

Un tableau de la Vierge allaitant provenant de la cathédrale de Toul

par Pierre SIMONIN

“Il est souvent difficile, voire impossible, de retracer l’histoire des peintures flamandes du XV^e siècle qui sont parvenues jusqu’à nous”. Philippe Lorentz, conservateur des peintures au musée du Louvre.

Le musée des Beaux-Arts de Nancy conserve -non exposé- un tableau célébrant la Vierge Marie assise en majesté, allaitant l’Enfant Jésus. Quatre beaux anges, hiératiques, joignent une céleste présence à ce gracieux instant de maternelle intimité ; ils chantent visiblement et le situent hors du temps. Terrestre cependant, la scène est magnifiée par le décor qui l’enclot, un lieu ouvert par une colonnade de marbre, éclairée, à l’arrière-plan d’un paysage fermé de sommets rocheux.

Peinte sur un assemblage partiellement disjoint de quatre planches de chêne, l’œuvre (109.7 x 100.7) porte, au revers, tracé à la craie *“Cathédrale de Toul”*¹, indication d’une provenance conduisant à s’interroger... La réponse appartient à l’un des ouvrages que l’abbé Clanché consacra



“La Vierge allaitant”, tableau peint sur bois. Flandres, fin du XV^e siècle.
(Nancy, Musée des Beaux-Arts) Cliché Musée des Beaux-Arts

1. Ce qui entraînera, à ce sujet, une question de Madame Gelly-Saldias, conservateur au Musée des Beaux-Arts et, en conséquence, nous valut d’avoir la révélation du tableau. Elle voudra bien trouver ici l’expression de notre reconnaissance pour cette heureuse opportunité, ainsi que pour ses suggestions consécutives à sa lecture de ces pages.

à cette église où il avait été vicaire à la fin du XIX^e siècle. Dans son étude "Librairie, archives, trésor, sacristies de la cathédrale de Toul" (1934), on relève ce qui suit (p.147) : "En 1888, M. l'abbé Demange ... conçut le projet d'établir un musée destiné à conserver en lieu sûr tous les objets et débris toulois ayant un intérêt archéologique, historique, artistique..." est alors citée "une peinture sur bois (XVI^e siècle) représentant la vierge allaitant l'enfant Jésus et entourée d'un chœur d'anges".

Cependant, "objets et débris toulois" peuvent impliquer la ville et sa région. Appartient-elle primitivement à la cathédrale ? Sa présence y est, toutefois, attestée dès 1855, dans une plaquette de C. L. Bataille, page 74 (Nos remerciements à Alde Harmand pour nous l'avoir signalée).

À la Vierge, dont la cathédrale portait le titre associé à celui de saint Etienne qui finit par prévaloir ², mais sa prééminence est toujours ostensiblement rappelée par l'inscription "TEOTOKOS" (Mère de Dieu), en lettres grecques, au fond de l'abside ³. S'y ajoutent un petit relief mutilé, deux statues, une Nativité, tableau du XVII^e siècle, des vitraux ⁴. En outre, la preuve des élans de dévotion que Marie suscita, réside dans les six chapelles fondées au cours des siècles pour les satisfaire. Chacune était vraisemblablement illustrée par l'image peinte ou sculptée de quelques-uns des récits évangéliques relatifs à son titre...

Le recours aux expressions

affectives d'un enseignement religieux, par le biais d'un art soucieux de toucher le peuple, peut inciter à reconnaître, dans le tableau, la partie centrale d'un triptyque exposé sur l'autel de l'une de ces six chapelles. La provenance de la cathédrale ainsi admise, n'aurait-ce pu être celle de la Nativité où, à la fin du Moyen-âge, il se serait révélé plus éloquent que le relief mutilé du XIII^e siècle de Marie



Statue de la Vierge allaitant.
XIV^e siècle.
Dans une église du Toullois...

"en gésine" que l'on y reconnaît ?

