

Les Miracles de Saint-Martin. [Recherches sur les peintures murales de Tours au Ve et au VIe siècle]

Tony Sauvel

Citer ce document / Cite this document :

Sauvel Tony. Les Miracles de Saint-Martin. [Recherches sur les peintures murales de Tours au Ve et au VIe siècle]. In: Bulletin Monumental, tome 114, n°3, année 1956. pp. 153-179;

doi : <https://doi.org/10.3406/bulmo.1956.3788>

https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1956_num_114_3_3788

Fichier pdf généré le 26/10/2019

LES MIRACLES DE SAINT-MARTIN

RECHERCHES SUR LES PEINTURES MURALES DE TOURS AU V^e ET AU VI^e SIÈCLE

Je rappellerai d'abord quelques dates et quelques faits.

C'est à la fin du iv^e siècle, en 397, que meurt saint Martin. Sulpice-Sévère qui l'a connu compose aussitôt la *Vita beati Martini* dont le succès est immédiat et très grand.

Il n'est pas sans intérêt de signaler à ce sujet une étude récemment parue, dans laquelle M. le chanoine Delaruelle a fait observer que cette *vita* que nous pouvons aujourd'hui trouver dépourvue d'originalité a été de son temps une véritable innovation (1). Elle a servi de modèle à de nombreux récits hagiographiques plus récents. Elle ne célèbre ni le sacrifice des martyrs, ni l'idéal de renoncement, de contemplation, de vie dans le désert, qui avait été celui des saints d'Orient et que la *Vita Antonii* avait exprimé et répandu. Elle correspond à l'avènement d'une autre forme de sainteté, « active, apostolique, mêlée au monde, ouvrière à l'occasion de paix politique, de fraternité sociale, de justice dans la cité ». Du point de vue qui nous occupe, celui de l'histoire de l'art, il n'est nullement indifférent de noter que cette *vita*, que nous aurons à consulter souvent, correspond ainsi à un changement dans l'histoire des idées et des sentiments. Qu'elle ait à cet égard marqué une date pourra nous aider à comprendre bien des choses.

Dans la seconde moitié du siècle suivant, vers 463, Paulin de Périgueux composa une nouvelle *Vita sancti Martini*. Sans rien apporter de nouveau, ce versificateur impénitent trouva moyen de dire en plusieurs pages ce que Sulpice-Sévère avait dit en quelques lignes. A la même époque, entre 461 et 491, l'évêque de Tours, Perpetuus, faisait construire sur le tombeau du saint une basilique très grande et très belle (2),

(1) Delaruelle, *Sainte Radegonde et la chrétienté de son temps*, dans *Études mérovingiennes*, 1953, p. 68.

(2) Sur cette basilique, voir Lesueur dans *Congrès archéologique de France, Tours, 1948*, p. 9 et suiv., et dans *Bulletin monumental*, 1949, p. 7 et suiv.

dont il n'est pas ici question de chercher à comprendre le plan. Une seule chose en elle nous intéresse, ce sont les peintures dont elle était décorée.

Il y en avait au-dessus de ses portes, probablement à l'extérieur du monument, et sans que nous puissions deviner si elles étaient dans des tympans ou à même les murs (1). D'autres se trouvaient à l'intérieur de l'édifice. Notons une fois pour toutes que le mot « peinture » n'a pas alors un sens limité. Il peut désigner des fresques aussi bien que des mosaïques.

Au v^e et au vi^e siècle, ces dernières sont en Italie beaucoup plus fréquentes que les fresques, et les textes relatifs aux monuments des Gaules de même époque, tous disparus aujourd'hui, laissent deviner qu'il en était de même dans notre pays (2). Un sermon composé beaucoup plus tard par Odon de Cluny, relatif à une « basilique Saint-Martin détruite par un incendie », basilique qui était peut-être — la chose a été contestée — celle de Tours, dit qu'elle avait été décorée de marbres et de mosaïques (3). Sans même retenir cette indication, il semble que la date à elle seule puisse faire présumer des mosaïques.

Nous connaissons les sujets des trois portes par les *tituli* qui les accompagnaient : on voyait au-dessus de la porte de l'ouest le *Denier de la veuve* ; au-dessus de celle qui était vers la Loire (*a parte Ligeris*) le *Christ marchant sur les eaux* et tendant la main à saint Pierre ; enfin, et semble-t-il soit auprès de la même porte, soit près d'une autre située du même côté, « l'Église de Jérusalem, mère de toutes les églises, que les apôtres avaient fondée, où l'Esprit-Saint était descendu sur eux sous forme de langues de feu, où se trouvaient le trône de l'apôtre Jacques et la colonne de la Flagellation (4) ».

Autant de sujets bien dignes d'attention. L'Église de Jérusalem n'était certainement pas une construction de pure fantaisie comme la Jérusalem céleste le sera plus tard, au ix^e siècle (mosaïque de Sainte-Praxède ou *Évangélaire de Saint-Médard de Soissons*, par exemple) et à l'époque romane (manuscrit de *Beatus* ou fresque de Saint-Chef). L'artiste avait entendu rappeler aux pèlerins l'une des plus célèbres des basiliques élevées par Constantin et ses successeurs sur les lieux saints au lendemain de la paix de l'Église. On sait toute la place tenue par celles-ci dans l'art chrétien de cette époque (5). La grande croix d'or et de pierreries que Théodose II avait dressée sur le Golgotha a été représentée souvent. La mosaïque de Sainte-Pudentienne, vers 400,

(1) L'emplacement de ces peintures ne nous est connu que par les mentions accompagnant dans les manuscrits les pièces de vers qui étaient gravées ou peintes auprès d'elles.

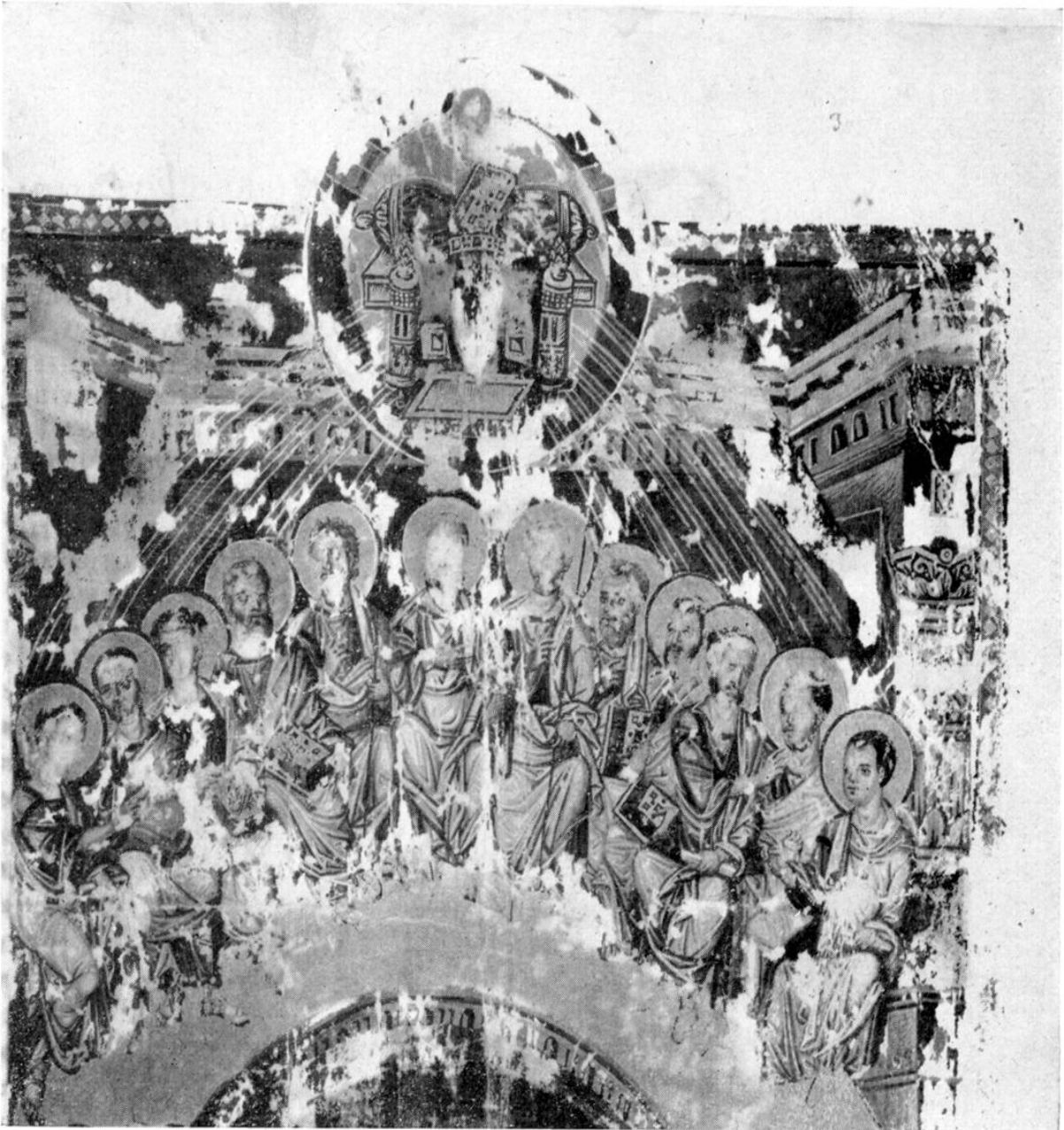
(2) Voir, sur ce point, J. Hubert, *L'art préroman*, 1938, p. 110 et 118.

