

Un nouveau tableau de Simon Marmion

Charles Sterling

Volume 8, numéro 1, 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1075359ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1075359ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sterling, C. (1981). Un nouveau tableau de Simon Marmion. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 8(1), 3–18. <https://doi.org/10.7202/1075359ar>

Un nouveau tableau de Simon Marmion

CHARLES STERLING

L'Art Gallery of Ontario à Toronto a acquis récemment un beau tableau (Fig. 1) qui contribue fondamentalement à l'identification de l'œuvre du grand peintre et enlumineur du xv^e siècle, Simon Marmion¹.

Le cas de cet artiste offre un exemple parfait de la résurrection de la vie et de l'œuvre d'un peintre médiéval due exclusivement aux efforts des chercheurs modernes. Efforts conjugués des fouilleurs d'archives et des critiques de style, inaugurés par les premiers en 1841-1843, il y a un siècle et demi ou presque². Voilà le délai parfois indispensable à l'histoire de l'art lorsqu'un maître, célèbre de son temps, tombe ensuite dans l'oubli.

En réunissant les textes d'archives on a pu apprendre que Simon, fils et sans doute élève de Jean Marmion établi à Amiens avant 1426, a dû naître dans cette ville vers 1420-1425. Dès 1435, Amiens faisait partie des domaines des ducs de Bourgogne, maîtres des Pays-Bas. Dès lors, l'historien de l'art doit s'attendre à trouver dans la capitale de la Picardie l'influence de l'école de peinture que Robert Campin (dit encore parfois le Maître de Flémalle), à Tournai, les Van Eyck et Petrus Christus, à Bruges, Roger van der Weyden (de la Pasture), à Bruxelles, ont fait admirer à l'Europe entière, sur les deux versants des Alpes. Il doit s'attendre toutefois à voir cette influence s'affirmer surtout dans la peinture sur panneau³. Dans l'enluminure, on constate sans surprise que les liens avec la puissante activité des ateliers français, parisiens en premier lieu, détermineront, à l'époque de la formation du jeune Simon, les traditions dans les provinces francophones des ducs, le nord de la France actuelle.

En 1454, Simon Marmion est le seul peintre mandé d'Amiens à Lille pour participer aux décorations du fameux *Banquet du Faisan*. Il y

rejoint des artistes venus de toutes les villes importantes des Pays-Bas. On ne saurait insister assez sur l'importance, non seulement pour Marmion, mais pour tous les peintres des domaines septentrionaux des ducs de Bourgogne, de la confrontation directe de leurs traditions, de leurs écoles locales. Une telle réunion d'artistes se répétera à Bruges, en 1468, lors des préparatifs du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York, et à Lille, en 1472, lorsque – mention d'archives fort intrigante – le peintre Pietre van Malle « tint à ses despens une congrégation des peintres des villes de Gand, Bruges, Bruxelles et autres villes des pays de mon dit seigneur et les

¹ Voir Thomas Agnew & Sons, London, *Catalogue Old Masters – Recent Acquisitions* (2 novembre-10 décembre 1971), n° 24, illus.; id., *Old Master Paintings – Recent Acquisitions* (7 June-27 July 1979), n° 13, illus.

² Pour les documents et la bibliographie antérieure à 1907, voir Maurice Hénault, *Revue Archéologique*, ix (1907), p. 119-140, 282, 304, 410-424. Pour l'interprétation des documents (absente ou limitée chez Hénault), voir M^{gr} Dehaisnes, *Recherches sur le Retable de saint Bertin et sur Simon Marmion* (Lille/Valenciennes, 1892). Pour la bibliographie plus récente, voir Friedrich Winkler, in *Thieme-Becker*, xxiv (1930), p. 122-123, ainsi que Edith Warren Hoffman, « Simon Marmion Re-considered », *Scriptorium*, xxiii (1969), p. 243-271; id., « Simon Marmion or The Master of the Altarpiece of Saint-Bertin. A Problem of Attribution », *Scriptorium*, xxvii (1973), p. 263-290; id., « A Reconstruction and Reinterpretation of Guillaume Fillastre's Altarpiece of St-Bertin », *Art Bulletin*, lx (décembre 1978), p. 634-649; Sandra Hindman, « The Case of Simon Marmion: Attributions and Documents », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, xl (1977), p. 185-204; Otto Pächt, « Simon Marmion myt der handt », *Revue de l'Art*, n° 46 (1979), p. 7-15.

³ Sans cependant transformer la peinture sur panneau picarde en une province de la peinture flamande indiscernable de celle-ci. Bien au contraire, il existait une très nette originalité stylistique tant en Picardie que dans les pays avoisinants du nord de la France. À ce problème est consacré mon article « La peinture sur panneau picarde et son rayonnement dans le Nord de la France au XV^e siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, année 1979, paru en 1981, p. 7-49, 66 figures.

festoia»⁴. Il n'est pas déraisonnable de penser que de pareilles rencontres d'œuvres et d'artistes, suscitant d'inévitables brassages d'influences, aient grandement contribué à la frappante unité de la peinture et de l'enluminure des Pays-Bas, dans le dernier quart du xv^e siècle.

Revenu de Lille, Marmion reçoit aussitôt de la municipalité d'Amiens l'importante commande du tableau de la *Crucifixion*, à plusieurs personnages (et, probablement, à fond d'or⁵), destiné à la salle du tribunal de l'Hôtel de Ville dit localement «les Cloquiers»⁶; c'était une image traditionnelle et quasi indispensable en un tel lieu pour qu'on puisse prêter sur elle des serments valables⁷. Cette commande a été achevée et payée au peintre déjà à l'été 1454 et, depuis, les documents ne le mentionnent qu'au printemps de 1458, à Valenciennes, la capitale du comté de Hainaut. Il y a de bonnes raisons de penser qu'il s'y établit auparavant, dès l'année précédente au plus tard. À Valenciennes, il est incontestablement le peintre et l'enlumineur le plus en vue: c'est lui qui organise la corporation des peintres locaux, obtient, pour elle, en 1462, une chapelle à l'invocation de saint Luc, le patron des peintres; lui encore qui, l'année suivante, peint l'image de ce saint placée sur l'autel de cette chapelle.

Depuis, pendant trente ans, on suit Marmion à Valenciennes, on constate sa richesse et sa renommée répandue. Il reçoit des commandes de Cambrai et de Tournai. Il enlumine un somptueux

Bréviaire commencé pour Philippe le Bon et achevé pour Charles le Téméraire. Le document qui s'y rapporte en donne une description si détaillée et si précise qu'on pourrait l'identifier aussitôt; mais aucun manuscrit actuellement connu n'y correspond. Marmion a fait du Téméraire et de sa première épouse un portrait «sur le vif».

Mais nous avons sur Marmion d'autres témoignages, très rares à l'époque au nord des Alpes, non moins précieux car prêtant pour ainsi dire une vie picturale aux sèches mentions d'archives: les descriptions de ses œuvres et les jugements portés sur elles par des hommes cultivés, ses contemporains ou de peu postérieurs, et qui vivaient à Valenciennes. Les critiques récents ont tort de les traiter avec un sourire indulgent, sous prétexte qu'il s'agit de panégyriques. Certes, il y a là de la complaisance de compatriotes. Mais il importe à nous, historiens de l'art à la recherche des œuvres de Marmion, de savoir ce qu'on louait dans celles-ci. Il nous importe de savoir que ses paysages étaient très complexes et lumineux; ses étoffes, de couleurs vives et variées; qu'il affectionnait les couleurs «noires, vertes et blanches»; qu'il avait beaucoup d'imitateurs; qu'il peignait bien les portraits; qu'il avait du succès auprès des grands; qu'il était «prince de l'enluminure» mais qu'il a également «décoré tableaux, cappelles et autelz». Plusieurs de ces indications correspondent parfaitement aux données des documents. Et il n'est pas non plus indifférent d'apprendre des chroniqueurs qui ont regardé ses œuvres, que Marmion excellait à peindre en grisaille, qu'il était «singulier en la draperie» et était capable de faire croire qu'une chandelle «semblait vrayment ardre».

Il était évident pour tout historien d'art de bon sens et conscient de sa tâche de chercheur que parmi les meilleures enluminures et les tableaux produits par les ateliers de l'État bourguignon, entre 1450 et 1490 environ, devaient se cacher les œuvres de Simon Marmion. On n'a pas tardé d'en indiquer de très probables. Dès 1892, le chanoine Dehaisnes publiait une étude remarquable sur le *Retable de saint Bertin* commandé pour l'abbaye de Saint-Omer par son abbé Guillaume Filastre et entièrement terminé en 1459 (aujourd'hui partagé entre le Musée de Berlin-Dahlem et la National Gallery de Londres) (Fig. 5, 13 et 21)⁸. Dehaisnes soulignait qu'une tradition locale

FIGURE 1. Simon Marmion, *La Messe de saint Grégoire*. Toronto, Art Gallery of Ontario, Inv. 79-121.

