

# Proposition pour un “nouveau” Marmion à Dijon

Pierre CURIE

La restauration conduit souvent à revoir les attributions que portent les œuvres, et nous reconnaissons que c'est un lieu commun de l'écrire en exergue d'une note comme celle-ci. La patiente et remarquable campagne menée par l'équipe du Musée des Beaux-Arts de Dijon avec celle du C2RMF à la Petite Écurie du Roi à Versailles (1), dans le cadre de la rénovation du musée, a ainsi conduit à reconsidérer le vieux cartel d'un petit panneau flamand (2), une *Piéta* déposée par le Louvre à Dijon il y a presque soixante ans.

Cette intervention (3), effectuée par Patrick Mandron pour le montage et le démontage du cadre, et par Isabelle Leegenhoek, pour la couche picturale, a bénéficié de l'accord et du concours du Département des peintures du Louvre, toujours responsable scientifique de la conservation de l'œuvre (4). L'opportunité d'une visite au Museum of Art de Philadelphie a conduit l'auteur de ces lignes au rapprochement, en discussion ici, entre le fragment de Dijon et la belle *Crucifixion* de la collection Johnson. Enfin, la chance d'avoir pu déchiffrer sur ce tableau nordique une inscription, contre toute attente, espagnole, est venue conforter la proposition de réattribuer l'œuvre à un artiste du Nord de la France, Simon Marmion (1425-1489), qui fut très lié à la cour de Bourgogne et à l'Espagne.

Marmion n'est pas le plus connu parmi les peintres du XV<sup>e</sup> siècle actifs en Flandre et dans le Nord de la France, mais il a laissé un chef-d'œuvre, le retable de Saint-Bertin aujourd'hui partagé entre la Gemäldegalerie de Berlin et la National Gallery de Londres qui y voisine sans en pâtir avec les Van Eyck, les Van der Weyden, les Christus... Issu d'une famille d'artistes, il est né en 1425 à Amiens ou dans les environs. Il est mentionné dans cette ville par les archives dans les années 1449-1454, date de son départ pour Lille où il prend part aux décors des festivités (banquet du faisan) commandées à plus d'une trentaine d'artistes par le duc de Bourgogne, Philippe le Bon. On le retrouve ensuite à Valenciennes, où il semble avoir passé le reste de son existence, mais aussi à Cambrai, où il travaille pour la cathédrale, et à Tournai dont la guilde de Saint-Luc l'accueille comme maître en 1468. Après sa mort, à l'âge respectable pour l'époque de soixante-quatre ans, son élève et repreneur de son atelier, Jan Provoost (1465-1529) épousera sa veuve, Jeanne de Quaroube, en 1492. Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de rappeler que, jusqu'à aujourd'hui, le panneau de Dijon portait une attribution à Provoost dont témoigne le vieux cartel sur

le cadre. Marmion fut l'un des enlumineurs les plus fameux de son époque, célébré par les chroniqueurs de son temps comme Jean Molinet, en 1489, ou Jean Lemaire de Belges en 1506. C'est Guillaume Fillastre (vers 1400-1473), évêque de Toul puis de Tournai, abbé de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, qui lui commanda ses ouvrages les plus prestigieux, les *Grandes chroniques de France* destinées à la bibliothèque du duc, aujourd'hui conservées à Saint-Petersbourg (5), mais surtout, en 1455-1459, le retable du maître-autel de l'abbatiale de Saint-Bertin dont les moines l'avaient pourtant si mal accueilli en 1442 (6).

Plusieurs des œuvres de Marmion, comme la *Crucifixion* (7) et la petite *Pieta* (8) de Philadelphie ou la *Descente de croix* (9) de New York, présentent des caractéristiques stylistiques extrêmement proches de celles du panneau dijonnais, en particulier dans la typologie des corps et des visages : figures du crucifié émaciées et squelettiques, aux mains crispées en forme de pince, aux genoux noueux, aux pieds patauds ; Vierges au visage idéalisé et tendre, exprimant sans pathos une sorte de résignation douce, très éloignée de l'expressionnisme douloureux d'un Van der Weyden, d'un Bouts, d'un Memlinc...

