

Polychromies secrètes : *Nostre Dame de Grasse*

Description de l'œuvre

> Une Vierge à l'Enfant singulière



Nostre Dame de Grasse, après restauration,
112 x 75 x 35 cm, Toulouse, musée des Augustins.

Cette Vierge à l'Enfant est assise, couronnée, tenant sur son genou gauche un Enfant Jésus qui paraît vouloir s'échapper.

La Vierge est représentée très jeune, d'une grande beauté. Sa chevelure dorée et ondulée est coiffée d'une couronne. Son visage, très clair, est extrêmement délicat. La bouche est joliment dessinée, le nez droit, les yeux en amande, son menton petit et rond. Les carnations très pâles, la moue de son visage, la délicatesse du modelé, l'impression de fragilité contribuent à donner une expression à la fois mélancolique et rêveuse. Le visage de l'Enfant et celui de la Vierge ont des similitudes : on retrouve les mêmes yeux bleus, le même teint clair et une semblable expression triste du visage. Il est néanmoins potelé. Il porte une tunique à collet montant qui découvre sa jambe et laisse apparaître son pied nu.

L'attitude de Marie est dynamique : elle tourne la tête dans une direction opposée à celle de l'Enfant.

L'artiste a su dans une composition pyramidale très stable donner une impression de vie en créant une tension à partir de l'opposition des regards et des postures. Ce fait atypique conduit les spécialistes à penser que l'œuvre était au centre d'une composition présentant un groupe de figures plus nombreuses.

> L'inscription figurant sur la base

L'inscription « *Nostre Dame de Grasse* » est en langue d'oïl et sa graphie évoquerait plutôt les régions bourguignonne ou bourbonnaise. À la période révolutionnaire, les armoiries ont été bûchées (effacées avec un outil de sculpteur) et ne permettent plus d'identifier le commanditaire.



Nostre Dame de Grasse (détail de l'inscription), après restauration.

La croix occitane, adoptée par les comtes de Toulouse à la fin du XII^e siècle, est une croix grecque (à branches égales), pattée (s'élargissant du centre vers l'extérieur), cléchée (la forme de la pointe rappelle les poignées des vieilles clés), vuidée (évidée) et pommetée (couronnée de boules). D'un point de vue strictement héraldique, on ne peut donc pas parler d'une croix occitane.



L'artiste et/ou le commanditaire pourraient être d'une autre région, liés au pouvoir royal, à moins qu'il ne s'agisse tout simplement d'une marque d'allégeance ou d'un choix « diplomatique »¹

> La tenue royale de la Vierge

Marie est représentée avec les signes de la royauté : assise sur un trône et coiffée d'une couronne. Elle est richement vêtue : la robe est doublée d'une fourrure, le col est bordé d'un galon semé de perles. Le manteau, ample, est doublé de vair (fourrure d'un petit carnivore appelé petit-gris). L'Enfant est vêtu d'une tunique à collet montant.

Sous son bras droit, la Vierge porte un livre dont la chemise imite un tissu de soie. La chemise était intégrée au livre ; elle en constituait une sorte de reliure, plus longue que le livre, pour fournir un élément de préhension ou être suspendue à la ceinture et était maintenue fermée par un système d'attaches de cuir et de ferrures. C'est un accessoire que l'on voit très fréquemment à la fin du Moyen Âge, dans l'enluminure et la peinture aussi bien que dans la sculpture, des Pays-Bas à l'Italie ...

¹ Charlotte Riou dans, *Polychromies secrètes – autour de la restauration de deux œuvres majeures du XV^e siècle toulousain*, catalogue d'exposition, p. 20.

Ces détails manifestent une recherche certaine de vraisemblance dans la représentation. Les habits sont imités avec fidélité et réalisme. On retrouve cette attention dans la représentation de l'Enfant, en particulier pour les proportions et le rendu anatomique : il ressemble à un enfant de cet âge, ce qui n'est pas si habituel.