(3) *Bibl. cluniac.*, p. 146.

(4) Edm. Leblant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, 1856, t. I, n^o 173 à 175.

(5) Sur l'influence de ces basiliques et sur les œuvres d'art qui ont voulu les représenter, voir notamment : A. Grabar, *Martyrium*, 1946, t. II, p. 65, et É. Mâle, *Rome et ses vieilles églises*, 1942, p. 95.

montre à côté d'elle les autres monuments de la Jérusalem constantinienne, le *Marty-*



CL. B. N.

FIG. 1. — LE TRÔNE VIDE ET LES DOUZE APÔTRES
(Saint Grégoire de Naziance, Bibl. nat.)

rium et l'*Anastasis*. En Gaule même, vers la fin du *v^e* siècle, une mosaïque de l'église épiscopale de Lyon représentait Jérusalem, sous une forme que nous ignorons ; auprès

d'elle, l'Agneau et les quatre fleuves du Paradis suffisent à nous faire évoquer le souvenir de Rome et de Ravenne (1).

Voici qui place cette première peinture de Tours au milieu de bien d'autres œuvres chrétiennes de la basse antiquité, dont l'inspiration venait des lieux saints. L'église de Sainte-Sion ou du Cénacle s'élevait, disait-on, sur l'emplacement de la maison de Jacques, frère du seigneur qui avait été le premier évêque de Jérusalem. C'est là que, le jour de la Pentecôte, le Saint-Esprit était descendu sur les apôtres. Ainsi était-elle regardée comme le point de départ de la prédication évangélique et appelée la « mère de toutes les églises ». Un peu après l'époque qui nous occupe, on admit qu'elle avait vu se dérouler dans ses murs l'institution de l'Eucharistie et aussi la Dormition de la Vierge. On y conservait des reliques insignes : la lance du centurion, le calice des apôtres, la couronne d'épines, la colonne de la flagellation, le trône de l'apôtre Jacques *et multa alia mirabilia* (2). Rappelons le culte dont plusieurs autres villes (Sinope et surtout Rome) ont entouré de même les chaires des apôtres fondateurs de sièges épiscopaux (saint André, saint Pierre).

Bien comprendre cette peinture offre quelque difficulté. La tournure de la phrase fait un instant penser à un simple décor abstrait, à une architecture sans personnages, comme on en connaît plusieurs exemples entre le v^e et le viii^e siècle, Nazareth, Oviedo, et surtout la coupole du baptistère des Orthodoxes, à Ravenne, où ne se voient que des trônes vides et des autels (3). Mais ce pouvaient être aussi les apôtres réunis dans un décor qui — la présence des deux *mirabilia* était là pour le démontrer — était celui du Cénacle. Une miniature du *Saint Grégoire de Naziance* de la Bibliothèque nationale, manuscrit du ix^e siècle seulement, mais qui a derrière lui un long passé, nous aide à deviner la vérité : les apôtres y sont atteints par des rayons de feu qui prennent naissance derrière un trône vide sur lequel est placé le livre des Évangiles (fig. 1) (4). J'ai tendance à penser que la peinture de Tours avait compris la chose à peu près de même façon.

Un point certain est qu'elle apportait sur les bords de la Loire un souvenir direct et précis des lieux saints. Sa disparition est une perte très grande, non seulement pour l'art de notre pays, mais aussi pour celui de la chrétienté tout entière, dont elle ne songeait nullement à se séparer et que, à certains égards, elle nous aiderait à mieux connaître.

(1) Florus, cité par J. Hubert, *op. cit.*, p. 110.

(2) Voir le voyage du martyr Antonin, vers 570, dans *Itinera Hierosolymitana*, édit. Tobler et Molinier, t. I, p. 103 ; Vincent et Abel, *Jérusalem nouvelle*, 1922, p. 452 et suiv., et D. Cabrol, t. VII, II, 2322. Il semble que cette colonne ait été, au iv^e siècle, utilisée dans la construction et ait trouvé place sous une arcade.

(3) Voir, sur ce point, H. Stern, dans *Cahiers archéologiques*, IV, 1948, p. 82.

(4) H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, pl. XLIV.

Les deux autres peintures avaient demandé leurs sujets au cycle des miracles du Christ. Celui-ci nous est surtout connu par la suite, d'ailleurs incomplète, qui, exactement à même date, orne la nef de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne. Le *Denier de la veuve* est un thème rarement traité et dont Ravenne offre peut-être le seul exemple. Le *Christ marchant sur les eaux* est un des plus vieux thèmes de l'art chrétien. On le voit aux catacombes, à Doura Europos (vers 250), à Saint-Soter de Naples. On le voyait autrefois sur une église de Gaza. La célèbre *navicella* de Giotto, à Saint-Pierre de Rome, en a fait plus tard un des emblèmes de la papauté.

Autant de sujets que l'art français, dans sa longue histoire, ne devait guère adopter. Le décorateur de Tours, au v^e siècle, ne s'éloignait en rien de ce que l'on pouvait faire alors dans n'importe quelle église de la chrétienté. L'intérêt de son œuvre vient précisément de ce qu'elle était forcément apparentée — nous ne savons avec quelles nuances pour l'en distinguer — aux œuvres romaines de la même époque, toutes pleines encore de qualités classiques destinées à disparaître très vite aux siècles suivants.



L'innovation apparaît avec d'autres peintures qui étaient à l'intérieur de la basilique. Grégoire de Tours a fait un jour allusion à elles sans en mentionner les sujets (1). Nous connaissons ceux-ci, non de façon précise, mais d'une manière générale — c'étaient les miracles de saint Martin — par un passage d'un *titulus* de Paulin de Périgueux, composé à la demande de Perpetuus (2) :

*Si dubitas ingesta oculis miracula cerne
Queis famuli meritum verus salvator honorat.*

Il est indispensable de noter que le mot *miracula* est au pluriel. Il y avait plusieurs miracles, une suite, un cycle de ces miracles. Je n'ai pas besoin de rappeler toute la place tenue par la vie des saints dans le décor des églises depuis les premiers siècles de l'art chrétien. M. André Grabar a maintes fois déjà souligné la chose (3). Deux points surtout sont à retenir. L'un est que, s'agissant de la vie des saints, ce n'est nullement le manuscrit enluminé qui a précédé et inspiré la peinture monumentale. Celle-ci, peinture proprement dite ou mosaïque, avait déjà derrière elle une longue tradition, jamais interrompue, quand, aux xi^e et xii^e siècles, les enlumineurs romans se sont avisés d'illustrer les *vitae* des saints. Les décorations monumentales consacrées aux miracles

(1) Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, VII, 22.

(2) Leblant, n^o 176.

(3) A. Grabar, *Martyrium*, t. II, *passim*, et *L'étude des fresques romanes*, dans *Cahiers archéologiques*, t. II, 1947, p. 166.

de saint Martin (Tours, v^e siècle), de saint Demetrios (Salonique, vi^e et vii^e), de saint Cyr et saint Julitte (Rome, Sainte-Marie-Antique, viii^e), de saint Étienne (Auxerre, ix^e) précèdent nettement aussi bien les fresques de Berzé-la-Ville et de la crypte de Saint-Savin que tous les manuscrits romans (vies de saint Amand, saint Omer, saint Aubin, sainte Radegonde...) (1). En cette matière, le parchemin vient après la fresque. L'autre est que l'art monumental s'est d'abord intéressé aux saints pour nous montrer leurs simples portraits, puis leur martyre, car il s'agissait surtout des martyrs des premiers siècles qui avaient donné leur vie en témoignage de leur foi. A celui-ci venaient s'ajouter quelquefois les scènes qui l'accompagnaient, qui en étaient simplement les épisodes : arrestation, condamnation, marche au supplice (2).

Les *miracula* de Perpetuus ont le très grand intérêt d'être le premier cycle hagiographique que l'on puisse citer en occident. Saint Martin n'avait point donné son sang. Mais il avait par son action, par ses miracles, arraché la Gaule au paganisme. L'intérêt de sa vie n'était point concentré sur les circonstances de sa mort et celle-ci, au surplus, n'avait rien eu de dramatique. C'était chaque chapitre de sa vie qui devait être retenu. Le peintre de Tours, se conformant au texte et à l'esprit de Sulpice-Sévère, avait montré ses miracles. L'importance de l'apostolat de saint Martin, celle de son culte, la façon dont son tombeau avait aussitôt attiré les foules nous aident à comprendre pourquoi l'art hagiographique apparaît en Gaule à son occasion, ceci dès le v^e siècle, et pourquoi il y revêt un aspect nouveau. Il cesse d'être exclusivement dramatique et émouvant. Il devient instructif. Il accepte d'être au besoin anecdotique et familier. La *vita* de Sulpice-Sévère avait été une innovation. Les *miracula* de Perpetuus en sont aussi une, pour des raisons exactement du même ordre.

La littérature et l'art ont travaillé de concert à achever l'évangélisation de la Gaule que saint Martin avait commencée. Les *tituli* des poètes ont accompagné l'œuvre des peintres ou des mosaïstes. Les uns et les autres savaient l'importance des miracles comme moyen de persuasion et aussi celle de la représentation de ces miracles.