Visiblement de l'école flamande, le style du tableau, quelques analogies avec des œuvres plus connues le confirment, le situent vers la fin du XV^e siècle ou les tout débuts du suivant. Est-il effectivement de la main d'un maître des Flandres, n'en est-il qu'une copie, une interprétation ? Questions qui résultent de ce fait troublant, il est peint directement sur son support, sans la préparation sous-jacente que l'on attend ⁵. L'important travail de Jacqueline Marette "Connaissance des primitifs par l'étude du bois" (1961), fait observer que "Deux tableaux de l'école de la Loire, peints vers 1460, le sont presque directement sur le bois ; la préparation de la couleur est si mince qu'elle permet de voir la taille du bois en transparence" (p.143). Michel Laclotte, dans son "Dictionnaire de la peinture" 1982, à l'article "Préparation" (p.742), avance que "Les peintres peignaient parfois directement sur des supports non préparés", sans toutefois avancer ce qu'il en pouvait être, relativement à la peinture flamande. Une étude de laboratoire livrerait la réponse souhaitée quant à la nature de la couche picturale et à son application directe sur le bois.

Selon Emile Mâle ⁶, le thème de la Vierge allaitant apparaît dans l'Afrique chrétienne dès le VI^e siècle. C'est surtout à partir du XIV^e siècle que la miniature, la peinture, la sculpture le diffuseront, et en dépit des injonctions du concile de Trente (1545-1563) touchant les saintes

musée de la ville, illustre un "miracle" de 1284, dont la statue qui en avait été l'objet, était connue sous le nom de "Notre-Dame au pied d'argent".

5. Voir Léo Van Puyvelde, "La peinture flamande des Van Eyck à Metsys", 1968, p.23.

6. "L'art religieux de la fin du Moyen-âge en France...", 1949, pp. 146-149.

2. Jacques CHOUX, "La Cathédrale de Toul avant le XIII^e siècle", 1955, cf. pp. 6-8.

3. En relation linguistique avec ce terme, dans l'Eglise d'Orient, la Vierge allaitant est la "Galaktotrophousa". D'autres termes non moins concis définissent les diverses attitudes que l'iconographie lui donna.

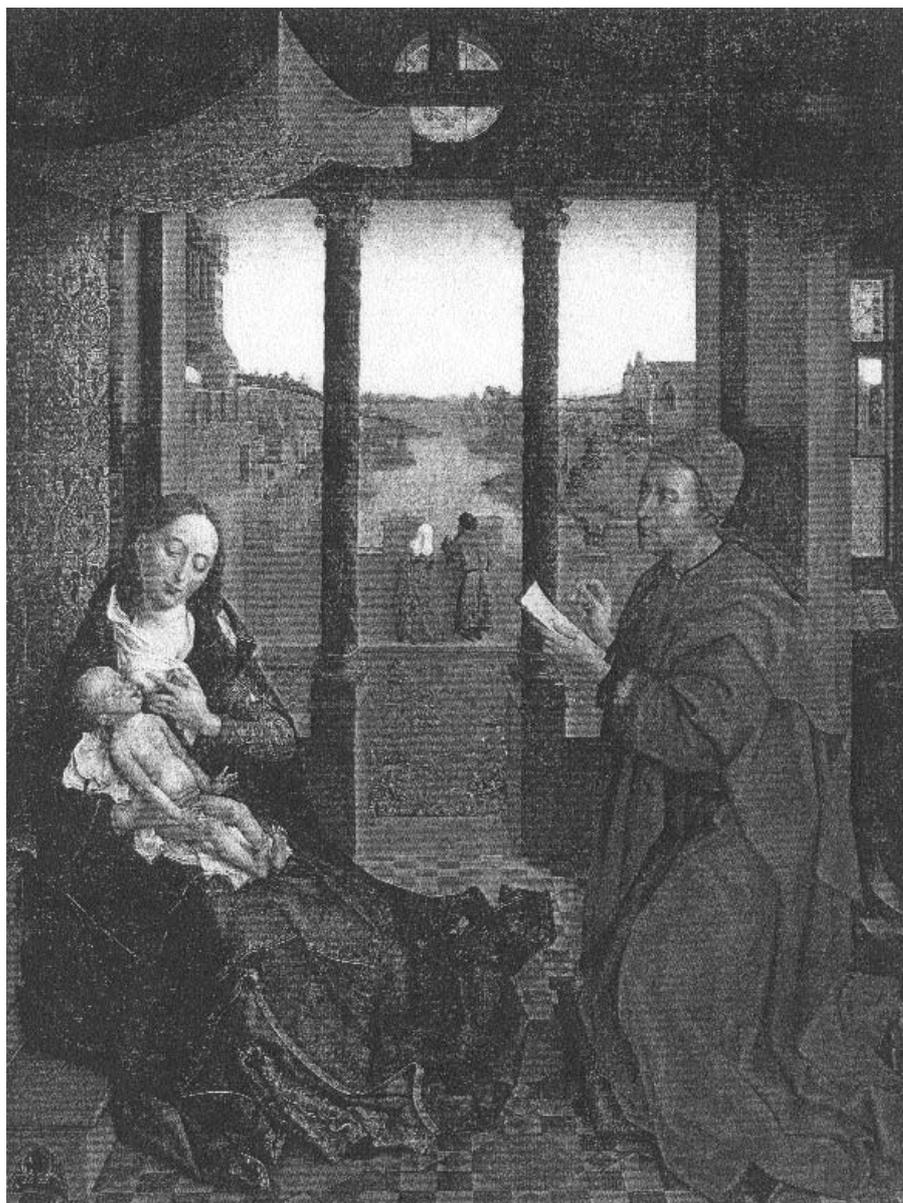
4. Autrefois, à la cathédrale, un tableau conservé au