Le revers du panneau est décoré en plein champ d'un faux marbre vert, aujourd'hui très obscurci, sur lequel une inscription manuscrite ancienne a longtemps résisté au déchiffrement. Nous proposons d'y voir écrit de *las descaldas*, ce qui indique une provenance espagnole, région d'Europe alors intimement liée à la Bourgogne et à la Flandre par les jeux dynastiques. Avec un peu d'audace, on pense à Marguerite d'York (1446-1503), princesse Plantagenêt qui épousa Charles le Téméraire le 3 juillet 1468. Ses commandes à Simon Marmion sont documentées, telle la *Lamentation sur le Christ mort* du Metropolitan Museum of Art de New York dont le revers est



orné de ses armes associées à celles de son mari. Le panneau de New York est, par certains, considéré comme réalisé en mai 1473, à l'occasion d'une réunion de l'ordre de la Toison d'or à Valenciennes où Marguerite accompagna son époux qui, peu avant, en 1470, avait payé au peintre un bréviaire commencé pour son père Philippe le Bon. Marmion enlumina également pour elle certains des ouvrages de sa bibliothèque (10) ; d'autres sont par ailleurs conservés en Espagne (11). Bien sûr, cette simple inscription en espagnol au revers du panneau de Dijon n'indique pas forcément un mécénat aussi prestigieux. Quoi qu'il en soit, cette mention se réfère à une réforme qui, à la suite du concile de Trente (1545-1563), a vu la plupart des ordres religieux masculins autant que féminins créer leur branche de "déchaux", pour les moniales aussi bien chez les carmélites que chez les franciscaines (clarisses) ou d'autres (12). La forme et la teneur de l'inscription conduisent donc à penser que le tableau était déjà en Espagne sans doute au XVII<sup>e</sup> siècle, même si elle ne permet pas de préciser quelle est sa provenance exacte.

La restauration du panneau et sa réattribution à un artiste de la cour des ducs de Bourgogne, Philippe le Bon puis Charles le Téméraire, prennent tout leur sens dans les salles majestueuses du palais de Dijon. Accrochée non loin des reliques de la chartreuse de Champmol ou de la *Nativité*, chef-d'œuvre de Robert Campin, cette *Lamentation sur le Christ mort*, au sens propre "découverte" à l'occasion de sa restauration, va désormais joindre sa note émouvante dans toute sa subtilité au riche cortège de la peinture du *Pays d'en Bas* au XV<sup>e</sup> siècle, telle que l'expose somptueusement le Musée des Beaux-Arts. ■

## NOTES

**Cet article a été publié dans la lettre d'information de la *La Tribune de l'Art* n° 516 du 19 octobre 2015. Nous la redonnons dans le Bulletin, grâce à l'aimable autorisation de son éditeur, Didier Rykner, que nous remercions vivement.**

1. Le Musée des Beaux-Arts a confié au C2RMF, entre 2006 et 2013, 80 œuvres, essentiellement sur bois pour restauration. Provenant des écoles allemande, flamande, suisse, italienne, espagnole, française, elles témoignent de la richesse des collections du musée en matière de peintures du Moyen Âge et de la Renaissance. Ces œuvres ont bénéficié, à l'issue d'un dossier d'imagerie scientifique (photographies sous différents éclairages et rayonnements et radiographie), de restaurations fondamentales tant sur le support que sur la couche picturale. Une nouvelle campagne s'ouvre en 2015 dans la perspective de la rénovation des salles des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. La première a été dirigée par Isabelle Cabillio, Matthieu Gilles et Sophie Jugie, dont, pour plus d'informations, on lira l'article « Une campagne de restauration de peintures du Moyen Âge et de la Renaissance du Musée des Beaux-Arts de Dijon menée dans les ateliers du C2RMF de 2006 à 2013 », *Techné*, n°38, 2013, p. 75-81.

2. 49,5 x 36,3 cm avec le cadre. Dépôt du Louvre (RF 1938-27, école de Bruges dans les inventaires) au Musée des Beaux-Arts de Dijon en 1955 ; inv. 4165 à Dijon.

