Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 29 (1951)

Artikel: Cathédrale Saint-Pierre de Genève : la peinture
Autor: Deonna, W.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-727547

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CATHÉDRALE SAINT-PIERRE DE GENÈVE

LA PEINTURE

W. Deonna

LA PEINTURE MURALE

La cathédrale.

Aujourd'hui du ton froid de la pierre, l'intérieur de la cathédrale avait reçu dès l'origine une décoration peinte, polychrome, qui soulignait les détails architecturaux, s'harmonisait avec les couleurs des vitraux, des stalles, des tentures, des retables et des objets liturgiques [1].

A en croire les anciens érudits, cette peinture aurait été dissimulée dès la Réforme et l'adaptation de l'église au culte nouveau, sous une couche de badigeon; celle-ci n'aurait épargné qu'une image de la Vierge, à la voûte d'une chapelle, et sans doute parce qu'elle était trop haut placée. En 1643

[1] Martin, *SP.*, 201 : « Il est certain que Saint-Pierre avait reçu à l'origine une décoration polychrome comportant sans doute des sujets ornementaux et figurés. » — Blondel, G., XXIII, 1945, 28 : « Cette polychromie générale de la cathédrale contraste avec l'aspect un peu froid de l'architecture actuelle, où seule la couleur naturelle des matériaux a subsisté. Il ne faut cependant pas croire que l'adjonction de couleurs ait nui à l'architecture, car les tons étaient habilement choisis pour faire ressortir les proportions de l'ensemble. Du reste le chœur capitulaire, soit la ligne des stalles avec un jubé fermant la nef avant la croisée, devait donner un tout autre aspect au vaisseau central, de même que les nombreux autels répartis sous les bas-côtés, avec leurs grilles de fer forgé, devaient former à l'œil des plans successifs, ne permettant pas une perspective générale d'un bout à l'autre de l'édifice. Il devenait donc plus nécessaire autrefois qu'aujourd'hui de souligner les détails de l'architecture par des tons variés. »

cependant, les peintures reparaissant sous le badigeon, on reblanchit toute l'église et, à la demande de la Vénérable Compagnie des Pasteurs, par la même occasion, la figure de la Vierge, «attendu que des Capucins et autres papistes y sont venus exercer leurs superstitions. Autres en prennent leurs advantages»[1].

Ces assertions ne sont pas entièrement exactes. Reportons-nous au Registre du Conseil, à la date du 23 août 1643 [2] :

Noble Jacob Dupan Sr Thrésorier rappelle que la première gallerie du temple de St. Pierre ayant esté blanchie, il eschet de délibérer si on blanchira le dedans des autres galleries et le dedans des voûtes en bas. Sur quoy arresté que le dedans des vouttes en bas et des galleries soyent blanchies et les piliers et colonnes dans le temple mises de couleur de pierre.

Monsieur le premier sindic rappelle que S^ble^ Daniel Chabrey l'éstant venu voir de la part de la Compagnie des Sp^bles^ Pasteurs, luy a représenté au subjet de la blanchisseure du temple qu'il est à propos de faire effacer les peintures qui se trouvent encore, et celles qui sont en la voûte au dessoubs au droit de la porte par où on va au Consistoire, attendu que des Capucins et autres papistes y sont venus exercer leurs superstitions. Autres en prennent leurs advantages. Sur ce arresté que le Sr. Trésorier fasse oster les peintures et passer du blanc dessus, en sorte qu'elles ne paraissent plus.

Ce texte ne parle pas de « reblanchir » les peintures, mais de les « blanchir », et l'on peut donc croire qu'elles ne l'avaient pas encore été. On le fait, non parce que celles-ci « reparaissent » sous un enduit antérieur, mais pour qu'elles « ne paraissent plus ». Il est précisé que les piliers et les colonnes seront « mis de couleur de pierre », soit peints d'un ton uniforme, ce qui laisse supposer que jusqu'alors ces éléments architecturaux avaient conservé leur polychromie. On blanchit les murs

