les recherches de Jean-Yves Ribault,<sup>22</sup> sur la sacristie mais aussi sur les chantiers et les maîtres d'oeuvre de Bourges au XV<sup>e</sup> siècle et reprise par Catherine Grodecki fournissent de précieuses informations sur l'histoire de la chapelle. Ces publications permettent de réévaluer la chronologie du chantier avancée par les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle, par une meilleure lecture des sources mais également par la consultation de fonds d'archives inexploités jusqu'alors.<sup>23</sup> D'autre part, le vitrail de l'Annonciation de la chapelle Jacques Coeur a été étudié par Louis Grodecki.<sup>24</sup> Dans cette étude, les verrières représentant la Salutation angélique sont appréciées au regard de la création artistique berruyère de la fin du Moyen Âge. Les travaux de Brigitte Kurmann-Schwarz abordent également certains aspects de la chapelle Jacques Coeur au travers de son vitrail notamment.<sup>25</sup> D'autres travaux traitent de la chapelle Jacques Coeur de manière indirecte comme c'est le cas d'un article de Nicole

---

<sup>20</sup> Catherine Grodecki, *Saint-Étienne de Bourges*, Paris, Hachette, 1959, pp. 25-29.

<sup>21</sup> Jean-Louis Romelot, *op. cit.*, p. 182-183.

<sup>22</sup> On citera notamment ici: Jean-Yves Ribault, « Un hommage de Jacques Coeur à Charles VII. Le décor emblématique de la sacristie capitulaire de la cathédrale de Bourges », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 136<sup>e</sup> année, n°1, 1992, p. 115, et Jean-Yves Ribault, « Chantiers et maîtres d'oeuvre à Bourges durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. De la Sainte-Chapelle au palais Jacques Cœur », dans *Congrès des sociétés savantes, 93<sup>e</sup> session, section archéologie, Tours, 5-9 avril 1968*, Paris, B.N.F, 1970, pp. 387-410.

Jean-Yves Ribault opère une lecture des archives très différente de celle de Catherine Grodecki, puisqu'il propose de voir la construction de la chapelle comme ultérieure à celle de la sacristie du chapitre, ce qui nous paraît plus plausible compte tenu des circonstances de la fondation.

<sup>23</sup> Il s'agit des délibérations capitulaires des périodes antérieures et postérieures aux chantiers de la chapelle Jacques Coeur : voir, par exemple Arch. Dép. Cher, 8G 150 f.168 v<sup>o</sup>, qui est le folio correspondant à la mention de l'inhumation prochaine de Colin Le Picart, le 9 janvier 1461( voir dans Jean-Yves Ribault, « Chantiers et maîtres d'oeuvre à Bourges durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. De la Sainte-Chapelle au palais Jacques Cœur », *op. cit.*).

<sup>24</sup> Louis Grodecki, « Le 'Maître des vitraux' de Jacques Coeur » dans Albert Châtelet et Nicole Reynaud (dir.), *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, pp. 105-125.

<sup>25</sup> Consulter notamment Brigitte Kurmann-Schwarz, « Les vitraux de la fin du Moyen-Âge des chapelles latérales de la cathédrale de Bourges. Commande et fonctions », dans Armand Maillard (dir.), *Bourges*, coll. La grâce d'une cathédrale, Strasbourg, La Nuée bleue, 2017, pp. 423-438.

Reynaud par exemple, qui, à l'occasion d'une étude sur la chapelle du Breuil de la cathédrale de Bourges revient sur la réalisation de la chapelle Jacques Coeur.<sup>26</sup>

Les récentes publications d'Étienne Hamon sur la maîtrise d'oeuvre de la cathédrale de Bourges aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles permettent d'appréhender la chapelle au regard de l'organisation des chantiers de la fin du Moyen Âge.<sup>27</sup>

Les restaurations de la chapelle, effectuées en 2001 (début janvier-30 avril), ont donné lieu à des discussions sur l'état primitif du monument. Dans l'optique de ces réfections, un mémoire sur l'étude de la polychromie de la chapelle a été réalisé en novembre 1996 par Jean-Louis Aurat, inspecteur en chef des monuments historiques. Par la suite François Voinchet, architecte en chef des monuments historiques, a été chargé de la restauration. À ce titre, il a dû faire état des connaissances sur l'histoire du chantier. Il a également été contraint de s'interroger sur l'authenticité des éléments sculptés, peints et architecturés de la chapelle afin de déterminer le parti de restauration. Les dossiers de ce projet, consultables à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine ou au Service Territorial de l'Architecture et du Patrimoine du Cher, fournissent un certain nombre d'informations utiles à l'étude de la chapelle.<sup>28</sup>

De plus, le dernier congrès archéologique de France qui s'est tenu à Bourges,<sup>29</sup> ainsi que la journée d'études sur les clefs pendantes, organisée à l'Université de Bordeaux Montaigne par Yves Gallet<sup>30</sup> attestent que, par bien des aspects, la chapelle Jacques Coeur s'inscrit dans une actualité de la recherche, qui contribue à la faire sortir de l'ombre progressivement.

---

<sup>26</sup> Nicole Reynaud, « Quelques réflexions sur la chapelle des Breuil à la cathédrale de Bourges » dans Christian Roth (dir.), *En Berry, du Moyen Âge à la Renaissance : pages d'Histoire et d'Histoire de l'art offertes à Jean-Yves Ribault*, Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry, hors série, novembre 1996, pp. 287-292.

<sup>27</sup> Il s'agit notamment de deux articles : Étienne Hamon, « Le grand chantier de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance (1324-1562) », dans Armand Maillard (dir.), *Bourges*, coll. La grâce d'une cathédrale, Strasbourg, La Nuée bleue, 2017, pp.105-134 et Étienne Hamon, « La maîtrise d'oeuvre d'une cathédrale à l'épreuve des grands travaux ; l'exemple de Bourges aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles » dans *Cathédrale de Bourges : actes du colloque international, Bourges, 28-30 octobre 2009*, Tours, P.U.F.R., 2017, pp. 177-191.

<sup>28</sup> François Voinchet, *Chapelle Jacques Cœur. Étude préalable à la restauration*, Moulins, janvier 1999 et François Voinchet, *Chapelle Jacques Cœur. Dossier documentaire et des ouvrages exécutés*, Moulins, juillet 2002. (documentation consultable à la M.A.P ou au STAP du Cher) et Jean-Louis Aurat, *Mémoire sur l'étude de la polychromie de la chapelle Jacques Coeur*, novembre 1996. (documentation consultable à la M.A.P.). Les pages de ces rapports n'étant pas numérotées, il n'a pas toujours été possible de référencer les pages associées à certains propos des auteurs.

<sup>29</sup> Étienne Hamon (dir.), *Bourges et le Berry de la fin de l'âge gothique à la Renaissance (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle), 176<sup>e</sup> session, Congrès archéologique de France, Bourges, 22 au 26 juin 2017*. [à paraître]

<sup>30</sup> Yves Gallet (dir.), *La clef pendante dans l'architecture du Moyen Âge et de l'époque moderne*, Journée d'études, Université Bordeaux Montaigne, 2 juin 2017. [à paraître]

En définitive, les études de la chapelle Jacques Coeur sont peu nombreuses. La plupart ne traitent pas directement du monument et quand c'est le cas, son programme architectural est souvent laissé de côté, donnant une vision partielle de l'édifice. Ainsi, le vitrail de l'Annonciation nous est bien connu, mais la voûte de la chapelle avec sa grande clef pendante, a été passée sous silence par les historiens de l'art jusqu'à ces dernières années. Ce monument n'a donc jamais fait l'objet d'une étude dans sa totalité. Pourtant, au vu du lien évident entre le décor des vitraux et le programme architectural de la chapelle, cet édifice doit être appréhendé dans son ensemble. Aussi, afin de réfléchir sur la place de ce monument dans l'architecture du gothique tardif, il s'agira d'abord de la décrire et d'établir une critique d'authenticité. Cette analyse matérielle permettra de comprendre son histoire, depuis le chantier du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours.

#### b- Description de la chapelle

Grâce aux plans et aux coupes réalisées lors de la restauration de 2001, nous avons pu prendre des mesures précises du monument et des différents éléments d'architecture qui le composent ( fig. 6 et fig. 7). Construite en pierres calcaire, cette chapelle mesure 8 mètres de haut, d'après les relevés. Après des mesures prises sur place, nous constatons qu'elle est large de 3, 15 mètres et longue de 5,05 mètres.

La chapelle s'ouvre sur le bas côté nord de la cathédrale par un arc brisé orné de redents trilobés peints en bleu et rouge et à fleurons dorés. Le sol de la chapelle présente un dallage de pierre ancien mais François Voinchet constate que les bases des piles présentent des refoulements indiquant que le seuil actuel est plus bas que l'ancien. De plus, la présence de bouchages dans ces mêmes piliers semble correspondre aux trous de scellement d'une ancienne grille.<sup>31</sup>

L'édifice est couvert d'une voûte à huit nervures, toutes peintes en rouge (fig. 8). Quatre d'entre elles s'interrompent à la jonction des murs avec de la voûte. Les quatre ogives sont reçues dans les angles par des culots, sculptés d'un ange ( il en reste trois, celui de l'angle sud-ouest a disparu) tenant un blason peint en bleu et dont les armes sont aujourd'hui effacées (fig. 9, fig. 10, fig. 11 et fig. 12). Ces anges sont vêtus d'une robe dorée. Leur visage est charnu, tout comme l'ensemble de leur silhouette. Ils portent une

---

<sup>31</sup> François Voinchet, *Chapelle Jacques Cœur. Dossier documentaire et des ouvrages exécutés, op.cit.*

chevelure mi-longue bouclée et peinte en brun. Celui de l'angle nord-ouest est en surplomb, à la différence de ceux du mur est, qui reposent sur un bandeau mouluré. Les ogives de la chapelle supportent des voûtains peints en bleu. Aux clefs de voûte alternent la représentation du Tétramorphe et les sculptures de quatre anges musiciens. Nous observons saint Marc au nord-ouest (fig. 13), saint Matthieu au nord-est (fig. 14), saint Luc au sud-ouest (fig. 15) et saint Jean au sud-est (fig. 16). Par ailleurs, chaque ange musicien a dans les mains un instrument différent. Celui au nord tient une viole (fig. 17); à l'ouest il tient une flûte (fig. 18), au sud une harpe (fig. 19) et à l'est un orgue (fig. 20). Les figures des anges musiciens ainsi que des évangelistes sont dorées. Elles se détachent en bas-relief de leur support constitué d'un disque peint en rouge et cerclé d'une fine bordure dorée. Les figures du Tétramorphe tiennent un phylactère peint dans des tons de bleu-gris, qui aujourd'hui ne présente aucune inscription. Les clefs de voûte représentant le Tétramorphe ont un diamètre de 45 cm tandis que celles des anges musiciens sont légèrement plus petites avec un diamètre de 35 cm.

Au centre de la chapelle, au niveau des clefs de voûte, les ogives retombent en une impressionnante clef de voûte pendante, dont la partie visible mesure 2,45 mètres, occupant par ses dimensions une place importante dans la chapelle (fig. 21). Le profil de cette clef pendante est irrégulier. En effet sa base est rectangulaire et non carrée. Nous l'observons en mesurant les distances entre les clefs de voûtes représentant le Tétramorphe, correspondant à l'endroit où les ogives se brisent pour former la clef pendante. Les côtés nord et sud sont plus longs ( 2,1 mètres) que les côtés ouest et est (1,3 mètre). Le bouton de la clef est sculpté d'un ange en haut-relief, dont les avant-bras ont disparu ( fig. 22). Ses caractères stylistiques rappellent ceux des anges aux angles de la chapelle. Nous remarquons le même visage joufflu, le même traitement des drapés ainsi qu'une chevelure bouclée similaire. Le bouton, en forme de disque, possède un diamètre identique à celui des clefs représentant les évangelistes, soit 9 cm. Toutefois, les ailes de l'ange, dépassant de part et d'autre du support, donnent l'impression qu'il est plus grand.

La large baie qui éclaire la chapelle Jacques Coeur, ouverte de 3,2 mètres sur 4,5 mètres de côté, est composée d'un réseau de quatre lancettes trilobées et géminées, réunies par deux arcs en accolade (fig. 23). Un coeur se découpe sous chacun de ces arcs. Au-dessus des lancettes, une grande fleur de lys est encadrée par des mouchettes et des soufflets.

Les verrières dites de l'Annonciation, déjà décrites notamment par Albert des Méloizes<sup>32</sup> puis par Louis Grodecki<sup>33</sup> (fig. 24), sont richement décorées. La scène se développe sur toute la largeur de la baie. Sous une voûte d'ogives, aux voutains décorés de fleurs de lys dorées sur fond d'azur, la Vierge fait face à l'archange Gabriel. Les clefs de voûte de cette architecture feinte sont ornées des armes de Jacques Coeur et de sa femme, Macée de Léodepart. De part et d'autre de la Salutation angélique, sont figurés les donateurs sous les traits de leur saint patron, à droite sainte Catherine et à gauche saint Jacques. Les armes de Marie d'Anjou, reine de France par son mariage avec Charles VII, sont représentées dans le coeur gauche de la baie aux côtés des emblèmes de leur fils, le Dauphin Louis, figurés dans celui de droite. Derrière la scène un portique s'ouvre sur cinq fenêtres aux réseaux flamboyants. Sur les piliers du portique fermant la scène de chaque côté, sont installés huit sculptures de prophètes dans des niches. Malheureusement, ils ne sont pas identifiables. Au-devant de la travée centrale, sur les retombées pendantes, nous observons les figures d'Adam et d'Ève dont le traitement imite des sculptures. L'espace des mouchettes et des soufflets est occupé par des anges musiciens, qui rappellent les sculptures des clefs de voûtes de la chapelle. Les armes du roi de France, tenues à bout de bras par trois anges, sont visibles dans la partie basse de la fleur de lys. Au-dessus, la figure du Saint-Esprit est représentée sous la forme d'une colombe. Deux anges sont peints dans les lobes latéraux de la fleur de lys. Celui de droite joue de la harpe. Couronnant la scène, à la pointe de la fleur de lys, Dieu le père bénit de sa main droite et de l'autre tient un globe surmonté d'une croix.

À la partie inférieure du mur nord, sur la gauche, un oratoire est aménagé, creusé dans la maçonnerie (fig. 25). Il mesure 2,75 mètres de haut<sup>34</sup> sur 1,85 mètre de long et 65 cm de large. Cet oratoire est éclairé d'une petite baie composée de deux lancettes géminées et trilobées. Ses vitraux présentent un motif d'entrelacs bleu et rouge. L'élévation de cet oratoire se divise en trois parties qui viennent encadrer la fenêtre. Au-dessus d'une boiserie posée sur le dallage en pierre, le mur est dénudé jusqu'au niveau de la baie. De chaque côté de l'ouverture, quatre petites arcades aveugles trilobées sont sculptées en bas-relief et surmontées de consoles. Au-dessus, un second niveau de quatre grandes arcades aveugles

---

<sup>32</sup> Albert des Méloizes, « Vitrail de la chapelle Jacques Coeur », *op. cit.*

<sup>33</sup> Louis Grodecki, « Le 'Maître des vitraux' de Jacques Coeur », *op. cit.*

<sup>34</sup> Mesure prise du point le plus haut, à l'intrados des voûtes jusqu'au sol en pierre.

enserme la fenêtre. Enfin, la baie est dominée par la partie trilobée de deux arcades. Leurs meneaux sont reçus par trois petits culs-de-lampes sculptés d'un macaron. Ce décor est repris sur les murs ouest et est de l'oratoire, où il se prolonge de manière irrégulière. En effet, les arcades sont plus allongées et donc plus grandes que celles de la paroi nord. L'ensemble de ce décor sculpté conserve des traces de polychromie dorée, évoquant les niches peintes en jaune des piliers du portique figuré dans le vitrail de part et d'autre de la scène de l'Annonciation.

D'après le rapport de François Voinchet, le voûtement de l'oratoire est en pierre, consolidé de stuc ( fig. 26 et fig. 27).<sup>35</sup> Il se compose d'une double rangée de six petites voûtes sur croisées d'ogives qui retombent en cinq micro-clefs pendantes, mesurant 35 centimètres de hauteur.<sup>36</sup> Leurs nervures ont été peintes en rouge, comme pour la voûte de la chapelle. Dans la première rangée de voûtes sur croisées d'ogives, nous observons que deux d'entre elles présentent une clef composée d'un petit coeur qui semble être en métal (fig. 28). À droite de la paroi nord, une boiserie recouvre la partie basse du mur.

La paroi ouest est entièrement dédiée à la famille de l'Aubespine, qui a racheté la chapelle aux descendants de Jacques Coeur. Il ne reste plus rien du mausolée construit par François Mansart en leur mémoire, hormis ses priants, une épitaphe en marbre noir accrochée au mur ainsi que deux fragments de sculptures en bas-relief représentant des pleureuses. Un grand tableau a été fixé au mur, afin d'en masquer la nudité.

Enfin, le mur est accueilli depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, un autel et un retable. D'après le rapport de François Voinchet « il n'existe aucune peinture murale derrière ce retable seulement un badigeon gris identique à celui du mur ouest ».<sup>37</sup>

Cette description permet de prendre conscience de la richesse du programme architectural de la chapelle Jacques Coeur. Cependant, l'authenticité de certains éléments a été discutée par les historiens mais également par François Voinchet pour qui la clef pendante n'appartenait pas au parti initial. Il faut donc examiner le monument de plus près, et étudier les travaux et les modifications dont elle a fait l'objet au fil du temps.

---

<sup>35</sup> François Voinchet, *Chapelle Jacques Cœur. Étude préalable à la restauration, op.cit.*

<sup>36</sup> Mesure effectuée à partir du point le plus haut de l'oratoire, à l'intrados des voûtes.

<sup>37</sup> François Voinchet, *Chapelle Jacques Cœur. Dossier documentaire et des ouvrages exécutés, op.cit.*, p.3.

## c- La chapelle Jacques Coeur du Moyen Âge à nos jours

Avant l'investiture de son fils Jean sur le siège archiépiscopal de Bourges en 1450, Jacques Coeur a octroyé des fonds au chapitre pour la construction d'un nouveau vestiaire et, au-dessus, d'une bibliothèque. C'est en novembre 1447 que l'argentier proposa son soutien financier pour la réalisation de ce chantier dans la cathédrale.<sup>38</sup> Jacques Coeur avait toutes les raisons de se montrer généreux envers le chapitre. En effet, rappelons qu'en 1446 son fils Jean, alors diacre âgé de vingt et un ans, avait présenté sa candidature pour succéder à l'archevêque de Bourges Henri d'Avaugour, mort en octobre 1446. Le roi et le pape Eugène IV avaient accédé à cette demande. Cependant, en attendant que Jean Coeur ait atteint l'âge de vingt-cinq ans, c'est Nicolas Coeur, frère de l'argentier, qui a occupé le siège archiépiscopal. Dans ce contexte, Jacques Coeur a souhaité faire bénéficier le chapitre de son immense fortune, en finançant des constructions pour les chanoines. En contrepartie, l'argentier a demandé à récupérer l'espace de l'ancien vestiaire pour y aménager une chapelle funéraire. À titre exceptionnel, cette requête lui est accordée par le chapitre le 14 juillet 1449.<sup>39</sup> Selon les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle, la délibération du chapitre est datée du 14 juillet 1447.<sup>40</sup> Cependant, une meilleure lecture de Jean-Yves Ribault la situe en 1449,<sup>41</sup> faisant débiter les travaux deux ans avant l'arrestation de l'argentier.

---

<sup>38</sup> Arch. Dép. Cher 8G 150, f. 54 v°. Source référencée par Jean-Yves Ribault, « Un hommage de Jacques Coeur à Charles VII. Le décor emblématique de la sacristie capitulaire de la cathédrale de Bourges », *op. cit.*, p. 8. Jean-Yves Ribault mentionne aussi Arch. Dép. Cher, 8 G 150. f. 65 v°: le chapitre donne l'autorisation de la destruction d'une chapelle sur le flanc nord de la cathédrale pour y édifier le vestiaire, Arch. Dép. Cher, 8 G 150 f. 74 v°: document qui indique que le chantier du nouveau vestiaire semble avoir été supervisé au nom de Jacques Coeur par Jacques Culon. Jacques Coeur utilisait souvent des prêtres-noms pour mener ses affaires. Le maître d'oeuvre de cette entreprise serait un certain Nicolas de Villeneuve. Et enfin, Arch. Dép. Cher, 8G 150 f. 169 et Arch. Dép. Cher, 8 G 150 f. 196 : le 5 mai 1451, les chanoines décident de faire installer un autel dans leur nouveau vestiaire en l'honneur de saint Guillaume. À partir de là, dans les textes, ce lieu sera appelé sacristie.

<sup>39</sup> Die lune xiiij mensis julii 1449: « In eodem capitulo venit dominus Argentarius et supplicavit dominos ut sibi velint concedere et dare antiquum vestibulum dicte ecclesie pro edificando unam capellam et in eadem facere et construere sepulturam pro se et sua posteritate; et domini capitulantes, considerantes beneficia quod ipse facit in ecclesia predicta construendo unum vestibulum et librariam et alia bona quod faciet in eadem ecclesia concesserunt sibi petitionem suam.» Arch. Dép. Cher 8G 150, f. 103 v° cité par Louis Raynal, *op. cit.*, p. 63, extrait qui lui fut communiqué par Auguste-Théodose de Girardot.

<sup>40</sup> Voir ici la chronologie avancée par Auguste-Théodose de Girardot et Hyppolyte Durand « Chapelle Saint-Ursin. Autrefois des Cœur, de l'Aubespine, de Châteauneuf », *op.cit.*, Louis Raynal, *op. cit.*, mais aussi Jean-Louis Romelot, *op.cit.*

<sup>41</sup> Jean-Yves Ribault, « Un hommage de Jacques Coeur à Charles VII. Le décor emblématique de la sacristie capitulaire de la cathédrale de Bourges », *op. cit.*, p. 9.



Comme le souligne Jean-Yves Ribault,<sup>42</sup> la chronologie des chantiers exécutés à la cathédrale au milieu du XV<sup>e</sup> siècle est complexe. Effectivement, le 24 juillet 1457, Jean Coeur a demandé lui aussi qu'une chapelle lui soit construite.<sup>43</sup> Sa volonté a apparemment été exaucée au vu d'une clause testamentaire du chanoine Philippe Dubois, datée du 1<sup>er</sup> juillet 1503. Selon ce document, le chanoine souhaitait « estre sépulturé en l'esglise cathédrale de Bourges devant la chapelle de feu Monseigneur l'arcevesque Jean Cueur jadiz fit édifier, que l'on appelle Nostre-Dame-la-Riche ».<sup>44</sup> Toutefois, à notre connaissance on ignore à quelle chapelle ce vocable fait référence, l'édification des vocables étant un problème auquel est confronté l'historien, dès qu'il étudie les chapelles latérales et leur désignation au fil du temps. En effet, au Moyen Âge, une chapelle peut comprendre plusieurs vocables et plusieurs autels. Par conséquent l'autel n'est pas forcément placé sous le même nom que la chapelle. Ainsi, le nom de Notre-Dame-la-Riche peut très bien faire référence à un autel et non pas à une chapelle. Jean-Yves Ribault envisage aussi l'hypothèse selon laquelle la salle du chapitre et l'ancienne salle dite des brodeurs, qui la surmonte, ont été construites par Jacques Coeur pour réaliser le vestiaire et la bibliothèque du chapitre, que la chapelle de l'argentier a été édifiée après, mais que l'actuelle sacristie est en réalité la chapelle construite par l'archevêque Jean Coeur. Ce problème ne bouleverse pas directement la chronologie du chantier de la chapelle Jacques Coeur. Cependant, comme le souligne Jean-Yves Ribault, l'histoire de ces entreprises mériterait des recherches complémentaires.

Pour Jean-Yves Ribault, la construction de la chapelle Jacques Coeur reviendrait à Colin Le Picart, maître d'oeuvre de la cathédrale de 1428 à 1461.<sup>45</sup> Toutefois, son nom n'apparaît pas dans les archives du chantier. Cette attribution est d'autant plus discutable que les des travaux récents d'Étienne Hamon, montrent bien que le maître d'oeuvre d'une

---

<sup>42</sup> Jean-Yves Ribault, « Chantiers et maîtres d'oeuvre à Bourges durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. De la Sainte-Chapelle au palais Jacques Coeur », *op.cit.*

<sup>43</sup> Arch. Dép. Cher, 8 G 151 f. 32 : le 24 janvier 1457, Jean Coeur, fils de Jacques Coeur, exprime au chapitre le désir de se faire construire une chapelle dans la cathédrale.

<sup>44</sup> Jean-Yves Ribault, « Chantiers et maîtres d'oeuvre à Bourges durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. De la Sainte-Chapelle au palais Jacques Coeur », *op.cit.*, pp. 407-408.

<sup>45</sup> *Ibid.*

cathédrale n'est pas forcément en charge, pendant sa titulature, des chantiers particuliers de son église.<sup>46</sup> Nous reviendrons plus loin sur cette problématique.

Jouissant d'une grande liberté dans le choix du parti architectural, Jacques Coeur avait obtenu le droit de décider du programme des verrières, du moment qu'elles ne présentaient aucune difformité.<sup>47</sup> Edifiée rapidement, la chapelle était apparemment terminée peu avant l'arrestation de Jacques Coeur en juillet 1451. Déjà en février, l'argentier avait demandé à ce que le corps de son père Pierre Coeur y soit transféré.<sup>48</sup> Toutefois, malgré l'accord du chapitre, il semble que seul son frère, Nicolas Coeur, évêque de Luçon, y ait été inhumé.<sup>49</sup> Enfin, les déclarations de Jean Coeur recueillies par Jean Dauvet en 1457 indiquent que l'archevêque était en train d'achever la chapelle de son père; on peut douter de la véracité de ces affirmations<sup>50</sup> mais si on n'y prête cette fois, il faut convenir que cela n'ait en réalité concerné que le décor mobilier de l'édifice et non son programme architectural.

En 1552, les héritiers de l'argentier revendirent la chapelle, en même temps que le fief de « La Chaussée » comprenant l'hôtel de Jacques Coeur, à Claude de l'Aubespine, baron de Châteauneuf.<sup>51</sup> La chapelle Jacques Coeur accueille alors les sépultures des

---

<sup>46</sup> Étienne Hamon, « La maîtrise d'oeuvre d'une cathédrale à l'épreuve des grands travaux. L'exemple de Bourges aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *op.cit.*

<sup>47</sup> « Die mercurri quinta mensis maii fuerunt in capitulo domini... Item voluerunt quod vitrine fiant ut petitee per do. argenterium, dum tamen non cedat ad difformitatem et quod bene advisetur. » ( Arch du Cher, 8 G 150 fol 169) cité par Louis Grodecki, « Le 'Maître des vitraux' de Jacques Coeur », *op. cit.*, p. 121. Extrait communiqué à Louis Grodecki par Jean-Yves Ribault.

<sup>48</sup> Arch. Dép. Cher, 8 G 150 f. 103 v<sup>o</sup>: le 23 février 1451, Jacques Coeur demande l'autorisation de faire transférer dans la chapelle, le corps de son père, Pierre Coeur. On peut donc supposer qu'à cette date la chapelle est quasiment achevée, si ce n'est complètement.

<sup>49</sup> Jean-Louis Romelot, *op.cit.*, p. 181. Il fait mention des restes de cette tombe qui avait déjà quasiment disparu.

<sup>50</sup> À ce sujet, Jean Dauvet écrivait :

« Item, pour ce que j'ay sceu que ledit arcevesque avoit en sa garde et possession certains tableaux pains, qui avoient esté faiz pour l'estoement de la chappelle du grant hostel dudit Cueur, j'ay interrogué ledit arcevesque s'il a lesdiz tableaux. Lequel l'a dit et respondu que oy, maiz il a dit que lesdiz tableaux furent faiz pour metre en a chappelle que ledit Cueur faisoit faire et édifier en la grant église cathédrale de ceste ville de Bourges, laquelle ledit arcevesque fait achever, et dit que (si) c'est le plaisir du Roy qu'ilz soient et demeurent pour ladicte chappelle, qu'il les y fera metre, et si c'est le plaisir du Roy qu'ilz soient mis ailleurs, il les baillera à qui plaira au Roy commander ou ordonner, desquelx hanaps et tableaux je parleré au Roy pour en faire ordonner à son bon plaisir. » dans Michel Mollat *et al.* (ed.), *op. cit.*, p. 625-626. Il est probable ici, qu'effectivement les tableaux avaient été réalisés pour l'hôtel mais qu'afin de les soustraire au séquestre Jean Coeur les fit passer pour des oeuvres conçues pour la chapelle de la cathédrale. Toujours est-il que ces tableaux ont disparu.

<sup>51</sup> Alfred Gandillon et Robert Gauchery, « L'hôtel de Jacques Coeur », dans *Congrès archéologique de France, 94<sup>e</sup> session, Bourges, 1931*, Paris, Picard, 1932, pp.56-115.

membres de la famille de l'Aubespine. Le 23 septembre 1653 par testament, Charles de l'Aubespine, petit-fils de Claude, demandait qu'y soit construit un mausolée par François Mansart, à sa mémoire et à celle de ses parents (fig. 29).<sup>52</sup> Ce monument funéraire, dont les sculptures ont été réalisées par Philippe de Buyster<sup>53</sup> (fig. 30), a endommagé l'architecture de la chapelle. Durant la Révolution, le mausolée fut démonté. Un dessin attribué à François Mansart (fig.),<sup>54</sup> ainsi que les sculptures des priants replacées dans la chapelle, permettent d'évaluer la place importante qu'occupait le mausolée dans l'édifice.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la chapelle a été réaménagée pour être dédiée à saint Ursin. Y ont été installés un autel et un retable au mur est, auquel la légende attribue la première construction de la cathédrale de Bourges. Nous ne possédons aucune trace du mobilier avant cette date. Par ailleurs, à cette époque, la paroi ouest a été badigeonnée afin de dissimuler les marques occasionnées par l'installation du mausolée de la famille de l'Aubespine. Les statues des priants, unique vestige du monument funéraire, ont été réinstallées sur de nouveaux socles en pierre. Les peintures de la voûte et l'arc à doubles crochets de l'entrée de la chapelle ont fait l'objet d'une réfection. On a apposé un lambris en bois servant de façade à l'oratoire, cachant sa voûte fortement endommagée par le mausolée construit au XVII<sup>e</sup> siècle. La toiture a également été transformée, pour des raisons esthétiques.<sup>55</sup> En effet, la couverture en ardoise à quatre pans a été remplacée par une toiture en terrasse, occasionnant d'ailleurs des problèmes d'étanchéité.

La documentation conservée à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine ainsi que les travaux de Louis Grodecki renseignent sur les restaurations dont ont fait l'objet les verrières de la chapelle. En effet, des réfections ont été entreprises aux XVII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.<sup>56</sup> Laissés à l'abandon durant le XX<sup>e</sup> siècle, les murs et les voûtes de la

---

<sup>52</sup> « Je donne au sieur Mansart dix mille livres; je le prie qu'il fasse les effigies de mes père et mère et la mienne comme nous en avons devisé, en marbre, ny trop somptueux ny trop pauvre, et y soit employé jusqu'à la somme de quinze ou vingt mille livres. » ( Cité par Auguste-Théodose de Girardot et Hyppolyte Durand « Chapelle Saint-Ursin. Autrefois des Cœur, de l'Aubespine, de Châteauneuf », *op.cit.*, p. 94).

<sup>53</sup> Françoise de la Moureyre, « Philippe de Buyster », *La Tribune de l'Art* [en ligne], consulté le 30 octobre 2016. URL : <http://www.latribunedelart.com/philippe-de-buyster-1595-1688-sommaire>

<sup>54</sup> *Dessin de François Mansart*, Bibliothèque Nationale, Estampes, Pe 13 réserve, mentionné par Françoise de la Moureyre, *op.cit.*

<sup>55</sup> Pour toutes les restaurations et modifications du XIX<sup>e</sup> siècle, consulter François Voinchet, *Chapelle Jacques Cœur. Dossier documentaire et des ouvrages exécutés*, *op.cit.*; François Voinchet, *Chapelle Jacques Cœur. Étude préalable à la restauration*, *op.cit.* et Jean-Louis Aurat, *Mémoire sur l'étude de la polychromie de la chapelle Jacques Cœur*, *op.cit.*

<sup>56</sup> Louis Grodecki, « Le 'Maître des vitraux' de Jacques Cœur », *op.cit.*

chapelle ont été victimes d'infiltrations d'eau. Cependant, le monument a été restauré en 2001. La chapelle ayant été très endommagée, il a été décidé de reprendre le parti des restaurations du XIX<sup>e</sup> siècle et de ne pas chercher à retrouver son état du XV<sup>e</sup> siècle. D'après le rapport de François Voinchet, la chapelle a subi des transformations lors des restaurations successives, comme la modification de la polychromie des voûtes.<sup>57</sup>

Concernant, les vitraux de la chapelle, Louis Grodecki fait mention de plusieurs restaurations aux XVII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, qui ont concouru à préserver ces verrières. En effet, l'unique modification qu'elles ont subie par rapport à leur état initial est l'ajout des emblèmes de la famille de l'Aubespine à la place de ceux de Jacques Coeur, comme pour les blasons tenus par les anges de la chapelle.