images trop familières. Le Greco, notamment, l'interprétera dans la fête de ses couleurs ardentes (Toledo, Hôpital Tavera).

La statuaire lorraine du XIV^e siècle en a, pour sa part, laissé quelques exemples ; les plus remarquables sont visibles en la cathédrale de Nancy (Vierge assise de Notre-Dame de Bonne-Nouvelle), dans les églises de Gondreville (54), de Vroville (88) ...

Il est patent que, dans la peinture flamande, à la fin du Moyen âge, le thème fut tout particulièrement retenu. Un tableau de Van der Weyden (1400-1464) ⁷, le situe dans le cadre d'une rigoureuse composition architecturale : une arcade à lobes fleurronnés s'y ouvre sur la niche en forme d'étroite abside qui abrite la Vierge allaitant ; des pilastres au fin décor sur les côtés, au sommet d'une suite d'arcatures, s'animent de minuscules statuettes et groupes.

En opposition avec la froideur de ce cadre, toutes les nuances d'une épaisse verdure où des fleurs s'épanouissent -les lys y proposent leur symbole virginal- font, aux côtés de la Vierge de Gérard David (1460-1523)⁸, un vibrant et sauvage parterre de grands arbres ombreux ; au loin, tours et toitures d'une ville y ajoutent leur attrait. Composition où domine la nature, elle conduit aux sites variés dans lesquels est situé le "*Repos de la Sainte Famille lors de la fuite en Egypte*". Paisible station au cours d'un long cheminement, fuite prudente devant la cruauté d'Hérode ordonnant la mise à mort des enfants en dessous de deux ans (Matthieu, II, 13-16), elle fut très fréquemment illustrée par la peinture qui y associa parfois les moments familiers où la Vierge allaite l'Enfant.



"Saint Luc dessinant la Vierge". Rogier van der Weyden.
Huile sur bois, 1435-1440. Boston, Museum of Fine Arts.

Ainsi la voit-on dans une œuvre d'Ambroise Benson (v. 1499-1550) ⁹. Le même instant de repos est pour Patinir (1480-1524), sujet de développer autour de la Vierge allaitant dans un bouquet d'arbres, un large site où de petits personnages s'activent à des travaux agricoles. Peu visible, Joseph porte un récipient qu'il vient, sans doute, de remplir à la rivière attestée par un pont conduisant à un château

et à des sommets rocheux ¹⁰.

À sa position née de la Vierge en Majesté, "*Sedes Sapientiae*", à son rôle maternel associé au "*Repos de la Sainte Famille*", il faut adjoindre son image à mi-corps, dont la plus saisissante, due à Jean Fouquet (v.1440-1481), appartient au Musée Royal des

7. "*Collection Thyssen-Bornemisza. Catalogue*", 1986, p. 345.