3. Le panneau de chêne réduit dans sa partie supérieure (d'au moins 16 cm), est bordé d'un cadre doré composé de fragments du cadre ancien, à talus et cavet dans la partie inférieure où il présente encore son montage original. Les traces d'une charnière et d'une tournette désignent le panneau comme le volet dextre d'un polyptyque (vraisemblablement un diptyque). Le revers du support est peint en faux marbre vert, celui du cadre en brun.

Outre un vernis oxydé et de nombreux repeints, une couche rousse huileuse non originale (elle passait sur des accidents et des repeints) recouvrait uniformément la matière picturale. Il s'agissait peut-être d'une patine qui s'était opacifiée avec le temps ; elle a été enlevée sur toute la surface du tableau, y compris sur la robe de la Vierge où elle était elle-même partiellement recouverte d'un glacis de laque rouge très altéré. Peut-être avait-on posé celui-ci afin d'enrichir l'effet des vêtements de la Vierge, au centre de la composition et en opposition avec la pâleur cadavérique du corps du Christ. Le détail du suaire translucide posé sur les genoux de Marie, lui, avait été laissé visible en réserve et il formait une zone grise complètement illogique sur le manteau rougeâtre : il corroborait l'idée que la laque était un ajout postérieur, supposition qui a été par la suite confirmée par l'observation sous microscope et par les tests de dégagement.

Au premier plan, le parterre, à gauche, était surchargé de fleurs peintes postérieurement, comme l'ont démontré les analyses stratigraphiques. Elles ont été dégagées mécaniquement. La suppression de tous ces repeints a rendu une homogénéité selon une typologie commune chez les Primitifs flamands. Outre le coloris froid et raffiné, elle a également permis de rendre visibles des détails précédemment engloutis sous d'épaisses couches opacifiées, telle la délicate bordure de fourrure qui ourle le bas de la robe de la Vierge.

Nous remercions Isabelle Leegenhoek et Patrick Mandron, coauteurs de la présente note technique.

4. Nous remercions Cécile Scailleries, conservateur en chef au Département des peintures du Musée du Louvre, de nous avoir offert l'opportunité de mener cette recherche.

5. Citons encore les *Visions du chevalier Tondal* (Los Angeles, the Getty Museum), les *Huth Hours* (Londres, British Library), la *Flora* (Naples, Biblioteca nazionale), un *livre d'heures* (Londres, Victoria and Albert Museum). Parmi les travaux récents sur Marmion enlumineur, citons Thomas Kren [dir.], *Margaret of York, Simon Marmion and The Vision of Tondal*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1992 ; François Avril, Nicole Reynaud [dir.], *Les manuscrits à peinture en France 1440-1520*, Paris, Flammarion et BnF, 1993, p. 80-89 ; Marc Gil, « Un livre d'heures inédit de l'atelier de Simon Marmion à Valenciennes », *La revue de l'Art*, 1998-1, p. 43-48 ; James Thorpe, *Book of Hours : Illuminations by Simon Marmion*, Huntington Library, 2000 ; *Miniatures flamandes. 1404-1482*, catal. exposition Paris, Bibliothèque nationale de France et Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 2011 (notices par T. Kren p. 394-403).

6. Le duc de Bourgogne avait même dû faire intervenir ses soldats pour soutenir le nouvel abbé, rejeté par les moines !

7. Coll. Johnson, cat. n° 318.

8. Coll. Johnson, cat. n° 343.

9. Coll. Lehman, 1975.1.128.

10. Voir Thomas Kren (dir.), *op. cit.* à la note 5.

11. Albert Derolez, « A Renaissance Manuscript in the Hands of Marguerite of York », in Thomas Kren, *op. cit.* à la note 5, p. 99-102. Marguerite d'York fut la belle-mère de Marie de Bourgogne ; elle s'occupa de l'éducation des deux enfants de celle-ci, Philippe I<sup>er</sup> de Castille (Philippe le beau) et Marguerite d'Autriche.

12. Nous remercions Odile Delenda de ces précisions.