Le réalisme et la richesse des atours concourent à suggérer l'idée qu'on est en présence de personnages royaux ou de haute noblesse. Le spectateur assiste à une scène dont il est exclu mais dans le même temps il peut s'y reconnaître tant la singularité de la composition lui donne un effet de présence et de naturel. En combinant un type idéalisant pour le visage de la Vierge avec une manière réaliste pour la mise en scène et les décors, il s'agit de rendre visible le pouvoir de Marie tout affirmant son actualité avec des indices qui sont ceux de l'époque. Peut-être faut-il y voir une réutilisation de ce que Jean Wirth nomme « le chiasme de l'imitation ² », se référant à E. Panofsky ³ : des sujets contemporains pouvaient avoir une représentation « à l'antique » et des sujets historiques ou anciens être figurés de façon actualisée, avec des habits de l'époque.

> Le culte marial

L'importance de Marie, en tant que mère de Jésus va se dessiner dès les premiers siècles de l'histoire du christianisme. A la fin du III^e siècle apparut en Orient la première prière à Marie le Sub tuum, connu en Occident seulement au milieu du V^e siècle. Le culte marial se développa dès le 1^{er} Concile de Nicée (325), puis au Concile d'Ephèse (431), où la Vierge fut reconnue Mère de Dieu (théotokos).

Au IV^e siècle, l'archevêque de Milan saint Ambroise propose Marie comme modèle de toutes les vertus.

Au VIII^e siècle la dévotion mariale atteint des sommets avec Germain de Constantinople qui déclara que "Dieu obéit à Marie comme à sa Mère, personne ne se sauve sans Marie, aucune grâce n'est octroyée sinon par elle".

En deux siècles seulement, les XII^e et XIII^e siècles, les sujets du roi de France se mettent à ériger pas moins de 80 cathédrales dont la plupart sont dédiées à Notre Dame. Marie apparaît aux porches et tympans des cathédrales, avec son Fils puis seule.

Trois éléments constituent le culte marial :

- > la vénération considère la divinité de la Vierge ; elle trouve son origine dans les textes évangéliques : "Bénie es-tu entre les femmes, et béni le fruit de ton sein !" (Luc 1,42).
- > l'invocation considère son pouvoir car les traditions de l'Eglise accordent à Marie une grande puissance d'intercession. Les malheurs du temps conduisent ainsi à prier les saints protecteurs et intercesseurs et en premier lieu la Vierge.
- > l'imitation considère son exemplarité car selon saint Ambroise, la vie de Marie à elle seule est un enseignement pour tous. La Vierge a été le modèle de l'amour maternel à l'image de l'Eglise. Ici, la Vierge Mère se détourne de son Enfant, en proie à un sentiment indéfinissable. On a pu parler de pressentiment, Marie se détournant avec tristesse de la destinée qui attend son fils. Elle rompt avec l'image de la Vierge miséricordieuse qui se tourne vers lui et lui porte un regard tendre, pendant qu'il se réfugie dans ses bras.

² Jean Wirth, *L'image à l'époque romane*, Ed. CERF.

³ E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*.

L'amour manifesté à travers la douleur la Vierge appelait la compassion du spectateur. On invitait les fidèles à méditer sur la vie du Christ et de la Vierge afin de donner un sens à leurs propres souffrances.

Tous ces éléments traduisent une intériorité et une humanité qui nous touchent. L'art religieux de cette époque est marqué par un accent tragique. Cette image participe de cette évolution de la relation entre le Christ et la Vierge et de l'humanisation progressive du christianisme.

Aspects techniques

La sculpture est taillée en un seul bloc dans un calcaire tendre. Elle était conçue pour être adossée. Le revers est simplement aplani de façon sommaire au pic de carrier. La préparation consiste dans une couche d'impression à base d'huile de lin destinée à boucher les pores de la pierre calcaire.

Pour Notre Dame de Grasse, diverses techniques ont été utilisées : préparation bouche-pores avant peinture, peinture directe sur la pierre, glacis, dorure, ajout d'éléments de déco.

Sur la couche d'impression, l'artiste a posé diverses sous-couches dont la finition consiste à réaliser un glacis (couche picturale transparente).

La feuille d'or a été posée sur une mixtion (mélange) jaune. La mixtion est un mélange huileux. Elle permet de recouvrir un support par une fine couche de métal (ici de l'or ou de l'étain).

Un décor de brocarts visible sur la chemise du livre que tient la Vierge a été réalisé en plusieurs étapes : « une feuille d'étain est imprimée dans un moule en bois puis appliquée sur la sculpture en pierre à l'aide d'une mixtion ocre, et enfin couverte d'une feuille d'or. » Le brocart est un tissu rehaussé d'or ou d'argent.