Suadentur non visa quidem sed visa probantur

a dit un jour Paulin de Périgueux (3).

On croit deviner sinon un plan d'ensemble, du moins une connexité entre tous les éléments qui contribuaient au décor de la basilique : les apôtres avaient, le jour de la

(1) Voir aussi, sur ce point, J. Hubert, *op. cit.*, p. 119 ; Deschamps et Thibout, *La peinture murale en France*, 1951, p. 3 et suiv.

(2) Voir, cités par Grabar, *op. cit.*, t. II, p. 71 et suiv., les auteurs du iv^e siècle relatifs à des peintures d'Asie Mineure représentant l'arrestation, la condamnation, etc..., de saint Théodore, saint Barlaam, sainte Euphémie.

(3) *Vita*, I, v. 7.

Pentecôte, été chargés de convertir les infidèles, comme plus tard Martin en avait été chargé lui-même ; les miracles du Christ avaient attesté la vérité de leur mission ; ceux de saint Martin étaient ensuite venus certifier l'authenticité des premiers (1).

Émile Mâle a dit très justement que « le grand effort de création qui fit entrer dans l'art l'histoire de saint Martin » a été accompli non pas au vi^e siècle, par les peintures de Grégoire de Tours dont nous parlerons dans un instant, mais *dès le V^e siècle* par celles de Perpetuus qui nous occupent en ce moment (2). Il ne convient pas seulement de se rallier à cette affirmation, il faut en élargir, je crois, la portée, et dire que ce « grand effort », qui était une nouveauté, a fait entrer dans l'art tous les saints de France à la suite de saint Martin. Nous lui devons les multiples œuvres d'art, souvent simples et familières, sculptures, vitraux, tapisseries, estampes populaires, qui pendant des siècles vont nous raconter leur vie.

Le passage de Grégoire de Tours mentionné plus haut montre que ces peintures étaient toutes à l'intérieur de la basilique : quand les portes de celle-ci étaient fermées, les curieux parvenaient à aller les voir dans le voisinage du tombeau du saint en traversant un *salutarium* qui était la sacristie (3). Les vers de Paulin, où il est dit notamment

Attollens oculos, trepido miracula visu concipe

montrent qu'il fallait lever les yeux pour les contempler, mais sans que nous puissions deviner si elles étaient tout au sommet des murailles comme sont, au cours de ce même v^e siècle, les scènes de la Bible sur les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et les miracles du Christ sur celles de Saint-Apollinaire-le-Neuf. J'ai tendance à les placer moins haut, plus près des yeux qui venaient les contempler. Nous ne savons ni leur nombre ni quels étaient les miracles représentés : le partage du manteau, si vite devenu populaire, y figurait sans doute, mais sans que rien nous autorise à l'affirmer. Nous en ignorons la technique et le style. L'intérêt qu'elles suscitaient nous est attesté par les vers de Paulin, puisque celui-ci, invité par Perpetuus à composer une pièce de vers destinée à être gravée dans la basilique (4), les avait prises pour sujet et avait célébré l'enseignement que les fidèles trouvaient en elles.

*
* * *

Dans la dernière partie du siècle suivant, vers 575, nous rencontrons une troisième

(1) Dans sa lettre au prêtre Eusèbe, Sulpice-Sévère compare Martin aux apôtres et dit notamment que celui-ci a échappé miraculeusement à un incendie, absolument comme Pierre avait, en marchant sur la mer, échappé au danger des eaux (éd. Herbert, p. 349). Voir aussi *Troisième dialogue*, X.

(2) É. Mâle, *La fin du paganisme en Gaule*, 1950, p. 195.

(3) Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, VII, 22.

(4) Voir son épître à Perpetuus, dans Sulpice-Sévère, éd. Herbert, t. II, p. 204.

Vita Martini, celle du poète Fortunat. Elle ne fait, elle aussi, que redire et commenter ce que Sulpice-Sévère avait déjà dit. Fortunat était originaire de l'Italie du nord et l'avait quittée vers 565. Certains passages de ses œuvres nous montrent combien le culte de saint Martin y était alors répandu. Il y avait à Ravenne des reliques de celui-ci dans l'église Saint-André (1) et, dans la même ville, une peinture en pied le représentait sur les murs de la basilique de Saint-Paul et de Saint-Jean,

*Hic paries retinet sancti sub imagine formam
Amplectenda ipso dulci pictura colore
Sub pedibus justi paries habet arte fenestram* (2).

L'église Saint-Apollinaire-le-Neuf était alors sous le vocable du saint de Tours (3). Dans une église de Padoue se voyait l'histoire de sa vie,

Cujus habet paries Martini gesta figuris (4)

ce qui laisse supposer qu'un peintre italien s'était inspiré peut-être des *miracula* peints à Tours. Fortunat, après avoir été guéri d'une affection des yeux par l'intercession du saint, fit le pèlerinage de Tours pour vénérer son tombeau ; il se fixa en Gaule, fut l'ami de Grégoire, évêque de Tours, et devint évêque de Poitiers.

La première église épiscopale de Tours, celle construite au iv^e siècle par Lidoire et dans laquelle saint Martin avait officié comme évêque - - la tradition plaçait dans sa sacristie le miracle de la *Messe de saint Martin*, dont nous aurons à parler bientôt - - avait grandement souffert lors d'un terrible incendie qui, en 558, avait ravagé la ville (5). Grégoire la reconstruisit de façon presque complète entre 573 et 590. Il en fit peindre et décorer les murailles « par le talent de nos artistes », dit-il, *artificum nostrorum opere imperavi*, pour leur rendre l'éclat qu'elles avaient eu dans le passé (6). Fortunat lui en fit compliment dans un poème où il est expressément parlé de la *Messe de saint Martin* et aussi de peintures dont les personnages semblent s'animer au moment où les lampes s'allument (7). Il a, en outre, composé, pour accompagner ces peintures, sept

(1) Fortunat, *Carm.*, liv. I, II (éd. Nisard, p. 48).

(2) *Vita S. Martini*, liv. IV, v. 690 (éd. Panckouke, p. 356).

(3) On l'appelait Saint-Martin-au-Ciel-d'or (voir Berchem et Clouzot, *Mosaïques chrétiennes*, p. 125).

(4) *Eod. op.*, v. 674. On doit noter que Fortunat, dans un des *Tituli* accompagnant les peintures de Tours, a employé comme ici les mots *Martini gesta*.

(5) Sur cette cathédrale, voir F. Salet, dans *Congrès archéologique de France, Tours, 1948*, p. 29 et suiv.

(6) *Basilicæ sanctæ parietes adustos incendio reperi quos in illo nitore vel pingi vel exornari ut prius fuerit artificum nostrorum opere imperavi* (éd. Poupardin, 1913, p. 463). Une autre version dit : *basilicas Perpetui adustus incendio...* (éd. Guadet et Taramme, 1837, p. 162), chose qui s'accorde très mal avec tout le reste du chapitre. Elle a certainement contribué à faire admettre par certains que les peintures décrites par Fortunat étaient non dans la cathédrale, mais dans la basilique Saint-Martin.

(7) Fortunat, éd. Nisard, 1887, X, 6.

tituli qui nous en disent les sujets : tous concernaient les miracles accomplis par le saint (1).

Des peintures qui brillaient aux lumières avaient de très grandes chances d'être des mosaïques. Les mots *artificum nostrorum* laissent entendre que leurs auteurs étaient originaires de la ville ou du moins de la Gaule et que l'évêque en tirait quelque vanité. Aussi bien faut-il noter que, depuis un siècle, un très grand nombre de monuments des Gaules avaient été décorés de mosaïques, ceux notamment de Lyon, Nantes, Toulouse, Paris, Vienne. Les artistes du pays avaient eu le temps de se familiariser avec une technique qui, pendant toute cette période, avait en Italie produit des chefs-d'œuvre. Ajoutons, enfin, que l'allusion à l'ancien éclat de la cathédrale conduit à se demander si celle-ci n'avait pas été une première fois, bien avant Grégoire de Tours, décorée de peintures ou de mosaïques. Question à laquelle il paraît impossible de répondre.

Certains auteurs ont cru jadis que les peintures décrites par Fortunat se trouvaient dans la basilique Saint-Martin. Edmond Leblant a rectifié la chose et fait observer que le poème de Fortunat concerne expressément l'église où saint Martin avait officié comme évêque et où il avait fait des miracles, c'est-à-dire son église épiscopale, nullement une basilique qui ne fut élevée qu'après lui, sur le lieu de son tombeau (2). Comme en dépit de cette rectification l'erreur jadis commise reparaît encore de temps à autre, il n'est pas mauvais d'ajouter que, s'il s'était agi de la basilique, on ne comprendrait absolument pas que ni le poème ni les *tituli* n'aient dit un mot de la mort du saint et de son tombeau. Or, non seulement ils sont demeurés muets sur ces deux points, mais le poème et l'un des *tituli* ont insisté sur le miracle dit de la *Messe de saint Martin*, parce que la tradition plaçait celui-ci dans la cathédrale. A bien lire le poème, il a pour sujet ce miracle et le lieu où il avait été accompli.