Nous remarquons que la chapelle a été conçue comme un programme d'ensemble cohérent, son architecture faisant écho au décor des vitraux. Par conséquent, en observant le vitrail, pris comme témoin du programme architectural, ainsi qu'en étudiant les analyses effectuées lors de la restauration de 2001, nous pouvons établir une critique d'authenticité assez précise du monument.<sup>58</sup>

D'après le rapport de François Voinchet, les ornements peints et dorés de l'arc d'entrée semblent avoir été restaurés plusieurs fois. Les analyses montrent plusieurs couches de peinture similaires, indiquant que la polychromie reproduit le décor peint d'origine.<sup>59</sup> D'autre part, l'étude du seuil de la chapelle, montre que le niveau de sol, sur lequel nous marchons aujourd'hui, a sûrement été abaissé.<sup>60</sup>

Les anges présents aux angles de la chapelle sont d'origine, dans la mesure où leur blason est du XV<sup>e</sup> siècle. En effet, Jacques Coeur y avait fait sculpter ses armes en relief. Au XVI<sup>e</sup> siècle, lors de la cession de la chapelle, ces emblèmes ont été buchés pour être remplacés par ceux de la famille de l'Aubespine.<sup>61</sup> Au XVII<sup>e</sup> siècle, lorsque Charles de l'Aubespine a décidé de faire construire un mausolée dans la chapelle, l'ange de l'angle sud-ouest a été endommagé par l'installation du monument funéraire au mur ouest.

---

<sup>57</sup> François Voinchet, *Chapelle Jacques Cœur. Dossier documentaire et des ouvrages exécutés*, *op.cit.*

<sup>58</sup> François Voinchet, *Chapelle Jacques Cœur. Étude préalable à la restauration*, *op. cit.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

Victimes du temps et des infiltrations d'eau, les armoiries des blasons ont entièrement disparu.

La voûte de la chapelle a subi plusieurs réfections. À l'origine, les nervures étaient peintes en rouge comme aujourd'hui. En novembre 1996, Jean-Louis Aurat expliquait qu'aucune trace d'or n'était visible sur les fragments du décor polychrome resté intact sur la clef pendante. Cependant, cela ne veut pas dire qu'un décor à l'image de celui figuré dans le vitrail n'a pu exister sur les voûtes. En effet, si l'étendue des prospections de la polychromie n'a pas été assez importante, elle n'a peut-être pas permis de mettre en évidence les traces d'un décor antérieur. D'ailleurs, selon François Voinchet, les voûtains étaient décorés de fleurs de lys dorées sur un fond bleu, comme les voûtains figurés dans les vitraux de la chapelle.<sup>62</sup>

L'authenticité des huit clefs de voûtes de la chapelle a fait l'objet de discussions. François Voinchet indique dans son rapport que le système d'agrafes des clefs figurant le Tétramorphe est plus récent que celui des anges musiciens. Pour lui, cela signifie que si les anges musiciens datent bien du XV<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas le cas des quatre autres, qui auraient donc été ajoutés plus tard, lors d'une modification de la voûte à l'époque moderne. Nous ne pouvons pas aujourd'hui accéder aux agrafes; cependant, les caractères stylistiques des personnages du Tétramorphe, rappellent les clefs de voûtes à l'effigie des anges musiciens, plus anciennes, qui renvoient aux anges figurés dans les vitraux de la chapelle. Nous remarquons notamment ces similitudes, entre les clefs figurant le Tétramorphe et celles des anges musiciens, dans la représentation de Saint-Matthieu, dont le modelé, des ailes, des mains et du visage, rappellent celui des anges. Ainsi, il est très probable que ces clefs soient d'origine et qu'elles aient seulement fait l'objet de réfections au fil du temps.

À propos de l'authenticité de la clef pendante, François Voinchet s'est également interrogé :

« une question se pose en ce qui concerne la date de la transformation de la voûte, pour la doter d'une énorme clef pendante. En effet, l'examen des nervures et des clefs intermédiaires montre des traces de départs de moulures et des raccordements maladroitement exécutés qui trahissent une transformation tardive [...]. Il est donc fort probable que la voûte construite par Jacques Coeur au milieu du XV<sup>e</sup> siècle n'ait

---

<sup>62</sup> *Ibid.*

comporté que des croisées d'ogives et des liernes : les clefs intermédiaires ont dû être ajoutées pour masquer les transitions entre les nervures d'origine et celles qui reposent sur la clef pendante. »<sup>63</sup>

Ainsi, François Voinchet pense que la clef pendante n'est pas du XV<sup>e</sup> siècle et aurait été modifiée, probablement au XVII<sup>e</sup> siècle au moment où Charles de l'Aubespine demande l'installation d'un mausolée.

Ces arguments ne paraissent pas recevables pour plusieurs raisons. Premièrement, les clefs pendantes ne font pas partie de la culture architecturale du XVII<sup>e</sup> siècle. En effet, au XVI<sup>e</sup> siècle nous en trouvons encore de très beaux exemples, comme la clef pendante de la chapelle Hangest à Noyon,<sup>64</sup> ou encore celle du bas côté de la première travée de la nef de l'Église Saint-Ouen de Pont-Audemer.<sup>65</sup> Toutefois, ce n'est plus le cas au XVII<sup>e</sup> siècle. D'autre part, réaliser une clef pendante dans une chapelle qui n'a pas été conçue pour cela, est une entreprise titanesque. D'ailleurs, nous ne connaissons pas d'exemples de clefs pendantes modernes montées sur une structure médiévale. De plus, il n'y a aucune raison pour que les de l'Aubespine entreprennent un tel chantier. Enfin, le bouton de la clef pendante, par ses caractères stylistiques, s'apparente aux sculptures des anges des angles de la chapelle, bien datés du XV<sup>e</sup> siècle. Tout comme eux, il devait à l'origine tenir un blason. Ainsi, ce bouton paraît authentique tout comme la clef pendante à laquelle il s'attache. Par conséquent, les modifications de la voûte effectuées par les de l'Aubespine ont dû être minimales. Il semble que la polychromie des voûtes ait été rafraîchie sans être modifiée.

Pendant la restauration de la chapelle en 2001, le système de suspension de la clef pendante n'a pas été étudié. Aujourd'hui, la construction d'une toiture en terrasse au-dessus de la chapelle nous empêche d'y avoir accès (fig. 31). Seule une photo de mauvaise qualité de l'extrados de cette voûte, nous laisse deviner un système d'attache en métal (fig. 32). Il s'agirait d'une clavette qui, probablement, bloque la longue tige de fer à laquelle s'attache le bouton de la clef. Les restaurateurs ne sont pas intervenus sur l'ancrage de la

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Arnaud Ybert, « Les clés de voûtes pendantes de la chapelle de Hangest de la cathédrale de Notre-Dame de Noyon. Analyse des techniques de construction » dans Arnaud Timbert et Delphine Hanquiez (dir.), *L'architecture en objets. Les dépôts lapidaires de Picardie. Journée d'études d'Amiens, n°21*, Villetaneuse, Centre d'archéologie et d'histoire médiévales des établissements religieux, 2008, pp. 215-243.

<sup>65</sup> Florian Meunier, *L'architecture flamboyante dans la vallée de la Seine, de Vernon à Harfleur*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, dir. Dany Sandron, Université de Paris 4, 2009.

clef pendante, qui paraissait fragile. De plus, les analyses en laboratoire des métaux présents dans les églises, en partenariat avec les architectes en chef des monuments historiques chargés des chantiers de restauration, n'ont été effectives qu'à partir du début des années 2000. Par conséquent, lors de la restauration en 2001, aucune analyse des éléments métalliques trouvés n'a pu être effectuée. Actuellement, en raison du coût de ce genre d'analyse, nous ignorons toujours la nature du système de suspension de la clef pendante de la chapelle Jacques Coeur.

Les vitraux peuvent donner des indications sur l'état d'origine de l'oratoire de la chapelle. Ce petit ensemble, dont la voûte a été fortement endommagée par le mausolée réalisé par François Mansart, a été restauré au XIX<sup>e</sup> siècle, puis en 2001.

Son décor de micro-clefs pendantes fait écho à l'imposante clef de voûte pendante de la chapelle. Aussi, il paraît fort probable qu'il soit d'origine et qu'il fasse partie d'un programme d'ensemble. Ce qu'il reste de son décor polychrome reproduit les peintures de la voûte. Nous le remarquons aux nervures, peintes en rouge, comme celles de la chapelle.

Selon François Voinchet, des statues de prophètes en marbre pouvaient être placées sur une console à l'intérieur de l'oratoire comme nous le voyons dans le vitrail. Toujours est-il que l'intégralité de ce mobilier, s'il a existé, a disparu. D'autre part, les arcades feintes de l'oratoire, qui présentent des traces de dorure, rappellent les niches des piliers du portique des vitraux peints en jaune. Enfin, les petits coeurs accrochés aux clefs de voûtes de l'oratoire, faisant directement référence à l'argentier, nous invitent à penser que l'oratoire est d'origine. Les de l'Aubespine les auraient laissés étant donné qu'ils étaient peu voyants contrairement aux armoiries de Jacques Coeur présentes dans la chapelle et son vitrail. Par ailleurs, la question de l'authenticité des verrières de la baie de cet oratoire se pose. Leur simplicité rappelle celle que nous retrouvons dans la sacristie du chapitre. Cependant, aucune mention n'est faite à ce sujet. En outre, aujourd'hui la paroi à la droite du mur nord est couverte d'une boiserie. Toutefois, comme le fait remarquer François Voinchet, l'oratoire devait être pourvu d'un pendant tel qu'un lavabo ou une peinture murale. D'ailleurs, l'oratoire étant peu profond, nous pouvons penser qu'il a été raboté.

Enfin, l'analyse des badigeons gris recouvrant les parois ouest et est de la chapelle ne révèle pas de traces de peintures murales. Jean Coeur a pourtant dû s'appliquer à meubler cette chapelle après la disparition de son père, comme le suggère le journal du procureur

Dauvet.<sup>66</sup> Au XV<sup>e</sup> siècle, un tableau a sûrement été accroché à la paroi ouest,<sup>67</sup> en-dessous duquel devait se trouver le tombeau de Nicolas Coeur.<sup>68</sup> La paroi est devant, quant à elle, être pourvue d'un autel accompagné d'un retable. Il ne reste malheureusement rien de ce mobilier. D'après le rapport effectué en 1996 par Jean-Louis Aurat, le mur ouest n'est pas d'origine. Il est en retrait du mur ancien d'une trentaine de centimètres, ce qui explique le fait que l'ange à côté de la fenêtre soit en saillie par rapport au mur et que l'ange à l'angle sud-ouest soit cassé. Cette modification a été effectuée pour installer l'imposant mausolée de la famille de l'Aubespine. Aussi, le mur initial ayant été détruit, rien ne permet de dire qu'il n'était pas décoré de peintures au XV<sup>e</sup> siècle. Dans ce sens, on notera que le dessin de François Mansart du tombeau des l'Aubespine représente un mur couvert d'étoiles en arrière plan. Il ne s'agit pas forcément d'une représentation du décor médiéval mais cela laisse supposer que la chapelle au XVII<sup>e</sup> siècle présentait probablement un décor mural important, qu'aucun sondage ne pourra désormais mettre en évidence.

En définitive, malgré la modification de certains éléments de son décor, la chapelle Jacques Coeur n'a pas été complètement défigurée. Cette critique d'authenticité permet désormais de faire le commentaire du programme de ce monument et de s'interroger sur l'identité de son concepteur.

## II- Un programme artistique d'une grande unité

### a) Une recherche de cohérence par le souci du détail

Pour établir l'authenticité de la chapelle, nous nous sommes appuyées sur la cohérence de son programme artistique et notamment du lien qui existe entre la représentation du vitrail et l'architecture. Cette relation entre les verrières et les éléments structuraux de la chapelle n'est pas propre à la chapelle Jacques Coeur, bien qu'elle soit particulièrement évidente dans son cas. En effet, « dès le moment où les églises ont été garnies de chapelles latérales, la commande de vitraux par leurs fondateurs faisait

---

<sup>66</sup> Michel Mollat *et al.* (ed.), *op. cit.*, p. 625-626.

<sup>67</sup> Michel Mollat *et al.* (ed.), *op. cit.*, p. 625-626.

<sup>68</sup> Jean-Louis Romelot, *op.cit.*, p.181.



obligatoirement partie de la construction et de la décoration de ces espaces annexes ». <sup>69</sup> C'est pourquoi, par l'adjonction de chapelles du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, la cathédrale de Bourges se transforme peu à peu en véritable « musée du vitrail ». <sup>70</sup> Le vitrail a toujours été investi d'une forte charge symbolique. En effet, c'est lui qui laisse entrer la lumière, souvent assimilée à Dieu, et sans laquelle l'architecture ne peut être mise en valeur. Par conséquent, chacune des constructions gothiques, et notamment des chapelles latérales des édifices religieux, témoigne d'une interprétation du lien entre décor vitré et architecturé. Cependant, « durant la période entre 1200 environ et la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, les rapports entre le vitrail et l'architecture se sont tellement diversifiés qu'il est extrêmement difficile de dégager des caractéristiques régionales. » <sup>71</sup>

Dans ce sens la chapelle Jacques Coeur est le résultat d'une lecture de ce rapport, qui témoigne de l'évolution de l'architecture au XV<sup>e</sup> siècle. Toutefois, ce n'est pas juste le lien entre le vitrail et l'architecture, dont nous parle Brigitte Kurmann-Schwarz, qui se transforme. Il s'agit de toute l'architecture qui se met à transgresser les règles établies durant les époques précédentes. Les maîtres d'oeuvre se livrent alors à un réel jeu de mise en scène de l'espace architectural, qui culmine dans des oeuvres telles que la chapelle Jacques Coeur. Louis Grodecki parlait de « 'dépassement' du but fonctionnel » <sup>72</sup> du vitrail, mais il mentionne aussi les recherches, très poussées parfois, sur la dissociation de la forme architecturale et de la fonction, au travers de structures comme la clef de voûte, le gâble ou encore le pinacle. En effet, les architectes vont s'appliquer à détourner des éléments structuraux traditionnels de leur fonction première. Ces effets architecturaux s'expriment parfois de manière très précoce en France avec l'exemple du chevet de Saint-Urbain de Troyes construit entre 1262 et 1264, dans lequel, au-dessus du mur de soubassement on observe un dédoublement de la paroi à la manière d'un triforium ajouré, brouillant la

---

<sup>69</sup> Brigitte Kurmann-Schwarz, « Vitraux commandités par la cour. Le vitrail et les autres arts : ressemblances et dissemblances », dans Christian Freigang et Jean-Claude Schmitt, *La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Âge*, Berlin, Academie-Verl., 2005, p. 161.

<sup>70</sup> Françoise Perrot, « Le vitrail dans les cathédrales » dans Catherine Arminjon (dir.), *20<sup>e</sup> siècles en cathédrales*, cat.expo.[ Reims, Palais du Tau, 29 juin-4 novembre 2001], Paris, Éd. du patrimoine, 2001, p. 213.

<sup>71</sup> Brigitte Kurmann-Schwarz, « La pierre peinte et le verre coloré. Le rôle du vitrail dans la perception de l'espace gothique », dans Yves Gallet (dir.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en oeuvre dans l'art médiéval : mélanges d'Histoire de l'art offerts à Eliane Vergnolle*, Brepols, Turnhout, 2011, p.440.

<sup>72</sup> Louis Grodecki, « Le vitrail et l'architecture aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », *Gazette des beaux-arts*, n°2, 1949, p.7.

frontière entre espace intérieur et espace extérieur. Certains architectes vont développer ce goût de l'illusion et cette esthétique du détournement comme nous pouvons le voir dans le cas de la galerie des rois à la cathédrale de Reims, construite au début du XIV<sup>e</sup> siècle, qui présente un pinacle donnant l'impression de s'enfoncer dans le rampant d'un gâble et de ressortir de l'autre côté.<sup>73</sup> Cette tendance au maniérisme d'une partie des constructions du gothique rayonnant va rencontrer un important succès à l'époque flamboyante.

La chapelle Jacques Coeur peut se comprendre dans cette longue évolution architecturale. À son propos, Étienne Hamon écrivait très justement qu'il s'agissait d'« un programme architectural et décoratif dans lequel l'espace suggéré dans le vitrail semble prolonger les formes de l'architecture ».<sup>74</sup> En effet, l'homogénéité du programme de la chapelle Jacques Coeur est particulièrement évidente dans la relation qui existe entre son vitrail et son architecture. Ce lien est exacerbé lorsque le spectateur se positionne au milieu de la travée située entre le chœur et le collatéral où s'ouvre la chapelle Jacques Coeur. Là, dans l'axe de la clef pendante, nous pouvons observer que le fleuron de la fleur de lys du vitrail s'aligne parfaitement avec la retombée de la clef pendante, de telle sorte que l'ange présenté dans le vitrail nous apparaît comme tenant à bout de bras le bouton de la clef pendante, et non plus supportant les armes royales, comme il est réellement figuré dans le vitrail.<sup>75</sup>(fig. 33 et fig. 34) De plus, la retombée de la clef pendante semble prolongée par le meneau médian de la fenêtre de la chapelle qui, ainsi, feint la présence d'un support. Nous reviendrons d'ailleurs sur cet aspect très suggestif de l'architecture de la chapelle, lorsque nous aborderons l'ensemble des problématiques que soulève la clef pendante. Ainsi, la chapelle a été pensée et conçue en fonction d'un spectateur et d'un point de vue, donnant une dimension scénique au monument.

Ce constat de la grande unité du programme nous permet également de confirmer la critique d'authenticité établie au préalable. La mise en évidence de la cohérence du parti architectural de la chapelle ne fait que renforcer l'idée que ses éléments constitutifs sont indivisibles et donc d'origine. Sous cet angle d'observation, la clef pendante, dont

---

<sup>73</sup> Cette particularité architecturale a été relevée par Yves Gallet dans ses travaux : Yves Gallet, *Matthieu d'Arras (vers 1290 ?-1352) : Un maître d'oeuvre français dans l'Europe gothique*, habilitation à diriger des recherches, Faculté des Sciences humaines et Arts de l'université de Poitiers, 2 décembre 2013.

<sup>74</sup> Étienne Hamon, « Le grand chantier de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance (1324-1562) », *op.cit.*, p. 113.

<sup>75</sup> Je remercie tout particulièrement mon directeur de recherches d'avoir attiré mon attention sur ce point.

l'authenticité a été discutée par François Voinchet, semble en parfait accord avec le reste de la chapelle. D'ailleurs, sans elle, l'architecture de la chapelle Jacques Coeur perd de sa cohérence et de son sens.

Les effets de style que l'on observe dans ce monument ne semblent pas avoir d'antécédents similaires. Cependant, nous pouvons tout de même citer quelques exemples qui ne sont pas sans rappeler la chapelle Jacques Coeur, dans l'idée d'une mise en scène de l'architecture conçue par rapport à un spectateur. Pour exemple, nous pouvons citer le retable de *L'Adoration de l'Agneau Mystique*, peint par les frères Van Eyck et achevé en 1432 (fig. 35). En effet, initialement installé dans la chapelle Vijd de l'actuelle cathédrale Saint-Bavon de Gand, ce polyptyque semble avoir été peint en tenant compte de la lumière qu'offraient les vitraux de la chapelle.<sup>76</sup>

Cependant, l'exemple qui tendrait à se rapprocher le plus des effets artistiques recherchés à la chapelle Jacques Coeur se trouverait à Cologne. En effet, Brigitte Kurmann-Schwarz a bien souligné :

« le programme des vitraux de Cologne est également conçu en fonction d'un spectateur qui se tiendrait à la croisée du transept, où devait se dresser la châsse des Rois Mages. À partir de cet endroit, le visiteur perçoit un axe sacré qui, partant de la châsse, se poursuit en passant par le maître-autel et jusqu'à l'adoration des Mages dans la fenêtre d'axe des parties hautes.»<sup>77</sup>

Par ailleurs, le décor peint de la chapelle se rapproche également de celui figuré dans le vitrail. Encore une fois, cela n'est pas spécifique à la chapelle Jacques Coeur. En effet, au Moyen Âge, « la polychromie vivement colorée de l'architecture et de la sculpture, comme le blanc et l'ocre des éléments structuraux, était étroitement liée aux couleurs des vitraux ».<sup>78</sup> Cependant, cette relation est une fois de plus particulièrement manifeste dans le cas de la chapelle de l'argentier. Ce constat devait se faire de manière encore plus évidente au XV<sup>e</sup> siècle, époque pour laquelle nous pouvons, par exemple, imaginer que le même type de motifs à fleurs de lys représentés dans les voûtes de la scène de l'Annonciation pouvait se retrouver sur le fond bleu des voûtains de la chapelle.

---

<sup>76</sup> Harold Van de Perre, *Van Eyck. L'Agneau mystique*, Paris, Gallimard-Electa, 1996.

<sup>77</sup> Brigitte Kurmann-Schwarz, « La pierre peinte et le verre coloré. Le rôle du vitrail dans la perception de l'espace gothique », *op. cit.*, p.437.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.440.

Aujourd'hui, les restaurations et modifications de la chapelle ne permettent sans doute pas d'apprécier à leur juste valeur ces jeux de dialogue entre l'architecture, le vitrail ainsi que les éléments sculptés et peints. D'autant plus qu'au XV<sup>e</sup> siècle, s'ajoutait à cet ensemble un mobilier aujourd'hui disparu et qui devait lui aussi répondre à cette volonté d'unité. Nous pouvons toutefois encore constater que le décor peint de la chapelle reprend celui des verrières dans des tons de bleu, de rouge et d'or. Nous pouvons également nous rendre compte du lien évident entre l'oratoire de la chapelle et le vitrail. D'après François Voinchet, des statues de prophètes en marbre devaient être placées sur une console à l'intérieur de l'oratoire comme nous l'observons dans le vitrail. De plus, comme nous l'avons remarqué, les arcades feintes de l'oratoire présentent des traces de dorure qui évoquent la couleur jaune des niches des piliers du portique figurées dans les vitraux.

Enfin les éléments sculptés de la chapelle font écho à la représentation vitrée. En effet, les anges sculptés aux angles de la chapelle et ceux représentés sur les clefs de voûtes rappellent les anges musiciens présents dans le vitrail. Dans les trois cas, il s'agit de représentations célestes, placées en surplomb dans la chapelle ou couronnant la scène de la verrière.

Nous pouvons aller plus loin encore dans la mise en lien des éléments de ce monument. En effet, au delà de l'iconographie de la salutation angélique qui est en relation avec l'architecture de la chapelle, les éléments constitutifs de la chapelle, qu'il s'agisse du vitrail, de la sculpture du décor peint ou de l'architecture, dialoguent entre eux, contribuant à créer un espace d'une grande harmonie. C'est pourquoi nous pouvons lire tous les éléments de la chapelle les uns par rapport aux autres. Pour exemple, les sculptures par leur traitement et leur iconographie se répondent, à l'exception peut-être du Tétramorphe, sujet très ancien, que l'on ne retrouve pas dans le vitrail.

Par ailleurs, au-delà de son lien avec le vitrail, l'architecture de l'oratoire de la chapelle Jacques Coeur est en relation étroite avec l'architecture du reste de la chapelle. Nous remarquons notamment qu'il existe un jeu de miroir entre le décor de micro-clefs pendantes du voûtement de l'oratoire et l'imposante clef de voûte pendante de la chapelle. De plus, ce qu'il reste du décor polychrome de cet oratoire reproduit les peintures de la voûte. Les nervures de l'oratoire présentent des traces de peinture rouge, comme celles de la chapelle. Ce rapprochement suggère d'ailleurs qu'au-delà du souci de cohérence, cet oratoire a été pensé comme une micro-chapelle, un oratoire dans l'oratoire. C'est d'ailleurs

pourquoi mon directeur de recherche avance l'hypothèse qu'il puisse d'agir d'un enfeu. Cette mise en abîme contribue elle aussi à la mise en scène de la chapelle, faisant de la forme de l'oratoire un élément décoratif mais aussi porteur de sens, et non plus un simple espace fonctionnel. Ce constat peut d'ailleurs s'élargir à l'ensemble de la chapelle qui peut être analysée comme un système de signes.<sup>79</sup>

Ainsi, au vu de cette analyse, nous pouvons nous interroger sur la manière dont a été pensé le projet architectural de la chapelle Jacques Coeur. Mais cette problématique nous oblige à nous questionner de manière générale sur ce qu'implique, dans l'architecture gothique, la conception d'un programme d'ensemble. En nous tournant vers les travaux d'historiens qui étudient et interrogent les monuments grâce à une approche globale, nous essaierons de savoir dans quelle mesure la chapelle Jacques Coeur peut être qualifiée d'« oeuvre d'art totale ».

#### b) La chapelle Jacques Coeur : une « oeuvre d'art totale »?

Le terme de Gesamtkunstwerk semble apparaître pour la première fois en 1827 dans un traité d'esthétique rédigé par Carl Friedrich Eusebius Trahdorff intitulé *Aesthetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst (Esthétique ou doctrine de la vision du monde et de l'art)*.<sup>80</sup> Toutefois, c'est Richard Wagner qui le popularise dans un essai, *L'oeuvre d'art de l'avenir*, paru en 1849.<sup>81</sup> Dans cet ouvrage, le compositeur allemand définit l'oeuvre totale comme l'incarnation de l'unité et l'unicité d'un peuple. Ainsi, la synergie des différents arts n'est plus la finalité de l'oeuvre d'art dite 'totale' mais le moyen mis au service de l'expression de la grandeur d'une nation. Dans cette acception du terme, le qualificatif de 'totale' sous-tend donc des idées politiques, porteuses d'une idéologie nationaliste. Comme le remarquent Jean Galard et Julian Zugazagoitia,

---

<sup>79</sup> À ce sujet, lire par exemple Patrizia Laudati, « Formes de l'architecture : langages, images et pratiques partagés » dans Pascal Lardellier, *Formes en devenir. Approches technologiques, communicationnelles et symboliques*, Londres, I.S.T.E éditions, 2014, pp.179-199. Le propos de cet article se rapporte à la conception urbanistique mais sa méthodologie analytique peut s'appliquer à toute forme architecturale.

<sup>80</sup> Carl Friedrich Eusebius Trahdorff, *Ästhetik oder lehre van Westanschauung und Kunst*, Aix-la-Chapelle, Mayersche Buchhandlung, 1827.

<sup>81</sup> Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Berlin, Maurer, 1849.

« voilà qui nous fait passer d'une assez familière synthèse des arts [...] à l'idéal d'un art salvateur, capable de rétablir ou de recréer l'unité perdue (métaphysiquement ou socialement). Entre cette redoutable utopie et la banale association des arts, l'aspiration à l'oeuvre d'art totale est susceptible de multiples degrés et de très diverses interprétations.»<sup>82</sup>

Aussi, comme le souligne Philippe Junod, ce terme « victime d'une inflation récente, souvent galvaudé, [...] appartient à la catégorie de ces concepts que les Anglais qualifient de 'porte manteau', chacun pouvant y accrocher sa propre définition. »<sup>83</sup>

Ainsi, si l'on entend par Gesamtkunstwerk une oeuvre où l'association des différents médiums artistiques est faite au profit d'un effet global, cela implique que la notion d'oeuvre d'art totale repose

« sur deux postulats sans lesquels elle n'aurait guère pu être conçue, ni prise au sérieux : d'abord, que toutes les formes d'activités artistiques constituent des variantes d'un même élan créateur fondamental, présentant certes des différences superficielles en raison des techniques employées, mais aussi une parenté plus profonde, car ce sont autant de manifestations d'une même pulsion [...]»<sup>84</sup>

Dans ce sens, si l'on accepte que la chapelle Jacques Coeur peut être considérée comme une oeuvre d'art totale, comprise dans le sens d'une association de différentes pratiques artistiques pour produire un ensemble unique et harmonieux, cela invite à étudier son architecture au même titre que sa sculpture, ses peintures, ou encore ses vitraux. Bien sûr, cette approche holistique comporte des limites dans la mesure où elle « tend toujours à être réductrice et simpliste » selon les termes de Wilhem Schlink.<sup>85</sup> De même, « une relation de stricte causalité entre une pensée théologique ou un modèle symbolique et l'architecture n'est guère soutenable. L'architecture ne se fait pas à l'aide de concepts ».<sup>86</sup> Aussi on ne peut approcher la chapelle par ce seul prisme, elle doit être perçue de plusieurs

---

<sup>82</sup> Jean Galard et Julian Zugazagoitia (dir.), *L'Oeuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003, p.6.

<sup>83</sup> Philippe Junod, « Oeuvre d'art totale », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 09 février 2018, URL: <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/oeuvre-d-art-totale/>

<sup>84</sup> Jean Galard, *op.cit.*, p.13.

<sup>85</sup> Wilhelm Schlink, « Existait-il un programme d'ensemble pour les cathédrales au Moyen-Âge ? », dans *Le monde des cathédrales. Cycle de conférence organisée par le Musée du Louvre du 6 janvier au 24 février 2000*, Paris, 2003, p.29.

<sup>86</sup> Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Gallimard, Paris, 1999, p.160.

angles de vue, au sens littéral comme au sens propre d'ailleurs. En effet, des facteurs techniques, sociaux, historiques ou encore économiques ont également prévalu à sa conception. Toutefois, la lecture d'un monument par son programme d'ensemble a tout son intérêt lorsque, comme dans le cas de la chapelle Jacques Coeur, l'existence d'un projet global est perceptible rapidement à l'observation du monument. De plus, poser dans le cadre de ce sujet la question d'« oeuvre d'art totale » invite au décloisonnement disciplinaire, très prégnant en France notamment. En effet, comme le remarquait Brigitte Kurmann-Schwarz,

« en analysant la littérature des dernières décennies, on se rend compte que peu de travaux ont été consacrés aux rapports entre les vitraux et l'architecture. Le cloisonnement des spécialisations est, semble-t-il, trop rigide pour permettre à un seul chercheur de focaliser son étude sur les deux genres artistiques.[...] De plus, les auteurs qui se sont intéressés à l'art gothique ont rarement tenu compte de la polychromie de l'architecture bien qu'elle constitue le lien idéal entre la pierre et le verre ».<sup>87</sup>

À ce titre, le cas de la chapelle Jacques Coeur illustre parfaitement l'intérêt qu'il peut y avoir à approcher un édifice dans les rapports qu'entretiennent les parties au tout. Dans ce sens, ce monument peut aussi bien être analysé grâce à une méthodologie sémiologique de l'architecture, parce que le tout donne du sens aux parties, et sémiotique, parce que chacune des parties, significative en elle-même, contribue à l'organisation d'un tout. Aussi, il ne s'agit pas juste d'étudier le lien entre le vitrail et l'architecture, comme le préconise Brigitte Kurmann-Schwarz, mais bien les relations que chacun des éléments constitutifs de la chapelle entretient avec les autres. En abordant la chapelle de cette manière, cela contribuera plus tard à enrichir notre commentaire de certains de ces éléments, tels que sa clef de voûte pendante, riche de signification en elle-même mais d'autant plus lorsqu'elle est étudiée au regard de son contexte architectural.

Par ailleurs, la conception architecturale de la chapelle Jacques Coeur pose la question des modèles qui ont été convoqués pour la réaliser, à la fois de la part du commanditaire mais également de la main d'oeuvre employée. À ce propos, il est à noter que les évolutions de l'architecture de la fin du Moyen-Âge dont témoigne la chapelle Jacques Coeur, peuvent s'expliquer par plusieurs raisons. Selon Roland Recht, ces

---

<sup>87</sup> Brigitte Kurmann-Schwarz, « La pierre peinte et le verre coloré. Le rôle du vitrail dans la perception de l'espace gothique », *op.cit.*, p.427.

transformations architecturales à partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle s'expliquent en grande partie par le changement de statut du maître d'oeuvre, qui prend la mesure de la liberté artistique que son savoir-faire lui permet. Aussi, d'après Roland Recht, « à partir des années 1170-1180, ce sont les architectes qui ont pris en main la destinée de l'architecture ».<sup>88</sup> Cette transformation de la pensée va avoir un impact important sur l'organisation des chantiers et la manière dont les architectes vont appréhender leur rôle au sein du projet architectural. C'est ainsi qu'« au fur et à mesure que grandit l'exigence des maîtres d'ouvrage se développe la conscience artistique des architectes ».<sup>89</sup> Dans ce sens, il n'est pas anodin que ce phénomène coïncide avec la manifestation dans l'architecture de recherches très poussées, à la fois techniques, esthétiques et symboliques au travers d'une remise en cause de l'espace architectural et d'un goût pour les effets d'optique.