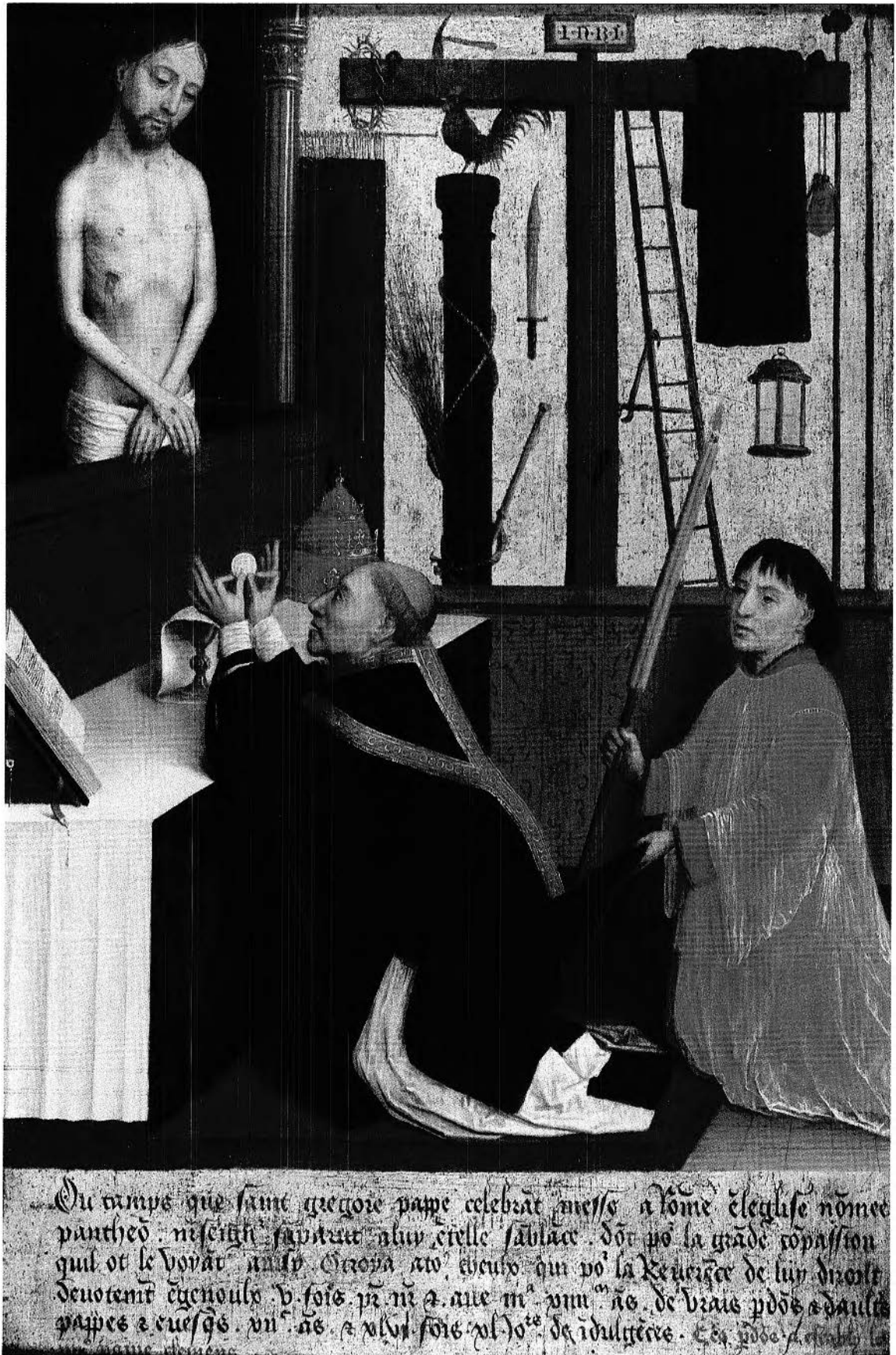
4 Jules Houdoy, *Etudes artistiques* (Lille, 1877), p. 33 sqq.

5 Autorise à le penser le texte d'archives qui parle de «ouvrage d'or, azur et d'autres fines peintures bien riches».

6 Hindman (1977), p. 202, a dû étudier les documents sur Marmion un peu rapidement pour avoir traduit les «Cloquiers» par «Cloisters of Amiens».

7 Le document du 28 juin 1454, qui mentionne le paiement à Simonet Marmion «d'ung tableau où est figuré la representation de Nostre-Seigneur Jhesus, Nostre-Dame, Saint Jehan et autres personnages» (ce qui indique clairement une Crucifixion), dit que ce tableau devait remplacer un autre, ancien, précisément parce que «lon ne veoit plus quelle figure ou representation dont l'on peust faire faire serment sur icelluy tablel».

8 Le *Retable* était à coffre central sculpté et à volets peints, type courant non seulement en Allemagne et aux Pays-Bas, comme le paraît croire Hoffman (1978), mais aussi, sous l'influence de ces derniers, dans les pays francophones des ducs de Bourgogne: tel était le retable de Daret peint en 1435 pour l'église de Saint-Vaast d'Arras et, dans les dernières années du siècle, le *Retable de Thuisson-les-Abbeville* (voir l'article cité, n. 3, *supra*). Le coffre central du *Retable de saint Bertin* a été détruit pendant la Révolution (pour une intéressante tentative de sa reconstruction, voir Hoffman (1978)). Pour des reproductions offrant la reconstruction des volets peints, voir Martin Davies, *les Primitifs flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, XI (Bruxelles, 1970; III^e de la National Gallery de Londres, pl. xxiv-xxv).



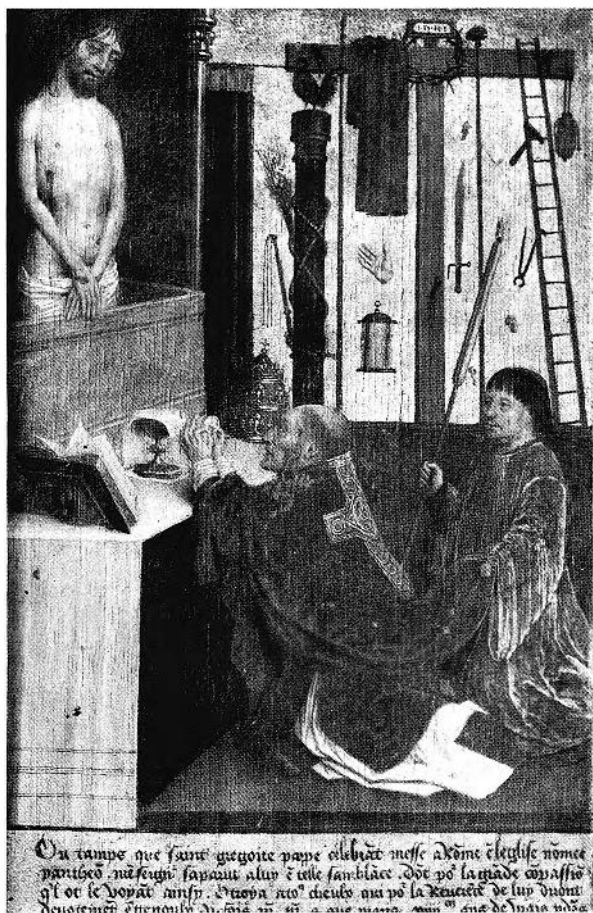


FIGURE 2. Disciple de Simon Marmion, *La Messe de saint Grégoire*, vers 1500. Burgos, Cathédrale, Capilla del Condestable.

très solide, conservée par l'abbaye, désignait Valenciennes comme lieu d'exécution du retable. En 1903, Salomon Reinach publiait un très beau manuscrit de la Bibliothèque de Léningrad, *les Grandes Chroniques de France*, commandé par le même Filastre pour être offert à Philippe le Bon et dont les plus belles miniatures sont, de toute évidence, de la main qui a peint le *Retable de saint Bertin*. On voit dans ces œuvres des paysages lumineux et riches, d'excellentes grisailles, une profusion de chandelles allumées, des accords de noirs, de verts et de blancs. La présomption en

9 Chêne, 90 cm sur 95,3 cm. Une tradition consignée dans le catalogue de vente de la collection Kums (Anvers, 18 mai 1893, n° 77) indiquait la provenance de ce tableau de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, où se trouvait le retable commandé par Guillaume Filastre. Pour une bonne reproduction en couleurs et pour la bibliographie antérieure à 1969, voir Barbara Sweeney, *Catalogue of Flemish and Dutch Paintings, John G. Johnson Collection* (Philadelphie, 1972), p. 52, n° 318.