Nous savons ainsi qu'à la fin du vi^e siècle la ville de Tours se trouvait posséder à la fois *deux* ensembles de peintures murales consacrées à son patron, les unes sur le lieu de son tombeau, les autres sur le lieu de l'un de ses miracles les plus notables. Elles tendaient à des fins différentes et ne devaient sans doute pas faire double emploi. Cette pluralité s'explique en partie par le fait qu'il s'agissait d'un saint dont la vie s'était déroulée dans des lieux connus de tous. En d'autres localités, Amiens, Paris, Ligugé, Candes, des monastères ou des oratoires conservaient le souvenir précis de son passage. Le caractère local des saints de la Gaule a certainement contribué au développement et à l'originalité des œuvres d'art qui racontent leur histoire.

(1) *Eod. loc.* et Leblant, *op. cit.*, n^o 186 à 192.

(2) Leblant, *op. cit.*, p. 247.



La page la plus connue de la vie de saint Martin est, et a toujours été, ce que l'on appelle la *scène d'Amiens*. Sulpice-Sévère raconte que Martin, encore jeune, avait dû s'engager dans l'armée romaine parce qu'il était le fils d'un vétérán. Un jour, devant une porte de la ville d'Amiens, le jeune soldat rencontra un pauvre transi de froid. Il coupa son manteau en deux et lui en donna la moitié. Or, ce pauvre était le Christ et celui-ci apparut à Martin dans son sommeil, revêtu du manteau miraculeux, accompagné par les anges, et il dit à Martin : « Reconnais-tu le vêtement que tu m'as donné? » Et, s'adressant aux anges, il ajouta : « Martin, encore catéchumène, m'a revêtu de son manteau. »

Une des peintures de Tours était consacrée à cette scène et les vers de Fortunat montrent qu'elle en représentait les deux épisodes :

*Dum Chlamydem Martinus inops divisit egeno
Christus ea memorat se bene veste tegi.*

Une autre représentait la *messe dite de saint Martin*. On racontait que Martin avait, un jour, dans la sacristie de la cathédrale de Tours, donné sa tunique à un pauvre et avait revêtu à la place de celle-ci une autre tunique, grossière et misérable, que ses vêtements sacerdotaux cachaient à peine. Ayant célébré la messe ainsi vêtu, on avait vu ses mains se couvrir de pierreries, en même temps un globe de feu apparaissait au-dessus de sa tête.

Sur une autre peinture, on le voyait guérir le *lépreux de Lutèce* en lui donnant un baiser.

Une autre rappelait le pouvoir que Dieu lui avait donné *de rappeler les morts à la vie* :

Ducere qui meruit de morte calavera vitae.

Deux étaient consacrées à la lutte contre le paganisme qui avait été l'objet essentiel de son apostolat, l'une représentant la *destruction d'une idole*, l'autre le *miracle du pin*, c'est-à-dire la destruction d'un arbre sacré qui se trouvait près d'un temple. Une dernière, celle du *faux martyr démasqué*, se rattachait sans doute à la même idée. On voyait Martin démontrer par un miracle qu'un tombeau vénéré par le clergé et par les fidèles était non celui d'un martyr, mais celui d'un simple voleur, et mettre en fuite l'ignoble fantôme, *umbram sordidam*, que l'on y adorait sous un nom faussement emprunté à la religion. Allusion, sans doute, à tous ces lieux de culte payens que la reli-

gion chrétienne s'est si souvent appropriés, mais que bien entendu elle ne pouvait adopter qu'à bon escient.

De ces peintures, Fortunat nous dit les sujets et il nous permet, dans une certaine mesure, de deviner l'importance. Mais nous ne savons rien de plus. Leur technique, leur style, leurs qualités nous sont inconnus. Aucun élément de comparaison de même époque n'a subsisté en Gaule auquel il soit possible de se reporter.

Dans l'ignorance où nous restons ainsi, nous pouvons du moins consulter les œuvres d'art moins anciennes relatives à l'histoire de saint Martin et nous demander si quelques-unes d'entre elles ne conserveraient pas le souvenir, le reflet, très atténué peut-être, des peintures de Grégoire de Tours.



La période carolingienne a certainement possédé des fresques hagiographiques. Celles d'Auxerre, vers 850, qui racontent la vie de saint Étienne, en sont la preuve. Nombre de textes mentionnent alors les *sanctorum imagines*, sans toutefois nous dire s'il s'agit de l'histoire des saints ou seulement de leur effigie (1).

Cette période pourtant ne nous a laissé aucune *vita* illustrée, genre qui n'existe pas encore à pareille époque. La très riche *école de Tours*, dont les manuscrits ont souvent été enluminés à Marmoutier ou à Saint-Martin de Tours, ne leur a donné comme illustrations que des scènes tirées de l'écriture ou le portrait des grands personnages à qui ils étaient destinés.

Il faut gagner l'est pour voir les *scriptoria* se soucier des saints. Encore, n'est-ce que dans des ouvrages de liturgie où, à l'occasion de la fête de l'un d'eux, une ou deux enluminures peuvent lui être consacrées. Le choix se porte alors le plus souvent sur les saints les plus connus et dont le martyre est le plus facile à représenter. Vers 850, le célèbre *Sacramentaire de Drogon*, évêque de Metz, place dans ses grandes initiales de petites figurines dont certaines nous montrent ainsi saint Pierre, saint Paul, saint André, saint Étienne, saint Laurent, autant de noms qui reviendront dans presque tous les manuscrits de ce genre et qui sont les plus vieux de la chrétienté, ceux dont le martyre avait été représenté dès les origines, et aussi — voici l'élément local — les miracles de saint Arnulph, évêque de Metz.

À dates moins hautes, certains recueils liturgiques d'abbayes germaniques ont été de véritables répertoires de l'art hagiographique. Je citerai comme tels d'abord les différents exemplaires du *Sacramentaire grégorien de Fulda*, qui sont de la fin du

(1) Voir les textes cités par Deschamps et Thibout, *op. cit.*, p. 10.

x^e siècle (l'un est à la bibliothèque de Göttingen, l'autre à celle de Bamberg, un autre encore à Udine) (1) : puis, vers l'an 1000, le *Graduel de Prüm* (latin 9448) (2) et, enfin, au xii^e siècle, le *Passionnaire de Stuttgart* (Stuttgart) (3) et le *Livre des péripécies de sainte Erentrude* (Munich) (4). À les consulter, on devine que l'importance donnée par eux à un saint et la façon dont ils le représentent dépendent dans une large mesure de ce que l'enlumineur pouvait avoir déjà vu. Les livres liturgiques français ont, à même époque, négligé presque toujours la représentation des saints (5), et les *lectionnaires* eux-mêmes, qui sont des recueils de notices biographiques, se sont, tels celui de Limoges au x^e siècle (6) et celui de Cîteaux au début du xii^e, contentés de placer en tête de chacune d'elles une effigie impersonnelle que rien ne nous aide à identifier. Dans le *lectionnaire de Cîteaux*, saint Martin est un évêque semblable à tous les autres évêques (7). Il semble ainsi que ce soit à l'art ottonien, lequel prolongea longtemps dans l'est la culture carolingienne, que revienne l'honneur d'avoir introduit dans le décor des manuscrits les scènes tirées de la vie des saints.

Si l'on veut préciser ce que devenaient au cours de cette même période les monuments de Tours et les peintures dont ils étaient revêtus, on voit tout d'abord que la basilique de Perpetuus avait succombé au cours des guerres normandes, que nous ne savons rien d'une seconde basilique construite au début du x^e siècle et détruite vers sa fin, et que nous ignorons ce que pouvait être le décor peint de la célèbre basilique élevée au début du xi^e siècle par le trésorier Hervé. Mais je suis d'accord avec le docteur Lesueur, historien de celle-ci, pour penser qu'un monument de cette importance et que toute la chrétienté devait admirer pendant si longtemps ne pouvait en bonne logique être dépourvu d'un ensemble de peintures de haute qualité. On ne comprendrait point qu'il ait méprisé l'art de la fresque que toute la région de la Loire appréciait autour de lui (8). Les quelques figures retrouvées sur les murs de la tour Charlemagne ne pouvaient être les seules. Que la basilique d'Hervé ait possédé un cycle de fresques consacrées à saint Martin est chose impossible à démontrer, mais vraisemblable. On voit aussi que la cathédrale de Grégoire de Tours subsistait encore. Elle ne devait disparaître qu'au xii^e siècle. D'où il suit que ses peintures demeuraient visibles

(1) F. Zimmermann, *Die Fuldaer Buchmalerei*, 1911 (que je cite « pour ordre » faute d'avoir pu le consulter à Paris), et Richter et Schönfelder, *Sacramentarium fuldense*, 1912.

(2) Ph. Lauer, *Les enlumines romanes des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, 1927, p. 116.

(3) A. Boeckler, *Das Stuttgarter Passionale*, 1923.

(4) G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*, 1908, pl. LIX et suiv.

(5) Ab. Leroquais, *Les sacramentaires et missels manuscrits des bibliothèques de France*, 1924, t. I, *passim*.

(6) Lauer, *op. cit.*, p. 110.

(7) Ch. Oursel, *La miniature à l'abbaye de Cîteaux*, 1926, pl. XXXV.

(8) Lesueur, dans *Bulletin monumental*, 1949, p. 71.

au XI^e siècle lorsque fut construite la basilique d'Hervé. Ce que l'on pourrait appeler la continuité de l'iconographie martinienne était assuré.