C'est pourquoi la chapelle Jacques Coeur doit être étudiée dans sa totalité et pas seulement pour son architecture. En effet, par sa grande unité, qui nous fait la qualifier d'oeuvre d'art totale, la chapelle Jacques Coeur conduit à s'interroger sur l'identité de la personnalité talentueuse à la fois sur le plan technique et artistique, qui a été capable de concevoir son programme.

### III- La question de la maîtrise d'oeuvre

#### a- L'attribution de la chapelle Jacques Coeur à Colin Le Picart

Nous savons peu de choses de l'identité des personnes qui ont travaillé pour Jacques Coeur à la réalisation de ses commandes. Encore une fois, les historiens se sont appuyés en grande partie sur le journal du procureur Dauvet, pour émettre des hypothèses sur la manière dont Jacques Coeur recrutait les artistes. Cependant, comme l'explique Louise Guiraud, cette source ne fournit pas autant d'informations que les historiens le souhaiteraient, pour deux raisons majeures. Tout d'abord, Jean Dauvet tenait un journal pour ne rien oublier de son travail, il s'agissait donc d'un aide-mémoire et par conséquent il n'y consignait pas tout.<sup>90</sup> D'autre part, lors de l'arrestation de Jacques Coeur, son

---

<sup>88</sup> Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, op.cit.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.188.

<sup>90</sup> Louise Guiraud, *Recherches et conclusions nouvelles sur le prétendu rôle de Jacques Coeur étudié dans ses rapports administratifs et commerciaux avec le Languedoc et principalement avec Montpellier*, Paris, Picard et fils, 1900, p. 2.



entourage et ses relations d'affaires se sont chargés de faire disparaître nombre de ses biens. Ce phénomène nous est relaté par Dauvet lui-même, qui a dévoilé certains des stratagèmes visant à soustraire au séquestre les biens de Jacques Coeur.<sup>91</sup> Aussi, certaines de ses possessions ayant échappé à la confiscation, nous manquons de preuves matérielles de ses commandes. En effet, des peintures, de nombreuses tapisseries ainsi que des éléments de mobilier ont disparu. D'ailleurs, ce phénomène peut expliquer le manque d'études sur le sujet.

De plus, nous sommes généralement mal documentés sur le foyer artistique berruyer du milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Nous savons que vers 1405-1410 de nombreux artistes ont quitté Paris et son instabilité économique, sociale et politique pour s'installer à Bourges. Des personnalités comme Guy de Dammartin, André Beauneveu ou encore Jean de Cambrai venus du Nord, ont été attirés par la cour de Jean de Berry. De plus, des artistes allemands et flamands ont été attirés par les chantiers du duc. Ainsi, s'il nous est parvenu des noms d'exécutants des chantiers du duc de Berry à Bourges ou même ceux entrepris par Charles VII, c'est moins le cas pour l'époque de Jacques Coeur. Pourtant, il est évident que les chantiers des édifices berruyers commandités par l'argentier ont été confiés à des personnes expérimentées, compte tenu de la richesse architecturale de ces monuments, ainsi que le haut degré technique dont témoignent certaines réalisations.

À ce titre, l'identification du maître d'oeuvre de la chapelle Jacques Coeur soulève des problématiques intéressantes, qui dépassent la question de l'attribution du seul chantier de cet édifice. Bien que notre intérêt premier soit de savoir quelles personnalités ont conçu le programme de la chapelle à partir des contraintes imposées par le maître d'ouvrage, ce sujet porte également à s'interroger plus largement sur les modalités de recrutement des artisans sur les chantiers de Jacques Coeur, mais également sur leur identité et leurs origines.

Dans un premier temps, le constat que nous pouvons faire est qu'aucune mention du maître d'oeuvre de la chapelle Jacques Coeur n'apparaît dans les délibérations capitulaires. De même, les travaux d'Auguste-Théodose de Girardot sont muets sur l'identité des personnes en charge de la réalisation de ce chantier.<sup>92</sup> Cependant, grâce à un travail de

---

<sup>91</sup> Pour exemple, au sujet de la disparition de hanaps en or : Michel Mollat *et al.* (ed.), *op.cit.*, p. 519.

<sup>92</sup> Auguste-Théodose de Girardot, *Les artistes de Bourges depuis le Moyen Âge jusqu'à la Révolution*, Paris, Librairie Tross, 1861 et Auguste-Théodose de Girardot, *Les artistes de la ville et de la cathédrale de Bourges*, Nantes, impr. de O. Merson, 1861.

recoupement des documents d'archives concernant les chantiers berruyers au XV<sup>e</sup> siècle, Jean-Yves Ribault a proposé de voir en la personne de Colin Le Picart, le maître d'oeuvre de la chapelle Jacques Coeur.<sup>93</sup> Colin est souvent mentionné dans les sources sous le nom de Colin le Val, alias Colin Le Picart ou Colin Le Valois, mais ses origines sont incertaines. Nous savons que cet architecte a travaillé comme maître d'oeuvre du duc Jean de Berry, après avoir été formé par Jean Guerard. En 1428, il a reçu les offices de maître des oeuvres de maçonnerie du roi et de maître maçon de la cathédrale de Bourges. Il a aussi été, comme son collègue le charpentier Jean de Blois, l'un des quatre experts jurés de la ville de Bourges, avant de mourir en 1461.<sup>94</sup> D'après Jean-Yves Ribault, en août 1435 il a été en charge des réparations du château de Lury qui appartenait au chapitre de la cathédrale de Bourges. Toutefois, sa carrière et son rôle réel dans les chantiers menés à la cathédrale sont méconnus. La réalisation de la chapelle Beaucaire lui a été attribuée par Jean-Yves Ribault sur la seule preuve d'un paiement qu'il a reçu du chapitre pour l'installation d'une table d'autel dans cette chapelle.<sup>95</sup> De même Jean-Yves Ribault, lui attribue la réalisation de la chapelle Jacques Coeur et, par extension, d'une partie du chantier du palais berruyer de l'argentier, qui possède de nombreuses parentés stylistiques avec la chapelle. Il mentionne aussi Jean de Blois, maître charpentier, qui a réalisé le catafalque pour le tombeau du duc, et a participé aux chantiers de la Sainte-Chapelle. Son nom souvent associé à celui de Colin Le Picart, ferait de lui l'autre exécutant des travaux de la chapelle Jacques Coeur.

Il est rare d'avoir la chance de pouvoir identifier le maître d'oeuvre d'un chantier au Moyen Âge. Cependant, même quand tel est le cas, cela ne doit pas nous empêcher d'interroger cette attribution. Colin Le Picart, par son statut de maître d'oeuvre de la cathédrale, n'a pas eu le monopole de la réalisation des chantiers de la cathédrale de Bourges. Nous constatons que ce titre de « maître d'oeuvre de la cathédrale », vient couronner une carrière parfois déjà bien avancée. Le maître maçon en titre d'une cathédrale est surtout assigné à la réalisation de travaux ordinaires dans la cathédrale et, bien souvent, il est tenu écarté des chantiers plus extraordinaires. Les travaux d'Étienne

---

<sup>93</sup> Jean-Yves Ribault, « Chantiers et maîtres d'oeuvre à Bourges durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. De la Sainte-Chapelle au palais Jacques Coeur », *op. cit.*, p. 404.

<sup>94</sup> Arch. Dép. Cher, 8G 150 f.168 v°: le 9 janvier 1461, il est fait mention de l'inhumation prochaine de Colin Le Picart et Arch. Dép. Cher, 8 G 150 f. 175 v°: en juillet 1451, une dernière mention est faite de l'association de Jean de Blois et de Colin Le Picart.

<sup>95</sup> Arch. dép. Cher, 8 G 150, f. 303 v°: document qui atteste la réception d'un paiement du chapitre par Colin Le Picart pour l'installation d'une table d'autel dans la chapelle Beaucaire.

Hamon sur la maîtrise d'oeuvre des chantiers de la cathédrale de Bourges aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, expriment bien cette réalité. En effet,

« l'éventualité que le maître d'oeuvre désigné d'un édifice n'en fût pas le créateur a été mieux prise en compte à mesure que se multipliaient les études de chantiers révélant des situations ambiguës, voire contradictoires en raison du décalage existant entre les termes en usage dans les textes et la réalité du terrain ». <sup>96</sup>

Par exemple, Guillaume Pelvoysin, maître d'oeuvre de la cathédrale de Bourges de 1505 à sa mort en 1539, est appelé pour restaurer la tour nord de la cathédrale de Bourges.<sup>97</sup> Il devait au départ tenir le premier rôle sur ce chantier mais s'est retrouvé dans une position subalterne, quand la tour s'effondra en 1506 et qu'il a été décidé de la reconstruire entièrement.

« Ce cas de figure, dans lequel un maître d'oeuvre en titre est supplanté par un autre architecte, est un phénomène bien connu à la fin du Moyen Âge dans la construction publique (dans ce cas, ce sont les 'maîtres des oeuvres du roi' qui sont écartés de l'exécution) comme dans la construction religieuse ». <sup>98</sup>

Ce constat est appuyé par les travaux de certains historiens de l'art comme Isabelle Isnard,<sup>99</sup> Florian Meunier<sup>100</sup> ou Stephen Murray.<sup>101</sup> Leurs publications exposent bien la manière dont a parfois été évincé de certains projets, le maître d'oeuvre en titre d'une cathédrale au profit d'architectes dont la vision était plus en adéquation avec les exigences du chapitre. Nous connaissons l'exemple de Martin Chambiges qui, en 1489 à Sens et en 1502 à Troyes, a été chargé des chantiers à la place des maîtres d'oeuvre de ces

---

<sup>96</sup> Étienne Hamon, « La maîtrise d'oeuvre d'une cathédrale à l'épreuve des grands travaux ; l'exemple de Bourges aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *op.cit.*, p.178.

<sup>97</sup> À ce sujet, consulter Étienne Hamon, *Un grand chantier de l'époque flamboyante. La reconstruction de la tour nord de la cathédrale de Bourges (1507-1537)*, thèse de l'École nationale des chartes, dir. Alain Erlande-Brandenburg, Paris, soutenue en 1999.

<sup>98</sup> Étienne Hamon, « La maîtrise d'oeuvre d'une cathédrale à l'épreuve des grands travaux ; l'exemple de Bourges aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *op.cit.*, p. 180.

<sup>99</sup> Consulter : Isabelle Isnard, « Être architecte à la fin du Moyen Âge. La carrière protéiforme de Jean de Beauce 'maître maçon' de l'oeuvre de l'église de Chartres », *Revue de l'art*, n°151, 2006, pp. 9-63, mais aussi Isabelle Isnard, *L'abbatiale de la Trinité de Vendôme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

<sup>100</sup> Florian Meunier, *L'architecture flamboyante dans la vallée de la Seine, de Vernon à Harfleur*, *op.cit.*

<sup>101</sup> Stephen Murray, *Building Troyes Cathedral. The Late Gothic Campaigns*, Bloomington Indianapolis, Indiana University press, 1986.

cathédrales.<sup>102</sup> D'autre part, le cas moins connu d'Antoine Salvanh illustre aussi cette réalité. Ce dernier a été préféré au maître maçon titulaire Bernard Antony pour donner les plans du nouveau clocher de la cathédrale de Rodez.<sup>103</sup> Aussi, le rôle annexe du maître d'oeuvre attiré d'une cathédrale se révèle au travers des tâches qui lui sont généralement confiées. Par exemple, Guillaume Pelvoysin a souvent été sollicité pour tenir un rôle symbolique lors de l'Épiphanie ou de la Pentecôte. De la même manière, la charge avérée de Colin Le Picart a surtout été de payer les salaires des techniciens ou de l'installation d'un autel dans la chapelle Beaucaire. Nous savons aussi qu'il a sous-traité les réparations les plus importantes de la cathédrale, auprès d'un certain Jean Labbé notamment.<sup>104</sup> Des cas similaires sont attestés à Nantes en 1480 et à Notre-Dame de Paris en 1491.<sup>105</sup>

Ainsi, au regard de nos connaissances sur l'organisation des chantiers de la fin du Moyen Âge, nous pouvons douter de ce que Colin Le Picart ait dirigé les travaux commandités par Jacques Coeur à la cathédrale de Bourges. Comme nous l'avons vu, la richesse architecturale de ce monument témoigne des compétences d'une main d'oeuvre experte. Au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, la réalisation d'une clef pendante demeure une chose encore peu commune, d'autant plus dans le cas de celle de la chapelle Jacques Coeur, qui présente une morphologie très complexe. Pour mener une telle entreprise, nous imaginons bien la venue exceptionnelle d'un maître d'oeuvre qualifié en la matière. Il est vrai que Jacques Coeur embauchait souvent des artisans locaux. Pour la construction de son hôtel à Tours Jacques Coeur a affecté des artisans locaux à la gestion et à la réalisation du chantier. Jean Chierouvrier, habitant de Tours, a été chargé de tenir les comptes et de payer les ouvriers.<sup>106</sup> Nous avons également la mention d'un maître vitrier de Tours du nom de

---

<sup>102</sup> Voir ici le travail de Stephen Murray cité plus haut, mais également l'article de Florian Meunier, « Martin Chambiges, un architecte parisien au service du chapitre cathédral de Troyes au début du XVI<sup>e</sup> siècle », dans Odette Chapelot (dir.), *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvres aux XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, *op.cit.* pp. 109-116

<sup>103</sup> Sur l'histoire de ce chantier voir Étienne Hamon, « Rodez, cathédrale Notre-Dame. Les campagnes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance », dans *Congrès archéologique de France, 167<sup>e</sup> session, Aveyron, 2009*, Paris, Société française d'archéologie, 2011, pp. 291-304.

<sup>104</sup> Étienne Hamon, « La maîtrise d'oeuvre d'une cathédrale à l'épreuve des grands travaux. L'exemple de Bourges aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *op.cit.* Mention de septembre 1460 : Arch. dép. Cher, 8G 152, f<sup>o</sup> 99 v. et 112.

<sup>105</sup> À ce sujet, consulter Étienne Hamon, *Une capitale flamboyante: la création monumentale à Paris autour de 1500*, Picard, Paris, 2011, pp. 203-205.

<sup>106</sup> Michel Mollat *et al.* (ed.), *op.cit.*, p. 490.

Denis Mauclerc,<sup>107</sup> que Jacques Coeur aurait fait travailler sur place. Ces découvertes ont d'ailleurs permis à Michel Mollat de conclure, au sujet de la réalisation du palais Jacques Coeur, que :

« sur place, l'Argentier trouva les maîtres d'oeuvre expérimentés qui lui étaient nécessaires pour une entreprise si ample. La présence du roi et le mécénat du duc Jean, sans oublier les initiatives des deux chapitres de la cathédrale Saint-Étienne et de la Sainte-Chapelle avaient stimulé une activité architecturale dont Jacques Coeur fut le continuateur ». <sup>108</sup>

Cependant, ceci n'est pas toujours vrai. Comme l'a expliqué Louise Guiraud pour la construction de sa *Grande loge* de Montpellier,<sup>109</sup> le journal du procureur Dauvet permet de préciser que ce chantier a été à la charge des maîtres d'oeuvre André Bonicy, maître-maçon local, mais auquel s'est adjoint Simon de Beaujeu, maître d'oeuvre probablement d'origine lyonnaise,<sup>110</sup> également connu pour avoir fréquenté le chantier du château de Tarascon dans les années 1430. <sup>111</sup> Quant à Jean Nicolas, bourgeois de Montpellier, il a été désigné pour passer les contrats avec les maçons en charge de la construction de la *Grande loge*.<sup>112</sup>

Compte tenu des exigences particulières du chantier de la chapelle Jacques Coeur, il se pourrait qu'il ait fait appel à une main d'oeuvre extérieure, dont l'identité ne nous serait pas révélée par les archives du clergé séculier. Nous trouvons peu de traces des travaux effectués à l'initiative de Jacques Coeur à la cathédrale dans les documents produits par le chapitre, dans la mesure où ces chantiers ont été entrepris grâce à des fonds privés.

Aussi, même si les modalités de recrutement des artisans en charge des réalisations de Jacques Coeur sont encore difficiles à saisir, nous pouvons penser qu'il avait principalement deux manières de procéder. La première consistait effectivement à utiliser la main d'oeuvre disponible sur place, et à faire réaliser ponctuellement certaines

---

<sup>107</sup> *Ibid.* : « ledit Chierouvrier a païé à Denis Mauclerc, victrier, la somme de dix escuz d'or pour avoir mis et assis oudit hostel neuf blasons d'armerie et autres choses de son mestier ».

<sup>108</sup> Michel Mollat, *Jacques Cœur ou l'esprit d'entreprise au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1988. p. 329.

<sup>109</sup> Louise Guiraud, *op.cit.*

<sup>110</sup> Michel Mollat *et al.* (ed.), *op.cit.*, p. 223.

<sup>111</sup> Jean Laforgue, « Le plafond peint de la salle Vinas du château d'En-bas à Poussain (Hérault) », *Études héraultaises*, n°33-34, 2002-2003, pp.43-56.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 165-166.

sculptures, vitraux, tapisseries dans des ateliers plus éloignés. En effet, les contacts de l'argentier pouvaient lui permettre, par exemple de faire confectionner ses tentures chez des lissiers particulièrement chevronnés comme à Tournai. Cependant, nous pouvons aussi envisager qu'il ait fait venir des artisans de renom sur certains chantiers de grande ampleur, tant sur le plan matériel que symbolique. Il n'a pas dû hésiter à déboursier d'importantes sommes d'argent, en matériaux et en main d'oeuvre, comme cela est attesté pour la construction de sa loge de Montpellier<sup>113</sup> ou son hôtel de Bourges par exemple. La chapelle Jacques Coeur devait également faire partie de ces réalisations ambitieuses sur le plan architectural et particulièrement importantes aux yeux de Jacques Coeur, nécessitant des personnalités capables de matérialiser ses souhaits. Ainsi, Colin Le Picart n'a peut-être pas été assigné à la conception de ce chantier. Nous allons désormais envisager quelles personnalités ont pu oeuvrer à cette réalisation.

b- Jacob de Litemont : une figure majeure du chantier de la chapelle Jacques Coeur ?

Les travaux de Louis Grodecki sur les vitraux de la chapelle Jacques Coeur de la cathédrale de Bourges amènent à penser qu'il s'agit bien de l'oeuvre de peintres nordiques ou du moins influencés par le développement de la peinture des Pays-Bas des années 1435-1445. En effet, Louis Grodecki relève de fortes influences flamandes, comportant des similitudes avec le travail de Roger Van der Weyden. Cependant, ces formes de la peinture flamande sont ici adaptées aux contraintes techniques et spatiales du vitrail. L'artiste à l'origine de cette composition devait être au fait des évolutions de la peinture flamande. Pour exemple, la technique des ombres portées, très prisée dans les pays du nord, a ici été utilisée afin de compenser l'absence de profondeur inhérente à l'art du vitrail. Louis Grodecki pense que Jacob de Litemont serait l'auteur des verrières de l'Annonciation, attribuées au départ à Henri Mellein. Jacob de Litemont serait aussi le concepteur de la voûte de la chapelle du palais de l'argentier (fig. 36).<sup>114</sup> Concernant l'attribution à Henri

---

<sup>113</sup> Christian de Mérindol, « L'emblématique des demeures et chapelles de Jacques Coeur : une nouvelle lecture. La grande loge de Montpellier et les monuments de Bourges », dans *Congrès national de sociétés savantes, 110<sup>e</sup> session, section d'Histoire de l'art médiéval et de philologie, Montpellier, 1985*, n°3, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1985, pp. 153-178. Cette construction aurait en effet mobilisé d'importantes sommes d'argent, en particulier du fait d'un changement de parti architectural en 1448. Alors que le chantier était déjà en cours, Jacques Coeur a décidé d'un agrandissement de l'édifice. On en a profité pour apposer sur la façade l'emblématique royale, afin de rendre visible le nouveau statut d'Argentier du Roi du commanditaire.

<sup>114</sup> Parallèle fait par H. Boyer en 1845, cité par Louis Grodecki, « Le 'Maître des vitraux' de Jacques Coeur », *op. cit.*, p. 117.

Mellein, Louis Grodecki explique qu'il était déjà âgé au moment de la réalisation des vitraux et de ce fait, « c'est parmi les artistes d'une génération plus récente, celle qui impose en France le 'style nouveau' pendant les décennies 1440-1450, qu'il faut chercher le véritable 'Maître de Jacques Coeur' ». <sup>115</sup> Au vu des différents procédés de réalisation, cette verrière semble être le travail de plusieurs exécutants. La même équipe de peintres-verriers aurait continué à travailler dans la cathédrale après la réalisation de ces vitraux, comme pour la chapelle des Fradet (1456-57) mais aussi celle des Beaucaire (1457-58). <sup>116</sup>

Ainsi, les verrières de l'Annonciation témoignent de la présence des maîtres-verriers en activité à Bourges vers 1450. Mais qu'en est-il de la réalisation du programme architectural de la chapelle? En effet,

« le nom du ou des auteurs, aux forts accents eckiens, des sublimes vitraux de la chapelle (et peut-être de ceux que l'argentier fit poser dans la sacristie et dans les lancettes et polylobes du grand housteau) fait depuis longtemps débat. Celui des architectes a suscité moins de controverses en dépit de son importance dans l'histoire de l'architecture flamboyante. » <sup>117</sup>

Ce sujet de l'attribution soulève donc la question des artistes qui ont gravité autour de Jacques Coeur. Dans ce sens, il s'agit entre autres « de savoir si les ateliers de constructeurs, dont Jean de Berry avait provoqué la réunion à Bourges dans le dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, survécurent aux déboires et à la disparition du duc, et comment. » Ainsi, pour comprendre les interrogations sur l'attribution de la chapelle Jacques Coeur, il est important de s'interroger sur l'identité des personnalités qui ont mis leur savoir-faire au service de l'argentier. Dans ce sens, notons que Jacques Coeur a sûrement fait travailler des artisans d'horizons divers sur les chantiers qu'il a menés. L'hypothèse d'artistes nordiques affectés à la réalisation de la chapelle n'est pas incompatible avec l'emploi d'exécutants d'origine locale ou étrangère mais installés depuis longtemps à Bourges, attirés par l'offre de travail. Pour exemple, les chantiers de l'hôtel Jacques Coeur et ceux entamés à la cathédrale par l'argentier nécessitaient les compétences de sculpteurs de pierre. Dès la fin

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> Louis Grodecki, « Le 'Maître des vitraux' de Jacques Coeur », *op.cit.*

<sup>117</sup> Étienne Hamon, « Le grand chantier de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance (1324-1562) », *op.cit.*, p.113.

du XII<sup>e</sup> siècle il existait déjà un foyer de sculpteurs français sollicités pour la construction de la cathédrale de Bourges. À ceux-là se sont ajoutés, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, des artistes d'horizons variés attirés par la cour du duc de Berry. Entre autres nous pouvons citer André Beauneveu, qui après avoir été au service de Charles V, a été employé par Jean de Berry en 1386. À la fois peintre et sculpteur, il a travaillé au château de Mehun-sur-Yèvre dès 1390. Le duc a également sollicité le sculpteur Jean de Cambrai afin de faire réaliser son tombeau à la Sainte-Chapelle de Bourges. Bien après la mort du sculpteur, Charles VII, entre 1450-1455, a décidé de faire achever cette oeuvre par deux artistes flamands, Étienne Bobillet et Paul Mosselman, auteurs de la plupart des pleurants (fig. 37).

À propos du palais Jacques Coeur, Solange Pajot explique que:

« l'atelier de sculpture employé sur ce vaste chantier groupa probablement des artistes qui, ayant participé aux derniers travaux exécutés pour le duc Jean, conservaient les traditions de leur prédécesseurs, comme nous pouvons facilement le vérifier en comparant quelques fragments sculptés provenant du palais ducal de Bourges ou du château de Mehun-Sur-Yèvre avec certains motifs décoratifs repris et réédités à satiété à l'hôtel Jacques Coeur.»<sup>118</sup>

L'une des rares distinctions qu'elle relève est la multiplication de motifs fantaisistes que présente le palais de l'argentier (fig. 38 et fig. 39). Solange Pajot poursuit en expliquant qu' « avec ces sculptures exécutées aux environs de 1450, nous touchons à un art anecdotique, contemporain des ateliers de Jacques Coeur, qui continuent la tradition des ateliers du duc Jean. »<sup>119</sup> La qualité de ces sculptures indique le degré de maîtrise des artistes qui oeuvraient sur ces chantiers berruyers au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. D'ailleurs, Solange Pajot souligne la virtuosité des imagiers, auteurs des sculptures de la porte de la sacristie réalisée à la cathédrale sur les fonds de Jacques Coeur.<sup>120</sup> Jean-Yves Ribault avance les noms de Philippe Colombe et de son fils Michel, qui ont dû participer aux

---

<sup>118</sup> Solange Pajot, « La sculpture en Berry à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance », *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, n° 49, 1942, p. 96.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 97.



réalisations sculptées du palais Jacques Coeur.<sup>121</sup> Nous savons qu'à l'âge de vingt cinq ou trente ans, Michel Colombe est devenu chef d'atelier, avant de quitter Bourges pour se rendre à Tours vers 1470. Il a travaillé pour la famille des Bar, proche des Coeur, qui a aussi fait édifier une chapelle dans la cathédrale de Bourges. De même, d'après un témoignage de René d'Anjou en visite à Bourges, Étienne Bobillet et Paul Mosselman semblent avoir participé au programme sculpté avant de quitter la ville en 1455.<sup>122</sup> Nous avons évoqué ces sculpteurs plus haut, au sujet de l'achèvement du tombeau du duc Jean, dans les années 1450. Toutefois, rien ne prouve qu'ils ont été en charge de la réalisation des sculptures de l'hôtel de l'argentier à Bourges. Pour confirmer cette hypothèse, il faudrait effectuer une comparaison avec les réalisations attestées de ces sculpteurs, à la cathédrale de Rouen. En outre, comme le signale Solange Pajot, la disparition de nombreuses statues de l'hôtel et de sa chapelle nous empêche de faire une analyse comparative plus poussée.<sup>123</sup> Ce constat peut également s'appliquer aux autres résidences de l'argentier, tel l'hôtel de La Rose à Lyon, où ont été vendues à Jean Dolon « deux ymages d'allebastre, c'est assavoir une Notre Dame et ung ange Gabriel ». <sup>124</sup>

Des noms de peintres nous parviennent également, tels que celui de Henri de Vulcop, identifié au « Maître de Coëtivy », dont les oeuvres ont notamment été étudiées par Nicole Reynaud.<sup>125</sup> En 1454-1455, cet artiste est devenu le peintre en titre de la reine Marie d'Anjou. À la mort de celle-ci en 1463, il a été au service de son fils Charles de France, duc de Berry, frère puîné de Louis XI. La même année, il s'est installé à Bourges. Son frère cadet, Conrad de Vulcop, est cité comme peintre en titre de Charles VII de 1446 à 1459. Les deux frères travaillèrent pour la cour de France de 1446 jusqu'à 1470 au moins. Ces deux artistes ont donc fait carrière du temps de Jacques Coeur et nous pouvons imaginer que l'argentier les a employés à ses entreprises berruyères.

---

<sup>121</sup> Jean-Yves Ribault, « Les Colombe, une famille d'artistes au XV<sup>e</sup> siècle », dans *Michel Colombe et son temps: actes du Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, 124<sup>e</sup> session, Nantes, 1999*, Paris, Éd. du C.T.H.S, 2001, pp. 13-26.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>123</sup> Solange Pajot, *op.cit.*, p. 106.

<sup>124</sup> Michel Mollet *et al.* (ed.), *op. cit.*, p.370. Le terme d' « ymage » désigne en réalité une statue.

<sup>125</sup> Nicole Reynaud, « Un peintre français, cartonnier de tapisserie au XV<sup>e</sup> siècle: Henri de Vulcop », *Revue de l'art*, n° 22, 1973, pp. 6-21.

Par ailleurs, loin de soutenir la comparaison avec la commande de manuscrits de Charles V, il paraît cependant évident que Jacques Coeur et sa femme possédaient un ou des livres d'Heures, comme en témoigne le journal du procureur Dauvet qui mentionne :

« unes petites heures à l'usage de Bourges, couvertes de veloux sur veloux vermeil à un fermant d'argent doré, esmaillé à une ymage de Notre-Dame, lesquelles heures ledit Briçonnet avoit apportées de Tours, cinquante-cinq solz tournois »<sup>126</sup> ou encore :

« Item, a esté vendu et délivré à Jehan-Filz-de-Femme unes heures à usage de femme, qui furent à la feue femme de Jacques Cueur, garnies de deux fermouers d'argent, prisez six escuz, audit pris. Pour ce, VI escuz ». <sup>127</sup>

Malheureusement, nous ne connaissons aucun de ces manuscrits. Le « Livre d'Heures de Munich » longtemps attribué à Jacques Coeur serait finalement à l'un de ses descendants. Léopold Delisle l'attribue au petits-fils de l'argentier, du même nom,<sup>128</sup> tandis que Claude Schaefer envisage qu'il aurait appartenu à Henri Coeur, fils de Jacques Coeur, doyen de Limoges et plus tard chanoine de la Sainte-Chapelle de Bourges.<sup>129</sup> Cependant, les auteurs s'accordent pour le dater de la fin des années 1480. Selon Claude Schaefer, ce serait Jean Colombe qui l'aurait enluminé vers 1486-1489, au moment où il complétait les *Très Riches Heures du duc de Berry*. Toutefois, nous constatons que parmi les débiteurs de Jacques Coeur, un certain François Le Juilleur, enlumineur demeurant à Tours, est mentionné dans le journal du procureur Dauvet.<sup>130</sup>

Nous savons aussi que les proches parents berrichons de Jacques Coeur, tels que les Bar,<sup>131</sup> les Bochetel, les Etampes, les Trousseau ou encore les Varye ont été à l'origine de commandes d'oeuvres.<sup>132</sup> Nous conservons un Livre d'Heures de Simon de Varie, frère

---

<sup>126</sup> Michel Mollat *et al.* (ed.), *op. cit.*, p. 634.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 638.

<sup>128</sup> Léopold Delisle, « Les Heures de Jacques Cœur », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 65, 1964, pp. 126-131.

<sup>129</sup> Claude Schaefer, « Le livre d'heures dit de Jacques Coeur de la bibliothèque de Munich », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, n°73, 1971, pp. 144-156.

<sup>130</sup> Michel Mollat *et al.* (ed.), *op. cit.*, p. 494.

<sup>131</sup> Les armoiries des Bar sont présentes dans l'hôtel de Jacques Coeur à Bourges, témoignant des liens entre eux.

<sup>132</sup> Jean Favière *et al.*, *Mécènes et amateurs d'art berrichons du Moyen Âge et de la Renaissance*, cat. expo., [ Palais Jacques Coeur, Bourges, 24 juin-16 septembre 1956 ], Palais Jacques Coeur, 1956.

cadet de Guillaume, qui comporte cinq enluminures attribuées à Jean Fouquet.<sup>133</sup> Ce manuscrit est daté par une inscription de 1455, moment où la famille de Varie est revenue dans les bonnes grâces du roi, après la chute de Jacques Coeur. Le portrait de Simon de Varye, contrôleur général des finances en Languedoc entre 1449 et 1463, y est identifié par ses armes (fig. 40). D'après l'analyse stylistique, les enluminures exécutées par Jean Fouquet seraient des ajouts postérieurs, mais contemporains du reste du manuscrit. Il est avéré que Jean Fouquet connaissait bien Bourges. En effet, Michel Mollat constate la récurrence du motif de la Sainte-Chapelle de Bourges dans les oeuvres attestées du peintre, comme l'Annonciation des *Heures d'Étienne Chevalier* (fig. 41) ou encore le folio 13 du *Pontifical* de Jean Coeur.<sup>134</sup>

Lié à des personnalités telles qu'Étienne Chevalier ou encore Agnès Sorel, il semblerait que Jean Fouquet ait aussi été en relation avec l'argentier de Charles VII. Ce lien est d'autant plus envisageable à la lumière des travaux de Christian de Mérindol.<sup>135</sup> Cet historien a proposé de reconstituer le triptyque qui ornait le dessus de l'autel de la chapelle du palais Jacques Coeur à Bourges. Nous savons que le volet gauche présentait un portrait de la reine Marie d'Anjou (fig. 42) peint par Fouquet tout comme *La Pietà de Nouans* (fig. 43) attribué au peintre par Otto Pächt en 1974. Ces deux oeuvres composeraient, avec une représentation de Jacques Coeur, le triptyque de la chapelle de l'hôtel de l'argentier. Bien que nous n'ayons plus de portraits originaux de Jacques Coeur, trois nous sont connus par des reproductions. L'un est une gravure de Grignon publiée en 1661 dans l'*Histoire de Charles VII* de Denis Godefroy,<sup>136</sup> repris dans l'ouvrage de Pierre Clément.<sup>137</sup> Un autre, dont l'authenticité est très contestée, est une toile apparemment inspirée de la gravure, conservée au musée municipal de Bourges. Le dernier a été édité par la maison Larousse dans divers ouvrages (fig. 44). Selon Christian de Mérindol, c'est ce dernier qui serait la reproduction d'une oeuvre originale de Fouquet. Cette conclusion s'appuie sur des concordances stylistiques entre cette réalisation et d'autres productions du

---

<sup>133</sup> James Marrow, « Miniatures inédites de Jean Fouquet : Les Heures de Simon de Varie », *Revue de l'art*, n° 67, 1985, pp. 7-32.