Voici la succession des couches picturales de la pierre vers la surface.

	Sous-couche	couches intermédiaires	Couleur finale	Rehauts	Elément peint		
SUPPORT (PIERRE)	COUCHE D'IMPRESSION	jaune orange	Noir / dorure à l'or		fond de la base	Base	
			vert clair	glacis vert		doublure de la tunique verte de l'Enfant	Enfant
			dorure argent-or	glacis rouge	pastilles orange	tunique	
				gris	empâtements blancs	revers de la robe	Vierge
			mixtion	dorure à l'or	glacis rouge	intérieur du manteau blanc	
			Dorure à l'or	dorure à l'or	glacis jaune	chevelure	
			mixtion jaune	dorure argent-or	glacis jaune	parties de bordure et de doublure du manteau	
			noir	Bleu clair	bleu foncé	fins décors dorés	
			blanc (de plomb)		blanc		manteau blanc
	nuances de rose	bleu et marron sur les ongles		carnations			

Cette représentation montre un goût pour les drapés amples qui contraste avec le buste frêle protégé par de luxueux vêtements. La tête, juvénile, est encadrée par une longue chevelure animée de boucles « estincelées ». L'artiste a multiplié les effets en jouant avec les différences de volume, d'orientation, de texture et de couleur. Les reliefs sont réalisés avec maîtrise : le sculpteur n'a pas hésité à tailler profondément la pierre pour créer les plis des vêtements. La représentation de l'Enfant manifeste la même qualité d'exécution et il a été réalisé dans le même bloc sans rajout ultérieur pour les mains. Le traitement du visage caractérise vraiment la sculpture de la région : un modelé très délicat, un petit menton rond, l'expression triste de la bouche, la douceur des yeux qui semblent regarder dans le vide.

La taille de la pierre est différenciée en fonction des matières que l'artiste souhaitait rendre : la facture est lisse pour les visages ou garde un aspect plus brut et mouvementé pour les tissus. Les traces du ciseau permettent également l'accrochage ultérieur de la couche picturale.

La sculpture a été l'objet de repeints successifs. Les restauratrices en ont dénombré quatre. Les images suivantes témoignent des modifications parfois importantes qu'ils ont produites sur l'aspect de l'œuvre.

Reconstitution de la polychromie originale et des différents repeints par la société Realfusio.



Reconstitution originale



Aspect actuel après restauration



1^{er} Repeint



2^e Repeint



3^e Repeint



4^e Repeint

Questions : composition, provenance, attribution

Les réflexions et les interprétations à propos d'une œuvre aussi exceptionnelle se sont succédées. Les chercheurs en histoire de l'art s'appuient sur différents outils pour approfondir la connaissance des œuvres telles que *Nostre Dame de Grasse* : l'analyse du style c'est-à-dire la manière dont est représenté tel ou tel élément significatif, la comparaison des œuvres, la connaissance du contexte historique et enfin les informations issues des analyses scientifiques fournies par les restaurateurs.

> Quelle est la composition d'origine ?

Une mouluration continue entoure la base ; il n'y a donc pas d'élément supplémentaire appartenant à ce groupe qui aurait pu en être détaché.

La composition chacun dans une direction opposée peut suggérer qu'ils regardaient quelqu'un ou quelque chose qui venait compléter la composition d'ensemble.

Adoration des Mages

L'hypothèse d'une Adoration des Mages s'appuie sur les analogies avec les œuvres sculptées de deux portails figurant l'Adoration des Mages, à l'église Saint-Nicolas de Toulouse et à la cathédrale Saint-Alain de Lavaur (Tarn).

Dans son étude, Charlotte Riou a comparé très rigoureusement ces œuvres.

> Saint-Nicolas

Ainsi, pour la Vierge de l'église Saint-Nicolas, elle note par exemple la divergence des attitudes des personnages et la différence de style des drapés ou du traitement des cheveux qui ne sont pas emprisonnés par un voile et en conclue : « la Vierge à l'Enfant [de saint Nicolas] ne peut pas être considérée comme une simple réplique de la Vierge des Augustins ».