C'est la période romane et, au cours de cette période, c'est essentiellement l'art français qui ont donné une place importante aux cycles hagiographiques. On rencontre la vie des saints à la fois sur les murs des multiples églises qui s'élèvent de tous côtés (crypte de Saint-Savin, abside de Saint-Hilaire-le-Grand, église de Saint-Jacques-des-Guéréts, chapelle de Berzé-la-Ville, etc.) et sur les feuillets des manuscrits ornés de peintures qui deviennent soudain très nombreux. La plus ancienne de ces *vitae* illustrées semble être celle de saint Wandrille qui remonte au X^e siècle. Viennent ensuite, entre 1050 et 1150, les vies de saint Omer, de saint Amand, de saint Aubin, de saint Maur, de sainte Radegonde. Une *Vie de saint Martin*, de 1100 environ, qui appartient à la Bibliothèque de Tours (ms. 1018), retiendra plus loin notre attention (1).

Les manuscrits de cette sorte, qui correspondent à une mode nouvelle, à une évolution du goût et des idées, donnent à l'illustration une place capitale. Elle accompagne désormais le texte, chapitre par chapitre. Elle s'efforce de nous montrer chaque épisode et fait parfois songer à nos estampes populaires, où l'image va de pair avec la légende. Chaque vie de saint se trouve ainsi réclamer un très grand nombre de peintures : une des vies de saint Amand en compte quarante-deux, celle de sainte Radegonde en possède vingt-deux, et en avait autrefois trente-sept, celle de saint Martin nous montre un blanc laissé par le scribe dans chaque chapitre, et s'il n'y a eu que cinq dessins, c'est parce que le dessinateur n'est pas allé jusqu'au bout. Aucun cycle de peintures murales ne saurait en avoir autant.

Connaissant l'ancienneté de la décoration monumentale, on comprend que bien souvent l'enlumineur a dû emprunter à celle-ci les scènes principales et composer les autres lui-même. La monotonie de certaines pages de la vie de sainte Radegonde vient peut-être de ce que son auteur a utilisé un même modèle pour plusieurs miracles différents.

Au cours des XI^e et XII^e siècles, il faudrait mentionner certains ensembles de fresques au milieu desquelles une seule scène de la vie d'un saint a trouvé place. L'église de Vie, qui a pour patron saint Martin, a représenté ainsi, au milieu de scènes de l'Écri-

(1) Sur tous ces manuscrits, voir le catalogue de l'exposition des *Manuscrits à peintures du VII^e au XII^e siècle* (Paris, Bibliothèque nationale, 1954). On en peut rapprocher la vie de saint Remacle, abbé de Stavelot (Bamberg) (voir *Trésors d'art de la vallée de la Meuse*, Paris, 1952, n^o 211), écrite au X^e et illustrée au XI^e siècle, fait qui montre la vogue des vies illustrées à cette époque. Il est bien entendu que je ne mentionne pas ici les manuscrits où l'on ne voit que le portrait d'un saint, quelquefois accompagné d'un donateur ou d'un scribe. Le manuscrit 1018 de Tours, dont l'illustration demeure inachevée, ne compte que cinq dessins romans : la scène d'Amiens : Martin devant l'empereur ; il est empoisonné par de l'ellébore ; il rencontre les brigands ; il ressuscite un pendu.

ture, l'enlèvement de son corps par les habitants de Tours (1). Il faudrait citer des chapiteaux qui ont choisi une scène seulement ; pour saint Martin, ce serait le miracle du pin à Vézelay, le partage du manteau à Saint-Benoît-sur-Loire, Moissac, Garchizy (au Musée archéologique de Nevers), Tudela (qui est une réplique espagnole de Moissac) (2). Un assez grand nombre de retables catalans ont voulu raconter toute une vie (3).

Dans le courant du XII^e siècle, les vitraux ont mis leurs médaillons à la disposition de l'agiographie. C'est ainsi que l'on voit à Angers, vers 1170, la vie de sainte Catherine et celle de saint Vincent (4). Puis sont venues les églises gothiques où les murs à décorer se font plus rares et où en même temps chaque verrière comporte des médaillons de plus en plus nombreux. Cette transformation eut pour résultat de donner un nouvel essor aux cycles des saints, mais aussi de diminuer l'importance de chaque scène, désormais représentée à très petite échelle.

Les verrières de Tours (5), du Mans (6), de Chartres (7), de Bourges (8) consacrées à saint Martin qui sont venues jusqu'à nous, complètes ou non, appartiennent toutes au XIII^e siècle. Dès la fin du siècle précédent, le *Sacramentaire de Saint-Martin de Tours* (Tours, ms. 193) avait placé dans les lettres initiales de petites scènes tirées de la vie du saint qui, par leur style comme par diverses particularités de leur iconographie, sont très proches des médaillons de certaines verrières (9). Elles s'inspirent peut-être de vitraux plus anciens aujourd'hui disparus.

C'est dans cet ensemble d'œuvres de toutes sortes, très riche et cependant très incomplet, qu'il faut puiser pour essayer de comprendre en quelque mesure les peintures de Grégoire de Tours.

* * *

Celles-ci n'offrent pas toutes pour nous le même intérêt. Un espace trop long sépare

(1) Deschamps et Thibout, *op. cit.*, pl. XXXVIII.

(2) Sur Tudela, voir W. S. Cook, dans *Art Bulletin*, t. V, 1922, pl. XXXII.

(3) Voir, dans W. S. Cook et Ricard, *Pittura e imagineria romanica*, 1950, les retables consacrés à saint Martin, saint Laurent, saint André, etc...

(4) Urseau, dans *Bulletin monumental*, 1937, p. 327.

(5) Bourassé et Marchand, *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*, 1849, p. 50 ; chanoine Boissonnot, *Les verrières de la cathédrale de Tours*, 1932, p. 57. Cette cathédrale comporte, outre la verrière du chœur consacrée à saint Martin, qui est de 1265-1270 (voir F. Salet, *op. cit.*), une autre verrière du XIV^e siècle, dans la chapelle de la Vierge, qui a traité le même sujet en s'inspirant visiblement de la première.

(6) E. Hucher, *Vitraux peints de la cathédrale du Mans*, 1865 ; Ledru, *La cathédrale du Mans*, 1900.

(7) Houvet et Delaporte, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*, 1926, p. 241 et pl. LIX à LXII.

(8) P. Cahier, *Monographie de la cathédrale de Bourges*, 1841, p. 251 et pl. XII.

(9) Leroquais, *op. cit.*, t. I, p. 313 et pl. XI. Les scènes représentées dans ce manuscrit sont : le miracle du pin ; saint Martin ordonné par saint Hilaire ; saint Florent ordonné par saint Martin ; l'enlèvement du corps de celui-ci après sa mort et son transport à Tours par la Loire. Autant de scènes qui reparaissent dans les vitraux.

plusieurs d'entre elles d'œuvres qui ne sont ni assez nombreuses ni assez caractérisées pour qu'il soit possible d'en tirer des données utiles.

De l'une d'elles, la *Destruction d'une idole*, il n'y a même rien à dire, aucune œuvre du Moyen Âge n'ayant à ma connaissance repris le sujet. Cette carence laisse à penser que l'actualité de celui-ci, si grande au temps de saint Martin et encore vivace au temps de Grégoire de Tours, avait ensuite été oubliée. Le *Faux martyr démasqué* se voit sur le vitrail de Chartres. L'« ignoble fantôme » est représenté par un diable cornu qu'une pierre tombale laisse échapper. La *Guérison du lépreux* figure dans un manuscrit venant de Saint-Martin de Metz (Épinal, ms. 73). On le retrouve à Chartres et à Bourges, où le saint est près d'un âne qui lui avait servi de monture. Détail que le verrier avait sans doute imaginé.

Le *Miracle du pin* a été représenté plus souvent, mais sans que nous puissions comprendre comment il l'avait été à l'origine. C'était un arbre sacré placé près d'un temple. Martin, ayant détruit celui-ci, voulut que l'arbre fût abattu. Les payens exigèrent qu'il se placât dessous au moment de sa chute. Il accepta, et un seul geste de lui suffit à faire tomber l'arbre du côté opposé. Sulpice-Sévère et Paulin ont même dit que les payens avaient lié Martin au pied de l'arbre (1). Or, nous ne voyons Martin chargé de liens que sur une œuvre très tardive, la tapisserie de Montpezat, au xvi^e siècle (2) : tout ce que l'on peut citer auparavant le montre debout à côté de l'arbre. Un très beau chapiteau de Vézelay a fait de celui-ci une sorte de magnifique palmier (3). Le vitrail de Tours et le *Sacramentaire de Tours* lui ont donné l'aspect d'un arbuste au tronc sinueux (4). A Chartres, l'arbre est déjà tombé, écrasant les bûcherons, détail que l'on retrouve à Montpezat et qui n'était dans aucun texte.

La *Messe de saint Martin* a, elle aussi, été très souvent représentée. Mais il ne semble pas qu'aucun artiste ait jamais montré le début de l'histoire, c'est-à-dire Martin donnant à un pauvre sa tunique. De la messe elle-même, les textes avaient connu deux versions différentes et les artistes en ont connu trois. Le second *Dialogue* de Sulpice-Sévère et les *vitae* de Paulin et de Fortunat s'étaient contentés, pour raconter ce miracle, qui n'avait eu disaient-ils d'autres témoins qu'une vierge, un prêtre et trois moines, de montrer une boule de feu apparaissant au-dessus de la tête du saint et laissant une traînée lumineuse (5). A toute époque, il y eut des artistes pour s'en tenir à cette formule assez simple. Citons un retable catalan du xii^e siècle (6), un bas-relief de

(1) Sulpice-Sévère, XIII; Paulin, II, v. 246; Fortunat, I, v. 249.