<sup>134</sup> Michel Mollat, *op.cit.*, p. 340

<sup>135</sup> Christian de Mérindol, « Un portrait méconnu de Jacques Coeur », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, 134<sup>e</sup> année, n°1, 1990, pp. 10-16 et Christian de Mérindol, « La Pietà de Nouans et le triptyque de l'hôtel Jacques Coeur », *Revue de l'art*, n°67, 1985, pp. 49-57.

<sup>136</sup> Denis Godefroy, *Histoire de Charles VII*, Paris, Impr. Royale, 1661, p. 858.

<sup>137</sup> Pierre Clément, *Jacques Coeur et Charles VII ou la France au XV<sup>e</sup> siècle : étude historique précédée d'une notice sur la valeur relative des anciennes monnaies françaises*, 2 vol., Paris, Guillaumin et Cie, 1853.

peintre. De plus l'organisation spatiale des tableaux, l'orientation des personnages, ainsi que les jeux de lumière, permettent d'envisager que *La Pietà de Nouans* constitue la partie centrale du triptyque, encadrée du portrait de Jacques Coeur à droite et de l'effigie de Marie d'Anjou à gauche. Ainsi, ces trois tableaux « forment un ensemble cohérent dans l'oeuvre de Fouquet » et ce triptyque « dévoile des relations particulièrement étroites entre le peintre et l'Argentier ». <sup>138</sup> Christian de Mérindol a aussi suggéré que Jean Fouquet serait l'auteur de « certains tableaux pains, qui avoient esté faiz pour l'estorement de la chapelle du grant hostel »<sup>139</sup>

D'autre part, les peintures murales de la chapelle de l'hôtel Jacques Coeur ont fait l'objet de plusieurs études, entre autres par Bernard Callede. Il explique que « cette oeuvre après avoir été attribuée à des Italiens, semble être due, soit à des maîtres, peut-être néerlandais - Henri Mellein et Jacob de Littermont - soit à un artiste de la cour du duc Jean de Berry ». <sup>140</sup>

De plus, Louis Grodecki propose d'attribuer la conception du vitrail de la chapelle au peintre Jacob de Littermont. Nous savons peu de choses sur ce peintre. Cependant, grâce aux travaux d'Albert Châtelet, <sup>141</sup> nous pouvons saisir certaines de ces réalisations et de ces déplacements. Quelques oeuvres lui sont attribuées tels que deux panneaux peints, intitulés *L'homme au verre de vin* (Paris, Louvre) (fig.45) et *Portrait d'un jeune homme* (Vaduz, collection du prince de Liechtenstein) (fig. 46), datés d'avant 1460. En 1452, il est mentionné comme le peintre du roi Charles VII. <sup>142</sup> En mars de la même année, il semble avoir travaillé pour le roi René. En 1463 et 1469, il a peint des étendards pour le roi Louis XI. Par ailleurs, Nicole Reynaud a révélé un document de 1471 témoignant d'un paiement pour un retable d'autel destiné à Notre-Dame de la Salvation à Compiègne, dont les

---

<sup>138</sup> Pour ces deux citations : Christian de Mérindol, « un portrait méconnu de Jacques Coeur », *op. cit.*, p. 15 et p. 16.

<sup>139</sup> Michel Mollat *et al.* (ed.), *op.cit.*, p. 625. Le terme d'« estorement » désigne la décoration.

<sup>140</sup> Bernard Callede, « Étude des peintures murales dans la chapelle de l'hôtel Jacques Coeur à Bourges », *Studies in Conservation*, n° 20, 1975, pp. 195-200.

<sup>141</sup> Albert Châtelet, « Jacob de Littermont », dans Christian Roth (dir.), *En Berry, du Moyen Âge à la Renaissance : pages d'Histoire et d'Histoire de l'art offertes à Jean-Yves Ribault*, Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry, hors série, novembre 1996, pp.79-86.

<sup>142</sup> Albert Châtelet, « La carrière de Jean Fouquet », *Dossier de l'Art : Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV<sup>e</sup> siècle*, hors série, n° 94, mars 2003, pp.12-15. Dans son article de novembre 1996 sur Jacob de Littermont, l'auteur avait avancé la date de 1451. À l'occasion de cet article sur Jean Fouquet, il en profite pour corriger cette datation. En effet, Jacob de Littermont aurait été mentionné pour la première fois comme peintre du roi en 1452 et non pas en 1451.

travaux se sont achevés en 1474.<sup>143</sup> Jacob de Litemont serait d'ailleurs à l'origine de la totalité du décor peint de cette chapelle, malheureusement détruite en 1784.<sup>144</sup> En 1475 Jean Fouquet lui a succédé comme peintre du roi, c'est pourquoi les historiens pensent que c'est autour de cette date que Jacob de Litemont est mort. Les chercheurs s'accordent pour dire qu'il a été formé dans l'un des grands centres de l'actuelle France du Nord (Flandre et principauté ecclésiastique de Cambrai) tels que Lille, Tournai ou Valenciennes. Au fil de sa carrière il a probablement travaillé avec Fouquet, alors installé à Tours et qui, sans avoir encore de titre officiel, était sûrement proche de la cour du roi. Avant 1451, il est probable que Jacob de Litemont ait travaillé à Bourges notamment pour Jacques Coeur. En effet, on lui attribue la réalisation des voûtes de la chapelle de l'hôtel Jacques Coeur et la conception du vitrail de la chapelle Jacques Coeur de la cathédrale de Bourges. Pour Albert Châtelet, le traitement du visage de l'ange Gabriel, dans les verrières de l'Annonciation, témoigne d'une formation flamande de l'artiste. En revanche, la monumentalité de la Vierge rappelle les travaux de sculpteurs français tels que Jacques Morel.<sup>145</sup> Ainsi, nous découvrons un peintre capable de s'atteler à la réalisation de grands programmes peints, de cartons de vitraux mais également de peintures sur panneau. Dans ce sens, Albert Châtelet explique que « le vitrail et les fresques sont des oeuvres par essence attachées à l'architecture qui exigent d'elles un parti pris monumental. Les deux panneaux sont des tableaux de chevalet qui ne peuvent répondre aux mêmes exigences. »<sup>146</sup>

Par ailleurs, au travers de son étude de la chapelle Saint-Jean-Baptiste de la cathédrale de Bourges, fondée en 1467 par l'archidiacre Jean du Breuil, Nicole Reynaud « invite à une réflexion générale sur la conception et la réalisation des chapelles privées de la fin du Moyen Âge en France »<sup>147</sup> et aborde le rôle de Jacob de Litemont dans la réalisation de la chapelle Jacques Coeur. Elle montre que le cartonnier du vitrail de la chapelle du Breuil, dont le motif présente d'ailleurs des similitudes avec celui de la chapelle Jacques Coeur, serait le même qui aurait conçu les peintures murales de la chapelle. Le nom de cet artiste demeure malheureusement inconnu. Toutefois, elle présente

---

<sup>143</sup> Nicole Reynaud, « Quelques réflexions sur la chapelle des Breuil à la cathédrale de Bourges », *op. cit.*

<sup>144</sup> Henri Muller, « La chapelle royale de Notre-Dame de la Salvation de la porte de Pierrefonds », dans *Bulletin mensuel*, Compiègne, Hôtel de ville, 1937, pp. 1-15.

<sup>145</sup> Albert Châtelet, « La carrière de Jean Fouquet », *op.cit.*, p.14.

<sup>146</sup> Albert Châtelet, « Jacob de Litemont », *op.cit.*, p.83.

<sup>147</sup> Nicole Reynaud, « Quelques réflexions sur la chapelle des Breuil à la cathédrale de Bourges », *op.cit.*, p. 287.

un autre exemple qui atteste du recours fréquent à la fin du Moyen Âge à un même concepteur pour la réalisation de la totalité d'un programme décoratif. En effet, elle dévoile un document récapitulant les travaux effectués en 1471 pour le roi Louis XI à sa chapelle Notre-Dame de Salvation à Compiègne. Jacob de Litemont, alors peintre du roi, y aurait réalisé la totalité du décor peint, mural et mobilier. Il n'est pas intervenu dans la conception du vitrail dans la mesure où cette chapelle était éclairée de verre blanc, qui ne nécessitait donc pas l'intervention d'un peintre-cartonnier. Nicole Reynaud poursuit en expliquant que la chapelle du Breuil a probablement été conçue par un seul et même homme faisant d'elle « une oeuvre d'art globale ».<sup>148</sup> Elle associe cette conception à l'apparition du patron sur papier permettant d'avoir recours à un peintre pour la réalisation d'ensembles décoratifs, venant élargir leur attributions traditionnelles. Enfin, Nicole Reynaud achève son propos en se demandant si la chapelle Jacques Coeur du Palais n'a pas été décorée par le même artiste. Elle s'interroge notamment sur l'attribution du retable de la chapelle à Jacob de Litemont plutôt qu'à Jean Fouquet. Aussi, un élément semble être passé inaperçu des chercheurs. En effet, si c'est bien Jacob de Litemont qui est le réalisateur du vitrail ( fig. 47) et possiblement du décor tout entier de la chapelle Jacques Coeur ainsi que de la voûte de la chapelle de l'hôtel de l'argentier, il est très probable qu'il est également réalisé le décor de la voûte de l'entrée de la sacristie de la cathédrale (fig.48). En effet, le motif de cette voûte est similaire à celui que l'on retrouve sur la tapisserie du *Dais de Charles VII*, acquise en 2008 par le Louvre, et dont les cartons ont été attribués à Jacob de Litemont (fig. 49).<sup>149</sup>

Au vu de la très grande unité du programme de la chapelle Jacques Coeur, dont nous avons déjà fait état, nous pouvons très bien imaginer que les membres du chantier étaient en étroite collaboration. Nous avons même pensé que le concepteur du vitrail pouvait également être le créateur de l'ensemble de l'architecture de la chapelle et de son décor. Après réflexion, cette hypothèse séduisante paraît quelque peu discutable. En effet, s'il est vrai que Jacob de Litemont était un artiste de renom il n'est jamais mentionné comme architecte. Dauvet l'inscrit dans son journal parmi les débiteurs de l'argentier, sous le nom

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.291.

<sup>149</sup> Élisabeth Antoine (dir.), *Dossier de l'Art : Le dais de Charles VII. Une acquisition exceptionnelle pour le Louvre*, hors-série, n°4, septembre 2010.

de « Jacob Le Paintre »<sup>150</sup> et non pas ‘l’architecte’ ou ‘le maçon’. D’autre part, il est vrai que certains artistes ont exploré plusieurs champs artistiques durant la période médiévale, se faisant à la fois peintre et sculpteur comme André Beauneveu ou encore sculpteur et architecte comme les frères Dammartin. Nous ne connaissons toutefois pas de peintre-architecte. Cependant, nous pouvons penser que si Jacob de Litemont n’est pas à l’origine de la totalité du programme architectural, il est possible qu’il soit le concepteur de l’intégralité du décor, l’iconographie et le traitement stylistique du vitrail et des éléments décoratifs de la chapelle étant très proches. Solange Pajot mentionne d’ailleurs que les clefs de voûtes de la chapelle Jacques Coeur sont « plus proches de l’art du peintre que celui du sculpteur ».<sup>151</sup>

Pour le reste Jacob de Litemont aurait pu travailler en relation étroite avec d’autres artistes, notamment un maître d’oeuvre dont l’identité nous échappe, capables de concevoir une clef pendante.

En définitive, nous ne pouvons faire que des suppositions quant aux artistes qui ont oeuvré pour Jacques Coeur. Nous ne pouvons pas identifier avec certitude le concepteur de la chapelle qui a donné corps aux souhaits de l’argentier. Ce chantier a dû mobiliser des artistes d’origine septentrionale, dont le caractère stylistique des réalisations trahit la présence, et d’autre part des artistes déjà sur place, continuateurs des réalisations du temps de Jean de Berry et de Charles VII. C’est pourquoi, pour comprendre les modèles de la chapelle Jacques Coeur, il est utile d’observer à la fois les réalisations régionales mais également chercher parmi la production artistique étrangère, notamment flamande.

Une autre interrogation sur ces questions d’attribution reste sans réponse. En effet, comme le remarque Étienne Hamon :

« l’idée d’une identité de concepteur des deux réalisations à la cathédrale et de la Grand’Maison de ville ne saurait prévaloir tant qu’une confrontation serrée d’éléments discriminants de ces trois chantiers n’aura été menée. Certaines observations ne militent pas en faveur de ce scénario ».<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Michel Mollat *et al.* (ed.), *op. cit.*, voir « Index des noms de personnes », p. 665.

<sup>151</sup> Cette remarque est notamment faite par Solange Pajot, *op. cit.*, p. 96.

<sup>152</sup> Étienne Hamon, « Le grand chantier de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance (1324-1562) », *op.cit.*, p.113.

Afin de réfléchir sur ces problématiques, nous allons maintenant étudier la chapelle au regard du lien de son commanditaire avec la production artistique du XV<sup>e</sup> siècle. Cette approche permettra de mieux comprendre les modèles à l'origine de la chapelle Jacques Coeur, monument qui constitue probablement une symbiose entre la culture visuelle de l'argentier et celle des artisans employés à ces chantiers.



## DEUXIÈME PARTIE :

### LA CHAPELLE JACQUES COEUR, L'ARGENTIER DE CHARLES VII ET LES ARTS

#### I- La chapelle Jacques Coeur : un cas unique en Berry ?

a- un exemple isolé de chapelle privée dans la région berrichonne

Nous nous demanderons ici dans quelle mesure l'histoire, la fonction mais aussi la plastique architecturale de la chapelle Jacques Coeur sont singulières, au regard de la production artistique de la région.

La chapelle construite par l'argentier de Charles VII à la cathédrale de Bourges est une chapelle latérale située dans un édifice religieux. En ce sens, elle s'écarte des chapelles privées attenantes à une architecture civile, telle qu'un palais ou un château. Aux environs de Bourges, nous trouvons des chapelles privées au château de Mehun-sur-Yèvre, celui de Meillant ou encore, à Bourges même, à l'hôtel Jacques Coeur. Toutefois, la chapelle Jacques Coeur a un statut particulier, puisqu'il s'agit d'un monument privé mais ouvrant sur le bas-côté d'une église. Par conséquent, elle peut être étudiée au travers du peu d'études menées sur ce type de bâtiments annexes. En effet, comme le remarque Brigitte Kurmann-Schwarz, « les chapelles latérales ou privées des grandes églises françaises, qu'on commençait à élever depuis la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, ont rarement fait l'objet de recherches approfondies ».<sup>153</sup> Nous pouvons toutefois citer les travaux de Kristina Krüger sur les chapelles latérales de la cathédrale d'Autun,<sup>154</sup> la publication de Christian Freigang sur celles de Notre-Dame de Paris,<sup>155</sup> le travail de Matthieu Desachy sur

---

<sup>153</sup> Brigitte Kurmann-Schwarz, « Les vitraux de la fin du Moyen Âge des chapelles latérales de Bourges. Commande et fonctions » dans *Cathédrale de Bourges : actes du colloque international, Bourges, 28-30 octobre 2009*, Tours, P.U.F.R., 2017, p.424.

<sup>154</sup> Kristina Krüger, « Les fondations d'autels et de chapelles à la cathédrale d'Autun », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [en ligne], mis en ligne le 14 novembre 2007.  
URL : <http://cem.revues.org/3082>; DOI:10.4000/cem.3082

<sup>155</sup> Christian Freigang, « Chapelles latérales privées. Origines, fonctions, financement. Le cas de Notre-Dame de Paris » dans Nicolas Bock (dir.), *Art, cérémonie et liturgie au Moyen-Âge : actes du colloque de 3<sup>e</sup> Cycle Romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14- 15 avril, 12-13 mai 2000*, Rome, Viella, 2002.

les chapelles de la cathédrale de Rodez<sup>156</sup> ou encore la récente thèse de Damien Berné sur celles de Saint-Denis.<sup>157</sup> Ces travaux nous permettent de mieux cerner les enjeux propres à ce type de fondations, du point de vue architectural mais aussi fonctionnel. Cependant, les chapelles latérales des cathédrales de Paris, d'Autun, ou de Saint-Denis ne sont en rien comparables à celle de Jacques Coeur. En effet, si les chapelles latérales commencent à apparaître dans les cathédrales dès le XIII<sup>e</sup> siècle, elles sont d'abord l'initiative de clercs. Nous les retrouvons dans un premier temps dans l'architecture des ordres mendiants, particulièrement soucieux de la place des laïcs au sein de l'église et de la liturgie.<sup>158</sup> De même, Étienne Hamon présente la corrélation étroite qui existe entre la mise en chantier de chapelles latérales et le développement du mouvement confraternel, rappelant ainsi l'importance des confréries dans la création artistique de la fin du Moyen Âge.<sup>159</sup>

Il faut attendre le XIV<sup>e</sup> siècle pour voir certains laïcs, tels que des marchands, des médecins ou d'autres illustres notables, obtenir l'autorisation exceptionnelle de construire, à leur mémoire, des chapelles latérales d'édifices religieux. D'après les travaux de Jacques Chiffolleau<sup>160</sup> sur la région avignonnaise, l'inhumation de laïcs va être autorisée dans les églises dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, permettant aux plus riches de s'offrir un tombeau ou encore une chapelle proche du chœur d'une église. En revanche, cette pratique a continué d'être interdite, encore au XV<sup>e</sup> siècle, dans les campagnes. En réalité ce changement trahit une transformation plus profonde de la société et des mœurs de l'époque, où ceux qui en ont les moyens, par peur du Purgatoire, multiplient les tentatives pour obtenir la rédemption dans l'au-delà. À cette fin, la pratique du testament se démocratise, ainsi que

---

<sup>156</sup> Matthieu Desachy, « Un ramassis d'autels et de chapelles : la cathédrale démultipliée Notre-Dame de Rodez, XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles », *Revue du Rouergue*, 2008, pp. 441-482, [en ligne], mis en ligne le 19 juillet 2013.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00846534>

<sup>157</sup> Damien Berné, *Saint-Denis. L'espace et la mémoire du XII<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université Paris-Sorbonne, dir. Dany Sandron et Catherine Vincent, soutenue le 20 février 2016 [en ligne], mis en ligne le 06 mars 2017.

URL: <http://cem.revues.org/14568;DOI:10.4000/cem.14568>

<sup>158</sup> À ce sujet, consulter notamment Caroline Bruzelius, « The architecture of the mendicant orders in the Middle Ages : an overview of recent literature », *Perspective*, 2/2012, pp.365-386 [en ligne], mis en ligne le 30 juin 2014.

URL : <http://perspective.revues.org/195>

<sup>159</sup> Étienne Hamon, *Un chantier flamboyant et son rayonnement. Gisors et les églises du Vexin français*, Besançon, Presses universitaires de Franche-comté, 2008.

<sup>160</sup> Jacques Chiffolleau, *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen-Âge, vers 1320-vers 1480*, Albin Michel, Paris, 2011.

celle des legs pieux ou encore des actes de fondations.<sup>161</sup> Toutefois, la construction d'une chapelle latérale pour un laïc, d'autant plus lorsqu'il n'est pas de rang royal, reste exceptionnelle. En ce sens, la chapelle Jacques Coeur est le témoignage d'une pratique rare et tardivement admise au Moyen-Âge.

Nicolas Reveyron explique qu'

« à la fin du Moyen-Âge, l'évolution du contexte social et des pratiques dévotionnelles introduit un facteur de changement notable. Avec le développement des chapelles latérales, chapelles familiales, chapelles funéraires, chapelles de confréries, chapelles de corporations, les bas-côtés sont augmentés de petites constructions très largement ouvertes sur l'extérieur par de vastes baies flamboyantes ornées de vitraux aux teintes moins denses qu'aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles : l'apport en lumière est important et modifie considérablement l'ambiance lumineuse initiale. Cette nouvelle lumière est le fruit à la fois du renouvellement des formes de piété, plus centrées sur l'individu (*devotio moderna*), de l'enrichissement de la bourgeoisie et de l'évolution de la ville.»<sup>162</sup>

C'est dans ce contexte que « tout au long du XV<sup>e</sup> siècle, les membres de l'élite de Bourges ont fondé et fait ériger des chapelles entre les contreforts des bas-côtés de la cathédrale qu'ils garnissaient de vitraux. »<sup>163</sup> (fig. 50)

En définitive, les circonstances historiques de la fondation de la chapelle Jacques Coeur sont singulières. Malgré quelques exemples, ce type de constructions constitue une minorité dans l'histoire de l'architecture religieuse médiévale. Elles se rattachent à une pratique peu commune de la fin du Moyen Âge, dont la cathédrale de Bourges a bénéficié à l'instar de la collégiale de Nantes par exemple.<sup>164</sup> En effet, l'étude par Mathieu Laurens-Bergé des mutations du secteur nord de Notre-Dame de Nantes entre 1460 et 1480, nous apprend que cette collégiale a été augmentée de trois chapelles latérales sur son flanc nord, implantées sur des zones non-bâties auparavant. Ces chantiers, financés par des laïcs

---

<sup>161</sup> À ce propos, consulter : Jacques Chiffolleau, *La comptabilité de l'au-delà*, op.cit.

<sup>162</sup> Nicolas Reveyron, « Innovation et tradition dans le traitement architectural de la lumière à la cathédrale de Bourges », dans *Cathédrale de Bourges : actes du colloque international, Bourges, 28-30 octobre 2009*, Tours, P.U.F.R, 2017, pp.245-246.

<sup>163</sup> Brigitte Kurmann-Schwarz, « Les vitraux des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », dans Armand Maillard (dir.), *Bourges*, coll. La grâce d'une cathédrale, Strasbourg, La Nuée bleue, 2017, pp.264-274., p.265.

<sup>164</sup> Mathieu Laurens-Bergé, « Des chapelles seigneuriales à l'immeuble d'habitation : une archéologie du bâti des chapelles nord de la collégiale Notre-Dame », dans Nicolas Faucher et Jean-Marie Guillouët (dir.), *Nantes flamboyante (1380-1530) : actes du colloque, 24-26 novembre 2011*, Nantes, Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique, 2014, pp.77-86.

marquent « l'introduction des élites seigneuriales au sein de la collégiale. »<sup>165</sup> Cependant, ce phénomène est quantitativement plus important à Bourges. En effet, la cathédrale berruyère compte sept chapelles sur son flanc nord et six sur son flanc sud. Nous pouvons distinguer trois grands cycles chronologiques à ces chantiers.

Le premier est constitué de quatre chapelles réalisées par le duc Jean de Berry et certaines personnalités de son entourage. La première chapelle latérale érigée est celle du duc de Berry construite vers 1370 mais dont la localisation demeure incertaine. Puis, « encore du vivant de Jean de Berry, trois ecclésiastiques, membres de sa cour et du chapitre cathédral, Simon Aligret, Pierre Trousseau et Guillaume Boisratier, choisirent le lieu de leur sépulture dans la cathédrale et fondèrent des chapelles dans ce but. »<sup>166</sup> En effet, vers 1403-1404 a été fondée la chapelle du chanoine Pierre Trousseau, suite à une demande formulée au pape Jean XXIII. À celle-ci s'est rapidement ajoutée, vers 1404, la chapelle de Simon Aligret, médecin du duc de Berry. Enfin, Guillaume Boisratier, chancelier du duc, chanoine de la Sainte-Chapelle, devenu archevêque a fait construire une chapelle vers 1410. De ces trois dernières constructions, nous conservons les vitraux des chapelles Aligret et Trousseau mais pas ceux de la chapelle Boisratier.

Les chantiers à la cathédrale s'arrêtent un temps, avant de reprendre au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, (1449-1451) avec la mise en chantier de la chapelle Jacques Coeur, argentier de Charles VII. Quelques années plus tard vers 1452-1454, c'est au tour du chanoine de la cathédrale de Bourges et secrétaire de Charles VII, Pierre de Beaucaire de faire construire une chapelle dans la cathédrale. En 1454, Jean d'Étampes, évêque de Nevers et son frère, évêque de Carcassonne, ont fait de même en fondant la plus vaste chapelle latérale de la cathédrale de Bourges. Treize ans plus tard, la chapelle du doyen Pierre Fradet a été construite, puis vers 1467-1468 celle de l'archidiacre Jean du Breuil et son frère Martin, ainsi que celle de Jean Le Roy, seigneur de Villeneuve, maître des Requêtes ordinaires de l'hôtel du roi et président des comptes, vers 1473-1474. Enfin, en 1474, « la construction de la salle capitulaire marqua la fin d'un cycle d'adjonctions monumentales sur les flancs de la cathédrale entamé à la fin des années 1440 ». <sup>167</sup> Les causes de cet arrêt des chantiers sont multiples. Tout d'abord les émeutes urbaines de 1474 ont détournées l'attention des

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, pp.77-78

<sup>166</sup> Brigitte Kurmann-Schwarz, « Les vitraux des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », *op.cit.*, p.265.

<sup>167</sup> Étienne Hamon, « Le grand chantier de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance (1324-1562) », *op.cit.*, p.115.

notables berruyers de la commande architecturale.<sup>168</sup> D'autre part, la succession au trône archiépiscopal en 1482 a été compliquée. Par ailleurs, l'incendie de 1487, a marqué un recul de la commande privée au profit de projets collectifs, notamment la reconstruction de la tour nord.

C'est sous François 1er que la mise en chantier de chapelles latérales a repris, vers 1517-1521 avec celle fondée par Pierre Copin, chanoine de la cathédrale et de la Sainte-Chapelle. Simultanément, entre 1517 et 1518, Denis de Bar, chanoine et évêque de Tulle et de Saint-Papoul a également fait édifier une chapelle. Enfin, en 1531, le doyen Pierre Tullier a obtenu l'accord du chapitre pour faire construire une chapelle à sa mémoire. Nous pouvons observer une dernière chapelle dite de Montigny sur les bas-côté de la cathédrale, établie à l'emplacement d'une chapelle plus ancienne, construite au XV<sup>e</sup> siècle par l'archevêque Pierre Aimery. Cependant, elle a été détruite lors de l'effondrement de la tour nord en 1506. Nous pouvons désormais y voir le priant du maréchal François de la Grange-Montigny (mort en 1617), qui l'a fait reconstruire entre la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle.

La nature de ces commandes, nous permet de réaliser que la chapelle Jacques Coeur est assez exceptionnelle. Sur ces treize chapelles, seule trois seraient dues à la volonté de laïcs, dont la chapelle de l'argentier de Charles VII est un exemple des plus somptueux. En effet, la plupart des commanditaires de ces constructions annexes sont des clercs, et non des moindres puisqu'il s'agit souvent de hauts dignitaires ecclésiastiques, par conséquent très proches des instances de pouvoir du pays. Quant à Jacques Coeur, ses moyens financiers, son statut d'argentier du roi, ses rapports privilégié avec le pape et avec le chapitre cathédral de Bourges ainsi que la présence de son fils en voie de devenir archevêque, lui ont sans doute permis d'obtenir l'accord des chanoines pour édifier une chapelle privée dans la cathédrale berruyère.

Par ailleurs, si les circonstances historiques de sa fondation sont exceptionnelles, la chapelle Jacques Coeur est également unique par son programme architectural. Toutefois, il n'a pas fait l'objet d'un commentaire visant à la replacer dans la création architecturale de son époque. Le vitrail de l'Annonciation a été étudié à plusieurs reprises. Il semble d'ailleurs avoir retenu toute l'attention de la recherche en ce qui concerne cette chapelle.

---

<sup>168</sup> À ce sujet lire Alain Collas, « Les gens qui comptent à Bourges au XV<sup>e</sup> siècle. Portrait de groupe de notables urbains », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 101, n°3, 1994, pp.49-68.

Aussi, il s'agit maintenant d'observer l'architecture et le décor de la chapelle Jacques Coeur au regard des autres chapelles privées, construites notamment dans la cathédrale de Bourges au Moyen Âge.

Comme le remarque Étienne Hamon :

« Jamais analysée d'une manière globale, l'architecture des douze chapelles de la cathédrale de Bourges a de quoi dérouter par son manque d'unité, dont on sent bien qu'il procède autant de la sensibilité aux goûts du temps du propriétaire des lieux (le chapitre), des commanditaires ( les fondateurs) et des artistes (architectes et peintres verriers) que des prescriptions plus ou moins précises et contraignantes délivrées selon le moment par le premier aux seconds. »<sup>169</sup>

Ainsi, nous remarquons qu'il n'y a pas de « programme cohérent et contraignant »<sup>170</sup> prévalant à l'adjonction de ces chapelles tant pour le vitrail que pour l'architecture, comme c'est le cas à Amiens ou à Paris par exemple. Bien évidemment, il est possible de déceler le rôle de modèle que certaines chapelles ont joué pour d'autres. Pour exemple, Étienne Hamon remarque que la chapelle de Beaucaire a très sûrement inspiré la chapelle d'Étampes. De même, il signale qu'

« en 1515, les bâtisseurs de la chapelle Copin reçurent l'ordre de respecter les dispositions de la chapelle Le Roy qui la jouxtait. Décision attendue en vertu du principe de covisibilité primant sur le renouvellement des graphismes monumentaux; mais décision contredite par les faits. Le réseau de la chapelle Copin, avec son tympan à grandes fleurs de lys alors très en vogue, ignore celui formé de soufflets et de mouchettes de la chapelle Le Roy pour réinterpréter, au contraire, celui de la chapelle Jacques Coeur bâtie à l'opposé de l'église soixante dix ans auparavant. »<sup>171</sup>

Nous avons déterminé trois cycles d'adjonctions de chapelles latérales à la cathédrale de Bourges. Le premier s'explique par la présence de Jean de Berry. Le second, témoignant encore de l'impulsion des commandes monumentales du duc, comme le

---

<sup>169</sup>Étienne Hamon, « Le grand chantier de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance (1324-1562) », *op.cit.*, p. 116.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.116

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.118

souligne Anne-Isabelle Berchon au sujet de la chapelle d'Étampes,<sup>172</sup> est surtout marqué par les chantiers entrepris par Jacques Coeur, comprenant sa chapelle, la sacristie mais également le vitrail du 'Grand Housteau'. Enfin, le dernier cycle s'inspire de l'architecture du XV<sup>e</sup> siècle, et notamment de la chapelle édifée pour l'argentier, comme nous l'avons vu pour la chapelle Copin.

Le décor des chapelles laisse une place importante à l'héraldique, permettant de marquer l'espace de ces constructions de la personnalité de leur commanditaire. En effet, les clefs de voûte de ces chapelles sont systématiquement ornées des écus des fondateurs comme on peut le voir dans la chapelle de Pierre Trousseau, ou celles de Pierre Fradet et de Denis de Bar. En revanche, dans la chapelle Tullier ces blasons sont remplacés par les armes de France, ou par les instruments de la Passion dans la chapelle Copin ou encore Dieu le Père dans la chapelle Le Roy. Bien souvent dans ces cas, les écus apparaissent alors sur la retombée des culots. Nous remarquons que comme dans la chapelle Jacques Coeur, les chapelles de Bar, du Breuil ou encore Le Roy, des anges ont été sculptés sur les consoles présentes aux angles de chaque chapelle. Les clefs décentrées que l'on observe dans la chapelle Jacques Coeur semblent avoir également rencontré une certaine postérité, puisqu'on les retrouve dans les chapelles Copin et Montigny, construites plus tardivement.

Lors du congrès archéologique de 2017, Étienne Hamon faisait remarquer que les chapelles peuvent s'ouvrir de deux manières différentes sur les bas-côtés de la cathédrale de Bourges.<sup>173</sup> Dans le premier cas, on a fait le choix de réutiliser l'arc du XIII<sup>e</sup> siècle comme on le voit pour la chapelle Fradet construite avant 1467. Dans le second cas, l'arc d'origine a été totalement revisité au profit d'une ouverture plus somptueuse. Ce deuxième parti est souvent le choix des commanditaires les plus prestigieux tels que Pierre Copin ou Jacques Coeur. Cette double typologie d'arcs correspond à une différence d'aspirations et de moyens mis en oeuvre à la construction des chapelles.

---

<sup>172</sup> Anne-Isabelle Berchon, « La chapelle d'Étampes (aujourd'hui du Saint-Sacrement) », dans *Cathédrale de Bourges : actes du colloque international, Bourges, 28-30 octobre 2009*, Tours, P.U.F.R., 2017, pp.261-292.

<sup>173</sup> Étienne Hamon, « Bourges, cathédrale Saint-Étienne. Les campagnes de la fin de l'époque gothique et de la Renaissance », dans Étienne Hamon (dir.), *Bourges et le Berry de la fin de l'âge gothique à la Renaissance (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, op.cit.