[1] Sénebier, *Essai sur Genève*, 61; Grillet, *Dict. hist.*, 1807, II, 302; Blavignac, *MDG.*, IV, 1845, 114; Rigaud, *MDG.*, IV, 1845, 38; Id., *RBA* (2), 27; Gaullieur, *Etrennes helvétiques pour 1858*, 111; Galiffe, *GHA.*, 202, note 2; Rahn, *GBK.*, 670; Perrin, *Vieux quartiers de Genève*, 1904, 92; *SP. a. c.*, I, 1891, 85; II, 1892, 107, note 1; Doumergue, *Genève calviniste*, 286; Id., *Jean Calvin*, III, 286; Martin, *SP.*, 31; *G.*, II, 1924, 313; XXIII, 1945, 25; *PS.*, n° 381, réf.; *LA.*, 202, note 7, 300.

Rigaud : « Les plafonds étaient enrichis de peintures; elles furent effacées à la Réformation, à la réserve d'une belle figure de la Vierge peinte à la fresque dans la chapelle au-dessous du clocher du côté du midi »; elle subsista jusqu'en 1643. *SP.*, *a. c.*, I, 1891, 85 : « Quelques années auparavant, en 1642, la Vénérable Compagnie avait fait des représentations analogues, demandant de faire effacer des images, restes d'anciennes peintures murales que le temps avait fait ressortir sous la couche de détrempe dont on les avait jadis recouvertes... »; Galiffe : « Ce badigeon avait épargné jusqu'en 1643 une figure de la Vierge... »; Martin, *SP.*, 31 : « Nous ne connaissons d'ailleurs aucun détail sur la façon dont la cathédrale fut appropriée au culte réformé. On dut sans doute passer une couche de détrempe sur toute l'église, puisqu'en 1643 les peintures murales ressortent sous le badigeon et que le Conseil décide de reblanchir toute l'église. »

[2] *RC.*, vol. 142, p. 315, 23 août 1643.

à la hauteur des galeries que l'on vient d'installer [1], et la partie inférieure des voûtes, soit les parois le long desquelles courent ces galeries; par suite le haut des murs et des voûtes conservaient encore leur peinture. La Vénérable Compagnie [2] des Pasteurs demande de plus qu'on fasse disparaître « les peintures qui se trouvent encore, et celles qui sont en la voûte au-dessous au droit de la porte par où on va au Consistoire », et c'est la preuve qu'il y en avait encore en divers lieux du temple. En résumé, il semble que la décoration peinte de Saint-Pierre n'ait pas été recouverte dès la Réforme, mais qu'elle ait subsisté, sinon en totalité, du moins en grande partie, jusqu'en 1643. Elle fut alors enduite d'un badigeon blanc, comme le dit le texte, et non d'une « détrempe noirâtre », ce que certains ont prétendu [3]; cette couleur noire ne fut appliquée qu'aux chapiteaux de la chapelle de Saint-Nicolas, en 1638; pour les adapter au ton du monument de Rohan, et elle subsista jusqu'en 1885 [4].

Blavignac a relevé çà et là quelques traces de cette polychromie [5] : à la base des piliers, peints en blanc [6]; sur des fragments retrouvés sous le plancher de la nef, et provenant des voûtes écroulées en 1430, avec de l'azur, du vert, du rouge et d'autres couleurs encore [7]; à la dernière fenêtre du bas-côté N. [8]; sur des chapiteaux [9]. Gosse en a noté sur d'autres chapiteaux, provenant des fouilles, et conservés au Musée de Genève [10]. Lors de la restauration de la chapelle des Macchabées au XIXe siècle, on a exhumé des fragments qui proviennent sans doute de l'ancien péristyle et de la porte de Saint-Pierre, avec des traces de couleur rouge, séparée de tons bleus et jaunes par un filet noir [11].

[1] Sur la date de l'aménagement des galeries à Saint-Pierre, cf. G., XXVIII, 1950, 52-3.

[2] Selon Guillot, *SP.*, *a. c.*, I, 1891, la Vénérable Compagnie aurait fait cette demande en 1642 déjà; cette assertion est erronée, et concerne la demande de 1643.