8. Rotterdam, Musée Boymans.

9. Bruges, Musée Groeninge, "*Catalogue*", p. 44.

Beaux-Arts d'Anvers. En buste, sur un petit panneau en hauteur ou dans le cercle d'un tondo, des formes de représentations limitées en confirmant la popularité, tout au moins dans les Flandres. On n'en peut dire autant de celles où les éléments d'architecture -le tableau toulois- se dressent en arrière de son siège. Allant très au-delà de ces éléments embryonnaires, Rogier Van der Weyden situe dans une somptueuse salle ouverte par une triple baie vers les lointains d'un fleuve arrosant une cité, à demi agenouillé devant Marie allaitant, l'évangéliste Luc qui, selon la légende, fit son portrait, il en dessine le visage à la pointe d'argent sur une feuille. À l'acte maternel répété, s'adjoint celui, temporaire, de Luc. Préfigure d'un autre qui, par son génie, sera "en mesure de perpétuer l'existence du divin et, par-là même, de la prouver ... Composition qui eut un énorme retentissement"¹¹. La salle, sa baie, la présence du fleuve, la position des figures révèlent la plus totale analogie avec "La Vierge du chancelier Rolin" de Jan Van Eyck (14..-1441), au musée du Louvre. Toutefois, le peintre a situé à dextre le chancelier de Bourgogne, face à la Vierge non plus donnant le sein, mais présentant sur ses genoux l'Enfant.

De ces deux chefs-d'œuvre absolus, seul le premier nous retiendra pour la faible relation que notre tableau offre dans le sourire de l'Enfant.

Le décor :

Si modeste qu'il soit, il est cependant l'écho de ces maîtres, d'autres moins connus, voire d'anonymes ; colonnes de marbre, muret, les rappellent, suggérant une architecture de qualité. En opposition, le

damier du sol est sans rapport avec la richesse de certains pavages colorés, dans les intérieurs de Van Eyck et Van der Weyden pour ne citer que ces deux noms.

Les anges :

Si notre composition de la Vierge allaitant appelait une présence autour de la Mère et de l'Enfant, seuls des anges pouvaient répondre au sentiment d'intemporalité que le peintre s'attacha à suggérer. Leur attitude va à l'encontre de celle, plus familière, qu'ils ont parfois autour de la Vierge lorsqu'à leur chant sont préférés des instruments aux douces sonorités : harpe, lyre, viole, luth...

Positions et attitudes uniformes, rien ne les différencie, pas davantage les traits de leurs juvéniles visages aux délicates lèvres arrondies entrouvertes. Anges, mais dépourvus des ailes que l'on attend, ils s'apparentent en cet objet aux anges musiciens de deux des volets du polyptyque de l'Agneau Mystique (1432) de Jan Van Eyck (Gand, cathédrale Saint-Bavon) que leur groupe dense interdisait, en opposition avec ce qu'il en est ici. L'aube, dont les plis se cassent au sol sous la dalmatique des diacres, l'amict rigide à orfroi, leur confèrent l'apparence de jeunes clercs, mais de longues chevelures féminines retombent sur les épaules. Le bandeau frontal crucifère d'orfèvrerie ponctué de gemmes, est commun avec les anges de Van Eyck et de nombreux autres maîtres. Vêtement liturgique, la dalmatique privilégie fréquemment les anges, avec l'aspect qui était le sien au Moyen-âge où, coupée dans de somptueux tissus, sa richesse diffusait un éclat sans rapport avec celles dont sont revêtus nos quatre anges.

La Vierge :

Assise, qu'elle donne le sein à l'enfant, le retienne contre soi ou sur ses genoux, le présente debout, la Vierge est toujours couverte d'un ample manteau largement étalé au sol ; dans notre tableau, il laisse visible un épais coussin de pied en tissu à rayures dont nous ne connaissons pas d'autre exemple. La couleur primitive de ce manteau, un bleu soutenu semble-t-il, tire nettement sur le vert aujourd'hui, la surface, hélas, en a été grossièrement repeinte et souffre de son très mauvais état. Le bleu, traditionnellement associé à ce manteau était cependant, dans la peinture du XV^e siècle, beaucoup moins fréquent qu'un puissant rouge mat, que n'affectait pas l'ombre profonde des plis cassés communs à la peinture et à la sculpture des écoles du nord. Au bas, court un galon brodé d'une suite de lettres paraissant relever d'une intention décorative, plutôt que de livrer mot ou phrase. Très rare, ce type de galon a été plus volontiers usité dans la sculpture, et à ce titre étudié¹².