En effet, comme l'exprime Étienne Hamon,

« la promesse d'économies d'échelle a assurément renforcé la motivation des bâtisseurs de chapelles. Telle ne fut pas, bien entendu, l'intention des auteurs des réalisations les plus ambitieuses et exigeantes : les commandes de Jacques Coeur et la reconstruction de la tour nord elle-même ». <sup>174</sup>

En définitive, la chapelle Jacques Coeur se distingue à bien des égards des autres chapelles de la cathédrale, par le raffinement architectural qui est le sien et les moyens techniques mis en oeuvre à sa réalisation. On ne retrouve nulle part ailleurs dans la cathédrale un tel jeu de mise en scène, bien qu'il ait sûrement inspiré les chantiers entrepris par la suite à la cathédrale. De plus, nous avons pu constater la rareté des chapelles privées dans un contexte architectural religieux, dans la région au milieu du XV<sup>e</sup> siècle et plus généralement en France.

Cependant, son programme global a beau être particulier, certains détails architecturaux de la chapelle Jacques Coeur sont comparables à ceux d'autres constructions, biens que ces édifices soient parfois situés assez loin de Bourges. Tout comme le reste de son programme, aucune étude ne s'attache à commenter le réseau de la baie de la chapelle Jacques Coeur. Il est simplement comparé à celui de la chapelle de l'hôtel Jacques Coeur (fig. 51) mais aucune analyse n'a été réalisée de la fleur de lys qu'il présente. Pourtant, ce motif mérite un commentaire. À ce sujet, Florian Meunier par exemple, consacre une partie de sa thèse à l'étude des réseaux flamboyants à fleurs de lys autour de Caudebec.

Il y explique notamment :

« sur les façades des cathédrales de Beauvais, Troyes et Senlis, les fleurs de lys dessinées à l'intérieur des quadrilobes des garde-corps rappellent [...] la protection et l'aide financière du roi sur des églises qui n'ont pas la vierge pour patronne. La fleur de lys est donc un élément à la mode à cette époque dans l'art religieux. » <sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Étienne Hamon, « Le grand chantier de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance (1324-1562) », *op.cit.*, p.121

<sup>175</sup> Florian Meunier, *L'architecture flamboyante dans la vallée de la Seine, de Vernon à Harfleur*, *op. cit.*, p. 163.



Ainsi, la représentation des fleurs de lys aurait deux raisons. Il pourrait s'agir de la symbolique mariale ou d'un hommage au roi. La polysémie de ce motif doit être prise en compte dans l'étude du réseau de la fenêtre de la chapelle Jacques Coeur. Nous reviendrons sur son interprétation quand nous traiterons des aspirations de l'argentier.

De plus, la représentation du coeur visible dans la baie de la chapelle, est un ornement que nous retrouvons sur certains édifices autour de Bourges. Au-delà de sa référence directe au nom de l'argentier, ce dessin semble avoir connu un certain succès dans l'architecture berrichonne. Nous retrouvons un réseau flamboyant similaire à celui de la chapelle Jacques Coeur dans la baie de la chapelle axiale de l'église Sainte-Madeleine de Troyes (fig. 52). Cette baie accompagnée de son vitrail de la Genèse aurait été réalisée vers 1500, soit une cinquantaine d'années après celle de la chapelle de l'argentier.<sup>176</sup>

Nous rencontrons également ce dessin dans les réseaux de l'extrémité sud de la galerie est du cloître de l'abbaye Notre-Dame de la Nativité de Cadouin. (fig. 53 et fig. 54) Reconstitué dans les années 1470,<sup>177</sup> ce cloître éloigné géographiquement du foyer berruyer montre la fréquence de ce motif cordiforme à la fin du Moyen Âge. Ceci tend à prouver qu'il n'est pas uniquement l'apanage de l'argentier mais qu'il a probablement une autre signification, sur laquelle nous reviendrons.

De plus, l'oratoire de la chapelle Jacques Coeur est un élément singulier. Un oratoire par définition est un petit édifice consacré à la prière souvent adjoint à une grande maison telle qu'un palais ou un château. Parfois, il peut même être compris dans un ensemble de pièces comme au château de Vincennes.<sup>178</sup> Au château d'Angers, nous en trouvons également un dans la chapelle privée des ducs, construite vers 1410. (fig. 55) À ce sujet, Jean Mesqui écrit :

« Un élément tout à fait remarquable de cette grande chapelle est l'oratoire privée des ducs, situé en appentis au sud-ouest, en prolongement d'une sacristie et d'une chapelle qui possédaient chacune leur accès propre à la chapelle. Cette petite pièce, une loggia ouverte sur l'intérieur permettait au duc d'assister aux offices en étant séparée de la foule

---

<sup>176</sup> Francis Salet, « La Madeleine de Troyes », dans *Congrès archéologique de France, 123<sup>e</sup> session, Troyes, 1955*, Orléans, M. Pillault, 1957, pp. 139-152.

<sup>177</sup> Marcel Aubert, « Cadouin », dans *Congrès archéologique de France, 90<sup>e</sup> session. Périgueux*, Paris, Société française d'archéologie, 1927, pp.176-190.

<sup>178</sup> Monique Chatenet et Mary Whiteley, « Les pièces privées de l'appartement du roi au château de Vincennes », *Bull. Mon.*, tome 148, n°1, 1990, pp.83-85.

[...]. Ce type de dispositif fut fréquemment mis en oeuvre dans les chapelles princières, voire seigneuriales, à partir du dernier quart du XIV<sup>e</sup> siècle, mais il est rare q'il ait reçu un tel décor.»<sup>179</sup>

Cependant, positionné dans une chapelle privée d'une église comme celle de Jacques Coeur, la chose est rare et n'a pas une grande utilité. Il s'agit plus d'une référence purement formelle à une pratique des princes, qui a à l'évidence perdu son rôle fonctionnel, compte-tenu de la place de cet élément dans l'église. Nous en trouvons malgré tout un deuxième exemple à la cathédrale de Bourges. En effet, la chapelle de Boisratier, érigée vers 1410, possède un oratoire qui ressemble à celui de la chapelle Jacques Coeur construit une quarantaine d'années plus tard (fig. 56).

Ce type de structure ainsi disposée dans une chapelle est en quelque sorte un oratoire dans un oratoire. Malgré la rareté de ce phénomène, l'argentier semblait pourtant attaché à ce genre de petite loge puisqu'il en a également fait construire une dans la chapelle de son palais (fig. 57). En somme, il s'agit d'un élément supplémentaire qui distingue la chapelle Jacques Coeur des autres constructions de son temps.

Plus encore, comme nous l'avons vu, l'oratoire de la chapelle de l'argentier à la cathédrale présente un voûtement constitué de micro-clefs pendantes. Cet élément qui ne semble pas avoir d'antécédents similaires, témoigne sans doute d'une réelle fascination de Jacques Coeur pour les structures à clefs pendantes. Nous pensons que cette petite construction n'a pas laissé certains maîtres d'oeuvres indifférents. En effet, l'oratoire d'Anne de Bretagne, dans les parties 'neuves' du château de Loches construites au début du XVI<sup>e</sup> siècle,<sup>180</sup> rappelle celui de la chapelle de l'argentier à la cathédrale de Bourges (fig. 58 et fig. 59). En effet, la voûte de l'oratoire de la reine est composée de deux micro-clefs pendantes. Par ailleurs, nous connaissons des exemples de micro-clefs pendantes antérieures, comme dans les dais des voussures de la façade occidentale de la cathédrale d'Auxerre, datant du XIV<sup>e</sup> siècle (fig. 60).<sup>181</sup> Nous savons aussi que ce type de structure connaîtra une postérité. En effet, au XVI<sup>e</sup> siècle, tout comme dans la macro-architecture,

---

<sup>179</sup> Jean Mesqui, *Le château d'Angers*, Paris, éd. du patrimoine, 2001, pp. 27-29.

<sup>180</sup> Nicolas Faucherre et Jean-Marie Guillouët (dir.), *Nantes famboyante (1380-1530) : actes du colloque, 24-26 novembre 2011*, op.cit, p.37.

<sup>181</sup> Maxime l'Héritier et Arnaud Timbert, « De la reproduction à la réinterprétation des modèles dans l'architecture: quel usage du métal à l'époque gothique », dans *Apprendre, produire, se conduire. Le modèle au Moyen Âge : actes du congrès de la S.H.M.E.S.P, 45<sup>e</sup> session, Nancy, 22-25 mai 2014*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, pp.167-183.

les clefs pendantes continueront d'être usitées dans la micro-architecture, telles que dans le dais du sépulcre à l'église Notre-Dame de Caudebec-en-Caux (fig. 61). À la cathédrale, ces structures à clefs pendantes ont aussi été employées dans l'iconographie, comme nous le constatons en observant les vitraux de la chapelle des Tullier réalisés vers 1532 (fig. 62).

Ce tour d'horizon permet de prendre la mesure de la singularité de la chapelle, constat qui peut s'illustrer tout particulièrement grâce à sa clef pendante, qui incarne son originalité. Cette clef pendante témoigne de l'habileté des artistes actifs dans la région au XV<sup>e</sup> siècle. Étienne Hamon déclare au sujet de la chapelle de l'argentier que « les recherches techniques très poussées culminent dans la clé pendante, qui restera peu usitée dans l'architecture flamboyante à Bourges ». <sup>182</sup> Pourtant, cette clef pendante est souvent ignorée dans les quelques travaux sur le monument. D'ailleurs, de manière générale les clefs pendantes ont longtemps été passées sous silence par la recherche en Histoire de l'art. Toutefois certaines publications et travaux en cours interrogent ce type de structure dans ses différentes dimensions et signalent l'intérêt de leur étude. <sup>183</sup>

#### b-La clef pendante de la chapelle Jacques Coeur

Étant donné qu'aucun commentaire de l'architecture de la chapelle de l'argentier n'a été effectué, la clef pendante n'a pas non plus été étudiée. Il semble pourtant important qu'elle le soit, pour elle-même mais également dans l'ensemble architectural qui l'a contient.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, ce qu'historiens et amateurs nous transmettent de commentaires des clefs pendantes témoigne au mieux de l'indifférence, au pire de jugements très dépréciatifs. Pour exemple, nous pouvons citer Eugène Viollet-Le-Duc qui écrit au sujet des clefs pendantes : « Ce sont là de ces fantaisies de pierre plus surprenantes que belles, qui fatiguent et préoccupent plutôt qu'elles ne satisfont les yeux. La raison et le goût se

---

<sup>182</sup> Étienne Hamon, « La maîtrise d'oeuvre d'une cathédrale à l'épreuve des grands travaux ; l'exemple de Bourges aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *op.cit.*, p.184

<sup>183</sup> voir par exemple Yves Gallet, « Une voûte à clef pendante du XIII<sup>e</sup> siècle à Saint-Urbain de Troyes », *Bull. Mon.*, n°171-1, 2013, pp.11-21 ; Yves Gallet, « Avignon, Palais des papes. La voûte à clef pendante du porche des Champeaux et sa place dans l'architecture européenne aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. », dans *Monuments d'Avignon et du Comtat Venaissin : empreinte et influence de la papauté (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, 175<sup>e</sup> session, Congrès archéologique de France, Avignon, 9 au 13 juin 2016 [à paraître] ou encore Yves Gallet (dir.), *La clef pendante dans l'architecture du Moyen Âge et de l'époque moderne*, *op.cit.*

choquant de ces raffinements dont on ne comprend pas le motif, et qui détruisent l'unité des intérieurs ».<sup>184</sup>

Ainsi, on a longtemps vu dans cet élément d'architecture « tout au plus qu'un attrait de curiosité »,<sup>185</sup> selon les termes de Viollet-le-Duc, voire même une difformité qui se passait de commentaires.

Inévitablement cet héritage a dû influencer les chercheurs du XX<sup>e</sup> siècle, qui ont ignoré les voûtes à clefs pendantes dans leur travaux. Nous avons des cas de monuments, très bien connus de l'histoire de l'art médiéval qui présentent une clef pendante qui est, elle, totalement passée sous silence dans les publications. La collégiale de Saint-Urbain de Troyes a été étudiée à maintes reprises par les historiens de l'art avant que l'on ne découvre une clef pendante dans sa sacristie sud, publiée par Yves Gallet en 2013<sup>186</sup> (fig. 63).

Cependant, les clefs pendantes intéressent bien plus les chercheurs désormais. Cette redécouverte va de pair avec un nouvel engouement pour l'histoire des techniques et l'étude des chantiers de la fin du Moyen Âge. Grâce aux publications de certains historiens de l'art nous pouvons désormais mieux appréhender la diversité formelle et structurelle de ce type de voûtement au travers d'exemples différents. Nous citerons ici les travaux de Nicolas Reveyron au sujet notamment de la chapelle Bourbon de la cathédrale de Lyon<sup>187</sup> (fig. 64) ou encore ceux d'Arnaud Ybert sur la chapelle Hangest de la cathédrale de Noyon.<sup>188</sup>

Plus récemment, la journée d'études organisée le 2 juin dernier à l'Université Bordeaux Montaigne sur les clefs pendantes a permis à de nombreux spécialistes de présenter les problématiques d'ordre principalement technique et formel que pose ce type de voûtement.<sup>189</sup> Cette dynamique de recherche est donc une chance pour l'étude de la clef pendante de la chapelle Jacques Coeur.

---

<sup>184</sup> Eugène Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, vol n°3, Paris, B. Bance, 1854, pp. 273-274

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.273.

<sup>186</sup> Yves Gallet, « Une voûte à clef pendante du XIII<sup>e</sup> siècle à Saint-Urbain de Troyes », *op.cit.*

<sup>187</sup>Nicolas Reveyron, « Influence de la charpenterie et rôle des charpentiers dans l'architecture en pierre à la fin du Moyen Âge à Lyon », *Bull. Mon.*, vol 154, n°2, 1996, pp.149-165.

<sup>188</sup> Arnaud Ybert, « Les clés de voûtes pendantes de la chapelle de Hangest de la cathédrale de Notre-Dame de Noyon. Analyse des techniques de construction », *op.cit.*

<sup>189</sup>Yves Gallet (dir.), *La clef pendante dans l'architecture du Moyen Âge et de l'époque moderne*, *op. cit.*

Nous avons déjà décrit la clef pendante de la chapelle de l'argentier mais il convient d'insister sur certaines de ses particularités. Tout d'abord la complexité de ses nervures lui confère une morphologie particulière. En effet sa base rectangulaire lui prodigue un aspect étroit et plongeant. La clef pendante de la chapelle Jacques Coeur correspond à la retombée de huit nervures, soit deux de plus que celle de la sacristie de Saint-Urbain de Troyes construite 150 ans plus tôt. À ces huit nervures s'associe le même nombre de clefs de voûtes richement décorées. Cette multiplication des clefs de voûtes est également une singularité de la clef pendante de la chapelle. Enfin, comme nous l'avons remarqué plus tôt, cette clef pendante fait partie d'une mise en scène architecturale, qui joue de sa présence. S'il est évident que chaque clef pendante observable à travers l'espace et le temps revêt une signification spirituelle, elle est exacerbée dans la chapelle Jacques Coeur, par l'écrin architectural qui la contient. Aussi, nous analyserons cette clef au travers de trois aspects relevant de préoccupations techniques, formelles et symboliques.

Dans un premier temps, cette clef soulève des problématiques stéréotomiques. En effet, les spécialistes se demandent comment ce type de structure est maintenu. Un témoignage du XIX<sup>e</sup> siècle de Saint-Étienne d'Agen semble nous démontrer que c'est la coupe des pierres qui bloque les clefs de voûte.<sup>190</sup> Les études plus récentes d'Arnaud Ybert effectuées à partir d'un panel de 288 clefs pendantes, majoritairement situées autour de Paris, présentent principalement deux types de suspension : à baïonnettes et à ancrage en fer.<sup>191</sup> Arnaud Ybert rappelle tout de même que les clefs de voûtes les plus simples pèsent parfois plusieurs tonnes à l'époque gothique. Les clefs pendantes plus lourdes, requièrent un savoir-faire spécifique mais ne sont finalement que la surenchère technique et formelle d'une clef de voûte normale. Nous mentionnerons cependant le cas particulièrement imposant de la chapelle de la Vierge de Caudebec-en-Caux, dont le monolithe principal pèse 7 tonnes et mesure 4,30 mètres (fig. 65).<sup>192</sup> La diversité des techniques de mise en oeuvre s'explique de plusieurs façons. Elle peut répondre à une adaptation à l'espace

---

<sup>190</sup> Yves Gallet, « La clef pendante dans l'architecture médiévale et moderne : réflexions et problèmes », dans Yves Gallet (dir.), *La clef pendante dans l'architecture du Moyen Âge et de l'époque moderne*, op. cit.

<sup>191</sup> Arnaud Ybert, « Construire une voûte à clef pendante : quelques exemples de techniques de suspension rencontrées dans la France de la fin du Moyen Âge » dans Yves Gallet (dir.), *La clef pendante dans l'architecture du Moyen Âge et de l'époque moderne*, op. cit. Cette étude a été réalisée grâce à la documentation de la M.A.P, comprenant donc uniquement les structures qui ont fait l'objet d'une restauration.

<sup>192</sup> Florian Meunier, « La fierté de l'architecte : la voûte à clef pendante de l'église de Caudebec-en-Caux », dans Yves Gallet (dir.), *La clef pendante dans l'architecture du Moyen Âge et de l'époque moderne*, op. cit.

architectural, se comprendre encore par des questions de chronologie ou enfin correspondre à une substituabilité des techniques. Le dernier point fait entrer en jeu la créativité technique du maître d'oeuvre qui, en l'absence de directives imposées, laisse libre cours à son inventivité et sa subjectivité.<sup>193</sup> Ce phénomène coudoie l'évolution du statut de l'architecte que nous avons déjà mentionnée, expliquant également que des noms nous parviennent. D'ailleurs, nous connaissons l'identité du maître d'oeuvre en charge de la réalisation de la clef de Caudebec par exemple, grâce à une inscription qui l'attribue à Guillaume le Tellier.<sup>194</sup>

Comme nous l'avons vu la structure de la clef pendante de la chapelle de l'argentier n'a malheureusement pas été étudiée lors de la restauration de 2001 et la toiture en terrasse qui recouvre la chapelle ne permet pas d'y accéder. Nous ne pouvons donc que spéculer sur la nature de ce système de suspension. Les problématiques liées à la mise en oeuvre des clefs pendantes préoccupent les historiens de l'architecture mais également les archéologues et archéomètres. Cette construction est une prouesse technique que les scientifiques tentent de comprendre. Depuis les années 2000, des travaux sur l'utilisation du fer ou encore du plomb dans les cathédrales apportent un éclairage à ce sujet.<sup>195</sup>

De plus, Jean-François Belhoste, montre qu'à la fin du XIII<sup>e</sup> et au début du XIV<sup>e</sup> siècles, on assiste à une évolution des techniques grâce à l'usage de la force hydraulique. Cette innovation correspond à l'apparition de forges dans la région berrichonne, qui se développent de manière croissante autour de 1400.<sup>196</sup> La présence de fer à la cathédrale de Bourges a d'ailleurs fait l'objet d'analyses comme nous l'apprend Maxime l'Héritier, qui explique que la cathédrale Saint-Étienne est le « premier édifice majeur à avoir fait l'objet d'une véritable étude architecturale sur l'usage du fer dans l'architecture. »<sup>197</sup> Malheureusement, la chapelle Jacques Coeur n'a pas fait partie de ces prospections.

---

<sup>193</sup> Il s'agit des propos d'Arnaud Ybert, « Construire une voûte à clef pendante : quelques exemples de techniques de suspension rencontrées dans la France de la fin du Moyen Âge », *op. cit.*

<sup>194</sup> Florian Meunier, « La fierté de l'architecte : la voûte à clef pendante de l'église de Caudebec-en-Caux », dans Yves Gallet (dir.), *La clef pendante dans l'architecture du Moyen Âge et de l'époque moderne*, *op. cit.*

<sup>195</sup> Voir notamment ici : Maxime l'Héritier et Arnaud Timbert, *op.cit.*

<sup>196</sup> BELHOSTE Jean-François et Patrick Léon (dir.), « Naissance d'une sidérurgie moderne aux confins du Berry ( fin du XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles ) », En Berry, du Moyen Âge à la Renaissance : pages d'Histoire et d'Histoire de l'art offertes à Jean-Yves Ribault, Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry, hors série, novembre 1996, pp.45-52.

<sup>197</sup> Maxime l'Héritier, « Les armatures de fer : renforts structurels ou consolidation », dans *Cathédrale de Bourges : actes du colloque international, Bourges, 28-30 octobre 2009*, Tours, P.U.F.R., 2017, p.192.

Cependant, grâce à ces recherches nous savons que l'usage du métal dans la mise en oeuvre d'une clef de voûte pendante n'est pas une chose aisée. D'autre part, comme l'expose Nicolas Reveyron, des techniques employées en charpenterie ont souvent été mobilisées dans la réalisation des clefs pendantes.<sup>198</sup> Ainsi, ces publications suggèrent l'étendue du savoir-faire des maîtres d'oeuvre en charge de la mise en place de ces structures.

Il s'agit ensuite de comprendre cette clef pendante au regard de l'art du milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord, rappelons la grande diversité des clefs pendantes dans le temps et dans l'espace. En effet, il en existe depuis l'époque romane, notamment sur des portails, comme par exemple à Saint-Jean-Le-Vieux de Perpignan (fig. 66). De plus, géographiquement ce phénomène architectural dépasse les frontières françaises. À Prague, nous en trouvons une dans la sacristie (fi. 67), construite au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, dont le modèle viendrait, selon Roland Recht, de la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale de Strasbourg.<sup>199</sup> En Espagne, nous notons la diversité des supports des clefs pendantes qui peuvent être en pierre mais aussi en bois ou en plâtre. Selon Javier Ibanez Fernández et Arturo Zaragoza Catalan, nous devrions ces exemples à des transferts artistiques de la France vers la Péninsule Ibérique.<sup>200</sup>

En France, nous constatons que la clef pendante de la chapelle Jacques Coeur a des antécédents identifiés, comme la clef pendante de Saint-Urbain de Troyes,<sup>201</sup> à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou celle du portail des Champeaux au Palais des papes d'Avignon<sup>202</sup> sous la maîtrise d'oeuvre de Jean de Louvres (fig.68). D'ailleurs, selon les recherches d'Yves Gallet, Jean de Louvres paraît bien avoir été le premier en Occident à employer dans le

---

<sup>198</sup>Nicolas Reveyron, « Influence de la charpenterie et rôle des charpentiers dans l'architecture en pierre à la fin du Moyen Âge à Lyon », *op.cit.*

<sup>199</sup> Marc Schurr, « La voûte à clef pendante à ogives libres : l'exemple de l'Empire », dans Yves Gallet (dir.), *La clef pendante dans l'architecture du Moyen Âge et de l'époque moderne, op. cit.* Voir également Marc Schurr, « Saint-Guy de Prague : une cathédrale 'à la française' ? Réflexions sur les sources de son architecture », *Bull. Mon.*, tome 162, n°4, 2004, pp.273-287.

<sup>200</sup> Javier Ibanez Fernández et Arturo Zaragoza Catalan, « La voûte à clef pendante dans l'architecture de la Péninsule Ibérique à la fin du Moyen Âge et à l'époque moderne : macro et micro architecture » dans Yves Gallet (dir.), *La clef pendante dans l'architecture du Moyen Âge et de l'époque moderne, op. cit.*

<sup>201</sup> Yves Gallet, « Une voûte à clef pendante du XIII<sup>e</sup> siècle à Saint-Urbain de Troyes », *op.cit.*

<sup>202</sup> Yves Gallet, « Avignon, Palais des papes. La voûte à clef pendante du porche des Champeaux et sa place dans l'architecture européenne aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », *op. cit.* Yves Gallet date cette clef de la fin de l'année 1346, voir peut-être du début de l'année 1347. Par conséquent elle serait contemporaine des exemples de Strasbourg et Prague.

cadre d'une architecture civile un type de structure qui n'avait été utilisé jusqu'alors que pour les églises. Nous pouvons aussi mentionner les clefs pendantes du porche des Marmousets à Saint-Ouen de Rouen, qui précèdent celle de la chapelle Jacques Coeur.<sup>203</sup> Ces exemples diffèrent cependant de la clef pendante construite pour l'argentier, dont les nervures sont plus complexes et le décor plus élaboré. Ainsi, elle n'a guère d'équivalents dans l'art du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, en Berry ou plus largement en France. Pour exemple, dans la région, la clef pendante de la chapelle de Notre-Dame-du-Pont à Saint-Junien, légèrement plus tardive (vers 1470), présente une morphologie différente.<sup>204</sup> Cependant, au palais Jacques Coeur de Bourges nous observons un bel exemple à la voûte de l'escalier de la tour d'honneur, dont l'authenticité pose tout de même question (fig. 69). En effet, l'escalier a été refait au XVIII<sup>e</sup> siècle, datation permise grâce à une inscription. Toutefois, nous ne savons rien de la voûte, que Paul Gauchery qualifie de « plâtrerie [...] relativement moderne ». <sup>205</sup> Cette clef pendante semble néanmoins être appareillée (fig.70) et faire partie d'un ensemble qui inclut l'escalier. En effet, l'escalier présente un noyau évidé qui s'aligne avec le bouton de la clef pendante, témoignant là encore d'un jeu de mise en scène architectural. Son architecture est comparable aux voûtes d'escalier en palmier, constructions courantes au XV<sup>e</sup> siècle, mais auxquelles on aurait enlevé le support central. Pour illustrer d'un exemple ce type d'escalier à voûte en palmier nous pouvons citer celui construit au château de Baugé (fig.71) sur la demande du roi René entre 1454 et 1465, légèrement postérieur aux chantiers de Jacques Coeur ou encore la voûte de l'escalier en vis au château d'Angers édifée vers 1450 (fig.72).<sup>206</sup> Plus tardivement à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, nous trouvons également ce genre d'escalier à la maison des échevins de Bourges (fig. 73). Le dessin de cette voûte fait également penser à des cas étrangers, notamment espagnols. Rappelons d'ailleurs ici, les relations de Jacques Coeur avec la Cour

---

<sup>203</sup> Voir notamment l'article de Peter Kurmann qui met en évidence les relations entre les églises de Saint-Ouen de Rouen et de Saint-Guy de Prague, qui sont toutes deux pourvues de clefs pendantes : Peter Kurmann, « Filiation ou parallèle? À propos des façades et des tours de Saint-Guy de Prague et de Saint-Ouen de Rouen », *Umění*, n° 49, 2001, pp. 211-219.

<sup>204</sup> Thomas Rapin, « Saint-Junien. Église de Notre-Dame-du-Pont. Le mécénat royal au service d'une résurgence des formes locales », dans Éliane Vergnole (dir.), *Haute-Vienne romane et gothique*, Paris, Société française d'archéologie, 2016, pp. 297-310.

<sup>205</sup> Paul Gauchery, « L'hôtel Jacques Coeur de Bourges. Nouveaux documents sur son état primitif, ses restaurations, ses mutilations. », *Mémoire de la Société des Antiquaires du Centre*, n°38, 1919, p. 23-24.

<sup>206</sup> Jean Mesqui, *Le château d'Angers*, Paris, éd. du patrimoine, 2001.



d'Alphonse V.<sup>207</sup> En effet, l'argentier a bénéficié d'avantages non négligeables, grâce aux saufs-conduit délivrés par Alphonse V d'Aragon, dans le contexte maritime complexe qu'était celui de la reconquête du trône de Naples, trône réclamé à la fois par le duc d'Anjou et les aragonais. D'ailleurs, c'est également à Naples, au Castel Nuovo, que nous remarquons une voûte du XV<sup>e</sup> siècle, dans la salle dite des barons, dont le dessin ressemble à celui de la voûte d'escalier du palais Jacques Coeur (fig.74).<sup>208</sup> En ce sens, il faut mentionner que le palais de l'argentier à Bourges a souvent été retenu pour ses caractéristiques italianisantes, bien que cela soit discutable.<sup>209</sup>

Aussi, comme dans le cas de l'hôtel Jacques Coeur, nous sommes obligés de nous tourner vers l'étranger pour trouver des points de comparaison de la voûte de la chapelle Jacques Coeur. Cette fois cependant, les modèles sembleraient provenir du nord, tels que les clefs pendantes de la grande salle de l'hôtel de ville de Bruges, construites entre 1375-1420, qui rappellent la clef pendante de la chapelle de l'argentier, mais qui sont en bois. (fig. 75).

La signification d'une pareille structure dans une chapelle latérale au milieu du XV<sup>e</sup> siècle interroge également. En effet, quelle est la portée de ce « geste architectural »?<sup>210</sup> Comment interpréter ce type de clefs de voûte? La réponse est sûrement variable en fonction du lieu et de l'époque. Une approche sémantique de cet objet architectural apparaît d'autant plus complexe que la recherche actuelle se focalise pour l'instant sur les aspects techniques et plastiques, compte tenu de la nouveauté de la redécouverte des clefs pendantes et de leur récente valorisation dans l'histoire de l'architecture.

On note néanmoins la marginalité de ce type de structures, souvent placées dans des parties annexes telles que les sacristies, les chapelles latérales ou encore les portails. Cet

---

<sup>207</sup> Pour cet auteur, nous retiendrons surtout : Constantin Marinesco, « Alphonse le Magnanime, protecteur d'un rival du commerce catalan : Jacques Coeur : pourquoi ? », *Estudios de Historia Moderna*, n° 3, Barcelone, 1953, pp. 27-63.

<sup>208</sup> Cette voûte aurait été construite à partir de 1447 pour Alphonse V d'Aragon dans la résidence royale par Guillem Segrera, qui était à la fois sculpteur et architecte. Ce chantier aurait d'ailleurs permis à son maître d'oeuvre d'obtenir une réputation internationale. Voir Enrique Rabasa Díaz *et al.*, « The 100 Ft Vault : The Construction and Geometry of the Sala dei Baroni of the Castel Nuovo, Naples », dans Robert Carvais *et al.* (ed.), *Nuts and Bolts of Construction History. Culture, Technology and Society*, vol. 3, Paris, Picard, 2012, pp.53-60.

<sup>209</sup> Pierre Clément, *op.cit.*, p. 51. L'auteur cite le comte Octavien de Guasco qui parle de « gothique italianisé » de manière assez péjorative. Aussi, le terme même de « palais » renvoie aux résidences de la Renaissance italienne.

<sup>210</sup> Cette terminologie a notamment été employée par Yves Gallet, « La clef pendante dans l'architecture médiévale et moderne : réflexions et problèmes », *op.cit.*

élément peut donner des pistes de réflexion sur le sens de ces structures.<sup>211</sup> Avant la construction de celle de la chapelle Jacques Coeur, les clefs pendantes ne se situent pas dans des chapelles latérales édifiées par des laïcs. Bien que nous en trouvions quelques exemples au XVI<sup>e</sup> siècle, comme celles de la chapelle funéraire des Bourbon de la cathédrale de Lyon,<sup>212</sup> cela est bien moins évident pour le XV<sup>e</sup> siècle. En effet, au XVI<sup>e</sup> siècle les clefs pendantes deviennent plus courantes qu'au siècle précédent, où ce type de voûte reste encore très exceptionnel.<sup>213</sup>

Par ailleurs, la multiplication de ce motif dans la chapelle Jacques Coeur questionne aussi les transferts entre macro et micro-architecture, à la fois dans la sculpture mais aussi dans la peinture comme nous en avons cité, plus haut, des exemples à la cathédrale. Nous pouvons nous demander par quels médiums artistiques ces structures sont apparues dans l'histoire de l'art médiéval.

Une autre question reste sans réponse. En effet, les clefs intermédiaires sont-elles à l'origine de la multiplication des nervures ou est-ce la multiplication des nervures qui est à l'origine du nombre important de clefs ?

De manière plus générale, une clef pendante suggère l'existence d'un support. Cet effet témoigne probablement d'une recherche sur la présence-absence d'une colonne qui viendrait soutenir la clef de voûte, faisant le lien entre le domaine terrestre et le domaine céleste. Ce jeu architectural s'explique par des conceptions spirituelles très prégnantes au Moyen Âge sur la présence de l'invisible, préoccupations qui s'illustrent au travers de l'Eucharistie par exemple.<sup>214</sup> Roland Recht écrivait d'ailleurs : « l'existence même du symbolisme est imputable à la distinction partout opérée par l'exégèse médiévale entre le visible et l'invisible. L'ordre du visible doit être interprété afin de nous livrer accès à l'invisible. »<sup>215</sup>

---

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> Nicolas Reveyron, « Influence de la charpenterie et rôle des charpentiers dans l'architecture en pierre à la fin du Moyen Âge à Lyon », *op.cit.*

<sup>213</sup> À titre d'exemple, Henri Jullien signale 37 clefs pendantes rien qu'en Picardie, qui pour la plupart sont d'époque moderne : Henri Jullien, « Clé de voûte de la chapelle de la Vierge à Caudebec-en-Caux », *Les monuments historiques de la France*, n°3, 1955, pp. 116-120.