[3] Blavignac, *MDG.*, IV, 1845, 114 : « Ces peintures furent masquées en 1643, par une détrempe noirâtre, puis enlevées avec cette dernière. » Cette erreur a été relevée par Art, *SP.*, *a. c.*, II, 1892, 167 (47), note 2; Blondel, *G.*, XXIII, 1945, 25, 26.

[4] *SP.*, *a. c.*, II, 1892, 238 (118).

[5] *MDG.*, IV, 1845, 114; VIII, 1852, 12, Peintures murales; Art, *SP.*, *a. c.*, II, 1892, 47-9; Doumergue, *Jean Calvin*, III, 280; Martin, *SP.*, 201.

[6] *MDG.*, VIII, 1852, 13; *G.*, XXIII, 1945, 25.

[7] *MDG*, VIII, 1852, 13; Art, *SP.*, *a. c.*, II, 1892, 167 (47), note 1; *G.*, XXIII, 1945, 25.

[8] *MDG.*, IV, 1845, 114 : « La dernière fenêtre de ce même bas-côté a une partie de son tableau et du mur qui le joint sur lesquels on aperçoit également des restes de peinture. »

[9] *MDG.*, *IV.*, 1845, 114 : « Les chapiteaux du pilier qui cantonne l'angle entre le transept et le collatéral de l'Evangile sont ceux qui en conservent encore les traces les plus visibles. » Viollier a aussi relevé un peu de jaune et de rouge sur l'un des chapiteaux de la chapelle de Rohan, Art, *SP.*, *a. c.*, II, 1892, 48.

[10] Gosse, *SP.*, *a. c.*, III, 1893, 345 (63) : « Une peinture blanche, souvent de forte épaisseur, revêt la plupart d'entre eux, et certaines parties isolées, les yeux, les oreilles, la bouche, la queue des animaux, sont souvent recouvertes de teintes plates, d'un rouge, d'un bleu ou d'un noir intense; une figure humaine offre une coloration jaune rosé. » Sur la polychromie des chapiteaux, cf. *G.*, XXXII, 1949, 54.

[11] Mayor, *BHG.*, I, 94, note 1.

« Toutes les parties intérieures de l'église, dit Blavignac [1], les chapiteaux, les colonnes, les murs et les voûtes ont été originairement peintes », en des tons où prédominait le rouge, le vert, le jaune, avec aussi du noir pour limiter les couleurs, et faire quelques fonds [2]. On a toutefois contesté que cette polychromie ait été aussi totale, n'acceptant qu'une polychromie partielle [3], et C. Martin estime que les vestiges relevés ne permettent pas de se faire une idée exacte de l'étendue de cette décoration [4].

Les restaurations de 1944 [5] ont permis de préciser cette polychromie, qui semble bien avoir été importante [6]. L. Blondel en a relevé les vestiges sur presque tous les arcs [7], en particulier sur :

a) les grands arcs doubleaux de la croisée, entièrement peints en rouge dans les gorges, en jaune sur les tores les plus saillants, soulignés de gris-noir;
b) dans tous les joints des arcs de la nef, des traces de rouge et de noir;
c) sur les arcs doubleaux du chœur, côté chœur, un ornement en damiers rouges, noirs et blancs, déjà noté par Gosse [8];

[1] *MDG.*, IV, 1845, 114; Art, *SP.*, *a. c.*, II, 1892, 167 (47).

[2] *MDG.*, IV, 1845, 114, note 4; VIII, 1852, 13 : Le rouge « formait, à peu d'exception près, le fond du reste de la décoration ».