> Saint-Alain

Pour la sculpture de Saint-Alain de Lavaur, Charlotte Riou relève des différences, tant d'un point de vue des éléments représentés que du point de vue stylistique. Cependant, « Toute la partie basse du drapé a pris pour modèle celui de *Nostre Dame*, en reproduisant non seulement la structure mais aussi le traitement à quelques petites divergences près. »

> Charlotte Riou conclue que « *Nostre Dame de Grasse* a fait partie des modèles en circulation dans la région à la fin du Moyen Âge. Dans ces deux cas, certains éléments iconographiques ont été repris au service d'une composition plus vaste consacrée à une Adoration des Mages ». ⁴

La Vierge assise entre deux donateurs

Le type de la Vierge assise entre deux donateurs semble trouver son origine dans l'art parisien. (Notre-Dame de Paris vers 1260), figurant un roi et une reine de part et d'autre d'un Couronnement de la Vierge.

Maurice Prin⁵ a fait le parallèle entre *Nostre Dame de Grasse* et un dessin attribué à Rogier van der Weyden, d'après une œuvre disparue du Maître de Cobourg. Selon Charlotte Riou, ce dessin témoigne en fait « d'un fonds commun utilisé par les artistes du XV^e siècle, très au fait des apports de l'*Ars nova* flamand, comme des sources parisiennes antérieures.»

⁴ C. Riou, *op. cit.*, p. 25.

⁵ C. Riou, *op. cit.*, p. 25.

> La provenance

Au bas de la sculpture, l'inscription en langue d'oïl, langue du Nord de la France, « *Nostre Dame de Grasse* » évoque le « Je vous salue Marie pleine de grâce » et nous amène à faire l'hypothèse que la sculpture a pu être commanditée dans un contexte funéraire, pour un tombeau ou un gisant, peut-être entourée de ses donateurs.

La jeunesse de la Vierge n'interdit pas de présenter des indices de sa situation de reine du ciel : elle porte une robe bleue fourrée, initialement ornée de motifs dorés en étoile peu visibles aujourd'hui. Un manteau blanc bordé d'une riche fourrure dorée complète sa tenue. Les drapés du manteau et de la robe de la Vierge sont remarquables. Assise sur un banc noir, elle tient sous son bras droit un livre richement décoré.

L'abondance des dorures et la qualité artistique de la sculpture laissent penser que le commanditaire de la Vierge à l'enfant était un personnage aisé. Les Jacobins étaient le lieu funéraire de la famille des Palays ; peut-être le donateur appartenait-il à cette illustre famille... A la période révolutionnaire, les armoiries du blason disposé à la base de la sculpture ont été bûchées, ce qui nous prive d'une information essentielle pour identifier le commanditaire de l'œuvre.

On peut discerner des affinités avec les grands foyers artistiques de cette époque : Bourgogne, Bourbonnais, Languedoc. Le rayonnement de ces territoires se manifesta particulièrement dans le domaine artistique et dans la vie de cour⁶.

Pour expliquer l'influence de *Nostre Dame de Grasse* à Saint-Nicolas et à Lavaur, il faut admettre qu'elle était connue et visible. Ses dimensions et ses qualités exceptionnelles la destinaient certainement à une chapelle d'un édifice prestigieux.

« Maurice Prin a proposé de voir en *Nostre Dame de Grasse* une Vierge à l'Enfant destinée à orner la chapelle axiale de l'église du couvent des Jacobins de Toulouse où dès la fin du XV^e siècle, plusieurs textes d'archives attestent l'existence d'une chapelle placée sous le vocable de « Notre-Dame des Grâces » aux Jacobins »⁷.

C'était aussi le lieu de sépulture de la famille Palays, comme en témoigne la présence de leurs écus armoriés, visibles de part et d'autre de la fenêtre située au-dessus de la chapelle axiale. Cette hypothèse est à rapprocher de la composition que fit exécuter Jean de Berry vers 1400 dans un contexte funéraire. Il s'agissait d'une Vierge à l'Enfant accostée de son priant et de celui de son épouse placés sur des bases autonomes⁸.