<sup>214</sup> À ce sujet, voir : Yves Gallet, « Une voûte à clef pendante du XIII<sup>e</sup> siècle à Saint-Urbain de Troyes », *op.cit.* Il y explique notamment que l'on peut voir dans la clef pendante de Saint-Urbain (1280-1290) un écho aux débats théologiques ayant cours à l'époque de sa construction, au sujet de la présence réelle du Christ lors de célébrations religieuses.

<sup>215</sup> Roland Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, *op.cit.*, pp.98-99.

Cependant, cette lecture symbolique peut-elle réellement s'appliquer dans le cas d'une clef pendante comprise dans un monument civil ?

Si les clefs pendantes sont chargées de sens, il semble que ce ne soit pas le même en fonction du lieu, de l'époque mais aussi du commanditaire. L'interprétation que pouvait faire Jacques Coeur d'une clef pendante était sûrement très différente de celle d'un clerc ou d'un architecte. En cela les interrogations autour de la symbolique de la clef pendante de la chapelle de l'argentier soulèvent la question des aspirations du commanditaire au travers de sa commande architecturale.

## II- La place de la chapelle dans la commande de l'argentier: volonté dévotionnelle ou manifeste social et politique?

### a-La chapelle Jacques Coeur ou les aspirations d'un commanditaire

La chapelle Jacques Coeur est la matérialisation des aspirations de l'argentier. En effet, la mise en scène lisible dans l'architecture de ce monument correspond à une mise en scène de son statut social, de ses intérêts politiques, répondant à un souci de visibilité, mais également d'une dévotion plus privée.

Rares sont les historiens qui ont accordé une place à la commande artistique de Jacques Coeur dans leurs travaux. « Il ne semble pas qu'en dépit de son immense fortune, l'argentier de Charles VII se soit intéressé avec la même passion que Jean de Berry aux oeuvres des artistes de son temps », peut-on lire dans le catalogue d'exposition de 1956, consacré aux mécènes berrichons du Moyen Âge.<sup>216</sup>

Ce propos est à nuancer car Jacques Coeur fut un 'mécène' en son temps. Comme nous l'avons déjà mentionné, il paraît improbable qu'il soit resté insensible aux commandes du duc de Berry et de Charles VII, ayant même sûrement vu les artistes à l'oeuvre. Cependant, il nous reste peu de traces des commandes de l'argentier. De nombreux biens immobiliers ont été détruits, et les oeuvres peintes, si elles existent encore, ne nous sont quasiment pas connues. De plus, nous pouvons imaginer que sans sa chute brutale, l'argentier aurait développé sa commande artistique. Ainsi, ce sujet est très peu

---

<sup>216</sup> Jean Favière *et al.*, *Mécènes et amateurs d'art berrichons du Moyen Âge et de la Renaissance*, *op.cit.*, p. 43.

traité par les historiens. Les auteurs de monographies lui ont parfois consacré une petite partie de leur propos. C'est le cas par exemple d'Henri de Man,<sup>217</sup> de Michel Mollat,<sup>218</sup> de Jacques Heers<sup>219</sup> ou encore de Pierre Clément.<sup>220</sup> Toutefois, ces auteurs, comme la plupart des personnes ayant travaillé sur Jacques Coeur, sont des historiens ou des archivistes. Bien que le lien de l'argentier de Charles VII avec les arts paraisse évident, le sujet a très peu été abordé du point de vue de l'histoire de l'art.

Lorsque cela a été le cas, l'historiographie s'est concentrée sur l'étude de son palais à Bourges, qui est encore en état et qui devait être la plus impressionnante des résidences de l'argentier, comme le suggèrent les témoignages des chroniqueurs de l'époque.<sup>221</sup>

Jacques Coeur, au même titre que son frère Nicolas, licencié en décrets, a dû bénéficier d'une éducation au sein d'une des écoles ecclésiastiques de Bourges. Résidant durant son enfance à proximité de la Sainte-Chapelle, terminée en 1405, il a été témoin des productions entreprises pour le duc Jean de Berry, initiateur d'un foyer artistique où travaillaient des peintres d'origine septentrionale tels que Jacob de Litemont, Hannequin Roddebert ou encore Henri de Creuserque.<sup>222</sup> À partir de 1422 Bourges, devenu le siège de la monarchie, a participé au développement de la création artistique dans la région. Ainsi, il semble probable que, dès son plus jeune âge, Jacques Coeur ait été en contact avec ces artistes employés sur les chantiers du duc de Berry. Ces constats n'ont pu que se renforcer avec la réussite et l'élévation sociale de Jacques Coeur. En effet, un homme de son statut était obligé, afin d'asseoir sa réputation, de se comporter en commanditaire. Il serait excessif de prétendre que l'argentier de Charles VII a exercé un 'mécénat' équivalent à celui des rois et des princes de son temps. Toutefois, comme le souligne Michel Mollat, « la mesure de Jacques Coeur correspondait à ses moyens financiers ».<sup>223</sup>

---

<sup>217</sup> Henri de Man, « Sur les traces d'une personnalité », dans *Jacques Coeur, argentier du roi*, Bourges, ed. Tardy, 1951, pp. 234-248.

<sup>218</sup> Michel Mollat, *op.cit.*, pp. 317-374.

<sup>219</sup> Quelques éléments dans Jacques Heers, *Jacques Cœur*, Paris, Perrin, 2013.

<sup>220</sup> Quelques remarques éparses à ce sujet dans Pierre Clément, *op. cit.*

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> Michel Mollat, *op.cit.*, p. 339.

<sup>223</sup> *Ibid.*

Préalablement à l'étude des enjeux que recouvrent ces commandes, il convient tout d'abord de revenir sur un point de terminologie. En effet, le terme de « mécénat » vient du nom du conseiller d'Auguste; Gaius Maecenas, protecteur des Lettres au I<sup>er</sup> siècle ap. JC. Au fil du temps, l'acception de ce mot a varié. Cependant, il est rarement remis en question par les historiens qui l'emploient dans leurs travaux.<sup>224</sup>

Avant le célèbre livre de Baldassare Castiglione sur la figure du courtisan,<sup>225</sup> les enjeux liés à la promotion des arts ne faisaient pas l'objet d'un commentaire explicite. De ce fait, nous ne pouvons que formuler des hypothèses sur les raisons des commandes artistiques antérieures. Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, c'étaient principalement les domaines hospitaliers et religieux qui bénéficiaient de l'aide financière de personnalités fortunées. Ce n'est qu'au XX<sup>e</sup> siècle que la pratique du mécénat s'élargit à la sphère culturelle.

Le mécénat est aujourd'hui défini juridiquement comme le « soutien matériel apporté sans contrepartie directe de la part du bénéficiaire, à une oeuvre ou à une personne pour l'exercice d'activités présentant un intérêt général ».<sup>226</sup> La signification contemporaine du terme de mécénat implique une quasi-invisibilité du donateur, et ne reflète donc pas l'attitude d'un prince, d'un roi ou d'un marchand du Moyen Âge vis-à-vis des artistes.

Dans la sphère artistique actuelle, le mécène promeut les arts au contraire du commanditaire du Moyen Âge qui utilisait les arts pour établir sa renommée, presque comme un outil de propagande. D'ailleurs, encore au XVI<sup>e</sup> siècle « certains mécènes continuent à tenir l'artiste comme un simple exécutant, véhicule de leurs propres idées ».<sup>227</sup> La création artistique médiévale avait tendance à occulter la place de l'artiste au profit de la figure du commanditaire. En revanche, aujourd'hui le mécénat est un moyen pour les artistes de bénéficier d'une publicité. Selon la sociologue Sabine Rozier « le mécénat est une affaire de captation de l'intérêt des faiseurs d'opinion ».<sup>228</sup> Dans ce sens, la captation du public se fait à l'avantage de l'artiste plus qu'elle ne met en lumière le mécène. Au

---

<sup>224</sup> Pour exemple : « Le mécénat littéraire et la 'librairie' du prince » dans Françoise Autrand *et al.*, (dir.), *La France et les arts en 1400 : les princes des fleurs de lis*, cat. exp. [Louvre, 26 mars 2004- 19 juillet 2004], Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, pp. 47-54, ne fait pas l'objet de ce type de questions.

<sup>225</sup> Alain Pons (ed.), Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, Paris, Flammarion, 1991.

<sup>226</sup> Arrêté du 6 janvier 1989, relatif à la terminologie économique et financière (version consolidée au 22 avril 2017).

<sup>227</sup> Nathalie Heinich et Luigi Salerno, « Mécénat », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 avril 2017. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mecenat/>

<sup>228</sup> Sabine Rozier citée par Nathalie Heinich et Luigi Salerno, *op.cit.*

mieux, ce dernier bénéficie d'une certaine notoriété publique mais reste bien plus discret que le 'mécène' médiéval.

Pour ces raisons, l'emploi du terme 'mécénat' peut sembler anachronique et infondé quand il s'agit de productions artistiques médiévales. D'ailleurs, de la même manière le terme d' 'artiste' peut paraître déplacé. Cependant, cette problématique reviendrait à se demander ce qu'est l'art, questionnement très intéressant mais qui dépasse largement le cadre théorique de notre sujet. Notons simplement qu'au Moyen Âge le 'mécène' tenait le premier rôle alors que l' 'artiste' restait au second plan. Cette réalité explique que nous parvenions surtout les noms des commanditaires, alors que nous peinons à déterminer l'identité des exécutants.

En raison de ses formes très variées, le mécénat reste un sujet peu étudié. D'ailleurs, ce terme n'a pas d'équivalent en anglais, où l'on utilise celui de 'patronage' qui relève d'une réalité encore différente et ne convient pas mieux. En effet, le patronage fait référence à une pratique impliquant la piété et à la charité. Ce terme appliqué à la création artistique du Moyen Âge, en exclut certains enjeux.

Ainsi, nous utilisons ces termes par commodité de langage mais ils ne reflètent pas la réalité complexe des productions médiévales. Ce vocabulaire nous renseigne plus sur notre construction culturelle contemporaine que sur la réalité du Moyen Âge. C'est pourquoi nous préférons employer le terme de commanditaire dans cet écrit.

L'historiographie a souvent laissé entendre que durant la période médiévale les clercs détenaient le monopole de la culture. Si cette assertion est fondée pour le haut Moyen Âge, où les livres étaient rares dans les demeures aristocratiques, ce discours s'avère obsolète aux siècles postérieurs. Dès l'époque carolingienne, nous constatons un développement du goût pour les Lettres. D'ailleurs, l'apparition de la caroline en est symptomatique. Toutefois, il faut attendre la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, pour observer un véritable essor des collections privées. En effet, c'est à ce moment que « l'humanisme naissant des collèges parisiens s'ouvre aux influences italiennes, favorisées par le séjour de la papauté à Avignon »,<sup>229</sup> engendrant un climat intellectuel propice au mécénat littéraire du roi et des princes apanagés. Charles V a possédé la plus importante bibliothèque de son temps. Le duc d'Anjou, le duc de Bourgogne ou encore le duc de Berry ont témoigné d'un goût certain pour les arts. D'ailleurs, nous pouvons faire un constat identique concernant la famille royale anglaise. Sous Charles VII il en sera toujours de même. Bien sûr, la

---

<sup>229</sup>*La France et les arts en 1400 : les princes des fleurs de lis, op.cit.*, p. 35.

commande cléricale est encore présente. Pour exemple, au XV<sup>e</sup> siècle, Nicolas V a fondé la bibliothèque apostolique vaticane. Cependant, désormais les productions artistiques sont aussi l'initiative de laïcs plus modestes tels que les marchands ou encore certains médecins, qui tâcheront d'imiter leurs princes et leurs souverains et Jacques Coeur ne fut pas en reste. Les relations de l'argentier ont sans doute été une source d'inspiration. Des personnalités, dont le statut de commanditaire est aujourd'hui reconnu, telles que René d'Anjou, Marie d'Anjou, ou encore les Médicis, sont probablement devenues des modèles pour Jacques Coeur. Au regard du lien de l'argentier avec l'Italie et avec des villes comme Florence, il paraît difficile de penser qu'il soit resté indifférent aux productions artistiques des grandes familles italiennes. Il devait avoir connaissance des arts promus par Cosme de Médicis notamment. Michel Mollat, souligne d'ailleurs qu'« après la disgrâce de l'Argentier les bons sentiments de Florence et du Saint-Siège ont perduré envers lui et envers ses auxiliaires qui continuaient son activité ».<sup>230</sup> En effet, Jacques Coeur était pour eux un « partenaire de choix sur le double plan des affaires tout court et de l'intérêt de l'Église romaine ».<sup>231</sup>

Selon Pierre Clément, c'est une fois que Jacques Coeur a été au faite de sa réussite, qu'il s'est comporté en commanditaire afin d'être digne de son nouveau statut. L'argentier, plus qu'un prince ou qu'un roi détenant son rang par l'hérédité, devait s'imposer dans un milieu qui n'était pas le sien à l'origine. Par son double statut, d'homme marchand, fonction qui n'était pas approuvée de tous dans la société médiévale,<sup>232</sup> et d'homme du roi, les aspirations de sa commande artistique étaient multiples.

Les apparitions publiques répondaient entre autres à un souci de visibilité, et lui permettaient d'asseoir sa réputation, exposant l'étendue de ses liens aussi bien avec la noblesse qu'avec le clergé. En juillet 1448, il a participé au cortège d'arrivée à Rome auprès du pape Nicolas V, en novembre 1449, il s'est montré triomphant de l'occupation anglaise lors de l'entrée dans Rouen, enfin, en septembre 1450, célébrant la réussite de sa

---

<sup>230</sup> Michel Mollat, « Jacques Coeur, vu d'Italie, en son temps, pp.265-270 », *En Berry, du Moyen Âge à la Renaissance : pages d'Histoire et d'Histoire de l'art offertes à Jean-Yves Ribault*, Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry, hors série, novembre 1996, p.268

<sup>231</sup> *Ibid.*, p.268

<sup>232</sup> À ce sujet consulter Jacques Le Goff, « Au Moyen Âge : Temps de l'Église et temps du marchand », dans *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 46-65.

lignée il a organisé une fête dans son palais berruyer pour l'intronisation de son fils Jean sur le siège archiépiscopal de Bourges.

Répondant à cette même volonté de paraître et de conforter sa renommée et celle de sa maison, l'argentier a tenu à faire exécuter ses emblèmes. Désormais, ses armoiries ont été systématiquement apposées sur ses propriétés, celles qu'il a fait construire à Bourges (fig. 77), Lyon, ou Montpellier, ou celles qu'il a achetées, comme le château de Boisy. Sur ce point, les deux publications de Christian de Mérindol fournissent des éléments intéressants sur l'emblématique de Jacques Coeur.<sup>233</sup> Le sceau de Jacques Coeur, composé d'un ange ou plus vraisemblablement d'une angelote qui tient un écu aux armes de l'argentier : *d'azur à la fasce d'or chargée de trois coquilles de sables, accompagné de trois coeurs de gueules, 2 en chef, 1 en pointe*, est entouré d'une banderole, sur laquelle on peut lire la fameuse devise : « A vaillans cueurs riens impossible ». Des variantes de son sceau existent, mais à peu de chose près l'emblème reste le même. Le prénom du propriétaire est illustré par la coquille faisant référence au saint patron de Jacques Coeur, saint Jacques-de-Compostelle, et le nom de l'argentier est illustré par des coeurs. Par ailleurs, Christian de Mérindol relève la fréquente association de l'emblématique de Jacques Coeur à celle du roi.<sup>234</sup> En effet, comme tout homme respectable et respectueux, l'argentier connaît les règles de l'héraldique. Par exemple, à l'hôtel de Bourges, les parties en évidence sont réservées aux armes du roi tandis que Jacques Coeur fait figurer ses emblèmes plus en retrait. Cependant, Michel Mollat souligne que « l'argentier avait répandu l'emblématique royale associée à ses propres symboles avec une fréquence et une insistance frisant à nos yeux du moins, l'impertinence, et traduisant une sorte d'obsession téméraire, née d'un réel dévouement. »<sup>235</sup>

Une fois encore, la renommée de l'argentier passe par l'importance de ses relations. Jacques Coeur a donc rendu visible autant que possible son lien privilégié avec Charles VII. Cette référence lui permettait tout autant de rendre hommage à son souverain que de signaler sa position prestigieuse à ses pairs (fig. 77). Les lettres RG, souvent associées à ses armoiries dans ses résidences, mais aussi dans la sacristie de la cathédrale de Bourges

---

<sup>233</sup> Christian de Mérindol, « Le sceau de Jacques Coeur », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, n°54-59, 1984-1989, pp. 161-168, et Christian de Mérindol, « L'emblématique des demeures et chapelles de Jacques Coeur : une nouvelle lecture. La grande loge de Montpellier et les monuments de Bourges », *op. cit.*

<sup>234</sup> Christian de Mérindol, « L'emblématique des demeures et chapelles de Jacques Coeur: une nouvelle lecture. La grande loge de Montpellier et les monuments de Bourges », *op.cit.*

<sup>235</sup> Michel Mollat, *op.cit.*, pp. 366-367.



construite à ses frais, ont souvent été interprétées par les historiens comme l'abréviation de « Réal Guerdon » ( fig. 78).<sup>236</sup> Ses relations pouvaient servir aussi bien son prestige et sa renommée que affaires. Thomas Basin parlait de l'argentier en précisant qu'il était « sine litteris »; pourtant, comme le remarque Michel Mollat, nous n'imaginons pas qu'il ait pu nouer des liens avec certaines personnalités très différentes sans un minimum de culture. L'auteur fait notamment référence ici à Gérard Machet (1376-1448), évêque de Castres, conseiller et confesseur de Charles VII, et Jacques de Lalaing (1421-1453), chevalier du duc de Bourgogne, Philippe III le Bon.<sup>237</sup> Jacques Coeur a su nouer des relations, qui ont contribué à son ascension sociale, et c'est au travers d'elles qu'il aimait à se définir.

D'autre part, nous imaginons bien le climat compétiteur qui pouvait régner entre les grandes familles de notables berruyers.<sup>238</sup> Le déploiement de richesse au travers de l'architecture avait sûrement aussi pour finalité de distinguer l'argentier de ses riches contemporains.

Jacques Coeur souhaitait être à la hauteur de son rang nouvellement acquis par ses relations mais aussi par son capital immobilier. Une volonté d'affirmer son statut social transparaît dans cette « frénésie d'investissements fonciers »,<sup>239</sup> qui s'accélère à partir de 1447. Ces acquisitions immobilières se sont souvent effectuées au détriment du patrimoine de certains nobles, comme en Puisaye par exemple.<sup>240</sup> Il faut cependant bien distinguer ces propriétés de celles que Jacques Coeur a fait construire ex nihilo, à la réalisation desquelles il semble avoir accordé une grande attention. Elles devaient avoir pour lui un sens particulier dans la mesure où elles étaient entièrement l'expression de sa réussite personnelle. Dans ce sens, nous savons qu'il a dépensé des sommes d'argent impressionnantes pour faire bâtir. Ceci est notamment avéré pour sa loge de Montpellier<sup>241</sup>

---

<sup>236</sup> Réal Guerdon : protection royale. Voir Jean-Yves Ribault, « Un hommage de Jacques Cœur à Charles VII. Le décor emblématique de la sacristie capitulaire de la cathédrale de Bourges », *op.cit.*, p. 115.

<sup>237</sup> Michel Mollat, *op.cit.*, p. 358.

<sup>238</sup> Alain Collas, « Les gens qui comptent à Bourges au XV<sup>e</sup> siècle. Portrait de groupe de notables urbains », *op.cit.* L'auteur rend bien compte des alliances mais aussi des rivalités qui ont pu avoir cours entre les familles berruyères à la fin du Moyen Âge.

<sup>239</sup> Robert Guillot, *La chute de Jacques Cœur. Une affaire d'État au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 126.

<sup>240</sup> À ce sujet, consulter : Michel Mollat, *op.cit.*, pp. 207-210.

<sup>241</sup> Le parti architectural de la loge a été modifié en cours de chantier. Voir Louise Guiraud, *op. cit.*, pp. 87-98.

et pour son hôtel de Bourges.<sup>242</sup> Les contemporains de Jacques Coeur avaient relevé la visibilité parfois ostentatoire dont l'argentier faisait preuve. Nous possédons quelques témoignages des remarques qui ont été faites notamment sur l'hôtel de Jacques Coeur à Bourges, telles que celles de Thomas Basin.<sup>243</sup> Toutefois,

« un homme riche et puissant, soucieux de sa renommée, ne se contente pas de construire pour soi-même. Tout en édifiant, de la plus belle façon, résidences et magasins à son usage personnel, Jacques Coeur embellit la cathédrale dont son fils est titulaire.»<sup>244</sup>

En effet, Jacques Coeur ne s'est pas contenté de faire construire pour son usage personnel. Un homme de son statut devait aussi être capable de faire bâtir pour les autres. À ce titre, certaines églises ont bénéficié de ses largesses. Les chantiers les plus remarquables dont il a été l'initiateur ont été menés à la cathédrale de Bourges dans les années 1445, où son fils est devenu archevêque. Ces réalisations présentent à la fois le lien de Jacques Coeur avec le roi mais aussi avec le pape. En effet, récemment anobli, l'argentier s'affichait comme un homme du roi. Cependant, il était aussi l'homme du pape, comme en témoigne le blason de Nicolas V sur la porte de la sacristie qu'il a offerte à la cathédrale.<sup>245</sup>

D'autre part, il faut différencier ses commandes dans la sphère religieuse de celles réalisées dans le domaine civil, qui recouvraient des préoccupations différentes. En effet, les motifs d'une commande en faveur de l'Église étaient souvent liés à des croyances eschatologiques, impliquant l'humilité du commanditaire plus que son désir de promotion sociale.

---

<sup>242</sup> « Là, j'ai vu encore un hôtel digne d'un grand prince, que fait bâtir, avec un soin extrême, l'argentier de notre puissant roi, cet homme, aussi grand par l'esprit que riche par ses trésors, qui l'égalent au célèbre Crassus, d'illustre renommée; et, quoiqu'il n'ait pas encore achevé son hôtel, il a déjà dépensé cent mille écus d'or, tant il déploie d'efforts pour se construire une belle demeure, tant il désire que rien ne manque à la splendeur de cette résidence. » Antonio d'Asti dans Antoine Leroux de Lincy et Lazare Maurice Tisserand, *Paris et ses historiens aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Librairie impériale, 1867, p. 567.

<sup>243</sup> « Il donna d'ailleurs lui-même la preuve de son opulence en faisant construire en fort peu de temps à Bourges, sa ville natale, cette maison si richement ornée, si spacieuse et si magnifique en même temps, que ni les princes du sang ni le roi n'en avaient qui lui fussent comparables. » Thomas Basin cité par Pierre Clément, *op.cit.*, tome 1, p. 24.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>245</sup> À ce sujet, consulter : Jean-Yves Ribault, « Un hommage de Jacques Coeur à Charles VII. Le décor emblématique de la sacristie capitulaire de la cathédrale de Bourges », *op.cit.*

Tout comme le Goff le disait « la cathédrale n'est pas qu'un bâtiment et une oeuvre d'art. C'est un lieu, un édifice inspiré, habité et vivant. On ne peut la décrire sans en faire d'entrée de jeu un monument aussi spirituel que matériel. »<sup>246</sup> Il en va de même pour la chapelle. Les intentions de Jacques Coeur sont à la fois d'ordre matériel et spirituel, relevant d'aspirations privées et publiques.

Au sujet des chantiers religieux entrepris par Jacques Coeur à Bourges, Étienne Hamon écrit :

« Rares sont les cathédrales françaises à avoir bénéficié d'un mécénat individuel laïc d'une telle ampleur dans les années centrales du XV<sup>e</sup> siècle, période encore loin de connaître le dynamisme général qui caractérisera la fin du siècle. À Bourges, il est le fruit de la rencontre entre un bâtisseur éclairé, dont l'hôtel berruyer construit simultanément offre la preuve éclatante de ses ambitions, et un clergé largement acquis à sa cause et à celle de son royal protecteur. »<sup>247</sup>

La chapelle Jacques Coeur a sûrement été pour l'argentier un moyen d'affirmer son ascension sociale. Aussi, les armoiries royales apposées dans les vitraux de la chapelle comme les emblèmes de Nicolas V dans la sacristie participent de cette recherche de promotion. Une fois de plus, Jacques Coeur se fait valoir par le biais des prestigieuses relations qu'il possède.

Comme le relevait Matthieu Laurens-Bergé pour la collégiale de Nantes, il s'agit d'une architecture de prestige et d'ostentation pour la mémoire des grands lignages. De manière plus large, ces chantiers sont comparables aux constructions ducales et nobiliaires de la ville, tant en matière de style que de vocation. De plus, la localisation des chapelles, mais surtout les circulations et la distribution des espaces témoignent du souci du fondateur de souligner son rang.

« On peut d'ailleurs plus généralement parler d'une véritable tripartition fonctionnelle et sociale dans le plan de la collégiale à la fin du XV<sup>e</sup> siècle : chœur liturgique réservé aux

---

<sup>246</sup> Jacques Le Goff « Les cathédrales françaises », dans Catherine Arminjon (dir.), *20<sup>e</sup> siècles en cathédrales*, *op.cit.*, p.18.

<sup>247</sup> Étienne Hamon, « Le grand chantier de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance (1324-1562) », *op.cit.*, p.110.

chanoines (stalles), chapelles seigneuriales encadrant celui-ci, et nef réservée à la masse des fidèles. »<sup>248</sup>

Au travers des symboles figurés dans la chapelle, tels que la fleur de lys, transparaissent aussi les intentions de son commanditaire. Ce motif, à l'origine « un vieux symbole solaire, la crista, mentionné par Virgile, est devenu la fleur emblématique de la royauté française, la fleur de lis ».<sup>249</sup> On le retrouve sur les vêtements et armoiries des rois de France au XII<sup>e</sup> siècle.

« C'est au XII<sup>e</sup> siècle, à partir des règnes de Louis VI et Louis VII, et vraisemblablement sous l'impulsion de Suger, que l'on se met vraiment à parler de 'lis' et que ce symbole apparaît en tant que motif décoratif évoquant la royauté française sur les monuments, les miniatures, les peintures, les monnaies, l'orfèvrerie, les broderies et les tapisseries, les blasons et les sceaux, bref partout ».<sup>250</sup>

Il existe différentes typologies de fleurs de lys qui correspondent à une époque ou une personnalité importante. Étrangement celle de la chapelle Jacques Coeur n'évoque pas celle de Charles VII mais celle qui est habituellement associée à Jeanne d'Arc.<sup>251</sup> Rappelons qu'au lendemain de la guerre entre les Armagnacs et les Bourguignons, les tensions demeuraient vives au Conseil du roi. En effet, deux grands partis s'affrontaient. La première faction, menée par Georges de La Trémoille, défendait les intérêts des Bourguignons, tandis que l'autre, conduite par le duc d'Anjou, voulait repousser l'occupation anglaise. Les Bourguignons, qui depuis la mort de Charles VI avaient trouvé des alliés parmi les Anglais, voyaient d'un très mauvais oeil les actions menées par le parti du duc d'Anjou et de Jeanne d'Arc. Jacques Coeur avait d'ailleurs contribué au succès de batailles menées par Jeanne d'Arc en lui fournissant du matériel militaire.

Florian Meunier explique le succès des remplacements à motif de fleurs de lys à la fin du Moyen Âge par son évocation directe du royaume de France de Charles VII et de Louis XI, libéré de l'armée anglaise. Toutefois, il ajoute qu'il existe des contre-exemples

---

<sup>248</sup> Mathieu Laurens-Bergé, « Des chapelles seigneuriales à l'immeuble d'habitation : une archéologie du bâti des chapelles nord de la collégiale Notre-Dame », *op.cit.*, p.85.

<sup>249</sup> Jacques Le Goff, « Préface » dans Anne Lombard-Jourdan, *Fleur de lis et oriflamme : signes célestes du royaume de France*, Paris, Presses du CNRS, 1991, p.5.

<sup>250</sup> Anne Lombard-Jourdan, *Fleur de lis et oriflamme : signes célestes du royaume de France*, *op.cit.*, p.17.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.263.

antérieurs, réalisés sous l'occupation anglaise, tels qu'à la tour lanterne de l'église Saint-Étienne-le-Vieux de Caen.<sup>252</sup> Selon le contexte, ce motif peut également prendre un autre sens : celui de la pureté et de la virginité de la Vierge. C'est sans doute la lecture qu'il faut faire des lys de la chapelle de la Vierge de Caudebec-en-Caux, conçue dans les années 1460. (fig.79)

De même, le dessin du coeur dans la chapelle Jacques Coeur évoque à la fois le nom de l'argentier et sa lignée mais comporte également une symbolique plus universelle. En effet, « avant d'être un organe, le coeur est un symbole, et un symbole complexe, qui évoque autant la foi que l'amour, la colère que le courage ».<sup>253</sup> À la fin du Moyen Âge, il existe même des manuscrits cordiformes, tels que le *Chansonnier de Jean de Montchenu* (1470-1476)<sup>254</sup> (fig. 80).

Ainsi, l'argentier nous apparaît particulièrement soucieux de sa visibilité. Aucun des éléments qui ont contribué à le faire voir ne semble avoir été laissé au hasard. Par ses apparitions publiques, la richesse architecturale des édifices qu'il fit construire ainsi que par son emblématique, Jacques Coeur tenait à asseoir sa renommée.

Cependant, la chapelle funéraire de l'argentier avait également un sens plus spirituel pour Jacques Coeur, une dévotion plus personnelle impliquant très probablement des préoccupations liées à son salut. D'ailleurs il est à noter que « l'image que les hommes se font du passage dans l'au-delà se transforme considérablement pendant les derniers siècles du Moyen Âge »<sup>255</sup>

En cela, cette chapelle se distingue des commandes d'architecture civile de l'argentier, qui répondent plus à un besoin d'ostentation. Une chapelle funéraire dans une église relève aussi du souhait d'accéder à la postérité. Christian Freigang définit la chapelle latérale comme « un endroit sacré à part, mais qui est quand même intégré dans

---

<sup>252</sup> Florian Meunier, *L'architecture flamboyante dans la vallée de la Seine, de Vernon à Harfleur*, op.cit., p. 160.

<sup>253</sup> Denis Hüe, « Propos cordiaux : Le coeur dans les poèmes dialogues », dans *Le 'Cuer' au Moyen Âge ? : Réalité et Senefiance*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991, p.121.

<sup>254</sup> Christiane Raynaud, « La mise en scène du coeur dans les livres religieux de la fin du Moyen Âge » dans *Le 'Cuer' au Moyen Âge ? : Réalité et Senefiance*, op.cit., pp. 313-343.

<sup>255</sup> Jacques Chiffolleau, *La religion flamboyante : France, 1320-1520*, Paris, Éd. Points, 2011.

l'architecture et dans la liturgie d'une église majeure. La chapelle est destinée au culte commémoratif d'une seule famille et on y trouve les sépultures de ses membres.»<sup>256</sup>

Il s'agit donc d'un lieu qui concerne le culte des morts et dans laquelle des sépultures doivent reposer. « La mort au XV<sup>e</sup> siècle est un phénomène social, qui intéresse non seulement l'individu mais, à travers lui, sa famille et son groupe social tout entier.»<sup>257</sup> Une volonté de la part de Jacques Coeur de perpétuer la mémoire de sa lignée est décelable au travers de la construction d'un pareil monument. L'argentier ne voulait pas tomber dans l'oubli et ses moyens financiers le lui ont permis. À ce sujet, il convient de dire que si l'on insiste à la fin du Moyen Âge sur l'égalité des hommes face à la mort, au travers des danses macabres par exemple, on meurt cependant comme on a vécu, selon son statut social.

Au-delà du souci mémoriel, l'argentier, comme ses contemporains, cherche également à adoucir le sort de l'âme au Purgatoire grâce aux obits. D'ailleurs, Brigitte Kurmann-Schwarz souligne d'ailleurs que le sujet de la Rédemption du Christ est visible dans le programme iconographique des verrières de la chapelle Jacques Coeur.<sup>258</sup> Brigitte Kurmann-Schwarz développe cette question, en expliquant que :

« Les études de la liturgie de la commémoration des morts et le développement de la messe privée ont bien montré qu'il faut voir le culte des morts dans le contexte plus large du péché et de la pénitence. La fondation de chapelles privées était motivée par la peur de mourir sans avoir expié tous les péchés commis pendant la vie. Étant donné que l'âme ne pouvait plus travailler activement à l'oeuvre d'expiation, il fallait faire pénitence pendant la vie ou pourvoir à des oeuvres liturgiques qui seraient célébrées par les vivants à l'intention des morts. »<sup>259</sup>

Ainsi, on peut appliquer les propos de Rüdiger Becksmann, au sujet des aspirations du commanditaire de la chapelle Sainte-Catherine, l'évêque Berthold de Bucheck, à la

---

<sup>256</sup> Christian Freigang, « Chapelles latérales privées. Origines, fonctions, financement. Le cas de Notre-Dame de Paris », *op.cit.*, p.234.