(2) Lecoy de la Marche, *Saint Martin*, 1881, p. 158.

(3) É. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, fig. 159.

(4) Le chanoine Leroquais, trompé par le texte placé près de cette miniature, a vu à tort en elle « le retour de saint Martin ».

(5) Sulpice-Sévère, *Dialogues*, II, 1 et 2; Paulin, IV, v. 86; Fortunat, III, v. 55.

(6) Le retable de Chia, au Musée de Barcelone, voir Cook et Ricard, fig. 227.

Lucques du XIII^e siècle (1) et, bien plus tard, un tableau justement célèbre d'Eustache Lesueur (2). Ramener ces œuvres très différentes entre elles à un prototype commun semble impossible. Mais Sulpice-Sévère avait aussi raconté dans un autre de ses *Dialogues* qu'un ancien préfet nommé Arborius avait, on ne sait en quelle circonstance, vu les mains du saint resplendir comme si elles étaient couvertes de pierreries pendant qu'il célébrait la messe (3). Or, Fortunat, dans le *titulus* et dans le poème adressé à Grégoire de Tours, c'est-à-dire dans deux textes composés l'un et l'autre à l'occasion des peintures de la cathédrale, a embelli le miracle en combinant les deux choses. La tunique grossière dont Martin s'était contenté après avoir donné la sienne avait, dit-il, des manches trop courtes. On vit, par l'intervention d'un ange, *artifice angelico*, des pierreries recouvrir ses mains (4). C'est très exactement ce que nous montre le vitrail de Tours déjà cité. Des rayons lumineux partent des mains de l'ange et atteignent celles du saint (5). On ne s'en tint pas là. Dans le vitrail du Mans, les rayons lumineux ont disparu. L'ange tend bel et bien à Martin deux demi-manches en étoffe de couleur pour couvrir ses avant-bras qui sont restés nus (6). Ce fut désormais le *miracle des bonnets*, parce que l'on désignait de ce nom des manchettes faites d'une étoffe de laine alors appelée bonnet (7). J'en citerai comme exemple une miniature du XV^e siècle dans un manuscrit de l' Arsenal (8) et, au XVI^e, une tapisserie de l'église de Montpezat accompagnée d'un quatrain explicatif :

*Angels ont le bras revestu
De bonnets riches et moult gens* (9).

On comprend sans trop de peine. La technique du vitrail avait représenté les rayons lumineux par des morceaux de verre de couleur que cernait la ligne noire des plombs. Ces morceaux furent pris pour des objets et une légende se chargea d'expliquer ceux-ci. Nous pouvons en déduire que, de toutes les œuvres connues, ce sont les vitraux de Tours qui, même s'ils ne sont pas les plus anciens, restent le plus près des peintures primitives.

Il faut attacher plus d'importance à la peinture qui, disait le *titulus*, rappelait le

(1) Lecoy de la Marche, *Saint Martin*, 1881, p. 151. Ce très beau bas-relief, où le saint célèbre la messe face au spectateur, diffère entièrement de toutes les œuvres françaises qui l'ont toujours représenté de profil.

(2) Au Louvre, voir *même ouvrage*, p. 370.

(3) *Vidisse... Martini manum... vestitam quodam modo nobilissimis gemmis*, Sulpice-Sévère, *Dialogues*, III, 10.

(4) Leblant, *op. cit.*, n° 118 ; Fortunat, éd. Nisard, 1887, X, VI, v. 5 et 106.

(5) « Un ange... laisse échapper de ses mains des rayons lumineux qui se dirigent vers les mains de l'évêque » (Bourassé, *op. cit.* ; voir aussi Boissonnot, p. 35 et pl. X).

(6) Hucher, p. v ; Lecoy de la Marche, fig. 18 ; Ledru, *La cathédrale du Mans*, 1900, p. 431.

(7) On disait des *capels de bonnet*. Voir Godefroy, I, p. 681.

(8) H. Martin, *Saint Martin*, s. d., p. 39.

(9) *Ibid.*, p. 44.

pouvoir que Dieu avait donné à Martin de rappeler les morts à la vie. Sulpice-Sévère raconte, et sur ce point il a précisé très nettement, que Martin avait ressuscité trois morts. Deux avant son épiscopat : c'était à l'époque où, revenu d'Italie, il venait de rejoindre saint Hilaire dans les environs de Poitiers : l'un était un catéchumène qui n'avait pas encore eu le temps de recevoir le baptême ; l'autre un esclave qui s'était pendu ; aucun d'eux n'était encore dans le tombeau ; Martin se penchait sur lui, se mettait en prières ; on voyait le mort se relever et marcher. Plus tard, devenu évêque, il avait, dans un village voisin de Chartres, ressuscité un enfant tenu dans les bras de sa mère (1). Nous ignorons lequel de ces trois miracles avait représenté le peintre du VI^e siècle, le *titulus* ayant omis de préciser.

Dans un des compartiments d'un retable catalan, celui de Montgrony, conservé au Musée de Vich (2), nous voyons, sur la gauche, deux personnages nimbés et, sur la droite, un personnage plus petit qui vient vers eux. Émile Mâle a attribué au XI^e siècle ce retable dont le caractère est très archaïque et il a estimé qu'il était inspiré « d'un original français ».

Nous comprenons mieux la scène en nous reportant à l'un des dessins de la *Vita Martini* de la Bibliothèque de Tours (vers 1100), où elle est représentée de même, mais plus clairement (fig. 2). A gauche saint Martin et saint Hilaire, tous deux



Cl. B. N.

FIG. 2. LA RÉSURRECTION DU PENDU
(Bibliothèque de Tours)

(1) Sulpice-Sévère, *Vita*, VII et VIII ; Second dialogue, IV ; Paulin, I, v. 316 et 365 ; IV, v. 254 ; Fortunat, I, v. 155 et 179 ; III, v. 153.

(2) Cook et Ricard, fig. 174 à 176.

nimbés et l'un d'eux avec sa crosse ; et derrière eux un groupe de fidèles : à droite, le pendu qui s'est déjà relevé et vient vers eux. La corde de la pendaison flotte encore en l'air, fixée à une fenêtre. Ce miracle a ainsi été représenté deux fois exactement de la même façon, ce qui suppose un modèle commun plus ancien, et cette façon est en accord absolu avec les textes. D'autres œuvres s'en éloignent, et, pour être plus clairement comprises des fidèles, pour ne pas avoir l'air de représenter la simple guérison d'un malade, nous montrent un mort qui sort d'un tombeau. Il en est ainsi d'un chapiteau de Moissac, de la verrière de Tours, de celle de Bourges.

Le manuscrit de Saint-Martin de Metz pousse la chose à l'extrême et place devant le saint trois tombeaux à la fois, d'où sortent simultanément les trois morts qui pourtant avaient été rappelés à la vie à des époques et dans des conditions différentes. On remarquera que cette façon de déformer la légende pour se faire mieux comprendre correspond probablement à l'abandon des *tituli* qui avaient longtemps servi à commenter les œuvres d'art. Le manuscrit de Tours et le retable de Montgrony nous offrent ainsi la version la plus fidèle qui soit venue jusqu'à nous.

À reprendre tout ceci, on voit que, sur les six miracles déjà étudiés, il en est deux, la messe de saint Martin et le mort rappelé à la vie, pour lesquels nous croyons deviner sous quelle forme ils avaient été représentés à l'origine.

* * *

Il nous reste à parler de la *scène d'Amiens*, qui est à elle seule plus digne d'intérêt que toutes les autres. Nous avons dit déjà qu'elle avait été de très bonne heure comme le symbole, le signe visible de toute l'histoire martinienne. Trois points sont à retenir.

En premier lieu, il faut observer que le partage du manteau n'est en lui-même qu'un acte de charité, un fait purement humain. Il faut le second épisode, la vision, pour faire apparaître son caractère miraculeux (1). Or, chacun connaît de multiples œuvres d'art, sculptures gothiques, miniatures de Bourdichon et de Fouquet, gravures de Dürer, tableaux du Greco ou de van Dyck, qui n'ont représenté que le partage (2). Il en était autrement à l'origine, et l'on ne saurait s'en étonner, sachant la place que le haut Moyen Âge donnait aux miracles. Le *titulus* de Fortunat montre que la peinture de Grégoire de Tours attachait bien plus d'importance à la vision de saint Martin

(1) Sulpice-Sévère, III ; Paulin, I, v. 61 ; Fortunat, I, v. 55.

(2) Parmi les multiples œuvres d'art reproduites par Henry Martin et par Lecoy de la Marche (ouvrages cités), il n'en est que deux qui ajoutent la vision au partage du manteau (une miniature du xv^e siècle et une peinture du xvi^e, H. Martin, p. 8 et 13). Encore le Christ apparaît-il très loin dans le ciel, au second plan, et Martin ne le regarde même pas. Le partage représenté seul est une règle quasi générale.

qu'au partage du manteau, et ceci conduit à penser qu'elle représentait les deux épisodes.