[3] Art, *SP.*, *a. c.*, III, 1892, 168-9 (48-9), conteste les assertions de Blavignac, qui se base sur des fragments de l'incendie de 1430, « mais ces débris ne prouvent rien pour la période qui a suivi cette date », 167 (47), note 1. « Actuellement, nous ne voyons dans tout l'édifice, les voûtes exceptées, aucun vestige de ce badigeon qui aurait recouvert les peintures où brillaient, selon Blavignac, les plus vives couleurs, et nous ne retrouvons dans les documents écrits aucune indication pouvant se rapporter au lessivage général, au brossage et au raclage minutieux, indispensables pour le faire disparaître complètement. Un travail aussi important aurait dû cependant laisser quelques souvenirs chez les auteurs qui ont écrit dans le cours des deux derniers siècles. » Les quelques indices relevés par Blavignac « ne sont vraiment pas suffisants pour en déduire le fait d'une peinture murale générale, qui se serait étendue à tout l'intérieur d'une église aussi vaste que l'est celle de Saint-Pierre. » Pour les chapiteaux, « il est difficile toutefois, d'examiner les chapiteaux des colonnes et de la nef, à cause de leur hauteur, mais s'ils ont été recouverts de peintures, de même que les voûtes, il faut admettre que le triforium et l'étage supérieur étaient aussi peints. Ici l'examen n'offre aucune difficulté; on peut regarder de très près les colonnettes et les chapiteaux, et il est facile de s'assurer qu'il ne reste aucune trace pouvant faire présumer l'existence antérieure d'une peinture quelconque ou de badigeon. Les angles délicats de ces chapiteaux en grès sont absolument nets et tels que le ciseau du sculpteur les a laissés ». « Du reste, Blavignac lui-même n'a découvert, à l'appui de son assertion, qu'un vestige de couleur dans un chapiteau. » « Nous estimons donc, qu'avant la Réforme, les voûtes de l'église étaient peintes; quelques chapiteaux, dans la partie rapprochée du chœur et dans certaines chapelles dont les colonnes ont sans doute été drapées de tapisseries précieuses, étaient peints aussi, mais quant au reste de l'édifice, jusqu'à preuve plus concluante, nous croyons devoir rester sur cette question dans un doute prudent. »

[4] Martin, *SP.*, 201.

[5] Blondel, *G.*, XXIII, 1945, 25, Saint-Pierre, restaurations.

[6] *Ibid.*, 25 : « On sait que la cathédrale presque entière était revêtue de peintures. »

[7] *Ibid.*, 25 : « Nous avons nous-même pu constater presque partout des restes de couleur sur les arcs. »

[8] *Ibid.*, 25, fig. 2.

d) sur l'arc du transept S., du rouge et de l'ocre, du gris (torsades) et un peu de bleu;
e) sur la partie verticale touchant la voûte de l'arc méridional de la croisée (face N.), au-dessus du champ rouge, restes d'une fine décoration d'entrelacs en forme d'oves cernés de blanc [1];
f) dans une chapelle du bas-côté S., au-dessus des stalles, sur la voûte, un décor de type roman où, par-dessus les stufs, sur une mince couche de mortier étaient dessinés à la pointe des joints quadrangulaires rehaussés de rouge avec bordure brun rouge contre les arcs. Mais ce décor a pu être fait tardivement, étant donné la nature du mortier;
g) sur les voutains surmontant les fenêtres supérieures du chœur, un dessin en gris imitant les assises de pierre appareillées;
h) dans la chapelle de la Vierge (de Portugal), sur la face qui devait surmonter l'autel, des rinceaux; l'arc de la fenêtre était peint en jaune, la gorge de la moulure en rouge et noir [2].

« En somme, conclut L. Blondel, la tonalité générale des arcs de la croisée, des transepts et du chœur était rouge cinabre, avec d'habiles dégradés en ocre et en gris. La nef était peut-être un peu moins colorée, bien que toutes les tailles des arcs fussent peintes. Nous ignorons la couleur des voûtes où devaient se trouver un peu d'azur et des gris » [3].

Cette décoration comportait non seulement des teintes plates ou dégradées, mais aussi, on vient de le noter, des motifs géométriques et végétaux, et, sur les voûtes, des figures, celles qui furent blanchies en 1643. Les anciens auteurs mentionnent une image de la Vierge [4], « dans la chapelle au-dessous du clocher, du côté du midi », dit Grillet, que l'on a identifiée jadis à tort avec la chapelle de Rohan, considérée alors comme celle de Notre-Dame [5]. Il s'agit vraisemblablement de la figure décrite plus loin, et il faudrait alors remplacer dans le texte de Grillet « clocher du midi » par « clocher du nord » [6]. Cette Vierge est sans doute celle que la Compagnie des Pasteurs fit effacer en 1643 [7].