<sup>257</sup> Colette Beaune, « Mourir noblement à la fin du Moyen-Âge », dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 6<sup>e</sup> congrès, Strasbourg, 1975, p.143 [en ligne], mis en ligne le 04 juin 2016.  
URL : [http://www.persee.fr/doc/shmes\\_1261-9078\\_1977\\_act\\_6\\_1\\_1213](http://www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_1977_act_6_1_1213)

<sup>258</sup> *Ibid.*, p.433.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p.433.

chapelle Jacques Coeur et à son commanditaire: « c'est la preuve d'un considérable besoin de prestige qui, à une époque de grands bouleversements, le conduisit à mettre en oeuvre son pouvoir politique, ses biens matériels et le souci qu'il avait du salut de son âme pour réaliser un incomparable Gesamtkunstwerk.»<sup>260</sup>

Enfin, pour Jacques Coeur les enjeux ont été tout autant politiques, sociaux, culturels, économiques que religieux. Il s'agissait sûrement pour lui de léguer un héritage matériel à sa descendance, de sauver son âme, de laisser une trace pérennisant sa mémoire mais aussi d'affirmer son statut par son image, visibilité servant aussi bien ses intérêts économiques que sa position en société. Cependant, il n'y a probablement pas là que des intentions d'ordre social et spirituel. Le raffinement de l'architecture qu'il a commanditée reflète une sensibilité et un goût pour les arts, suscité par le foyer artistique qu'était Bourges durant sa jeunesse.

La commande monumentale de Jacques Coeur exprime particulièrement bien ces enjeux. L'architecture devient alors l'écrin de tous les autres médiums artistiques.

Maintenant que l'on sait les enjeux qui ont pu conduire à la construction de la chapelle Jacques Coeur, il convient de la replacer, au regard de sa matérialité cette fois, dans la commande de l'argentier.

#### b- Le monument dans la commande architecturale de l'argentier

À partir de 1445 Jacques Coeur a constitué un patrimoine foncier très important en Berry, notamment au nord de Bourges, en Bourbonnais, en Puyssaye ou encore en Forez, venant s'ajouter aux biens immobiliers des villes de Montpellier, Tours, Lyon et Marseille. Il a donc édifié de nombreuses résidences. Cependant, une fixation historiographique s'est opérée sur l'hôtel de l'argentier à Bourges (fig. 81). Ce phénomène a plusieurs raisons. Tout d'abord, c'est la seule résidence de Jacques Coeur qui soit encore en état. D'autre part, outre sa richesse architecturale, ce palais a valeur de symbole. Comme le souligne Michel Mollat il s'agit là de « la manifestation la plus éclatante de la volonté d'afficher sa richesse et de promouvoir sa renommée ».<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> Rüdiger Becksmann, « Architecture, sculpture et verrières de la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale de Strasbourg : un ensemble artistique au seuil du gothique tardif », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, n°25, 2002, p. 134.

<sup>261</sup> Michel Mollat, *op.cit.*, p. 328.

Il faut également bien distinguer les résidences achetées par l'argentier de celles qu'il a fait construire. En effet, certaines propriétés acquises ont fait l'objet d'aménagements ultérieurs par Jacques Coeur, comme le laissent envisager les études sur le château de Saint-Fargeau ou celui de Boisy par exemple.<sup>262</sup> Cependant, les chantiers qui semblent avoir suscité une attention particulière de l'argentier, sont les demeures qu'il a lui-même fait réaliser. À ce titre, Christiane Palou rappelle que Jacques Coeur est représenté avec un marteau de tailleur de pierre à la main dans la tour hexagonale du palais de Bourges.<sup>263</sup> Cette représentation illustre bien l'importance que devait avoir la construction architecturale pour l'argentier. Aussi, pour des raisons évidentes, c'est sur ces chantiers que notre étude se concentrera.

Il ne nous reste quasiment rien des commandes de Jacques Coeur en dehors de Bourges. C'est pourquoi il paraît difficile de comparer la chapelle à des constructions de l'argentier extérieures à ce foyer et de constater d'éventuels transferts artistiques.

À ce sujet, Michel Mollat s'interrogeait sur une possible pénétration des influences septentrionales en région méridionale au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, favorisée par les chantiers de l'argentier dans le Midi comme la loge de Montpellier.<sup>264</sup> La grande loge marchande réalisée par l'argentier à Montpellier dans les années 1445, nous est connue par la déposition de Simon de Beaujeu, « maistre des euvres du Roy en la sénéchausie de Beaucaire »<sup>265</sup> auprès du procureur Dauvet,<sup>266</sup> et la description de la façade de Pierre Borel, érudit du XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>267</sup> D'après cette description, le décor de la loge comportait, avec cette récurrence caractéristique que nous lui connaissons désormais, l'emblématique de Jacques Coeur associée à celle du roi.

---

<sup>262</sup> Au sujet du château de Saint-Fargeau consulter : Alfred Gandilhon, *Contribution à l'histoire de l'argentier Jacques Coeur*, Bourges, Dusser et Larchévêque, 1927 et concernant le château de Boisy voir : Jean-Bernard de Vaivre, « Souvenirs de Jacques Coeur en Lyonnais et en Forez », *Journal des savants*, n°1-2, 1989, pp. 105-144.

<sup>263</sup> Christiane Palou, *Jacques Coeur, grand argentier de Charles VII. Homme d'affaires et maître secret*, Sarezay, Presses des Mollets, 1972, p. 50.

<sup>264</sup> Michel Mollat, *op. cit.*

<sup>265</sup> Michel Mollat *et al.* (ed.), *op. cit.*, p. 218.

<sup>266</sup> *Ibid.*, pp. 219-223.

<sup>267</sup> Pierre Borel, *Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises*, Paris, Éd. chez Auguste Courbé, 1655, pp. 276-278.



Louise Guiraud a également publié les délibérations du Conseil de la Ville au sujet de la *Font Putanelle* (fig. 82), construite à la demande de l'argentier vers 1447, en périphérie de l'enceinte urbaine.<sup>268</sup> Cette fontaine décrite par Michel Mollat comme un « cadeau édilitaire »<sup>269</sup> pose tout de même des problèmes d'interprétation. À ce propos, Louise Guiraud formule une hypothèse des plus plausibles concernant les intentions de Jacques Coeur au sujet de cette construction. Il ne s'agirait pas là d'un 'cadeau' désintéressé de l'argentier, visant à faciliter l'accès à l'eau des habitants. En marge du centre ville, ce monument aurait pour vocation de répondre à des besoins liés à l'exploitation de la graine d'écarlate, utilisée en teinturerie et particulièrement intéressante pour les affaires commerciales de Jacques Coeur.

Alice Joly<sup>270</sup> dresse la liste des biens de l'argentier en région lyonnaise. L'hôtel de *La Rose* ne semble avoir comporté que huit pièces, <sup>271</sup> en revanche, la 'maison ronde' était très grande. Pour le reste, les chantiers lyonnais sont très mal renseignés.

À Tours, selon Michel Mollat, l'hôtel que Jacques Coeur a fait bâtir dans les années 1450 aurait pu être aussi important que le palais de Bourges si il avait été achevé.<sup>272</sup>

Enfin, à Marseille, Jacques Heers explique que la maison de l'argentier « ne pouvait en aucune façon se comparer [...] au palais de Bourges et pas même aux hôtels qu'il acheta ou fit construire à Montpellier, Tours et Lyon. »<sup>273</sup> De plus, le projet de doter la ville portuaire d'une loge de marchands ne se concrétisa jamais.

Ce manque de preuve d'une commande de Jacques Coeur s'applique également à l'architecture religieuse. Plus encore que pour l'architecture civile, la commande de l'argentier dans le domaine religieux est victime de la renommée de son commanditaire. En effet, nombre de personnes veulent rattacher Jacques Coeur à la construction de certains monuments de leur région, phénomène participant d'un courant légendaire autour de l'argentier. À cet égard, l'historien de l'art Jean-Bernard de Vaivre<sup>274</sup> fait mention de

---

<sup>268</sup> Louise Guiraud, *op.cit.*, p. 152-162.

<sup>269</sup> Michel Mollat, *op.cit.*, p. 326.

<sup>270</sup> Alice Joly, « Établissements de Jacques Coeur dans le Lyonnais », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 93, 1932, pp. 314-330.

<sup>271</sup> Michel Mollat, *op.cit.*, p. 332.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>273</sup> Jacques Heers, *op.cit.*, p. 140.

<sup>274</sup> Jean-Bernard de Vaivre, *op.cit.*

l'église de Brussieu<sup>275</sup> que les habitants attribuent fièrement au mécénat de Jacques Coeur. Cependant, il n'en est rien. D'après leurs caractères stylistiques, les armoiries de l'argentier visibles sur deux modillons du porche de l'édifice furent sculptées plusieurs siècles après le règne de Charles VII.

Par ailleurs, Michel Mollat a essayé de déterminer quelles églises ont bénéficié des largesses du mécène berruyer. Cependant, il ne développe pas vraiment son propos et se contente d'énumérer certains édifices sans mentionner ses sources.<sup>276</sup> Le journal de Dauvet n'apporte aucune information sur cet aspect. Ceci s'explique très simplement par le fait que les bâtiments religieux, n'appartenant pas à l'argentier, n'ont pas fait l'objet d'une confiscation. Pourtant, comme l'exprime Michel Mollat, il paraît « impensable qu'une portion de son immense fortune n'ait pas été réservée à l'Église ».<sup>277</sup> Toutefois, principalement concentrées en Berry ces quelques réalisations n'apportent pas un réel éclairage à la question de la commande artistique de Jacques Coeur dans le domaine religieux.

Il semble que l'église de Saint-Outrillet à Bourges ait bénéficié de plusieurs aménagements au XV<sup>e</sup> siècle, attribués à Jacques Coeur. Il s'agirait du chœur de l'église ainsi que de la croisée et du bras sud du transept.<sup>278</sup> Il est à noter que Jacques Coeur s'est marié dans cet édifice, et que sa femme, Macée de Léodepart, et son fils Henri Coeur, y ont été inhumés.<sup>279</sup> Il semble également que certains des proches de l'argentier ont participé à ces chantiers du XV<sup>e</sup> siècle. En effet, les Beaucaire, qui ont fait construire une chapelle dans la cathédrale de Bourges, auraient aussi financé la construction du bras nord du transept de l'église de Saint-Outrillet. Ce monument, désormais propriété d'une personne privée, a été totalement mutilé, ce qui rend plus délicate son étude architecturale. Le musée Cujas à Bourges conserve une clef de voûte aux armes de France datant de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, provenant de ce monument.

Par ailleurs, une des chapelles rayonnantes de l'église de Saint-Pierre-le-Guillard de Bourges porte le blason de Jacques Coeur, témoignant de son rôle de donateur. Nous

---

<sup>275</sup> Région Auvergne-Rhône-Alpes.

<sup>276</sup> Michel Mollat, *op.cit.*, p. 341-342.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 367-368.

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> « Ancienne église Saint-Outrillet », *La Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine* [en ligne], consulté le 11 février 2017. URL: [www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/pages/bases/merimee\\_cible.html](http://www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/pages/bases/merimee_cible.html)

retrouvons aussi ses armoiries sur le bénitier de l'église berruyère de Notre-Dame.<sup>280</sup> Enfin, à Givray, il aurait doté l'église d'une fenêtre.<sup>281</sup> Michel Mollat, mentionne également des dons accordés à la réalisation de certains chantiers en Cour de Rome.<sup>282</sup>

Aussi, l'église Saint-Martial de Dunet<sup>283</sup> a profité des bonnes relations de Jacques Coeur avec la papauté. Ravagé par la guerre, le monument n'étant plus pourvu de mobilier liturgique, le pape a octroyé des indulgences à cette église, à la demande de Jacques Coeur.<sup>284</sup>

Ainsi, l'historiographie a principalement comparé la chapelle Jacques Coeur aux différents monuments commandités par l'argentier à Bourges au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. En effet, les historiens ont souvent relevé les analogies stylistiques existant entre la chapelle Jacques Coeur de la cathédrale, la sacristie et enfin son palais. Ces rapprochements semblent évidents puisqu'il s'agit d'un ensemble de constructions réalisées pour le même commanditaire et dont l'exécution reviendrait aux mêmes ateliers.

Pour cette raison la chapelle a souvent été comparée à l'actuelle sacristie du chapitre de la cathédrale de Bourges, ancienne bibliothèque et vestiaire des chanoines. Edifiée vers 1448-1449, la sacristie a été commentée par les historiens, contrairement à la chapelle. Nous citerons notamment les travaux de Jean-Yves Ribault, qui insiste sur le décor emblématique du monument, témoignant d'un véritable hommage de Jacques Coeur à son souverain. Plus récemment, Étienne Hamon a remarqué que le modèle de la porte de la sacristie (fig.50) a été repris dans des édifices berruyers contemporains et postérieurs.<sup>285</sup> La sacristie présente également de nombreuses parentés stylistiques avec la chapelle Jacques Coeur. Cependant, son architecture affiche une plus grande sobriété et ses vitraux possèdent un décor moins riche, qui pour certains historiens de l'art serait le travail d'artisans moins talentueux. Louis Grodecki a relevé des différences iconographiques entre les vitraux de la chapelle Jacques Coeur et ceux de la sacristie. En effet, alors que la figure

---

<sup>280</sup> Michel Mollat, *op.cit.*, p. 341.

<sup>281</sup> *Ibid.*

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> Région Centre-Val de Loire, archidiocèse de Bourges.

<sup>284</sup> Michel Mollat, *op.cit.*, p. 341.

<sup>285</sup> Étienne Hamon, « La maîtrise d'oeuvre d'une cathédrale à l'épreuve des grands travaux. L'exemple de Bourges aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *op. cit.*, p. 184.

du donateur est quasiment absente de la scène de l'Annonciation, les verrières de la sacristie, couvertes de l'emblématique de Jacques Coeur (fig. 83, fig. 84, fig. 85 et fig. 86), ne font pas preuve d'autant de discrétion. Cette opposition montre bien que la chapelle Jacques Coeur ne correspond pas du tout aux mêmes aspirations que le chantier de la sacristie. Par conséquent, leur parti architectural et leur décor diffèrent.

Il en va de même pour son palais, édifice qui répond cette fois aux besoins de confort domestique mais aussi de visibilité dans ses façades. En 1443 Jacques Coeur achète le fief de « La Chaussée » à Jean Belin.<sup>286</sup> Ce terrain irrégulier longeant l'ancien mur romain se situait à proximité du palais de l'archevêque et du palais royal, offrant à la résidence de l'argentier une position prestigieuse dans la ville. D'ailleurs, aujourd'hui encore cette vaste propriété marque visuellement l'implantation immobilière de Jacques Coeur à Bourges. Commencé en 1444, le palais de l'argentier fut en chantier durant plus de huit ans et mobilisa d'importantes sommes d'argent. L'administration de cette entreprise fut confiée à Pierre Joubert et Jacquelin Culon,<sup>287</sup> auxquels s'adjoignit, en 1447, Guillot Trépan qui fut chargé de gérer les dépenses de la construction, fonction qu'il avait déjà remplie aux affaires de l'argenterie à Tours.<sup>288</sup>

Nous pouvons supposer que le chantier était bien avancé lors de la fête qui y a été donnée en septembre 1450, pour l'intronisation de Jean Coeur sur le siège archiépiscopal de Bourges. Toutefois, lors de l'arrestation de l'argentier en 1451 « la dicte maison n'estoit parachevée, elle n'estoit encores comme point amesnagée, et actendoit le dit Cueur à la bien amesnager jusques à ce qu'elle fut parfaicte, car les ouvriers qui alloient par tout l'ostel eussent tout gasté et s'en fust perdu beaucoup. »<sup>289</sup> Les travaux du conservateur Bernard Sournia et de l'ingénieur de recherche Jean-Louis Vaysettes ainsi que ceux de Paul Gauchery permettent, entre autres, de proposer une reconstitution de l'état de l'hôtel Jacques Coeur au XV<sup>e</sup> siècle.<sup>290</sup>

---

<sup>286</sup> Jacques Heers, *op.cit.*, p. 199.

<sup>287</sup> Michel Mollat *et al.* (ed.), *op. cit.*, p. 150.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 149-150.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 152 : déposition de Guillot Trépan.

<sup>290</sup> Bernard Sournia et Jean-Louis Vaysettes, « Un nouveau document sur l'hôtel de Jacques Coeur à Montpellier », *Archéologie du Midi médiéval*, vol. 8, n°1, 1990, pp. 143-153; et Paul Gauchery, *op.cit.*

L'analogie entre l'architecture de la chapelle et le palais de l'argentier à Bourges est frappante. Le réseau des fenêtres de la chapelle de la cathédrale est similaire à celui de la chapelle du palais (fig. 87). Cependant, Étienne Hamon relève certaines différences entre ces deux constructions. En effet, la sculpture de l'hôtel berruyer s'oppose aux formes plus élaborées que l'on trouve dans la sacristie et dans la chapelle, ce qui pourrait indiquer le travail d'artistes différents. Il remarque que le plan, la distribution et l'élévation de l'hôtel, inspiré du modèle italien, sont très modernes. En revanche, ce n'est pas le cas de son programme sculpté qui doit beaucoup au répertoire rayonnant.

En effet, Étienne Hamon explique que :

« Malgré une indéniable parenté entre son hôtel et ses commandes pour la cathédrale (dans les réseaux notamment), deux orientations distinctes marquent ces chantiers. À la cathédrale, le luxe de ces réalisations affecte principalement l'intérieur de l'édifice, tandis que la Grand Maison exprime déjà fermement les ambitions du propriétaire dans ses façades. [...] Mais si elles diffèrent pour ces raisons, force est de constater que ces réalisations ressortissent aussi à des registres décoratifs bien distincts. L'hôtel est en pointe en matière de plans, de distribution, d'élévations, mais moins de décor architectural, lequel témoigne d'une certaine raideur par ses nombreux emprunts au répertoire rayonnant. La porte de la sacristie de la cathédrale témoigne, pour sa part, d'une plus grande subtilité dans les jeux entre pleins et vides, dans les juxtapositions et les superpositions de lignes, dans les tracés (tension des accolades); dans ses systèmes de contreforts-groupes plus élaborés, etc. Les mêmes remarques valent pour la chapelle de la cathédrale, nettement plus élaborée que celles qui seront construites ultérieurement dans l'édifice.»<sup>291</sup>

Ce phénomène peut se comprendre dans la mesure où l'exécution de son décor est revenu à des artisans formés sur les chantiers du duc de Berry. L'hôtel Jacques Coeur comporte des similitudes stylistiques avec le château de Mehun-sur-Yèvre, représenté dans les *Très Riches Heures du duc de Berry* (fig.88). D'après les travaux de Jean-Yves Ribault en particulier, il semble que la construction du palais Jacques Coeur a été confiée à des artisans formés par André Beauneveu et Guy de Dammartin sur les chantiers du duc de Berry.<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> Étienne Hamon, « La maîtrise d'oeuvre d'une cathédrale à l'épreuve des grands travaux. L'exemple de Bourges aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *op. cit.*, p.183.

<sup>292</sup> Jean-Yves Ribault, « Chantiers et maîtres d'œuvre à Bourges durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. De la Sainte-Chapelle au palais Jacques Cœur », *op. cit.*

Philippe Bon remarquait d'ailleurs que certains anges culs-de-lampes du palais du duc de Berry, comportant des traces de polychromie, jouaient d'un instrument et d'autres tenaient initialement un blason. D'autres ont été refaits et portent un phylactère. Ces éléments rappellent les sculptures de la chapelle Jacques Coeur.<sup>293</sup>

Comme la coutume le voulait, Jacques Coeur a fait édifier dans son hôtel une chapelle privative. Pour Jacques Chiffolleau, cette pratique des laïcs, visant à intégrer des lieux de culte à leur résidence, relève d'un important besoin de recueillement et non pas d'une appropriation des pouvoirs cléricaux, comme cela avait pu être le cas durant le Haut Moyen Âge.<sup>294</sup>

La chapelle du palais de l'argentier témoigne d'un goût raffiné et du talent de ses maîtres d'oeuvre. La voûte peinte a fait l'objet de plusieurs commentaires par les historiens, comme nous l'avons vu précédemment. Les clefs de cette voûte sont décorées des armoiries de Jacques Coeur et de sa femme, ornementation emblématique apposée dans l'ensemble de la résidence.

L'oratoire de son hôtel berruyer est somptueusement décoré. D'ailleurs, cette petite loge est comparable à l'architecture de la chapelle de la cathédrale. Pour exemple, l'arc à crochets décorés de fleurons dorés de l'oratoire de la chapelle du palais rappelle l'arc brisé de l'entrée de la chapelle Jacques Coeur.

Enfin, le parti architectural de ce palais a connu une grande postérité tant pour son organisation, qui inspira la construction d'hôtels bâtis sur un plan similaire, que pour son vocabulaire architectural. Ainsi, après l'incendie qui a ravagé Bourges le 22 juillet 1487, de nombreuses maisons ont été reconstruites sur le modèle qu'offrait le palais Jacques Coeur.<sup>295</sup>

Toutefois, comme le remarque Étienne Hamon, il n'est pas toujours évident de trouver des points de comparaison aux chantiers de l'argentier. Ceci s'explique, entre autres, car ils furent menés durant une période qui est, aujourd'hui, peu étudiée, et dont les chantiers ne nous sont pas toujours connus. Étienne Hamon constate cependant que les

---

<sup>293</sup> Philippe Bon, « Les culs-de-lampe du château de Mehun-sur-Yèvre : premières analyses », *En Berry, du Moyen Âge à la Renaissance : pages d'Histoire et d'Histoire de l'art offertes à Jean-Yves Ribault*, Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry, hors série, novembre 1996, pp. 53-62.

<sup>294</sup> Jacques Chiffolleau, *La religion flamboyante : France, 1320-1520*, *op.cit.*, p.107.

<sup>295</sup> Ce constat est notamment fait par Solange Pajot, *op.cit.*, p. 99.

réalisations de Jacques Coeur peuvent se rapprocher de monuments construits dans le centre de la France, dans les mêmes années.<sup>296</sup>

En effet, Étienne Hamon compare la façade et la nef de la cathédrale de Tours, chantiers du XV<sup>e</sup> siècle sous la direction de Jean Dammartin, avec l'hôtel de l'argentier. Ces deux édifices comportent des réseaux ajourés avec des fleurs de lys. L'architecture de Notre-Dame de Cléry au XV<sup>e</sup> siècle se rapproche aussi des chantiers de Jacques Coeur. Enfin, la porte de la sacristie (fig. 89) rappelle celle de Villequier au sud du chœur de la collégiale (actuelle sacristie) construite vers 1454-1457, de même que la porte de l'hôtel berruyer de Guillaume de Varye.<sup>297</sup> Albert Châtelet mentionne également une communauté d'esprit entre le décor de la chapelle de l'hôtel et les anges figurés sur les voûtes d'une chapelle de Saint-Pierre de Louvain.<sup>298</sup>

En outre, nous pouvons noter le rayonnement des ateliers franco-flamands de Jacques Coeur sur les chantiers postérieurs de la région comme, par exemple les parties du château de Meillant construites par Charles 1<sup>er</sup> d'Amboise à partir de 1460 (fig. 90 et fig. 91).<sup>299</sup>

Par ailleurs, comme nous l'avons relevé au sujet de la clef pendante, nous pouvons envisager des liens entre la chapelle Jacques Coeur et le développement de l'architecture à l'étranger. Comme Michel Mollat le remarque : « pour comprendre Jacques Coeur il faut l'observer de l'étranger comme de France ; son personnage et son rôle prennent alors des dimensions inaccoutumées. »<sup>300</sup>

Ayant énormément voyagé en Méditerranée Jacques Coeur a dû se constituer une culture visuelle imprégnée de l'architecture italienne. Aussi, le modèle de la distribution des bâtiments est probablement à chercher sur ce territoire, tandis que l'idée de la conception d'une clef de voûte pendante a pu lui venir lors de ses voyages en Espagne. À ce titre, nous pouvons comparer l'idée de la chapelle de l'argentier à des chapelles

---

<sup>296</sup> Étienne Hamon, « La maîtrise d'oeuvre d'une cathédrale à l'épreuve des grands travaux. L'exemple de Bourges aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *op. cit.*, p.184.

<sup>297</sup> *Ibid.*

<sup>298</sup> Albert Châtelet, « Jacob de Litemont », *op.cit.*

<sup>299</sup> Thierry Crépin-Leblond, « Maillant, château », dans Étienne Hamon (dir.), *Bourges et le Berry de la fin de l'âge gothique à la Renaissance (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, *op.cit.*

<sup>300</sup> Michel Mollat, « Jacques Coeur, vu d'Italie, en son temps », *op. cit.*, p.265

italiennes pensées comme des « ensembles décoratifs conçus comme un tout par un même artiste, telle la chapelle Saint-Martin par Simone Martini à Assise ou la chapelle Baroncelli par Taddeo Gaddi à Santa Croce de Florence ».<sup>301</sup> Auxquelles s'ajoutent les exemples espagnols et italiens que nous avons déjà mentionnés pour la clef pendante.

Quant au vocabulaire architectural, les maîtres d'oeuvre en charge de l'exécution de ces chantiers venaient pour certains du nord. C'est pourquoi nous pouvons également établir des parallèles avec certaines réalisations des Flandres mais aussi de l'Empire.

Par exemple, la chapelle Saint-Venceslas de la cathédrale Saint-Guy de Prague, construite dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle par Peter Parler, présente des arcatures aveugles similaires à l'arc d'entrée de la chapelle Jacques Coeur, avec des fleurons présentant une polychromie rouge, or et bleu (fig. 92).

Ainsi, la question des transferts est complexe et nécessiterait des recherches approfondies afin de mieux comprendre quels modèles ont été convoqués pour édifier la chapelle Jacques Coeur.

---

<sup>301</sup> Nicole Reynaud, « Quelques réflexions sur la chapelle des Breuil à la cathédrale de Bourges », *op.cit.*, p. 29



## CONCLUSION

En définitive, il est difficile de trouver des équivalents à la chapelle Jacques Coeur, monument singulier à bien des égards. Sa plastique architecturale, d'un haut degré de raffinement, semble répondre à une volonté d'unité, digne de l'«œuvre d'art totale» que les romantiques allemands ont théorisée au XIX<sup>e</sup> siècle. Cette conception hollistique montre aussi le goût de Jacques Coeur pour l'ensemble des médiums artistiques, puisqu'un soin tout particulier semble avoir été accordé à la peinture, la sculpture ou encore le vitrail. Parvenu à une aisance matérielle rivalisant avec celle du roi, l'argentier a dû s'entourer de ceux qu'il estimait les plus compétents pour concevoir sa chapelle funéraire. Nous ne sommes donc pas surpris à l'étude de cet édifice que des noms d'artistes très connus de l'Histoire de l'art nous parviennent tels que celui de Jean Fouquet ou de Jacob de Litemont.

De même, les recherches techniques autour de sa structure à clef pendante, à une époque où ce genre d'éléments est encore très rare, laissent envisager à elles seules la richesse du foyer artistique berrichon. Ce constat amène à s'interroger sur l'identité des artistes qui ont oeuvré pour Jacques Coeur et tout particulièrement celle du maître d'oeuvre désigné à la réalisation de la chapelle de l'argentier à la cathédrale. Ces études sur la main d'oeuvre conduisent aux mêmes interrogations sur le lien que Jacques Coeur entretenait avec les arts et les artistes. Nous nous sommes alors demandé quels ont été les modèles convoqués par l'argentier lorsqu'il a formulé l'idée de faire construire une chapelle funéraire latérale à la cathédrale de Bourges. La problématique est d'autant plus difficile à traiter compte tenu du programme d'ensemble qui existe dans cette chapelle.

L'analyse architecturale du monument permet de formuler des hypothèses quant à la culture visuelle des acteurs du chantier de la chapelle et donc des modèles préexistants à sa conception. Ce que nous connaissons de la vie de Jacques Coeur et les noms des artistes qui semblent avoir gravité autour de l'argentier nous amène à penser que si Jacques Coeur n'a pas été indifférent à l'architecture du sud de l'Europe, il a rencontré à Bourges des artistes qui eux étaient très imprégnés par la production artistique du nord. Les voyages de l'argentier dans le nord, si ils ont existé, ne nous sont pas renseignés.

Il est indéniable que les horizons culturels de Jacques Coeur sont pour beaucoup dans l'arrivée à Bourges d'une architecture marquée par ce qu'il avait pu voir lors de ses voyages. D'ailleurs, Michele Tomasi insistait sur le fait que dans la formation d'un 'gothique international',<sup>302</sup> la mobilité des commanditaires était aussi importante que la mobilité des artistes, expliquant que les choses ne soient pas aussi tranchées entre transferts artistiques originaires du nord ou du sud.<sup>303</sup> Ces nuances permettent de comprendre que dans son idée, la chapelle funéraire de Jacques Coeur est comparable à des exemples que l'on peut observer dans le sud ( Italie, Péninsule Ibérique...), tandis que son traitement architectural trouverait ses racines dans l'architecture berrichonne et du centre de la France mais également dans des productions septentrionales (Flandres, Empire...).

Par conséquent, l'idée de concevoir une chapelle funéraire comme un ensemble semblerait venir d'Italie alors que le vocabulaire architectural rappelle des exemples du nord. Comme nous l'avons remarqué, il en va de même pour la clef pendante de la chapelle. Cette hypothèse est confortée lorsque l'on observe l'ensemble de édifices conçus pour l'argentier. Le constat est tout de même quelque peu différent au sujet de son palais. La distribution des pièces en particulier fait penser aux loges de marchands italiens. De même l'idée de la voûte pendante de l'escalier d'honneur, si elle est bien contemporaine à la construction de l'hôtel, évoque l'idée et le graphisme d'exemples régionaux mais aussi de cas que l'on peut observer dans la Péninsule Ibérique et en Italie. En outre, les peintures de la chapelle du palais semblent avoir été l'oeuvre de maîtres venus du nord ou du moins très inspirés par eux. En revanche, l'architecture du palais fait penser à des édifices que l'on peut observer dans la région. En cela Jacques Coeur, plus qu'à son réseau et ses voyages, est sûrement redevable au foyer artistique de la région.

Ainsi, la chapelle Jacques Coeur serait le fruit de la rencontre entre les souhaits d'un homme et les moyens fournis par les bâtisseurs de son temps. Si certains ont pu être formés dans des ateliers du nord, ils ont sûrement dû travailler en collaboration avec des artistes déjà installés depuis plusieurs générations dans la région, comme en témoignent les analogies entre le palais Jacques Coeur et le palais du duc de Berry.

---

<sup>302</sup> Terme forgé par Louis Courajod à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui explique que c'est principalement l'art franco-flamand qui s'est imposé dans l'Europe à la fin du Moyen Âge. Ce courant de pensée vient aujourd'hui s'opposer à l'idée que la production artistique de la fin du Moyen Âge s'est réalisée sous l'impulsion italienne.

<sup>303</sup> Michele Tomasi, « Le gothique international en Italie : historiographie et perspectives », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques*, n°139, 2008, [en ligne] mis en ligne le 25 novembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/418>

Par ailleurs, la chapelle Jacques Coeur permet de sonder les aspirations de Jacques Coeur en tant que bâtisseur et tout particulièrement dans la sphère religieuse, qui implique forcément des intentions plus ambivalentes et équivoques que dans le cadre civil, où l'architecture répond alors à un besoin de visibilité et de confort domestique. Cette réflexion révèle une pluralité d'aspirations de nature corrélative le plus souvent. En effet, ce monument a sûrement tenu un rôle de marqueur social, relevant aussi d'enjeux politiques qui transparaissent dans la mise en avant de ses relations avec les instances de pouvoirs. Dans l'esprit de Jacques Coeur, ces démonstrations étaient sans doute tout autant bénéfiques à ses intérêts économiques qu'à sa renommée. Cependant, la chapelle de l'argentier incarne aussi des préoccupations où la question du Salut occupe une place importante. De même, cette chapelle sert des besoins mémoriels, l'argentier étant sans doute inquiet du devenir de sa lignée. Ainsi, du point de vue architectural, la concrétisation de ces appétences explique que la chapelle se distingue d'un édifice civil.

Les particularités de la chapelle Jacques Coeur peuvent aussi se comprendre comme le reflet d'un contexte historique, artistique, social et économique très conjoncturel et donc unique. De même, l'ensemble des aspirations de l'argentier que nous mentionnons sont à l'image de transformations profondes de la société à la fin du Moyen Âge, qui affectent la création artistique. À Bourges, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle des maîtres d'oeuvre d'horizons variés, dont le statut est en pleine valorisation, rencontrent les attentes d'une maîtrise d'ouvrage de plus en plus diversifiée (clercs, notables, ...), contribuant à entretenir un véritable foyer artistique. Ce phénomène explique la diversité des références usitées dans les commandes de Jacques Coeur. Tout du moins, il permet de comprendre que, tout en partageant une certaine communauté d'esprit, les analogies possibles entre les différents chantiers entrepris pour l'argentier ont leurs limites.