FIGURE 3. Peintre flamand travaillant dans le nord de la France, *La Messe de saint Grégoire*, fin du xv^e siècle. Paris, Collection particulière.

faveur de Simon Marmion devint alors très sérieuse. Elle a été acceptée par les meilleurs historiens de la peinture et de l'enluminure flamandes, Friedländer, Hulin de Loo, Winkler, Delaissé, Otto Pächt. Autour du *Retable* et des *Grandes Chroniques* s'était peu à peu constitué un œuvre de quelques tableaux et d'une dizaine de manuscrits dont toute la critique reconnaissait la parfaite homogénéité de style et d'esprit due à un artiste très personnel et créateur. Parmi ces tableaux compte la *Crucifixion* de la Johnson Collection à Philadelphie (Fig. 12)⁹, à laquelle je vais me référer. Car je ne prendrai ici comme termes de comparaison que les œuvres dont l'attribution au « présumé » Simon Marmion n'a jamais été contestée, même par ceux qui, récemment, proposèrent de renoncer à cette prudente identification et donnèrent ce groupe d'œuvres à un anonyme, Maître du *Retable de saint Bertin*. C'était renoncer à rechercher les œuvres de Simon Marmion, artiste éminent, dont parlent des docu-

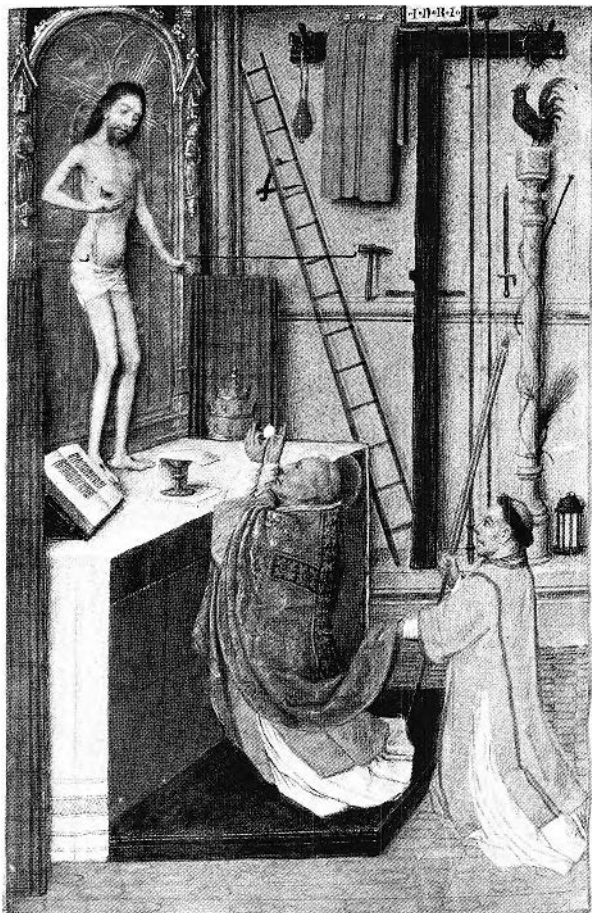


FIGURE 4. Simon Marmion et collaborateur, *La Messe de saint Grégoire*, enluminure des *Heures Huth*, vers 1480-1489. Londres. British Museum, Huth Bequest, Add. ms. 38126, fol. 125 verso.

ments, des écrivains, des chroniqueurs. Une démission pure et simple de l'historien de l'art¹⁰.

Démarche fort imprudente. Car ce qui manquait pour qu'on puisse abandonner le qualificatif de « présumé », c'était la découverte d'œuvres nouvelles de ce peintre qui fussent soit signées ou très anciennement authentifiées, soit pourvues de l'attestation de leur origine du nord de la France. Ces deux cas viennent de se produire. Récemment, Otto Pächt publiait un très beau dessin coloré représentant une huppe et portant une inscription allemande qui l'authentifiait comme une œuvre de Simon Marmion. L'inscription n'est postérieure que de quinze ou vingt ans à la mort du peintre et elle vient d'un milieu où son art était bien connu. C'est là une authentification plus ancienne et sans doute aussi valable que celles des œuvres de Hugo van der Goes et de Roger van der Weyden, qui ne datent que du milieu du XVI^e siècle et viennent, l'une de l'Italie, l'autre de l'Espagne. Avec son talent habituel, Otto Pächt

n'a pas manqué de retrouver le style de ce dessin quasiment signé dans les oiseaux qui ornent les bordures des enluminures lesquelles furent toujours attribuées au « présumé » Marmion ou à ses collaborateurs qu'il influença¹¹.

Pour ma part, je fais connaître un tableau du « présumé » Marmion qui comporte un texte

10 Je reproduis ici un texte des épreuves estampillées du 15 février 1978 d'un article déjà composé pour la *Revue de l'Art* et qui, pour des raisons indépendantes de moi, n'a pas paru dans ce périodique. « L'étude de Simon Marmion connut récemment une perturbation regrettable. Mrs. Edith Warren Hoffman, après avoir donné une excellente monographie sur cet artiste, sous forme d'une thèse à l'Institut Courtault (1968), qui reste inédite mais dont les conclusions révisées par l'auteur elle-même furent publiées dans *Scriptorium*, xxiii (1969), p. 243-271, décida quatre ans plus tard (*Scriptorium*, xxvii [1973], p. 263-290) de rejoindre l'idée de l'archiviste Maurice Hénault (*Revue Archéologique*, ix [1907], p. 29) qui propose « de remplacer jusqu'à plus ample informé le nom de Marmion par celui de Maître du Retable de Saint Bertin ». Elle se désolidarise ainsi des historiens de la peinture et de l'enluminure flamandes les plus expérimentés, c'est-à-dire capables d'estimer le poids des probabilités, lesquelles, dans la reconstruction de la vie passée, où les faits rigoureusement établis sont très rares, joueront toujours dans la discipline de l'histoire un rôle irremplaçable. Le caractère conjectural de l'hypothèse de Dehaisnes a été constamment rappelé par moi-même dès 1938 (*Les Primitifs français*, p. 136 et n. 134 bis) et, en 1941 (*Les Peintres français du Moyen-Âge*, p. 63, Répertoires, p. 51, n° 121, livre que Mrs. Warren Hoffman ne paraît pas connaître) et non, comme on lit dans *Scriptorium*, (1973), p. 264, seulement en 1945 par Martin Davies (*Catalogue of the Early Netherlandish School* [National Gallery, Londres], p. 58-59). Mais avoir présent à l'esprit le caractère hypothétique d'une identification que personne – ni Edith Warren Hoffman, ni Sandra Hindman – n'a su remplacer par une identification plus valable ne signifie pas l'invalidation de l'hypothèse.

« Quant à la localisation de Valenciennes de l'auteur du *Retable de saint Bertin*, elle est loin d'être sans fondement : Dom Charles de Witte, moine de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, de 1746 à 1790, archiviste de ce monastère, érudit scrupuleux, dit que Guillaume Filastre a fait faire le retable à Valenciennes (texte signalé par Dehaisnes et reproduit par Davies [1970], p. 23-26, document 4). On se demande pourquoi Davies (savant d'une précision admirable mais d'un scepticisme souvent excessif) et Mrs. Warren Hoffman, ayant constaté que le renseignement fourni par Dom de Witte quant à la personne du donateur du retable était parfaitement exact et ayant accepté pour vraie la date de 1459 de l'achèvement de l'œuvre rapportée par cet archiviste, se croient autorisés de douter du renseignement venant de la même source au sujet de l'exécution du retable à Valenciennes. C'est là une inconséquence méthodologique inexplicable.

« Dès 1942, Hulin de Loo (« Tableaux perdus de Simon Marmion », dans le recueil *Aan Max J. Friedländer* [La Haye, 1942]) a prévu et condamné cet avatar que pourrait un jour subir la *fortuna critica* de Marmion. Il écrit : « le scepticisme purement négatif est stérile et par conséquent oiseux ».

En lisant l'étude d'Otto Pächt parue un an après le texte non publié qui vient d'être cité, j'ai constaté avec satisfaction que nos opinions s'accordaient jusqu'à nous référer au même article de Hulin de Loo.

11 Pächt (1979).

FIGURE 5. Simon Marmion, Tête de moine, détail inversé du *Retable de saint Bertin*, 1459. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen.

FIGURE 6. Simon Marmion, Tête de saint Grégoire du tableau de Toronto.



5



6

attestant son origine du nord de la France, patrie et séjour du Simon Marmion des documents.

Le pas en arrière qu'on a voulu imposer à la recherche des œuvres de ce grand artiste est maintenant compensé par deux grands pas en avant, qui paraissent décisifs.

12 A seulement un peu souffert de l'usure des anciens nettoyage le modelé (non le dessin) des mains de l'acolyte. En effet, la technique en hachures juxtaposées, très légères, caractéristique des enluminures de tradition française, a rendu le modelé de ce tableau particulièrement fragile. Il en est de même du *Retable de saint Bertin* dont la continuité fondue du modelé n'est qu'apparente.

13 L'étude de base, la première sérieuse et toujours utile, est celle de J. A. Enders, « Die Darstellung der Gregoriusmesse im Mittelalter », *Zeitschrift für Kirchlche Kunst*, xxx (1917), p. 146 sqq. La plus récente, très complète, est due à Carlo Bertelli, « The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme », *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower* (Londres, 1967), p. 40-55.