Or, l'œuvre d'art la plus ancienne actuellement connue relative à la vie de saint Martin, qui est le *Sacramentaire de Fulda* conservé à Göttingen, de 975 environ (1),



FIG. 3. — LA SCÈNE D'AMIENS
(Sacramentaire de Fulda)

sacramentaire très voisin de celui de Bamberg plus récent de quelques années (2), a réuni sur une même page les deux épisodes (fig. 3). Le centre d'une composition en largeur est occupée par un grand Christ bénissant pris dans une double mandorle. Nous voyons, à gauche, le partage du manteau : à droite, Martin couché, mais les yeux grand ouverts et qui contemple le Christ de la mandorle. Celui-ci joue ainsi un double rôle, étant à la fois le centre de toute la composition et un élément de la scène représentée sur

(1) Richter, pl. 36.

(2) Goldschmidt, pl. 109.

la droite. A la partie haute, deux groupes d'anges encadrent l'image du Christ. Ils tiennent les uns des coupes, les autres des objets ronds timbrés d'une croix qui ressemblent à des pains ou à des patènes ; ce détail reparaît sur plusieurs autres pages du même manuscrit qui n'ont aucun rapport avec l'histoire de saint Martin ; il est un trait de l'iconographie de Fulda que nous n'avons pas à étudier ici (1).

La *Vita Martini* de la Bibliothèque de Tours possède un dessin qui réunit de même les deux épisodes (fig. 4). La composition, toutefois, est en hauteur et comporte deux registres ; en bas le partage, en haut Martin, couché sur un lit et les yeux ouverts, à qui le Christ apparaît (2).

Mais cette façon de les rassembler ainsi et de les expliquer l'un par l'autre disparut assez vite. Les sculpteurs romans les ont dissociés, plaçant chacun d'eux sur une face distincte d'un chapiteau. Le retable de Montgrony les a mis dans deux de ses compartiments. D'autres retables catalans, le haut-relief de Lucques, les miniatures de Stuttgart ou de sainte Érentrude ont retenu seulement le premier des deux. Lorsque sont apparues les grandes verrières de nos cathédrales, elles ont certes représenté les deux épisodes, mais elles les ont placés dans deux médaillons différents, et sans rien pour faire apparaître leur connexité. Pendant des siècles, aussi bien dans l'art populaire que dans l'œuvre des maîtres, le partage du manteau s'est trouvé seul. Nous en déduisons que ce sont les *Sacramentaires de Fulda* et la *Vita Martini* de Tours qui seuls ont vraiment compris l'unité de cette double scène comme on l'a fait au VI^e siècle.

En second lieu, il faut chercher à savoir pourquoi dans le partage du manteau Martin est presque toujours un cavalier sur son cheval (c'est la règle quasi générale), mais est dans un petit nombre de cas un cavalier ayant mis pied à terre et tenant sa bête par la bride (il en est ainsi dans la *vita* de Tours, dans le *Passionnaire de Stuttgart* et sur un pion de jeu du Musée d'Oxford) (3), et est quelquefois aussi un simple piéton (comme il arrive dans les deux manuscrits de Fulda, dans le *Livre des pericopes de sainte Érentrude*, sur un chapiteau de Saint-Benoît-sur-Loire, sur le retable de la collection Espona, au Musée de Barcelone).

Que Martin ait appartenu à l'armée romaine en qualité de cavalier, il est impossible de le mettre en doute. Sulpice-Sévère nous dit que, obligé de prêter le serment militaire très jeune parce qu'il était le fils d'un vétéran, il servit *inter scholares alas*,

(1) On retrouve ces coupes et ces pains aux mains des anges ou des saints sur plusieurs pages de ce manuscrit et d'autres manuscrits venant de Fulda (Richter, pl. 12, 33, 34), et sur les fresques romanes de l'église de Neuenburg qui dépendait de Fulda (A. Schmitt, *Die Fuldaer Wandmalerei*, 1949, pl. XIII et XIV).

(2) Il est impossible d'y voir le saint « étendu sur son lit de mort », comme le fait le *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques de France*, t. XXXVII, p. 735.

(3) Lecoy de la Marche, fig. 6.

c'est-à-dire dans les unités de cavalerie chargées de la garde du palais impérial (1). Au temps de Sulpice-Sévère chacun devait comprendre ces mots. Mais, quand Paulin de Périgueux et après lui Fortunat donnèrent une forme nouvelle à son récit et le développèrent, l'amplifièrent de leur mieux, ils eurent l'un et l'autre soin de ne pas les reproduire et se contentèrent de dire qu'il avait été soldat. On est en droit de s'en étonner. Le fait d'avoir appartenu à une arme d'élite leur offrait la possibilité de merveilleux développements et commentaires. Paulin a consacré plus de quatre-vingts vers à la scène d'Amiens. Il s'est attardé longtemps à nous décrire le manteau et à nous faire comprendre qu'il n'était pas impossible de le couper en deux sans le rendre inutilisable. Il a relevé dans Sulpice-Sévère le moindre détail permettant de prodiguer à Martin tous les éloges. Il a cherché le moindre élément de pittoresque. Non seulement il n'a pas parlé du cheval, mais il n'a même pas laissé entendre que Martin ait appartenu à un corps d'élite. Compte tenu de ses habitudes littéraires, on est en droit de penser que, à une date où les institutions de Rome se faisaient chaque jour plus lointaines, les mots *scholares alae* ne se comprenaient plus. Fortunat a fait de même un siècle plus tard, aussi bien dans sa *vita* que dans le poème et dans le *titulus*. D'où il suit que, au temps des peintures de Perpetuus comme au temps des peintures de Grégoire de Tours, les



CL. B. N.

FIG. 4. — LA SCÈNE D'AMIENS

(Bibliothèque de Tours)

(1) Sur les *scholares alae*, voir notamment R. Cagnat, dans Daremberg et Saglio, *v^o Equitation*, p. 789, et E. Ch. Babut, *La garde impériale et les officiers de l'armée romaine*, 1914, p. 9.

textes dont disposaient les artistes et la façon dont on les comprenait devaient logiquement pousser ceux-ci à faire de Martin un simple fantassin de l'armée romaine. Je ne doute point que le Saint Martin sans cheval de Fulda soit conforme à la tradition primitive. Les autres piétons que l'on rencontre ensuite çà et là sont de très rares exceptions et doivent s'expliquer certains (*péricopes de sainte Erentrude*) par une survivance de la formule de Fulda, les autres (chapiteaux et retables) (1) par les facilités que devaient y trouver quelques artistes peu habiles.

Dans le cours du XI^e siècle, je ne sais si l'on s'avisait de mieux comprendre les *scholares alae*. Je croirais plus volontiers que le mouvement général des idées suffit à faire tenir Martin pour un chevalier. On le sortit de la piétaille à peu près au moment où tant de cavaliers apparaissent dans l'art français, les uns sur la tapisserie de Bayeux, d'autres sculptés sur les façades romanes du sud-ouest. Une véritable promotion, à la fois militaire et sociale, si l'on peut ainsi parler, lui fut accordée.

Elle ne fut pas sans mettre les artistes dans l'embarras. Fouquet, le Greco, van Dyck ont su plus tard tirer de merveilleux effets du cavalier qui domine le pauvre de très haut. Ils ont montré la chute de l'étoffe, plus que le geste de la partager. Ni le XI^e siècle ni le XII^e n'ont eu cette aisance. Pour que le cavalier du haut de son cheval parvienne à couper le manteau, il faut que le pauvre vienne toujours à son aide et que, les bras levés, il en tienne l'extrémité. Chapiteaux et verrières sont à cet égard gênés et naïfs (fig. 5). Le cavalier de la *vita* de Tours, qui a mis pied à terre et qui, tout en tenant son cheval, coupe le manteau en deux avec l'aide du pauvre, semble bien être une formule intermédiaire qui essaie de répondre à cet embarras. Cette *vita* n'est pas seule à la connaître. Le *Passionnaire de Stuttgart* donne exactement le même geste à l'homme et, détail à ne pas négliger, le même équipement au cheval.

Les œuvres romanes venues jusqu'à nous, très différentes du type primitif dont Fulda conservait le souvenir, appartiennent ainsi à deux séries. Elles supposent deux prototypes différents, selon que le cavalier — car c'en est toujours un — est ou non sur sa monture. On peut se demander si l'un de ces prototypes n'aurait pas existé à Tours, au XI^e siècle, sur les murs de la basilique d'Hervé. Je ne peux m'empêcher de signaler que, sur les cinq dessins contenus dans la *vita* de Tours, il n'y en a qu'un, celui de la scène d'Amiens, qui soit fait de deux registres : ce dessin, par surcroît, comporte à sa partie haute un Christ entre deux anges, qui conviendrait parfaitement au décor d'un mur pris dans un arc. Faire dériver ce dessin d'une peinture murale romane, comparable à celles de Berzé-la-Ville, par exemple, n'est pas interdit.

Il faut, enfin, dernier point à examiner, relever dans la façon de représenter le second épisode une évolution analogue. Le Christ — tous les auteurs l'ont dit claire-

(1) Retable de Hix, au Musée de Barcelone, voir Cook et Ricard, fig. 163.

ment — était apparu à Martin revêtu du manteau que celui-ci avait donné au pauvre. Le *titulus* de Fortunat avait eu soin de le rappeler :

Christus eu memorat se bene veste tegi.