⁶ Le Bourbonnais a été ouvert aux influences méridionales durant tout le cours du XV^e siècle. Par ailleurs, les déplacements de Jacques Morel, de Rodez (1448-1456) à Souvigny (1448-1453), ont favorisé les échanges artistiques entre Rouergue et Bourbonnais. La cour de Moulins n'avait pas grand-chose à envier à celle de Paris dont elle était très proche. Et c'est dans l'entourage duc de Bourgogne et notamment à la chartreuse de Champmol, sépulture des ducs Valois fondée par Philippe le Hardi aux portes de Dijon, qu'il faut chercher la source d'un courant artistique dont l'« ymagier » de Philippe le Hardi, Claus Sluter fut le meilleur exemple. Une nouvelle sensibilité et une foi nouvelle en l'homme furent à l'origine de modèles et de types qui diffusèrent à travers l'Europe. L'art bourguignon est souvent caractérisé par l'allure trapue et l'ampleur du drapé de ses personnages sculptés, comme les lourds plis du manteau de la Vierge.

⁷ Maurice Prin cité par Charlotte Riou, *op. cit.*, p. 28.

⁸ Jean de Berry les fit placer vers 1400 en position axiale dans la chapelle, située derrière l'autel de la Sainte-Chapelle de Bourges. C. Riou, *op. cit.*, p. 26.

> Les problèmes d'attribution

On a été tenté d'attribuer une œuvre aussi exceptionnelle à un sculpteur d'exception⁹. Qui est l'auteur de cette statue ? Des études déjà anciennes voyaient dans les lourds plis du manteau de la Vierge l'influence de la sculpture bourguignonne de Claus Slutter. On a aussi avancé le nom de Jacques Morel, né à Lyon dans le dernier quart du XIV^e siècle, qui travailla à Avignon, Montpellier, Béziers, Souvigny, Toulouse et Angers. Il réalisa le gisant d'Agnès Sorel et on a pu rapprocher la délicatesse du visage de la maîtresse de Charles VII de celui de Notre-Dame de Grasse. On a aussi émis l'hypothèse qu'il s'agirait d'un sculpteur originaire de l'Albigeois, Pierre Viguiier, sans doute collaborateur de Morel sur le chantier de la cathédrale de Rodez...

L'attribution à Jacques Morel

Jacques Morel qui a travaillé à Lyon, en Avignon, à Montpellier, à Rodez, avait des liens avec la ville de Toulouse¹⁰. Son passage à Toulouse, où il a peut-être été appelé pour une commande des Jacobins, se situe sans doute dans les années 1425-1429. Il mourut en 1459, alors qu'il travaillait au tombeau du roi René à Saint-Maurice d'Angers.

Certains ont vu un lien entre « l'art bourguignon assagi » de Morel et le style qui triompha à Toulouse au XV^e siècle¹¹ ; d'autres ont relevé de nombreux points communs entre *Nostre Dame* et les gisants de Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne à Souvigny¹² ¹³. La comparaison avec les gisants de Souvigny réalisés par Morel montre, pour l'œuvre des Augustins, une autre conception moins linéaire qui s'appuie sur un jeu de courbes très accentuées. Son extrême aisance dans le traitement des drapés et des matières des coussins, pelages ou tissus. La structure et les lignes des visages de Morel, témoignent d'une recherche sur le portrait et ne rappellent en rien celui de *Nostre Dame* dont ils s'éloignent même par le traitement et le modelé.

« En raison de ces divergences manifestes, l'attribution à Jacques Morel ne nous paraît pas recevable. En outre, la date de son passage à Toulouse n'est pas compatible avec ce que nous savons par ailleurs de *Nostre Dame*, dont le style ne permet pas une datation avant le troisième quart du XV^e siècle »¹⁴.

Un sculpteur enraciné dans la région : Pierre Viguiier

On a encore évoqué le nom de Pierre Viguiier, engagé en 1448 pour exécuter les cent huit statues du portail sud de la cathédrale de Rodez ; Jacques Morel quitta le chantier en 1456, sans avoir achevé son travail. La direction des travaux fut alors confiée au maître-maçon Thibaut Saunier auquel fut adjoint, en 1459, Pierre Viguiier en tant que responsable de l'atelier de sculpture¹⁵. L'absence de document et d'œuvre de référence de P. Viguiier rend toute attribution aléatoire. Il reste à replacer *Nostre Dame de Grasse* dans le contexte de la sculpture toulousaine du XV^e siècle pour essayer d'en proposer une datation.