14 Le tableau de la cathédrale de Burgos est peint sur chêne et mesure 41,5 cm sur 25,5 cm ; il est un peu plus petit que celui de Toronto. Examinée de près (à l'aide d'une échelle car le tableau est mis à l'abri des voleurs), la conservation de la couche picturale est bonne, en dépit de ses soulèvements généralisés qui réclament une restauration urgente. La chasuble comporte quelques lacunes et la joue de saint Grégoire a subi une restauration grossière. Sous son extrême saleté, l'exécution du tableau paraît d'une qualité excellente. La composition suit celle de Toronto avec des variantes : les symboles de la Passion sont déplacés et augmentés de la main qui a souffleté le Christ et de l'oreille coupée de Malchus ; trois doigts de la main droite de saint Grégoire, qui tient l'hostie, sont invisibles ; le pupitre avec le missel est placé de dos ; le pan de la chasuble cache, assez maladroitement, la main de l'acolyte qui le soutient. Ces variantes ne sont pas heureuses. Elles ne constituent pas les seuls traits qui empêchent de voir dans le tableau de Burgos une version produite par le même peintre. En effet, le type du Christ à Burgos diffère entièrement, avec sa tête large, ses grands yeux, ses sourcils levés, ses nombreuses mèches sur le front. Cette tête et la tête carrée de l'acolyte, dont le front est à moitié caché par une frange de cheveux épaisse, indiquent les approches de l'année 1500. La graphie de l'inscription paraît également postérieure à celle de l'inscription de Toronto. Il s'agit d'un très bon élève de Simon Marmion. Le tableau de Burgos a été publié dans *les Primitifs flamands...*, II (Anvers, 1958 : *Collections d'Espagne*, II), n° 89, pl. xxiv (le tableau et l'inscription agrandie). Voir à ce sujet n. 18, *infra*.

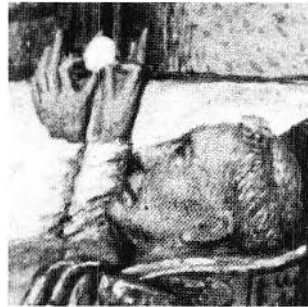
Ce petit tableau peint sur chêne (haut de 45,1 cm, large de 29,4 cm), fort bien conservé¹², représente la *Messe miraculeuse de saint Grégoire* (Fig. 1). Ce pape passait pour avoir eu, au cours d'une messe qu'il célébrait, une vision du Christ de Pitié. C'était, dès la seconde moitié du xve siècle, un sujet très souvent demandé aux peintres et aux sculpteurs. On croyait en effet – et l'Église appuyait cette tradition populaire dont l'origine et les parcours sont aujourd'hui difficiles à préciser¹³ – que la récitation sincère de certaines prières devant la représentation de ce miracle abrégait d'un nombre plus ou moins considérable les années que les âmes devaient passer au purgatoire. Saint Grégoire lui-même aurait inauguré ce privilège d'indulgences. Le tableau de Toronto est parmi ceux qui l'attestent. Il porte au bas une inscription contemporaine tracée sur un fond d'or de qualité identique à celle du fond d'or du tableau :

Ou [au] tamps que Saint Gregore pappe célébrant messe a Rome en l'eglise nommee pantheon notre seigneur s'aparut a luy en telle semblance dont pour la grande compassion qu'il ot [eut] le voyant ainsi otroya [octroya] a tous cheulx [ceux] qui pour la Reverence de luy diront devotement en genoulz 5 fois pater noster et ave maria xiiii mil ans de vrais pardons et d'aautres pappes et evesques xii cent ans et xlvi fois xl jours de indulgences. et ce pardons a estably le iiie pappe Clemens.

Cette inscription, qui promet des indulgences à ceux qui prieront devant ce tableau, a été rédigée dans une des régions où l'on parlait le picard : le mot « cheulx » [ceux] l'indique sans équivoque. On l'employait également à Valenciennes où un document du 18 décembre 1462, en rapport avec Marmion, débute par ces mots : « A tous cheulx qui... » Le tableau a donc pu être commandé à Valenciennes. En tout cas, il acquit de la célébrité dans une région de langue picarde puisqu'on en trouve une copie (à la cathédrale de Burgos, Fig. 2)¹⁴, et une dérivation (Paris, collection par-



7



8

FIGURE 7. Simon Marmion, Tête de soldat, détail de la *Crucifixion* (Fig. 12).

FIGURE 8. Simon Marmion, Tête de saint Grégoire, détail de la miniature des *Heures Huth* (Fig. 4).

ticulière, Fig. 3)¹⁵, l'une et l'autre pourvues de la même inscription.

Cette inscription comporte une singularité qui, elle aussi, oriente vers une province francophone des ducs de Bourgogne : elle situe la messe miraculeuse dans « l'église nommée pantheon », alors que l'écrasante majorité des textes associés avec ce sujet la place dans l'église romaine de Sainte-Croix-de-Jérusalem¹⁶. Dans l'état actuel des connaissances, cette mention, extrêmement rare¹⁷, ne se rencontre que dans un manuscrit français du xv^e siècle exécuté probablement à Lyon, au voisinage des États de Bourgogne, par un artiste formé dans le nord de la France¹⁸.

Aussi, la copie de Burgos a-t-elle été publiée avec le commentaire suivant : « L'œuvre doit provenir d'un atelier qui n'est pas totalement flamand, comme le montre l'étude de la matière picturale et du style ; le texte, écrit en picard, étaye cette manière de voir (à la troisième ligne le mot « cheulx »). Il semble donc que le panneau fut peint dans un atelier picard vers 1460. »¹⁹ Nous allons essayer de mieux préciser la date et la paternité de cette composition dont les rédacteurs de la notice, par ailleurs fort judicieuse, ne connaissaient pas encore les autres versions présentées dans cet article.

Dans le tableau de Toronto (Fig. 1), saint Grégoire est représenté au moment de l'élévation de l'hostie. Devant lui, sur l'autel, est placé le calice couvert d'un corporal, entre le missel ouvert, à gauche, et la tiare papale aux trois couronnes, à droite. De ce côté, l'autel est flanqué d'une colonne cannelée toute dorée et d'un rideau vert émeraude accroché à une tringle par de minces cordelettes rouges. La croix en Y sur le dos de la chasuble noire doublée de grenat est brodée d'or. Du missel posé sur un pupitre pendent, à l'avant-plan, des languettes de cuir ferrées de fermoirs et de minuscules chaînettes. Ces objets scintillent discrètement et leurs ombres portées sur la nappe blanche sont légères comme des souffles, à peine

perceptibles et pourtant capables de faire ressortir le relief de leurs formes qui avancent vers nous. Sur le fond d'or abstrait, sans y jeter leurs ombres mais pourvus d'une présence corporelle tangible, se dressent les symboles habituels de la Passion : le glaive avec lequel Pierre trancha l'oreille de Malchus et la lanterne qui éclaira la

15 Chêne, 50 cm sur 33 cm, donc de dimensions et de proportions légèrement différentes de celles du panneau de Toronto. Dans le tableau parisien, la chasuble de saint Grégoire est d'une teinte rousse, sa doublure est verte. L'acolyte est un cardinal dont le manteau et le chapeau sont bleus et les manches vertes. Le devant d'autel est noir. Le style indique un peintre flamand et l'inscription précise qu'il a peint ce tableau dans un pays de langue picarde. Les armoiries sont parties au 1 d'or à une bande de sable vivrée au 2 de sable à une bande d'or. Je trouve ces dernières dans l'*Armorial général* de Rietstap-Rolland (éd. 1967), pl. cccxxxii, comme celles de la famille Blondel de Beauregard, de Flandre. Les autres ne sont pas encore identifiées. Madame C. Van den Bergen-Pantens, que je remercie de son intérêt, est en train d'étudier les alliances de la famille Blondel de Beauregard. Il faudrait cependant un examen de laboratoire pour acquiescer la certitude que cet écu d'armes est contemporain du tableau et non ajouté peu de temps plus tard par son nouveau possesseur.

16 Voir Bertelli, n. 13, *supra*.

17 Bertelli ne connaît que l'exemple du tableau de Burgos.

18 C'est le Livre d'Heures à l'usage de Rome avec calendrier de Lyon, écrit pour une femme, ms. lat. 13265, fol. 68 verso. L'abbé Victor Leroquais, *Les Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris* (Paris, 1927), II, p. 54, donne le texte qui accompagne la Messe de saint Grégoire du fol. 68 verso. La partie concernant les prières y est un peu différente du texte du tableau de Toronto mais la messe est également située « en une église nommée Pantheon ». Selon François Avril, que je remercie beaucoup de ses avis, le manuscrit est à dater du milieu du xv^e siècle, son exécution est à situer dans le sud-est de la France et l'enlumineur, appelé par Winkler « le Maître du Roman de la Rose de Vienne » et considéré par lui comme flamand, est plutôt d'origine et de formation du nord de la France. Émile Mâle, *l'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (Paris, 1931), p. 99, n. 2, écrit qu'on « a trouvé parfois, dans nos livres d'Heures la mention du Pantheon », et le chanoine Marsaux, « Les Messes miraculeuses de saint Grégoire dans l'Oise », *Congrès archéologique*, LXXII (1905), p. 579, écrit : « Les uns la placent [la messe] au Pantheon. » Mais ni l'un ni l'autre ne donnent d'exemples précis.