Or, il n'y a jamais eu que le *Sacramentaire de Fulda* pour s'accorder avec les textes :



Cl. Arch. phot.

FIG. 5. — LE PARTAGE DU MANTEAU
(Cloître de Moissac)

Martin, couché, contemple un Christ bénissant absolument conforme au type habituel, et c'est à nous de savoir, de deviner, que le vêtement porté par lui est le manteau miraculeux. Toutes les autres œuvres connues se sont éloignées volontairement des textes pour se faire mieux comprendre et ont placé ce manteau entre les mains du Christ, qui le montre à Martin. Ce que l'on doit appeler une *version picturale* a rem-

placé la *version littéraire*. Elle a comporté des variantes. Sur le retable de Montgrony, le Christ a le buste nu, pour mieux ressembler au pauvre. A Moissac et à Tudela, on ne voit même plus le saint. Seul subsiste le Christ qui, aidé par deux anges, déploie le

manteau, comme pour une ostension solennelle (fig. 6).

Sur ce point encore, comme sur les deux précédents, c'est Fulda qui demeure le plus près possible des origines. Tout le reste s'en éloigne progressivement.

* * *

Ces diverses données une fois dégagées, il est bon de mettre en évidence certains des traits généraux de l'abbaye de Fulda. Cet établissement religieux de première importance avait été fondé en 744 par saint Boniface lui-même, l'apôtre de la Germanie. Il conservait son tombeau. Il eut pour abbé, au début du ix^e siècle, le célèbre Hraban Maur, et il n'est pas sans intérêt de noter que celui-ci avait dans sa jeunesse étudié à Saint-Martin de Tours sous la direction d'Alcuin. Un

manuscrit (Vienne, ms. 652) nous montre Hraban Maur et Alcuin protégés par saint Martin (1). Le culte de ce saint et



Cl. Arch. phot.

FIG. 6. — LE CHRIST MONTRANT LE MANTEAU DU SAINT
(Cloître de Moissac)

aussi celui de saint Hilaire avaient été « associés » à celui de saint Boniface (2), ce qui signifie probablement que des reliques de l'un et de l'autre avaient trouvé place dans

(1) A. Boinet, dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1904, p. 355.

(2) Raban Maur, *Carm.*, NLI (X), *M. G. H.*, *Poet. lat.*, II, p. 207.

son tombeau. Un autel de saint Martin existait à Fulda, surmonté d'un ciborium que Hraban Maur avait fait construire (1). Tous ces liens avec Tours méritent de n'être pas ignorés. Au cours du x^e siècle, Fulda fut « le principal centre de la miniature ottonienne en Allemagne du Nord (2) » et, à ce titre, contribua à prolonger au cours de ce siècle les traditions de la miniature carolingienne.

Fulda, d'autre part, a accordé non moins d'importance à la peinture murale qu'à celle des manuscrits. Certains des *tituli* composés par Hraban Maur, tant pour l'abbaye que pour les églises qui dépendaient de celle-ci, disent clairement qu'ils accompagnaient des peintures murales et beaucoup d'autres le laissent entendre (3). On est tout naturellement amené à penser que les deux techniques, celle de l'enluminure et celle de la fresque, obéissaient à certaines traditions communes. Aussi bien les fresques romanes de Neuenburg comportent-elles des particularités iconographiques qui se rencontrent déjà dans les manuscrits du x^e siècle (4). Nous savons, d'autre part, que le martyr de saint Boniface, représenté dans plusieurs de ces manuscrits, était, au ix^e siècle, peint sur les murs de l'église d'Holzkiroh (5). Il a pu être dit que l'abbaye de Fulda avait, en matière de peinture monumentale, joué un rôle non moins important que celle de Reichenau (6).

Il faut ajouter que les différents exemplaires du *Sacramentaire*, celui de Göttingen surtout, possèdent des qualités qui font souvent penser à des fresques. Les comparaisons qui ont été faites entre les manuscrits de Reichenau et les peintures murales qui dépendaient de cette abbaye, Oberzell et Goldbach, s'offrent d'elles-mêmes à l'esprit (7). Beaucoup de miniatures de Fulda sont de grandes compositions rectangulaires, prises entre des bandeaux ou des colonnes, qui joueraient sans peine sur une muraille un rôle monumental comparable à celui des larges compositions murales d'Oberzell ; on sait que celles-ci ne sont pas sans analogies avec celles, bien plus récentes, de Saint-Savin. Certaines sont conçues avec une ampleur, un respect des masses et des vides qui permettraient sans peine de les agrandir au centuple. Une page comme l'*Assemblée des saints*, qui dispose dans les nuées, aux côtés de l'Agneau pris dans un nimbe circulaire, plusieurs rangées d'anges et d'élus (8), est d'une telle grandeur, d'une si simple majesté, que l'on ne peut s'empêcher d'y voir le souvenir d'une fresque que l'enlumineur aurait

(1) Raban Maur, *Carm.*, LV (IV), p. 220.

(2) L. Réau, *La miniature*, 1946, p. 89.

(3) Notamment XXVIII, XLIV (1), LXI, LXII. Voir aussi Chr. Brower, *Fuldentium antiquitatum libri III*, 1612, ch. VI.

(4) Voir plus haut, p. 172, note 1.

(5) R. Maur, XLIX (V).

(6) Ant. Schmitt, *ouvr. cité*, p. 40.

(7) Voir dans *Congrès archéologique de France*, 1947, les études de M. Thibout, p. 43 et suiv. (notamment p. 57, note 1), et P. Deschamps, p. 59 et suiv.

(8) Richter et Schönfelder, pl. XXXIII et XXXIV.

eue sous les yeux. La page consacrée à saint Martin place au centre d'un rectangle allongé un Christ bénissant assis dans une mandorle ; il n'est point difficile de la reporter par la pensée sur un mur, de préférence à la voûte d'une abside, et de placer un autel au-dessous de ce Christ. Elle est de la fin du x^e siècle : certains de ses traits, la couronne basse dont sont coiffés les anges, les coupes et les pains tenus par eux, la ville représentée par son enceinte appartiennent à l'art ottonien ; mais sa composition générale est bien plus ancienne. Le procédé consistant à placer un Christ en majesté entre deux registres, dont l'un est le ciel -- nous pouvons, selon les cas, y voir les anges, les chérubins, les symboles ailés d'Ézéchiel -- et l'autre la terre, existait depuis longtemps déjà.

Sur les pages des manuscrits du ix^e siècle pareille composition est le plus souvent en hauteur et aboutit simplement à placer des figures dans les quatre angles qu'une gloire ovale a laissés libres ; le *Sacramentaire de Metz*, par exemple, vers 850, place de la sorte deux anges, la Terre, l'Océan. Dans les compositions en largeur, le même procédé se déploie beaucoup mieux et prend toute sa signification. Son caractère monumental nous est alors attesté par la mosaïque d'Aix-la-Chapelle (794-814), où se déployait le long cortège des vieillards de l'Apocalypse (1). Le *Psautier d'Utrecht*, du début du ix^e siècle seulement, mais inspiré de codex plus anciens, en a fait un usage constant, nous montrant ainsi combien l'idée était répandue. Au fond de ses paysages, où se déroule toujours une scène pleine de vie destinée à traduire le texte d'un psaume, on voit presque toujours le Seigneur dans une gloire, des anges autour de celle-ci, et bien souvent deux groupes d'hommes -- ce sont les tribus d'Israël -- juste sous cette gloire (2). Nous avons alors dans un espace restreint une dualité de registres qui correspond à celle des mondes représentés. Il n'est pas impossible que ce procédé, qui devait trouver plus tard sur nos tympan romans et gothiques un merveilleux épanouissement, ait pris naissance au v^e siècle sur les peintures ou les mosaïques des basiliques palestiniennes. Une des ampoules de Monza représentant l'Ascension le montre déjà (3). Au début du v^e siècle, l'arc triomphal de Saint-Paul-hors-les-Murs le connaît aussi, le Christ tout entier pris dans une gloire étant seulement remplacé par son buste immense renfermé dans un nimbe circulaire. Ainsi avons-nous, du v^e au x^e siècle, toute une succession d'œuvres bien souvent monumentales, dont l'évolution a préparé et rendu possible le Saint Martin de Fulda.

Je ne sais si je m'aventure trop loin dans le sentier toujours glissant des hypothèses... Mais je crois permis de voir, dans notre miniature de la fin du x^e siècle, la

(1) Voir la gravure de Ciampini, notamment dans J. Hubert, fig. 124.

(2) A. Boinet, *La miniature carolingienne*, 1913, pl. LXIII, LXIV, LXV.

(3) É. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, fig. 74.

réplique d'une peinture monumentale beaucoup plus ancienne, d'y voir la *version ottonienne d'une œuvre précarolingienne*. Rappelons que les peintures de Grégoire de Tours étaient en nombre impair, et ceci tend à placer l'une d'elles au centre des six autres ; la scène d'Amiens était, dès cette époque, infiniment plus connue que tous les autres miracles et c'est elle seulement que Fortunat évoquait lorsqu'il voulait dire en quelques mots qui était saint Martin. Conçue comme à Fulda, c'est-à-dire avec ses deux épisodes et avec un Christ en majesté en son milieu, cette scène peut très bien avoir trouvé place dans la cathédrale de Grégoire de Tours, derrière un autel, les autres miracles étant répartis trois par trois à ses côtés.

TONY SAUVEL.