Le visage maternel, grave, pensif, s'incline vers l'Enfant, son attitude est celle que Jan van Eyck lui donne dans sa Vierge allaitant dite "Vierge de Lucques"¹³. Œuvre d'une hiératique monumentalité, "sculpturale", où l'Enfant, de profil, ne laisse rien voir de ses traits, alors qu'en celui de Toul, soutenu par sa mère, ses lèvres sur le sein offert, les yeux vifs, son visage exprime une souriante satisfaction¹⁴.

10. "Le Prado, Catalogue", I, p.111.

11. "Hans Memling", "Catalogue de l'exposition tenue à Bruges en 1994", pp. 186-187.

12. Chanoine TONNELIER, "Les broderies à alphabet et la Mise au tombeau de Solesmes", dans "Bulletin monumental", 4-1962 et 1-1963.

13. Erwin PANOFSKY, "Les primitifs flamands", 1992, p. 315.

14. Cf. l'Enfant de "Saint Luc dessinant la Vierge" - voir supra - au sourire épanoui qui sans être fréquent, n'est pas rare.

Image du "*Trône de Salomon*", le siège de la Vierge appartient au modèle classique du siège en X auquel est adjoind un dossier. Identique à celui de Charles V, sur la miniature d'un manuscrit de 1445, l'un et l'autre ont chacun de leurs montants antérieurs et dorsaux terminés par une boule.

La claire et simple composition dont la Vierge est le centre, et les anges musiciens disposés systématiquement à ses pieds ou peu en arrière, ne se limite pas à celle qui nous occupe. Un tableau de Dierick Bouts (1415-1475) conservé à Grenade ¹⁵, celui de Memling ¹⁶, au musée de Kansas-City, d'autres encore, manifestent la faveur que connut l'image de la Vierge à l'Enfant, allaitant ou non, glorifiée par les seuls anges.

Pour conclure :

La présence d'un tableau flamand à Toul vers la fin du Moyen-âge, s'avérerait-elle certaine, pourrait être due -simple hypothèse- à un legs, tel que celui de Guillaume Fillastre ¹⁷, évêque de Tournai en 1460, après l'avoir été de Toul, à l'église de son premier siège en 1472, année de sa mort. Legs fastueux où, à 80.000 florins, s'ajoutaient ornements (liturgiques) et tapisseries ¹⁸ ; mais n'aurait-il pu comporter, non mentionné, quelque retable à volets dû à un artiste d'une région où, ainsi qu'en Italie, la peinture était en plein essor ?

La relation Bourgogne-Flandres et évêché de Toul ne fut pas interrompue avec le successeur de Fillastre, Antoine de Neufchâtel (1472-1495), fils de Thiébaud, maréchal de Bourgogne. Aurait-elle été effective dans les domaines de l'art, si Jean Chevrot originaire de la Comté,

évêque de Tournai, depuis 1437 jusqu'à sa nomination à Toul en 1460, n'était mort avant d'accéder à ce siège ? Ne lui doit-on pas la commande, vers 1445, à Rogier Van der Weyden, du retable des Sept Sacrements dit aussi "*retable Chevrot*", aujourd'hui au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers ¹⁹.

Les Archives départementales de Meurthe-et-Moselle conservent, dans la série G, sous la cote 1385, testaments et titres de fondations relatifs à la cathédrale et à ses chapelles, entre 1260 et 1760. L'auteur de leur inventaire en dénombre 165, mais dit avoir "*mentionné seulement ceux dont les dispositions ont quelque intérêt, et ceux des évêques... des personnages importants*".

Des recherches à travers ces documents, depuis l'époque à laquelle on peut situer le tableau flamand, exigeraient des notions de latin et de paléographie.

15. J.M. PITA ANDRADE, "*Capilla real y cathedral de Granada*", 1978, p. 29.

16. Hans MEMLING, op.cit.pp. 32-33.

17. Chancelier de l'ordre de la Toison d'Or créé à Bruges en 1430 par Philippe le Bon, duc de

Bourgogne et comte de Flandres ; auteur d'un panégyrique de cet ordre. Voir Jean-Philippe Lecat, " Le siècle de la Toison d'Or ", 1989, p. 136. L'importance des rapports de l'évêque avec le maître des Flandres est évidente.

18. E. MARTIN, "*Histoire des diocèses de Toul, de Nancy et de Saint-Dié*", 1900, p.147.

19. Georges DUBY, "*Le Moyen-Age...1280-1440*", 1995, pp. 97 et 101.