19 Voir n. 14, *supra*.

FIGURE 9. Simon Marmion, Buste du Christ, détail du tableau de Toronto.

FIGURE 10. Simon Marmion, Buste du Christ, détail de la Fig. 4.



9



10

scène nocturne de l'arrestation du Christ; la colonne de la flagellation entourée d'une corde qui maintient un faisceau de verges et un fouet aux lanières filiformes rougies de sang; sur la colonne est perché le coq de saint Pierre, superbe morceau de peinture animalière, frappant par la justesse de l'observation et par la vitalité; la couronne d'épines est accrochée sur l'extrémité gauche de la traverse de la croix alors que sur l'autre extrémité pendent la tunique foncée du Christ et la bourse rouge de Judas; la lance porte-éponge et la lance qui perça le flanc du crucifié évoquent la Crucifixion; le marteau, l'échelle et les tenailles qui y sont accrochées, la Descente de croix; sous chacun des trois clous, grands et bien saillants, rougeoient des coulées de sang.

Toute cette minutieuse précision du détail et la touche légère qui la rend dénotent un miniaturiste. Un miniaturiste très subtil, très grand.

Il n'est donc pas surprenant de rencontrer une version rapprochée de la *Messe de saint Grégoire* de Toronto parmi les plus importantes enluminures du *Livre d'Heures Huth* (Fig. 4)²⁰. Elle en diffère iconographiquement: le Christ n'apparaît pas à mi-corps, dans son tombeau, mais debout, sur l'autel, montrant ses plaies et devant une niche flanquée de statuette sculptées; l'oratoire n'est pas fermé par un fond d'or mais par une paroi formant près du sol un banc très bas; les symbo-

les de la Passion, à un près (les dés posés sur la tunique du Christ), sont les mêmes; ne varie que leur disposition, comme est légèrement déplacé le missel sur l'autel.

Pourtant, il est clair que cette deuxième version de la messe miraculeuse a été créée par l'auteur du tableau de Toronto. Compte tenu de l'inévitable différence qu'impose à la réalisation de la vision d'un artiste la peinture à l'huile sur panneau et l'enluminure sur parchemin, on retrouve la tête et les mains de saint Grégoire quasiment identiques (Fig. 6 et 8), la tête du Christ et ses épaules, étroites et tombantes, très semblables et traitées avec la même sensibilité (Fig. 9 et 10). Seul diffère l'acolyte, cette fois-ci vu de profil; son visage relativement médiocre et, surtout, son vêtement modelé sommairement trahissent la main d'un collaborateur à qui le maître abandonna ce personnage secondaire.

Le tableau d'une collection parisienne qui vient d'être mentionné (Fig. 3) amalgame d'ailleurs les deux versions²¹ et comme il porte la même inscription picarde que le tableau de Toronto, il prouve que la version de la miniature, avec le Christ debout sur l'autel, a été inventée dans le même milieu. Ainsi est liée avec le nord de la France et non avec Gand ou Bruges cette miniature du *Livre d'Heures Huth* et les autres grandes miniatures de ce manuscrit, qui sont de la même main. À l'illustration de ce livre contribua aussi l'enlumineur qu'on appelle le Maître du Livre d'Heures de Dresde. Ce collaborateur et, parfois, fidèle copiste du «présumé» Marmion, tout en témoignant de l'influence de l'enluminure ganto-brugeoise, a travaillé, comme me le signale Otto Pächt, dans la patrie de Marmion, à Amiens, dont

20 British Museum, Londres, Huth Bequest, Add. ms. 38126, fol. 125 verso.

21 Pour ne parler que des éléments essentiels de la formule iconographique et compositionnelle, il emprunte au tableau de Toronto le groupe du saint et son acolyte et, à la miniature des *Heures Huth*, le Christ debout sur l'autel, montrant ses plaies.



FIGURE 11. Simon Marmion, Tête du Christ, détail inversé de la Fig. 12.

il portait la cathédrale dans un Évangélaire écrit dans cette ville²².

Quels arguments, quels rapprochements permettent d'attribuer le tableau de Toronto (et la miniature des *Heures Huth*) à l'auteur des œuvres principales unanimement acceptées comme étant du « présumé » Marmion? Tout d'abord, on reconnaît dans la *Crucifixion Johnson* (Fig. 12)²³ le même type du Christ, tant pour la tête (Fig. 9-11) que pour le canon du corps, particulièrement maigre et droit, le pagne de tissu léger très finement plissé et collé aux hanches (Fig. 19, 4 et 12). Le Crucifié du panneau de Philadelphie, avec ses bras sans muscles, d'une minceur presque squelettique, est introuvable dans la peinture flamande. Le seul exemple d'un Christ en croix qui soit vraiment comparable se rencontre dans l'œuvre de Roger van der Weyden où, d'ailleurs, par son dessin rectiligne, il est exceptionnel; c'est celui du panneau central du *Triptyque des Sacrements*²⁴. Si le Christ de Philadelphie est impensable sans ce modèle rogérien, son auteur a interprété ce modèle d'une manière si personnelle, il l'a rendu si impondérable, d'un modelé si tendre, d'un relief si délicat que le corps peint par Roger apparaît à côté de lui presque athlétique. Notons, d'après les documents, que Simon Marmion reçut en 1468 la maîtrise de la ville de Tournai²⁵. Et c'est là, sans doute à la cathédrale, que se trouvait alors le *Triptyque des Sacrements* de Roger²⁶.

On retrouve ensuite, chez l'acolyte du tableau de Toronto (Fig. 1) et dans sa copie à Burgos (Fig. 2), le frappant effet de transparence du surplis, qui rend plus claire la couleur du vêtement d'en-dessous, répété deux fois dans le *Retable de saint Bertin* (Fig. 13)²⁷. C'est là un motif de virtuoso

22 Il a bien voulu m'autoriser à citer un passage d'une lettre qu'il m'adressa le 24 mars 1980: « The Dresden Master, however, is also the author of the splendid miniatures adorning the Évangélaire d'Amiens of the Arsenal Library (ms. 661, the second volume, ms. 662, is by a different hand, possibly of Amiens extraction). Among the miniatures from the hand of the Dresden Master is one representing the martyrdom of S. Firminus, fol. 160, with the portrait-like Cathedral of Amiens in the background, thus 'fuit hic' and not import from Bruges. » Pour les détails sur ce manuscrit voir H. Martin et Ph. Lauer, *les Principaux Manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris* (Paris, 1929), p. 62-63.

23 Acceptée de bon cœur par Hoffman comme une œuvre incontestable de l'auteur du *Retable de saint Bertin*.

24 Pour la reproduction, voir M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting* (Leyden, 1967), II, pl. 34, et, surtout, Martin Davies, *Rogier van der Weyden* (Londres, 1972), fig. 55.

25 Ce document publié par Dehaisnes, p. 140, manque chez Hénault, où il aurait dû se trouver à la p. 418, entre les documents 33 et 34. Hénault le connaissait cependant (p. 128) mais pensait, comme Pinchart, que cela n'impliquait pas un séjour même temporaire à Tournai, car il s'agissait surtout d'acquiescer par « cette inscription le droit d'y recevoir des commandes et d'y envoyer ensuite des travaux ». Selon ces historiens, il ne s'agirait donc que d'une formalité. Quand on pense cependant à l'importance que les peintres de Tournai attribuaient à leur titre de maîtrise, au banquet que le nouveau maître offrait traditionnellement aux confrères, l'absence de Marmion aurait été fort discourtis. Observons que, comme Simon à Valenciennes, son frère Mille (ou Wille?) Marmion était déjà maître à Amiens (et certainement important car, en 1464, il y peignit « certaines peintures et ystoires en la chambre du Conseil aux Cloquiers ») et, pourtant, lorsqu'il obtint, lui aussi, la maîtrise à Tournai, il s'établit dans cette ville pour plusieurs années (Hénault, p. 122-123).

26 Avant d'arriver, on ne sait quand et comment, à la Chartreuse de Dijon (Pierre Quarré, *la Chartreuse de Champmol foyer d'art au temps des ducs Valois* [Dijon, 1960], préface p. 15, et Davies [1972], p. 196).

27 Pour une bonne photographie en couleurs du volet gauche où cet effet apparaît, voir *I Maestri del Colore*, n° 259: *Prospectiva Italiana e microcosmo fiammingo* (Milan, 1966), fig. 10. Dans le troisième compartiment, saint Omer debout (qui reçoit saint Bertin agenouillé) est vêtu d'une soutane d'un rouge identique à celui de l'acolyte de Toronto et cette couleur est également blanchie par le surplis diaphane.