⁹ Paul Mesplé : « ...d'un côté nous avons une oeuvre, de l'autre un grand nom. Il paraît normal de les unir. » cité dans le catalogue de l'exposition par C.Riou, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰ Les documents indiquent qu'il s'était marié avec une toulousaine et qu'il donna au couvent des Jacobins de Toulouse une quantité d'albâtre, au nom de sa femme morte en 1429.

¹¹ Marcel Aubert cité par C. Riou, *op. cit.*, p. 30.

¹² Maurice Prin cité par C. Riou, *op. cit.*, p. 30.

¹³ Theodor Müller parle de : « la grande proximité existant entre l'oeuvre de Morel et Notre Dame » cité par C. Riou, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴ Charlotte Riou, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵ En 1982, dans son dernier ouvrage consacré à Notre Dame, Marguerite de Bévoite proposa de reconnaître en Pierre Viguiier l'auteur de la célèbre statue. C.Riou, *op. cit.*, p. 32.

> La diffusion d'un type

La statue de *Nostre Dame de Grasse* a été comparée à différentes œuvres.

Ainsi la *Mise au tombeau* du musée des Augustins de Toulouse évoque une « indéniable communauté d'esprit » avec le maître de *Nostre Dame* par « la douceur des visages féminins particulièrement juvéniles, aux yeux baissés étirés en amande, comme l'élégance des postures et le traitement des drapés. » (C. Riou). M. de Bévotte retrouvait dès 1936 le type du visage de *Nostre Dame* dans ceux de la Vierge et de l'Ange de l'Annonciation d'Inières¹⁶.

La tête de Sainte Fortunade en Corrèze reflète également la diffusion, en direction du Limousin, du type illustré par *Nostre Dame*.

Deux pièces d'orfèvrerie du trésor de Conques (Aveyron), représentent sainte Foy debout tenant les instruments de son martyre de la fin du XV^e siècle. Le type des visages, la posture, les vêtements ou encore la structure des drapés rappellent très nettement la Vierge de Saint-Nicolas.

En 1966, Theodor Müller attribuait à un même auteur le *Saint Michel* du musée des Augustins et *Nostre Dame de Grasse*. Il les datait tous deux vers 1440-1479. Le modèle d'armure était en usage à la fin du XV^e siècle tout comme les solerets aux bouts ronds qui se diffusent à partir du règne de Louis XII. De même, nous retrouvons un esprit similaire dans le traitement de la chevelure de l'Ange d'Inières.

« Tous les exemples que nous venons d'étudier peuvent être datés à partir du troisième quart du XV^e siècle, voire vers 1500. Dans ces conditions, nous proposons de dater *Nostre Dame* dans les années 1460-1480, considérant que l'extraordinaire développement de ses drapés témoigne d'une datation avant la fin du siècle. »

Ce type de représentation de la Vierge aura une influence jusque vers 1520.



La sculpture toulousaine a longtemps été considérée comme une émanation d'autres écoles comme l'école bourguignonne jusqu'à ce que certains historiens s'attachent à mettre en avant la « tonalité propre » du Midi¹⁷.

Plus que d'influences directes, nous pouvons parler ici d'affinités entre des régions et des hommes sensibles à des milieux culturels très proches. Des goûts similaires animaient les ateliers : des attitudes d'abandon aux têtes souvent inclinées, de fins visages triangulaires aux traits enfantins, aux mains délicates, à la gestuelle élégante, au charme mélancolique et rêveur. Mais ces points communs n'empêchent pas une grande diversité de traitements.

« Sans doute objet d'une grande admiration dès sa création, *Nostre Dame* a été élevée au rang de type, maintes fois repris, mais à notre connaissance jamais égalé. Sa composition, son modelé, sa beauté sont exceptionnels, sans doute parce qu'ils réclamaient un sculpteur d'exception dont le nom s'est perdu... »¹⁸.

¹⁶ Charlotte Riou, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷ Parmi ces historiens, on peut citer Marguerite de Bévotte qui réalisa la première étude véritablement consacrée à la sculpture des régions de Toulouse, de Rodez et d'Albi.

¹⁸ Charlotte Riou, *op. cit.*, p. 40.