Ainsi, la commande de l'argentier en matière d'art et d'architecture, et tout particulièrement la chapelle Jacques Coeur, est le témoignage de bouleversements sociétaux de la fin du Moyen Âge. Dans ce sens, la typicité architecturale de cette chapelle reflète aussi une évolution du statut des architectes, qui laissent plus facilement libre court à leur subjectivité, suscitant des recherches techniques et plastiques très avancées. De même, l'arrivée d'un autre type de commanditaire à la fin du Moyen Âge, rendue possible par une plus grande perméabilité des strates sociales qu'aux époques antérieures, engendre

la pénétration dans la pratique artistique de formes issues d'un vocabulaire architectural réinvesti et construit à partir de modèles différents.

Finalement, c'est par mimétisme que Jacques Coeur a pratiqué une commande artistique, identifiable à celle des autres seigneurs et princes français et étrangers de son temps. L'argentier entretenait des relations avec de nombreux nobles, qui avaient connaissance de ses entreprises architecturales, comme le roi René, témoin des chantiers de l'argentier. Ces hommes ont probablement fait travailler les mêmes artistes tels que Simon de Beaujeu, dont la présence est attestée à la fois sur les chantiers du duc d'Anjou et de Jacques Coeur ou encore Jean Fouquet, peintre du roi, qui semble également avoir fait partie de l'entourage de l'argentier et enfin, Jacob de Litemont, qui après avoir été au service de Charles VII et avant de travailler pour le duc d'Anjou a très probablement oeuvré pour Jacques Coeur.

En définitive, de nombreuses questions demeurent quant aux transferts artistiques nationaux mais aussi internationaux, qu'implique la construction de la chapelle. L'identité de son architecte ainsi que les oeuvres qui ont marqué Jacques Coeur au cours de ses voyages, restent un mystère. Aussi, les questions techniques et stylistiques que soulève la clef pendante, et ses liens avec la micro-architecture visibles dans les autres arts (sculpture, peinture, orfèvrerie, vitrail...), demeurent ouvertes. Il en va de même pour les interrogations liées à la symbolique de ses structures que la recherche en Histoire de l'art n'ose encore aborder compte-tenu de la nouveauté des études menées sur les clefs pendantes. Enfin, dans le cas de la chapelle Jacques Coeur, l'idée d'un programme d'ensemble où chaque élément est pensé en fonction d'un tout, continue de préoccuper par son originalité.

## SOURCES

### NON PUBLIÉES :

-Arch. Dép. Cher, 8G 150 f.54 v°: délibération capitulaire du 15 octobre 1447, en vue de l'édification d'un vestiaire et d'une bibliothèque au-dessus, qui seront construits dans la cathédrale de Bourges, au frais de Jacques Coeur.

-Arch. Dép. Cher, 8 G 150. f. 65 v°: le chapitre donne l'autorisation de la destruction d'une chapelle sur le flanc nord de la cathédrale pour y édifier le vestiaire.

-Arch. Dép. Cher, 8 G 150 f. 74 v°: le chantier du nouveau vestiaire semble avoir été supervisé au nom de Jacques Coeur par Jacques Culon. Jacques Coeur utilisait souvent des prêtres-noms pour mener ses affaires. Le maître d'oeuvre de cette entreprise serait un certain Nicolas de Villeneuve.

-Arch. Dép. Cher, 8 G 150 f. 103 v°: le 14 juillet 1449, à la suite d'une demande de la part de Jacques Coeur, les chanoines, au regard de l'implication de l'argentier dans les chantiers récents de la cathédrale, acceptent de lui céder l'espace de l'ancien vestiaire pour y faire construire une chapelle funéraire.

-Arch. Dép. Cher, 8 G 150 f. 163 v°: le 23 février 1451, Jacques Coeur demande l'autorisation de faire transférer dans la chapelle, le corps de son père, Pierre Coeur. On peut donc supposer qu'à cette date la chapelle est quasiment achevée, si ce n'est complètement.

-Arch. Dép. Cher, 8G 150 f.168 v°: le 9 janvier 1461: mention de l'inhumation prochaine de Colin Le Picart.

-Arch. Dép. Cher, 8 G 150 f. 175 v°: en juillet 1451, une dernière mention est faite de l'association de Jean de Blois et de Colin Le Picart.

-Arch. Dép. Cher, 8G 150 f. 169 et Arch. Dép. Cher, 8 G 150 f. 196: le 5 mai 1451, les chanoines décident de faire installer un autel dans leur nouveau vestiaire en l'honneur de saint Guillaume. À partir de là, dans les textes, ce lieu sera appelé sacristie.

-Arch. Dép. Cher, 8 G 151 f. 32: le 24 janvier 1457, Jean Coeur, fils de Jacques Coeur, exprime au chapitre le désir de se faire construire une chapelle dans la cathédrale. L'emplacement exact de cette dernière est sujet à discussion selon Jean-Yves Ribault.

-Arch. Dép. Cher, 8G 152, f. 99 v° et Arch. Dép. Cher, 8G 151, f° 112: Il est fait mention en septembre 1460, d'un certain Jean Labbé auquel Colin Le Picart semble avoir délégué plusieurs réparations. Ceci tend à minimiser l'implication de Colin Le Picart dans les différents travaux menés à la cathédrale, et notamment vers la fin de sa vie.

-Arch. dép. Cher, 8G 150, f. 303 v° : document qui atteste la réception d'un paiement du chapitre par Colin Le Picart pour l'installation d'une table d'autel dans la chapelle Beaucaire.

#### PUBLIÉES :

-LEROUX DE LINCY Antoine et Lazare Maurice Tisserand, *Paris et ses historiens aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Librairie impériale, 1867.

-MOLLAT Michel *et al.* (ed.), *Les affaires de Jacques Cœur. Journal du procureur Dauvet. Procès-verbaux de séquestre et d'adjudication*, 2 vol., Paris, A. Colin, 1952-1953.

-SCHEFER Charles (ed.), *Le voyage en la terre d'Outre-Mer de Bertrandon de la Broquière*, Paris, Ernest Leroux, 1892. p. 32.

## BIBLIOGRAPHIE

### INTRODUCTION :

-CLÉMENT Pierre, *Jacques Coeur et Charles VII ou la France au XV<sup>e</sup> siècle : étude historique précédée d'une notice sur la valeur relative des anciennes monnaies françaises*, 2 vol., Paris, Guillaumin et Cie, 1853.

-DESAGES Charles et Jean Béreux, *Les archives municipales de Bourges antérieures à 1790*, Bourges, H. Sire, 1922.

-GUILLOT Robert, *La chute de Jacques Cœur. Une affaire d'État au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009.

-HEERS Jacques, *Jacques Cœur*, Paris, Perrin, 2013.

-MAN Henri (de), *Jacques Coeur, argentier du roi*, Bourges, Éd. Tardy, 1951.

-MÉRINDOL Christian (de), « Jacques Coeur et l'alchimie » dans *Micrologus: Natura, scienze e società medievali*, tome 3, Turnhout, Brepols, 1995, pp. 263-278.

-MOLLAT Michel, *Jacques Cœur ou l'esprit d'entreprise au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1988.

-MOLLAT Michel, « Les commis de Jacques Coeur », dans *Éventail de l'histoire vivante*, Paris, A. Colin, 1953, pp. 175-185.

-PALOU Christiane, *Jacques Cœur, grand argentier de Charles VII. Homme d'affaires et maître secret*, Sarezay, Presses des Mollets, 1972.

-PLAGNIEUX Philippe (dir.), *L'art du Moyen Âge en France*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2010.

### Ouvrages de vulgarisation ou de récupération de la figure de Jacques Coeur

-BORDONOVE Georges, *Jacques Coeur et son temps*, Paris, Pygmalion, 1996.

-*De Jacques Coeur à Renault, gestionnaires et organisations : troisièmes rencontres, Toulouse, 25 et 26 novembre 1994*, Toulouse, Presse de l'Université de sciences sociales de Toulouse, 1995.

La chapelle Jacques Coeur

-CHANCEL-BARDELOT Béatrice (de), *Dictionnaire de la cathédrale de Bourges*, Dijon, Faton, 2008, pp. 113-114.

-GIRARDOT Auguste-Théodose (de), *Histoire du chapitre de Saint-Étienne de Bourges*, Orléans, A. Jacob, 1853.

-GIRARDOT Auguste-Théodose (de) et Hyppolyte Durand « Chapelle Saint-Ursin. Autrefois des Cœur, de l'Aubespine, de Châteauneuf », dans *La cathédrale de Bourges. Description historique et archéologique avec plan, notes et pièces justificatives*, Moulins, P.-A. Desrosiers, 1849.

-GRODECKI Catherine, *Saint-Étienne de Bourges*, Paris, Hachette, 1959, pp. 25-29.

-GRODECKI Louis, « Le 'Maître des vitraux' de Jacques Cœur », dans Albert Châtelet et Nicole Reynaud (dir.), *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, pp. 105-125.

-GUIRAUD Louise, *Recherches et conclusions nouvelles sur le prétendu rôle de Jacques Coeur étudié dans ses rapports administratifs et commerciaux avec le Languedoc et principalement avec Montpellier*, Paris, Picard et fils, 1900.

-LA MOUREYRE Françoise (de), « Philippe de Buyster », *La Tribune de l'Art* [en ligne], consulté le 30 octobre 2016. URL : <http://www.latribunedelart.com/philippe-de-buyster-1595-1688-sommaire>

-MÉLOIZES Albert (des), *Les vitraux de Bourges postérieurs au XIII<sup>e</sup> siècle*, Lille, Desclée de Brouwer, 1891-1894, pp. 28-32.

-REYNAL Louis, *Histoire du Berry depuis les temps les plus anciens jusqu'en 1789*, tome 3, Bourges, Librairie de Vermeil, 1821, p. 63.

-ROMELOT Jean-Louis, *Description historique et monumental de l'Église métropolitaine de Bourges*, Bourges, Manceron, 1824, pp. 173-190.

Un programme artistique d'une grande unité :

-GALLET Yves, *Matthieu d'Arras (vers 1290 ?-1352) : Un maître d'oeuvre français dans l'Europe gothique*, habilitation à diriger des recherches, Faculté des Sciences humaines et Arts de l'université de Poitiers, 2 décembre 2013.

-GALARD Jean et Julian Zagazatoitia (dir.), *L'oeuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003.

-GRODECKI Louis, *Le vitrail et l'architecture aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, *Gazette des beaux-arts*, n°2, 1949, pp.5-24.

-JUNOD Philippe, « Oeuvre d'art totale », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 09 février 2018.

URL: <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/oeuvre-d-art-totale/>



-KURMANN-SCHWARZ Brigitte, « La pierre peinte et le verre coloré. Le rôle du vitrail dans la perception de l'espace gothique », dans Yves Gallet (dir.), *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en oeuvre dans l'art médiéval : mélanges d'Histoire de l'art offerts à Eliane Vergnolle*, Brepols, Turnhout, 2011.

-KURMANN-SCHWARZ Brigitte, « Les vitraux des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle », dans Armand Maillard (dir.) *Bourges*, coll. La grâce d'une cathédrale, Strasbourg, La Nuée bleue, place des Victoires, 2017, pp.264-274.

-KURMANN-SCWARZ Brigitte, « Vitraux commandités par la cour. Le vitrail et les autres arts : ressemblances et dissemblances », dans Christian Freigang et Jean-Claude Schmitt (dir.), *La culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Âge*, Berlin, Akademie-Verl, 2005, pp.161-182

-LAUDATI Patrizia, « Formes de l'architecture : langages, images et pratiques partagés » dans Pascal Lardellier, *Formes en devenir. Approches technologiques, communicationnelles et symboliques*, Londres, I.S.T.E editions, 2014, pp.179-199.

-SCHLINK Wilhelm, « Existait-il un programme d'ensemble pour les cathédrales au Moyen Âge ? », dans *Le monde des cathédrales. Cycle de conférence organisée par le Musée du Louvre du 6 janvier au 24 février 2000*, Paris, 2003, pp.13-40.

-TRAHNDORFF Carl Friedrich Eusebius, *Aesthetik oder Lehre van Westanschauung und Kunst*, Aix-la-Chapelle, Mayersche Buchhandlung, 1827.

Disponible sur Internet : <https://archive.org/details/bub-gb-h54vAAAAAYAAJ>

-VAN DE PERRE Harold, *Van Eyck. L'Agneau mystique*, Paris, Gallimard-Electa, 1996.

-WAGNER Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Berlin, Maurer, 1849.

#### La question de la maîtrise d'oeuvre :

-ANTOINE Élisabeth, *Dossier de l'Art : Le dais de Charles VII. Une acquisition exceptionnelle pour le Louvre*, hors-série, n°4, septembre 2010.

-CALLEDE Bernard, « Étude des peintures murales dans la chapelle de l'hôtel Jacques Coeur à Bourges », *Studies in Conservation*, n° 20, 1975, pp. 195-200.

-CHAPELOT Odette, « Maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'oeuvre dans le bâtiment médiéval », dans Odette Chapelot (dir.), *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvres au XIV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : actes de colloque, Vincennes, 1<sup>er</sup> au 3 octobre 1998*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001.

-CHÂTELET Albert, « Jacob de Litemont », dans Christian Roth (dir.), *En Berry, du Moyen Âge à la Renaissance : pages d'Histoire et d'Histoire de l'art offertes à Jean-Yves Ribault*, Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry, hors série, novembre 1996, pp.79-86.

-CHÂTELET Albert, « La carrière de Jean Fouquet », *Dossier de l'Art : Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV<sup>e</sup> siècle*, hors série, n° 94, mars 2003, pp.12-15.

-GODEFROY Denis, *Histoire de Charles VII*, Paris, Impr. Royale, 1661, p.858.

-HAMON Étienne, « La maîtrise d'oeuvre d'une cathédrale à l'épreuve des grands travaux ; l'exemple de Bourges aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », dans *Cathédrale de Bourges : actes du colloque international, Bourges, 28-30 octobre 2009*, Tours, P.U.F.R, 2017, pp. 177-191.

-HAMON Étienne, « Le grand chantier de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance (1324-1562) », dans Armand Maillard (dir.) *Bourges*, coll. La grâce d'une cathédrale, Strasbourg, La Nuée bleue, place des Victoires, 2017, pp.105-134.

-HAMON Étienne, « Rodez, cathédrale Notre-Dame. Les campagnes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance », dans *Congrès archéologique de France : 167<sup>e</sup> session, Aveyron, 2009*, Paris, Société française d'archéologie, 2011, pp. 291-304.

-HAMON Étienne, *Un grand chantier de l'époque flamboyante. La reconstruction de la tour nord de la cathédrale de Bourges (1507-1537)*, thèse de l'École nationale des chartes, dir. Alain Erlande-Brandenburg, Paris, soutenue en 1999.

-ISNARD Isabelle, « Être architecte à la fin du Moyen Âge. La carrière protéiforme de Jean de Beauce 'maître maçon' de l'oeuvre de l'église de Chartres », *Revue de l'art*, n°151, 2006, pp. 9-63.

-ISNARD Isabelle, *L'abbatiale de la Trinité de Vendôme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

-LAFORGUE Jean, « Le plafond peint de la salle Vinas du château d'En-bas à Poussain (Hérault) », *Études héraultaises*, n°33-34, 2002-2003, pp.43-56.

-LÉOPOLD Delisle, « Les Heures de Jacques Cœur », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 65, 1964, pp. 126-131.

-MEUNIER Florian, « Martin Chambiges, un architecte parisien au service du chapitre cathédral de Troyes au début du XVI<sup>e</sup> siècle », dans Odette Chapelot (dir.), *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvres aux XIV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : actes de colloque, Vincennes, 1<sup>er</sup>-3 octobre 1998*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001.

-MULLER Henri, « La chapelle royale de Notre-Dame de la Salvation de la porte de Pierrefonds », dans *Bulletin mensuel*, Compiègne, Hôtel de ville, 1937, pp. 1-15

-MURRAY Stephen, *Building Troyes Cathedral. The Late Gothic Campaigns*, Bloomington Indianapolis, Indiana University press, 1986.

-REYNAUD Nicole, « Quelques réflexions sur la chapelle des Breuil à la cathédrale de Bourges », dans Christian Roth (dir.), *En Berry, du Moyen Âge à la Renaissance : pages d'Histoire et d'Histoire de l'art offertes à Jean-Yves Ribault*, Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry, hors série, novembre 1996, pp.287-292.

-RIBAUT Jean-Yves, « Chantiers et maîtres d'œuvre à Bourges durant la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. De la Sainte-Chapelle au palais Jacques Cœur », dans *Congrès des sociétés savantes : 93<sup>e</sup> session, section archéologie, Tours, 5-9 avril 1968*, Paris, B.N.F, 1970, pp. 387-410.

-MARROW James, « Miniatures inédites de Jean Fouquet : Les Heures de Simon de Varie », *Revue de l'art*, n° 67, 1985, pp. 7-32.

-MÉRINDOL Christian (de), « Un portrait méconnu de Jacques Coeur », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, 134<sup>e</sup> année*, n°1, 1990, pp. 10-16.

-MÉRINDOL Christian (de), « La Pietà de Nouans et le triptyque de l'hôtel Jacques Coeur », *Revue de l'art*, n°67, 1985, pp. 49-57.

-PAJOT Solange, « La sculpture en Berry à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance », *Mémoire de la Société des Antiquaires du Centre*, n° 49, 1942, pp. 69-190.

-REYNAUD Nicole, « Un peintre français, cartonnier de tapisserie au XV<sup>e</sup> siècle : Henri de Vulcop », *Revue de l'art*, n° 22, 1973, pp. 6-21.

-RIBAUT Jean-Yves, « Les Colombe, une famille d'artistes au XV<sup>e</sup> siècle », dans *Michel Colombe et son temps: actes du Congrès national des sociétés historiques et scientifiques : 124<sup>e</sup> session, Nantes, 1999*, Paris, Éd. du C.T.H.S, 2001, pp.13-26.

-SCHAEFER Claude, « Le livre d'heures dit de Jacques Coeur de la bibliothèque de Munich », *Bulletin de la Société National des Antiquaires de France*, n°73, 1971, pp. 144-156.

## DOCUMENTATION

-AURAT Jean-Louis, *Mémoire sur l'étude de la polychromie de la chapelle Jacques Coeur*, novembre 1996. [ Consultable à la M.A.P ]

-VOINCHET François, *Chapelle Jacques Cœur. Dossier documentaire et des ouvrages exécutés*, Moulins, juillet 2002. [ Consultable à la M.A.P ou au S.T.A.P du Cher ]

-VOINCHET François, *Chapelle Jacques Cœur. Étude préalable à la restauration*, Moulins, janvier 1999. [ Consultable à la M.A.P ou au S.T.A.P du Cher ]

La chapelle Jacques Coeur : un cas unique en Berry ?

-ARMINJON Catherine (dir.), *20<sup>e</sup> siècles en cathédrales*, cat.expo.[ Reims, Palais du Tau, 29 juin-4 novembre 2001], Paris, éd. du patrimoine, 2001.

-AUBERT Marcel, « Cadouin » dans *Congrès archéologique de France. 90<sup>e</sup> session. Périgueux*, Paris, Société française d'archéologie, 1927, pp.176-190.

-BELHOSTE Jean-François et Patrick Léon (dir.), « Naissance d'une sidérurgie moderne aux confins du Berry ( fin du XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles ) », *En Berry, du Moyen Âge à la Renaissance : pages d'Histoire et d'Histoire de l'art offertes à Jean-Yves Ribault*, Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry, hors série, novembre 1996, pp.45-52.

-BERCHON Anne-Isabelle, « La chapelle d'Étampes (aujourd'hui du Saint-Sacrement) », dans *Cathédrale de Bourges : actes du colloque international, Bourges, 28-30 octobre 2009*, Tours, P.U.F.R, 2017, pp.261-292.

-BERNÉ Damien, *Saint-Denis. L'espace et la mémoire du XII<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, dir. Dany Sandron et Catherine Vincent, soutenue le 20 février 2016, dans *Bull. du C.E.M.A.* [en ligne], mis en ligne le 06 mars 2017.

URL: <http://cem.revues.org/14568;DOI:10.4000/cem.14568>

-BRUZELIUS Caroline, « The architecture of the mendicant orders in the Middle Ages : an overview of recent literature », dans *Perspective*, 2/2012, pp.365-386, mis en ligne le 30 juin 2014, [en ligne],

URL : <http://perspective.revues.org/195>

-CHATENET Monique et Mary Whiteley, « Les pièces privées de l'appartement du roi au château de Vincennes », *Bull. Mon.*, tome 148, n°1, 1990, pp.83-85.

-DESACHY Matthieu « Un ramassis d'autels et de chapelles : la cathédrale démultipliée Notre-Dame de Rodez, XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles », dans *Revue du Rouergue*, 2008, pp.441-482, [en ligne], mis en ligne le 19 juillet 2013.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00846534>

-FAUCHERRE Nicolas et Jean-Marie Guillouët (dir.), *Nantes flamboyante (1380-1530) : actes du colloque, 24-26 novembre 2011*, Nantes, Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique, 2014.

-FREIGANG Christian, « Chapelles latérales privées. Origines, fonctions, financement. Le cas de Notre-Dame de Paris » dans Nicolas Bock (dir.), *Art, cérémonie et liturgie au Moyen- Âge : actes du colloque de 3<sup>e</sup> Cycle Romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000*, Viella, Rome, 2002.

-GALLET Yves, « Avignon, Palais des papes. La voûte à clef pendante du porche des Champeaux et sa place dans l'architecture européenne aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles », dans

*Monuments d'Avignon et du Comtat Venaissin : empreinte et influence de la papauté (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, 175<sup>e</sup> session, Congrès archéologique de France, Avignon, 9 au 13 juin 2016 [à paraître].

-GALLET Yves (dir.), *La clef pendante dans l'architecture du Moyen Âge et de l'époque moderne*, Journée d'études, Université Bordeaux Montaigne, 2 juin 2017 [à paraître].

-GALLET Yves, « Une voûte à clef pendante du XIII<sup>e</sup> siècle à Saint-Urbain de Troyes », *Bull. Mon.*, n°171-1, 2013, pp.11-21.

-HAMON Étienne, *Un chantier flamboyant et son rayonnement. Gisors et les églises du Vexin français*, Besançon, Presses universitaires de Franche-comté, 2008.

-JULLIEN Henri, « Clé de voûte de la chapelle de la Vierge à Caudebec-en-Caux », *Les monuments historiques de la France*, n°3, 1955, pp. 116-120.

-KRÜGER Kristina, « Les fondations d'autels et de chapelles à la cathédrale d'Autun » dans *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, [en ligne], mis en ligne le 14 novembre 2007, consulté le 15 octobre 2016.

URL : <http://cem.revues.org/3082>;DOI : [10.4000/cem.3082](https://doi.org/10.4000/cem.3082)

-KURMANN Peter, « Filiation ou parallèle? À propos des façades et des tours de Saint-Guy de Prague et de Saint-Ouen de Rouen », *Umění*, n° 49, 2001, pp. 211-219.

-KURMANN-SCHWARZ Brigitte, « Les vitraux de la fin du Moyen Âge des chapelles latérales de Bourges. Commande et fonctions » dans *Cathédrale de Bourges : actes du colloque international, Bourges, 28-30 octobre 2009*, Tours, P.U.F.R., 2017, pp.423-438.

-L'HÉRITIER Maxime et Arnaud Timbert, « De la reproduction à la réinterprétation des modèles dans l'architecture : quel usage du métal à l'époque gothique », dans *Apprendre, produire, se conduire. Le modèle au Moyen Âge : actes du congrès de la S.H.M.E.S.P., 45<sup>e</sup> session, Nancy, 22-25 mai 2014*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, pp.167-183.

- L' HÉRITIER Maxime, « Les armatures de fer : renforts structurels ou consolidation » dans *Cathédrale de Bourges : actes du colloque international, Bourges, 28-30 octobre 2009*, Tours, P.U.F.R., 2017, pp.192-194.

- MESQUI Jean, *Le château d'Angers*, Paris, Éd. du patrimoine, 2001

-MEUNIER Florian, *L'architecture flamboyante dans la vallée de la Seine, de Vernon à Harfleur*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Paris 4, dir. Dany Sandron, 2009.

-RAPIN Thomas, « Saint-Junien. Église de Notre-Dame-du-Pont. Le mécénat royal au service d'une résurgence des formes locales » dans Éliane Vergnole (dir.), *Haute-Vienne romane et gothique*, Paris, Société française d'archéologie, Paris, 2016, pp. 297-310.

-RECHT Roland, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Gallimard, Paris, 1999.

-REVEYRON Nicolas, « Influence de la charpenterie et rôle des charpentiers dans l'architecture en pierre à la fin du Moyen Âge à Lyon », *Bull. Mon.*, vol 154, n°2, 1996, pp. 149-165.

-REVEYRON Nicolas, « Innovation et tradition dans le traitement architectural de la lumière à la cathédrale de Bourges », dans *Cathédrale de Bourges : actes du colloque international, Bourges, 28-30 octobre 2009*, Tours, P.U.F.R, 2017, pp.245-246.

-REVEYRON Nicolas, « Invention technique et projet architectural dans l'art gothique tardif à Lyon », dans Odette Chapelot (dir.), *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'oeuvre au XIV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : actes de colloque, Vincennes, 1<sup>er</sup> au 3 octobre 1998*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001.

-SALET Francis, « La Madeleine de Troyes » dans *Congrès archéologique de France : 123<sup>e</sup> session, Troyes, 1955*, Orléans, M. Pillault, 1957, pp. 139-152.

-SCHURR Marc, « Saint-Guy de Prague : une cathédrale 'à la française' ? Réflexions sur les sources de son architecture », *Bull. Mon.*, tome 162, n°4, 2004, pp.273-287.

-YBERT Arnaud, « Les clés de voûtes pendantes de la chapelle de Hangest de la cathédrale de Notre-Dame de Noyon. Analyse des techniques de construction », dans Arnaud Timbert et Delphine Hanquiez (dir.), *L'architecture en objets. Les dépôts lapidaires de Picardie. Journée d'études d'Amiens, n°21*, Villetaneuse, Centre d'archéologie et d'histoire médiévales des établissements religieux, 2008, pp. 215-243.

#### La place de la chapelle dans la commande de l'argentier

-« Ancienne église Saint-Outrillet », *La Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine*, [en ligne], consulté le 11 février 2017.

URL: [www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/pages/bases/merimee\\_cible.html](http://www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/pages/bases/merimee_cible.html)

-Arrêté du 6 janvier 1989, relatif à la terminologie économique et financière (version consolidée au 22 avril 2017).

-BEAUNE Colette, « Mourir noblement à la fin du Moyen-Âge », dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 6<sup>o</sup> congrès, Strasbourg, 1975*, pp. 125-143, [en ligne], mis en ligne le 04 juin 2016.

URL : [http://www.persee.fr/doc/shmes\\_1261-9078\\_1977\\_act\\_6\\_1\\_1213](http://www.persee.fr/doc/shmes_1261-9078_1977_act_6_1_1213)

-BECKSMANN Rüdiger, « Architecture, sculptures et verrières de la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale de Strasbourg : un ensemble artistique au seuil du gothique tardif », *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*, n°25, 2002, pp.113-134.

- BON Philippe, « Les culs-de-lampe du château de Mehun-sur-Yèvre : premières analyses », *En Berry, du Moyen Âge à la Renaissance : pages d'Histoire et d'Histoire de l'art offertes à Jean-Yves Ribault*, Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry, hors série, novembre 1996, pp. 53-62.
- BOREL Pierre, *Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises*, Paris, Éd. Auguste Courbé, 1655, pp. 276-278.
- CHIFFOLEAU Jacques, *La religion flamboyante : France, 1320-1520*, Paris, ed. Points, 2011.
- COLLAS Alain, « Les gens qui comptent à Bourges au XV<sup>e</sup> siècle. Portrait de groupe de notables urbains », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 101, n°3, 1994, pp. 49-68.
- CRÉPIN-LEBLOND Thierry, « Maillant, château » dans Étienne Hamon (dir.), *Bourges et le Berry de la fin de l'âge gothique à la Renaissance (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle), 176<sup>e</sup> session, Congrès archéologique de France, Bourges, 22 au 26 juin 2017* [à paraître].
- RABASA DÍAZ Enrique *et al.*, « The 100 Ft Vault : The Construction and Geometry of the Sala dei Baroni of the Castel Nuovo, Naples », dans Robert Carvais *et al.* (ed.), *Nuts and Bolts of Construction History. Culture, Technology and Society*, vol. 3, Paris, Picard, 2012, pp.53-60.
- GANDILHON Alfred, *Contribution à l'histoire de l'argentier Jacques Coeur*, Bourges, Dusser et Larchévêque, 1927.
- GANDILHON Alfred et Robert Gauchery, « L'hôtel de Jacques Coeur », *Congrès archéologique de France : 94<sup>e</sup> session, Bourges, 1931*, Paris, Picard, 1932, pp.56-115.
- GAUCHERY Paul, « L'hôtel Jacques Coeur de Bourges. Nouveaux documents sur son état primitif, ses restaurations, ses mutilations », *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, n° 38, 1919, pp. 155-188.
- HAMON Étienne ( dir.), *Bourges et le Berry de la fin de l'âge gothique à la Renaissance (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle), 176<sup>e</sup> session, Congrès archéologique de France, Bourges, 22 au 26 juin 2017*. [à paraître]
- HEINICH Nathalie et Luigi Salerno, « Mécénat », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 mars 2017. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/mecenat/>
- HÜE Denis, « Propos cordiaux : le coeur dans les poèmes dialogues » dans *Le 'Cuer' au Moyen Âge ? : Réalité et Senefiance*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1991.
- JOLY Alice, « Établissements de Jacques Coeur dans le lyonnais », *Bibliothèque de l'École des Chartes*, n° 93, 1932, pp. 314-330.

- LE GOFF Jacques, « Au Moyen Âge : Temps de l'Église et temps du marchand », dans *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 46-65.
- LOMBARD-JOURDAN Anne, *Fleur de lis et oriflamme : signes célestes du royaume de France*, Paris, Presses du CNRS, 1991.
- MARINESCO Constantin, « Alfonso le Magnanime, protecteur d'un rival du commerce catalan : Jacques Coeur : pourquoi ? », *Estudios de Historia Moderna*, n°3, Barcelone, 1953, pp. 27-63.
- FAVIÈRE Jean *et al.*, *Mécènes et amateurs d'art berrichons du Moyen Âge et de la Renaissance*, cat. expo., [ Palais Jacques Coeur, Bourges, 24 juin-16 septembre 1956 ], Bourges, Palais Jacques Coeur, 1956.
- MÉRINDOL Christian (de), « L'emblématique des demeures et chapelles de Jacques Coeur : une nouvelle lecture. La grande loge de Montpellier et les monuments de Bourges », dans *Congrès national de sociétés savantes : 110<sup>e</sup> session, section d'Histoire de l'art médiéval et de philologie Montpellier, 1985*, n°3, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1985, pp. 153-178.
- MÉRINDOL Christian (de), « Le sceau de Jacques Coeur », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, n°54-59, 1984-1989, pp. 161-168.
- MOLLAT Michel, « Jacques Coeur, vu d'Italie, en son temps, pp.265-270 », *En Berry, du Moyen Âge à la Renaissance : pages d'Histoire et d'Histoire de l'art offertes à Jean-Yves Ribault*, Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry, hors série, novembre 1996, pp. 265-270.
- PONS Alain (ed.), Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, Paris, Flammarion, 1991.
- RAYNAUD Christiane, « La mise en scène du coeur dans les livres religieux de la fin du Moyen Âge », dans *Le 'Cuer' au Moyen Âge ? : Réalité et Senefiance, op.cit.*, pp. 313-343.
- RIBAULT Jean-Yves, « Les biens immobiliers de Jacques Coeur à Bourges », *Mémoires de l'Union des Sociétés savantes*, vol 9, 1961-62, pp. 41-46.
- RIBAULT Jean-Yves, « Un hommage de Jacques Cœur à Charles VII. Le décor emblématique de la sacristie capitulaire de la cathédrale de Bourges », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 136<sup>e</sup> année, n°1, 1992, pp. 109-124.
- SOURNIA Bernard et Jean-Louis Vayssettes, « Un nouveau document sur l'hôtel de Jacques Coeur à Montpellier », *Archéologie du Midi médiéval*, Vol. 8, n°1, 1990, pp. 143-153.



-TOMASI Michele, « Le gothique international en Italie : historiographie et perspectives », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (E.P.H.E), Section des sciences historiques et philologiques*, n°139, 2008 [en ligne] mis en ligne le 25 novembre 2008. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/418>

-VAIVRE Jean-Bernard (de), « Souvenirs de Jacques Coeur en Lyonnais et en Forez », *Journal des savants*, n°1-2, 1989, pp. 105-144.