FIGURE 12. Simon Marmion, *Crucifixion*, vers 1475-1480? Philadelphie, The John G. Johnson Collection.

sité picturale que le « présumé » Marmion ne cesse de répéter dans ses tableaux et ses enluminures²⁸; il est difficile de ne pas se souvenir qu'un chroniqueur de Valenciennes, du xvi^e siècle, loue Simon Marmion comme « singulier en la draperie ». Comme dans le *Retable de saint Bertin*, on constate dans le panneau de Toronto l'éclatant voisinage du blanc (la nappe de l'autel), du vert (le devant d'autel) et du noir (la chasuble du pape), cet accord précis mentionné dans l'épithèque de Marmion²⁹. Le profil de saint Grégoire (Fig. 6) est apparenté de près à celui du soldat de la *Crucifixion* (Fig. 7). Les mains très petites sont

caractéristiques du « présumé » Marmion (*Retable de saint Bertin*, la main baissée du moine à gauche, Fig. 21; la main baissée du centurion dans la *Cru-*

²⁸ La *Lamentation sur le Christ mort* de la collection Lehman (maintenant au Metropolitan Museum of New York) multiplie cet effet de façon suspecte. La rigidité des mouvements et la dureté graphique des traits de visages s'y ajoutent et me font douter (*Collection Lehman*, Orangerie, Paris, 1957, n° 40, pl. xxii) de l'exécution autographe par Simon Marmion de ce joli tableau, en dépit des armes et des initiales de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York que le panneau porte au dos.

²⁹ « Peintres mortels, qui prenez patronnaiges Sur mes couleurs noires, vertes et blanches... » (Dehaisnes, p. 74).

cifixion, Fig. 12). Un détail enfin, qu'on voit dans toutes les représentations de la croix par ce peintre (Fig. 12), ne manque pas non plus dans la *Messe miraculeuse* de Toronto (Fig. 1), ni dans celle de la miniature des *Heures Huth* (Fig. 4): la tablette avec l'inscription INRI est fixée non sur le montant de la croix mais sur une pièce de bois plus étroite que ce montant. Cette disposition particulière, fréquente en Italie depuis le début du XIV^e siècle³⁰, est inconnue dans la peinture des Pays-Bas³¹. On la trouve en revanche, apportée sans doute d'Italie, dans l'enluminure française, chez les peintres des ducs de Berry (dont les Limbourg)³².

Peut-on proposer une datation pour la *Messe de saint Grégoire* de Toronto? Il convient d'abord d'établir la relation chronologique entre cette version du thème et celle qu'offre la miniature des *Heures Huth*. Dans le tableau (Fig. 1), l'espace de la scène représentée est peu profond. Nous y pénétrons immédiatement, de plain-pied, et il suffit de quelques pas pour nous heurter à la boi-



FIGURE 13. Simon Marmion, Acolyte de Guillaume Filastre, détail du *Retable de saint Bertin*. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen.

30 L'origine italienne et la présence de cette particularité chez Marmion ont été observées par François Avril, « Enguerand Quarton peintre de manuscrits », *Revue de l'Art*, n° 35 (1977), p. 34, n. 15.

31 Outre la *Crucifixion* de Petrus Christus, autrefois à Dessau, le seul exemple qu'on en trouve chez Friclländer est la *Crucifixion* d'Albert Bouts, au musée Marmottan, Paris (*Early Netherlandish Painting*, 111, pl. 66), où cette particularité s'ajoute à l'étrangeté de la composition: en dépit d'une tradition séculaire et absolument généralisée dans la représentation de la *Crucifixion*, tant en Italie qu'au nord des Alpes, le groupe de la Vierge évanouie est placé non à dextre mais à senestre du Crucifié et le groupe du centurion obéit à la même inversion. Les détails du costume datent ce tableau non « vers 1495 » mais plutôt vers 1500-1510. C'est l'époque de l'intérêt de l'artiste pour l'art italien et le bâtonnet sur la croix vient sans doute de cette source.

32 Les frères de Limbourg, *La Descente de croix des Très Riches Heures* (reproduite in Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries* [New York, 1974], fig. 588; voir aussi son *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late XIV Century and the Patronage of the Duke* [Londres, 1967], fig. 806, 809).

33 Rien ne l'illustre mieux que la comparaison des trois Crucifixions de Marmion, celle du *Pontifical de Sens* (vers 1455-1460?), celle du panneau Johnson (vers 1475-1480?) et celle du *Livre des prières de Philippe le Bon* (Bibliothèque Nationale, Paris, ms. fr. nouv. acq. 16328, fol. 84; assez bonne reproduction en couleurs dans l'article de Marcel Thomas, in *Les dossiers de l'archéologie*, n° 16 [mai-juin 1976], p. 93-94, fig. 4). On observe une progression évidente vers une unité perspective linéaire et aérienne, et une harmonie colorée de plus en plus douce. Le niveau magistral de cette dernière page et les détails du costume ne me paraissent pas autoriser une datation antérieure au début des années 1480. Cette page semble avoir été peinte plus tard que l'illustration générale du livre (par Dreux Jean et par Lievin van Lathem) car elle n'est pas indispensable: il y avait déjà une Crucifixion sur l'une des pages précédentes.

serie derrière laquelle apparaissent les instruments de la Passion sur un fond d'or. Le contraire est vrai pour la structure spatiale de la scène dans l'enluminure (Fig. 4). Tout y concourt pour évoquer la profondeur. À l'avant-plan est visible le second rideau latéral qui protège l'autel, absent dans le tableau: c'est le repoussoir, le tremplin où notre regard prend l'appui pour pénétrer dans l'intérieur de l'oratoire dont le fond n'est pas un écran d'or mais une véritable paroi avec un banc sur lequel sont posés plusieurs instruments de la Passion. Cette paroi est éloignée du premier plan et elle porte des ombres légères de ces objets. L'oratoire devient vaste et rempli d'air où filtre la lumière. Le Christ ne s'enlève pas sur un opaque fond noir, un fond de nuit intemporelle qui, dans le tableau de Toronto, exalte sa pâleur et la soudaineté de son apparition; il se tient debout devant l'alvéole d'une niche ornée. Ce réalisme illusionniste et quelque peu anecdotique confère à l'enluminure un ton narratif, alors que la mystérieuse obscurité au-dessus du sarcophage et l'or glorieux où apparaissent les *Arma Christi*, parent le tableau de Toronto d'un solennel esprit de dévotion iconique. L'intensification de l'illusionnisme caractérise l'évolution stylistique du « présumé » Marmion³³. Le tableau est donc antérieur à l'enluminure des *Heures Huth* qu'on date d'habi-

FIGURE 14. Hugo van der Goes, Un apôtre, détail de la *Mort de la Vierge*. Bruges, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Groenige Museum).



14

FIGURE 15. Simon Marmion, Apôtre saint Jean, détail de la *Crucifixion Johnson* (Fig. 12).



15

tude, et probablement avec raison, des années 1480.

On vérifie cette relation chronologique en observant le traitement de la forme isolée. Juxtaposons trois têtes de profil tirées des trois tableaux du « présumé » Marmion. Au modelé relativement peu fouillé, indiqué par quelques

accents dans le *Retable de saint Bertin* (terminé en 1459) (Fig. 5) succède le modelé riche et continu, le volume plein, du saint Grégoire de Toronto (Fig. 6); et il mène vers l'émail fondu et lisse, à la flamande, du soldat de la *Crucifixion Johnson* (Fig. 7). La datation de cet important tableau est restée flottante, on ne produit généralement aucun argument pour justifier celle qu'on propose. Or, ce tableau témoigne de la connaissance de la *Mort de la Vierge* de Hugo van der Goes, à Bruges: le saint Jean évangéliste, la barbe jeune et rare, le nez assez long aux narines fines, les mains levées en un geste d'orant (Fig. 15), est une sorte de citation d'un des apôtres qui pleurent la Vierge (Fig. 14)³⁴. Les plis des manches sont chez les deux personnages des sillons à cassure carrée. D'une manière générale, la *Crucifixion Johnson* montre l'emploi systématique de ces cassures rigides et des plis parallèles qui viennent de Hugo van der Goes et qui deviendront habituels chez le « présumé » Marmion³⁵. Il en est de même du bleu froid et blanchâtre de la Vierge du tableau de Philadelphie qui est exactement celui de la Vierge de la *Dormition* de Bruges. La couleur ne se transmet pas, comme un type ou un système de plis par l'intermédiaire des dessins circulant entre ateliers. Le « présumé » Marmion a dû voir le chef-d'œuvre de Hugo. La datation de cette œuvre majeure est, hélas, loin d'être établie. On la situe soit dans la période gantoise du maître, donc entre 1470 et 1475-76 environ³⁶, soit à la fin de sa carrière, vers 1480-81, au temps de son séjour au couvent près de Bruxelles. Comme le « présumé » Marmion montre dans ses enluminures tardives des contacts directs avec l'art de Gand, il est vraisemblable qu'il ait admiré la *Dormition* à l'occasion d'un voyage dans cette ville³⁷.

34 Pour la reproduction, voir Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, iv (1967), pl. 22, et bonnes reproductions de détails en couleurs in Valentin Denis, *Hugo van der Goes* (Bruxelles, 1956), couverture et pl. 54 et 61.

35 La différence entre le drapé du manteau bleu de la Vierge dans les *Crucifixions* du *Pontifical de Sens* et du panneau Johnson est frappante: le premier est beaucoup plus souple, dépourvu de longs tuyaux de plis parallèles, le contour du manteau n'est nulle part strictement rectiligne. Et cette subordination de l'écriture linéaire à la flexible mollesse du tissu correspond intimement au geste pathétique de Marie, à sa silhouette courbe, comme infléchie par le vent du désespoir. Dans le tableau Johnson, ses bras horizontaux contribuent essentiellement à la cohérence sculpturale de la figure entière (Fig. 12).

36 Le problème est beaucoup trop complexe pour que je puisse le discuter dans cet article. Quitte à justifier cette opinion à une autre occasion, je penche vers la datation de la *Dormition* (et des autres tableaux « agités », les *Descentes de croix*, la *Nativité*) vers 1475-1476, période sans doute de crise religieuse et de la grave décision d'abandonner une brillante carrière dans le monde. Je m'accorde en tout cas avec Otto Pächt pour ne pas me laisser fasciner par le récit de la crise démentielle de l'artiste, survenue en 1480-81, et ne pas situer ce groupe de tableaux, inquiets mais artistiquement parfaitement contrôlés, à cette époque nécessairement.

37 Les documents ne mentionnent pas un tel voyage. Mais, d'un côté ils en mentionnent un, à Cambrai, et de l'autre côté, alors qu'ils sont très nombreux et régulièrement espacés d'année en année, ils ne signalent pas la présence de Marmion à Valenciennes pendant trois ans, entre 1475 et 1478 précisément (Hénault, p. 108, documents n° 57 du 13 juin 1475 et n° 58 du 9 décembre 1478). Il n'est pas indifférent de constater que l'abbaye de Vicoigne, à 7 km de Valenciennes, conservait une copie du début du xvi^e siècle de la *Dormition* de Hugo (tableau au Musée de Valenciennes, Friedländer iv (1969), n° 14c, pl. 23).



16



17

Ce qui entraîne une prudente datation de la *Crucifixion Johnson* des alentours de 1475 au plus tôt. Observons en passant que le très haut chapeau du soldat nègre s'accorde fort bien avec le costume des années 1470-1480. Ainsi, l'affirmation que toutes les œuvres connues du « présumé » Marmion ne dépassent pas 1470 environ et de ce fait ne correspondent pas à la période de l'activité du Marmion des documents, mort seulement en 1489, n'est pas acceptable³⁸.

Il n'est pas sans intérêt d'observer qu'en dépit de la profonde assimilation de la culture picturale flamande, l'auteur de la *Crucifixion Johnson* se complaît dans l'incisive graphie picarde qui insiste sur la silhouette des formes, sur la force

expressive de leur contour : il suffit de comparer le soldat de profil (Fig. 17) avec le soldat romain de la *Crucifixion de saint Pierre* (au Metropolitan Museum, New York, Fig. 16) peint par un artiste du nord de la France³⁹. Dans ces deux figures placées l'une et l'autre à droite de la composition, on reconnaît l'indéniable analogie des jambes

38 Hoffman (1973), p. 274 : « We must therefore conceive of the Altarpiece Master [c'est-à-dire le « présumé » Marmion] as an artist who either died or ceased working about 1470. »

39 Pour les détails sur ce volet (et son pendant) et leurs reproductions, voir Charles Sterling, *Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of French Paintings, xv-xviii Centuries* (New York, 1955), p. 1-7, n° 32.100.108-111, et, du même auteur, l'article cité dans la note 3, *supra*.

maigres, de leur position, de leur pas maniéré, comme dansant. Or, le tableau de New York porte la date de 1451 et cette année-là, les documents nous le prouvent, le jeune Simon Marmion vivait encore à Amiens, la capitale de la Picardie.

De ces réflexions il résulte que le tableau de Toronto se situe entre le *Retable de saint Bertin* (1459) et la *Crucifixion Johnson* (vers 1475 au plus tôt). Sa palette vive et nette le rapproche davantage de la première de ces œuvres. On est donc tenté de le dater vers 1460-1465.

Les deux versions, le tableau (Fig. 1) et la miniature (Fig. 4), présentent la *Messe de saint Grégoire* pour ainsi dire « de profil », alors que la composition créée à Tournai par Robert Campin (le Maître de Flémalle) et très imitée, montre le miracle frontalement, le pape et les acolytes vus de dos. Or, l'insistance sur les silhouettes de profil, qui tend à étaler les formes le long de la surface peinte, est un trait de l'esthétique picarde⁴⁰ et lorsqu'on en cherche des antécédents, c'est dans les enluminures des Livres d'Heures à l'usage d'Amiens qu'on les trouve, aux alentours de 1440, à l'époque où Simon Marmion recevait sa formation dans cette ville. Une miniature de Waddesdon Manor qui illustre l'un de ces livres (Fig. 18)⁴¹ prouve par sa médiocrité même qu'elle répète un schéma compositionnel de la *Messe de saint Grégoire* déjà établi⁴². Elle contient, à l'état rudimentaire, tous les éléments du tableau de Toronto: le Christ dans son tombeau, le pape vu de profil, l'acolyte de trois quarts soutenant le bas de la chasuble et tenant le cierge, les symboles de la Passion sur un fond abstrait⁴³.

40 Voir article cité dans la note 3, *supra*.

41 L. M. J. Delaissé, J. Marrow, J. de Wit, *The James de Rothschild Collection at Waddesdon Manor* (Fribourg, 1977), p. 127, ms. 6, Book of Hours, Amiens, fol. 21 verso. Je remercie Nicole Reynaud de m'avoir signalé cette miniature.

42 Les éléments essentiels de ce schéma apparaissent dans le *Livre d'Heures à l'usage d'Amiens* (British Museum, Add. ms. 31835, fol. 33 verso), miniature signalée dans le catalogue que cite la note précédente. D'après l'aimable communication de Miss J. M. Backhouse, « the Waddesdon miniature is an adaptation of the scene as shown in Add. ms. 31835. It is in every way less polished. »

43 Selon Otto Pächt (lettre du 17 mai 1980), il est tentant de supposer que Philippe le Bon possédait un manuscrit avec une miniature de la *Messe de saint Grégoire*, qui a pu servir de prototype aux représentations de cette scène dans les livres écrits pour lui (Vienne, Cod. 1800, fol. 4 [où le duc est agenouillé derrière l'acolyte] et Munich, Cod. Gall. 40). La composition de la miniature de Vienne (des années 1440), bien que « de profil », ne s'apparente pas directement à celle du tableau de Toronto.

44 Sur les territoires français, en particulier dans la région parisienne et dans les provinces francophones des ducs de Bourgogne, voir Chanoine Marsaux (cité note 18) et Jacques Dupont, « Musée de Calais. La Messe de saint Grégoire », *Bulletin des Musées de France* (avril 1934), p. 86-87.

45 Dehaisnes, p. 148, document du 18 mai 1484.

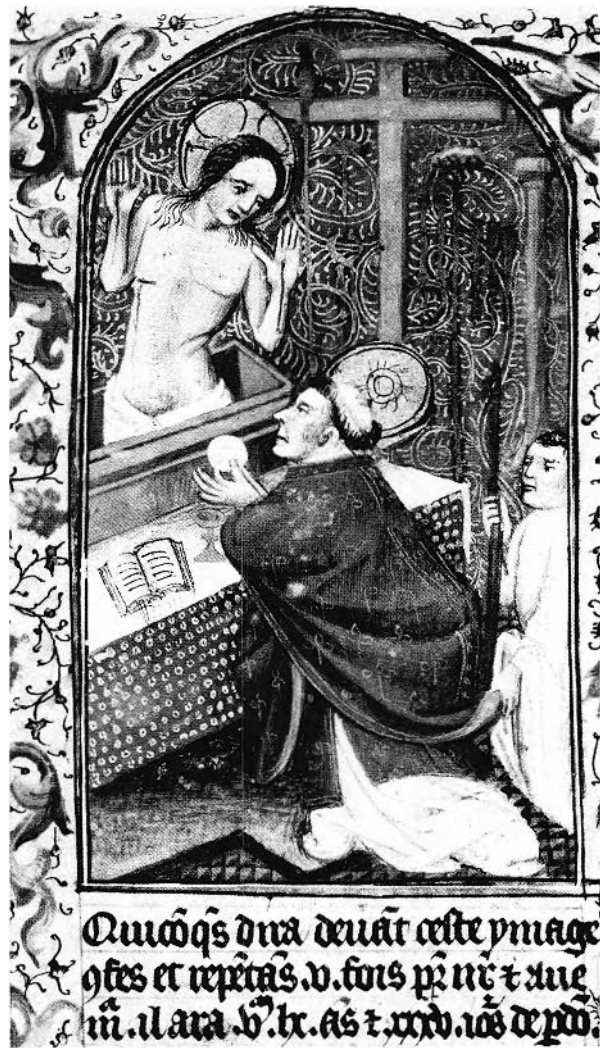


FIGURE 18. Enluminure picarde vers 1440, *Livre d'heures à l'usage d'Amiens*. Waddesdon Manor, James de Rothschild Collection, ms. 6, fol. 21 verso.

Quelle a pu être la raison du succès du tableau de Toronto, si modeste par ses dimensions et par le nombre de ses personnages? Très lisible de loin, à cause de son fond d'or, il a pu être bien connu s'il était accroché en un lieu public, dans une chapelle d'une grande église, où il pouvait accompagner un tombeau. On sait que, depuis le xiv^e siècle, les indulgences attachées à la représentation de cette scène ont fait de celle-ci un sujet funéraire par excellence. Les peintures et les sculptures de ce thème qui servaient d'épitaques étaient nombreuses⁴⁴. Rappelons à ce propos que Simon Marmion exécuta, en 1484, « un g tablet de Nostre Dame a II feüllés en manière de un g épitaque »⁴⁵.

Cependant, il y a sans doute des raisons plus profondes, d'ordre religieux et artistique, qui assurèrent la faveur des dévots aux deux versions que nous étudions ici : leur intimité, leur concentration émue sur le miracle lui-même. Que ce soit chez Campin ou dans les innombrables *Messes de saint Grégoire* peintes dans les Pays-Bas au xv^e et au début du xvi^e siècle, on y fait toujours figurer au moins un cardinal ou un évêque en plus de l'acolyte. On authentifiait ainsi le privilège des indulgences par l'autorité de la hiérarchie ecclésiastique. Parfois de véritables foules où se mêlent de modestes laïcs – l'Église entière dans son sens authentique – sont massées derrière le saint Grégoire. Cette profusion n'était pas du goût des peintres du nord de la France : on voit combien le tableau du Louvre (de l'ancienne collection Paul Jamot) dépouille le prototype dont il dérive, la *Messe de saint Grégoire* de Robert Campin⁴⁶. Dans le tableau de Toronto, le miracle s'accomplit dans le silence d'un lieu confiné et sans un geste de trop. C'est tout juste si le saint ouvre la bouche, saisi par l'apparition ; et le Christ, fragile et doux, abaisse sur lui un regard d'une tendresse infinie (Fig. 19). Quand, dans la miniature des *Heures Huth* (Fig. 4), la chapelle s'agrandit et le Christ se dresse en pied sur l'autel, il montre ses plaies avec une discrète dignité que seule pouvait dicter la sensibilité poétique d'un grand artiste. Car, la plupart du temps, l'*ostentatio vulneris* devenait, dans les tableaux et les miniatures, d'une éloquence explicite presque vulgaire (Fig. 18).

La claire et sobre présentation de profil n'est pas le seul élément formel qui d'emblée nous impose une ambiance de calme. Un autre trait stylistique y contribue : l'ordonnance verticale des symboles de la Passion. Rythmiquement disposés sur le fond d'or (ou sur le mur, dans la miniature des *Heures Huth*), ils se dressent strictement parallèles et assurent à l'ensemble de la composition une parfaite cohésion et une autorité monumentale. Cette géométrisation, ce contrôle lucide de la relation entre les lignes, les masses sombres et les vides ne font pas partie intégrante de l'esthétique naturaliste flamande. Le peintre tardif du tableau parisien, que le fond d'or guilloché et les types faciaux (ceux du Christ et des têtes du Baiser de Judas) dénoncent comme un Flamand venu travailler dans le sillage du « présumé » Marmion, n'éprouva pas ce besoin d'organisation : la manière dont il accumula les symboles de la Passion est confuse et comme fortuite (Fig. 3).

Par leurs inscriptions picardes, la *Messe de saint Grégoire* de Toronto, sa copie de Burgos, le tableau parisien (qui contient des éléments de la

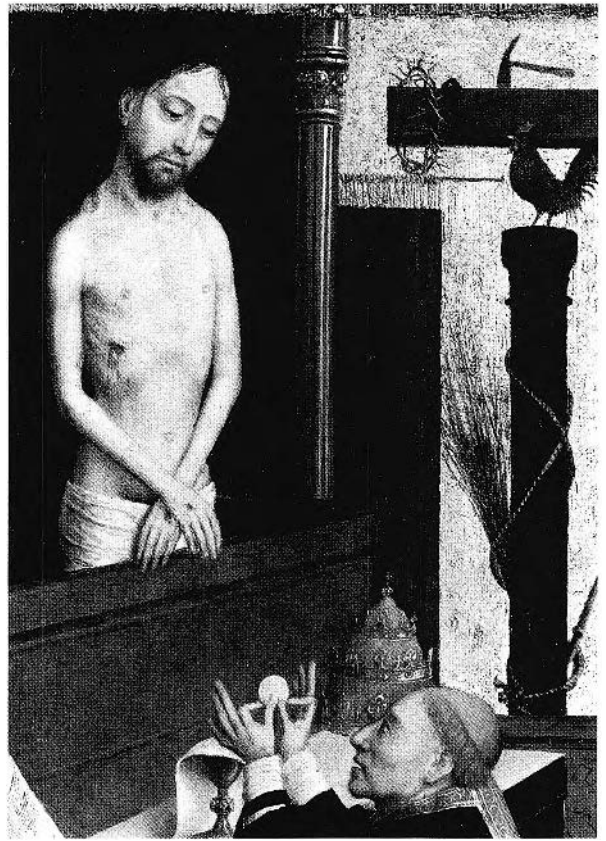


FIGURE 19. Simon Marmion, *Le Christ et saint Grégoire*, détail du tableau de Toronto.

miniature des *Heures Huth*) sont autant de preuves que l'inventeur de ces compositions travaillait dans le nord de la France. Des preuves documentaires authentiques, du xv^e siècle, contemporaines de l'artiste. Elles corroborent puissamment la tradition recueillie à Saint-Omer au xviii^e siècle qui indiquait Valenciennes comme lieu d'exécution du *Retable de saint Bertin*, lequel est de la main qui a peint le tableau de Toronto.

Ce résultat de la recherche, joint à celui qu'obtint Otto Pächt, permet d'affirmer que le moment est venu où Simon Marmion apparaît enfin au grand jour de l'histoire, ressuscité entièrement car pourvu d'un œuvre d'enluminures et de tableaux digne de sa réputation. Débarrassons-le de sa pudique « présomption ». Elle était d'ailleurs, aux yeux de bons juges, depuis trois quarts de siècle, aussi transparente que le sont les fins tissus de gaze que Marmion aimait tant.

46 Pour la comparaison des deux compositions, voir l'article mentionné note 3, *supra*.

APPENDICE

UN SAINT DOMINIQUE DE SIMON MARMION OU DE SON ATELIER

Les tableaux sur bois qui dépendent directement de l'art de Simon Marmion sont encore si rares que je crois utile d'en faire connaître un, inédit. Il représente saint Dominique (Fig. 20), debout dans une niche de pierre. Ce n'est, hélas, qu'un fragment, un petit panneau de chêne haut de 11,3 cm, large de 7,8 cm. Il ne devait pas être beaucoup plus grand avant d'être mutilé; si l'on tient compte du chien couché ou assis aux pieds du saint, qui portait dans sa gueule le cierge allumé, et de l'absence de l'arrondi de la niche, le panneau n'a été coupé en haut et en bas que d'un tiers environ. En plus du cierge (dont la couleur marron clair et la forme cannelée sont exactement celles du cierge dans le tableau de Toronto), le saint est caractérisé par plusieurs autres attributs: le manteau noir sur l'habit blanc, l'étoile au front, le lis blanc à la main, le livre relié de rouge⁴⁷. Il se détache sur un fond de pierre d'un gris mauve sur lequel est projeté son ombre. L'éclairage, qui vient de gauche, ménage également une ombre dans le creux gauche de la niche.

Ce panneau, grand comme une enluminure, était peut-être le volet droit (mobile?) ou le compartiment (fixe?) d'un petit retable de dévotion domestique. Son état de conservation est fort bon, hormis l'oreille dont le contour paraît renforcé par une retouche. La comparaison avec quelques moines du *Retable de saint Bertin* (Fig. 21) montre une indéniable parenté de types faciaux, une manière semblable d'accentuer le modelé de la joue, du menton, des commissures des lèvres qui rendent les bouches obstinément closes et tristes; l'analogie s'étend au dessin de l'oreille, longue et étroite (le moine à gauche) et au dessin des mains, les unes aux doigts très menus (la main baissée du même moine et la main de saint Dominique qui tient le livre), les autres, avec le petit doigt écarté et recourbé (la main du moine à droite et la main de saint Dominique qui tient le lis).

Mais le saint Dominique est nanti d'un modelé plus riche, d'un volume plus ferme que les moines du *Retable de saint Bertin*. S'il est bien de la main même de Simon Marmion et non d'un de ses nombreux imitateurs contemporains, il est postérieur au retable. Sa date est voisine de celle du saint Grégoire de Toronto et peut-être encore plus tardive. L'excellente exécution du lis, qui pourrait orner la bordure d'une enluminure, et le magistral flamboiement du cierge paraissent garantir l'exécution autographe, mais à une période de l'activité du peintre dont nous n'avons pas actuellement d'exemple à comparer.



FIGURE 20. Simon Marmion (ou son atelier), *Saint Dominique de Guzman*. Collection américaine.



FIGURE 21. Simon Marmion, Groupe de moines, détail du *Retable de saint Bertin*. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen.

⁴⁷ Pour les attributs de saint Dominique de Guzman, voir Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, III¹ (Paris, 1958), p. 391-398.