Sur ce point encore, les travaux de 1944 ont apporté quelques utiles indications [8] et relevé de nouveaux détails dans la chapelle dite de Portugal, autrefois de Notre-Dame. On y a noté de grands rinceaux de vigne, jaunes et verts, rehaussés de blanc, sur un fond uni rouge. Au centre du tympan N., au haut des rinceaux, un ange vêtu de blanc et d'un surplis à revers pourpres, tient de la droite un objet, probablement un ostensoir doré; l'image a presque entièrement disparu, à l'exception des ailes

[1] *Ibid.*, 25, fig. 2.
[2] *Ibid.*, 27.
[3] *Ibid.*
[4] Grillet, *Dict. hist.*, II, 1807, 302; Rigaud, *MDG.*, IV, 1845, 38; Id., *RBA.* (2), 27; Galiffe, *GHA.*, 202, note 2; Art, *SP.*, *a. c.*, II, 1892, 166 (46); 227 (107), note 1; Guillot, *ibid.*, I, 1891, 85; Doumergue, *Jean Calvin*, III, 286.
[5] *SP.*; *a. c.*, II, 1892, 227 (107), note 1; *G.*, XXIII, 1945, 25-6. La chapelle de Rohan est en réalité l'ancienne chapelle Saint-Nicolas.
[6] Blondel, *G.*, XXIII, 1945, *l. c.*
[7] *Ibid.*; voir plus haut.
[8] *Ibid.*, 26 sq.; XXIV, 1946, 58.

blanches et grises, et des boucles blondes [1]. Sur le tympan S., opposé, au-dessus des mêmes rinceaux de feuillage, on ne voit plus qu'une banderole avec une inscription illisible, en noir, qui devait concerner une figure, disparue elle aussi, sans doute celle de Notre-Dame [2]. Cette décoration date de la fin du XVe ou du début du XVIe siècle, et, de style Renaissance, révèle l'influence de l'Italie du N.; ses auteurs sont inconnus [3]. On voyait aussi jadis dans la même chapelle, peintes contre le mur, l'épitaphe et les armoiries de Pierre de Begnins, chanoine de Genève dès 1364, vicaire général de l'évêché en 1391 [4].

* * *

La chapelle des Macchabées.

Les peintures qui décoraient la chapelle des Macchabées [5] furent, elles aussi, recouvertes d'un badigeon. Il ne semble pas que ce fut immédiatement après la Réforme, bien que la chapelle ait servi jusqu'en 1545 au culte protestant, puisque celles de la cathédrale — nous l'avons vu — demeurèrent visibles jusqu'en 1643. Il ne semble pas non plus que ce fût à cette dernière date, car la chapelle servait depuis 1545 de dépôt de munitions [6], utilisation qui ne justifiait pas cette modification. Ce fut sans doute vers 1670, quand elle fut transformée en Auditoire de l'Académie, et divisée en trois étages par des planchers. En effet, lors des restaurations du XIXe siècle, on retrouva en 1886 sous le plancher du premier étage quelques fragments peints « qui avaient été conservés, grâce à ce malencontreux plancher, et qui étaient exactement dissimulés par son épaisseur; au-dessus et au-dessous les murs avaient été piqués et repiqués, bien des fois peut-être, et ne présentaient plus qu'une surface de pierre brute » [7]. La peinture à laquelle appartenaient ces morceaux était donc apparente quand on construisit le plancher; l'épaisseur de

[1] *Ibid.*, XXIII, 1945, 27, fig. 3.
[2] *Ibid.*, 27, fig. 4.
[3] *Ibid.*
[4] *PS.*, nº 492, référ.; *G.*, XXIV, 1946, 58 (relève l'erreur de Sénebier qui dénomme cette chapelle, « chapelle de Sainte-Croix »).
[5] Sur ces peintures : Blavignac, *MDG.*, IV, 1845, 104, 313, nº 5; Id., *ibid.*, VIII, 1852, 19, note 2; Id., *Etudes sur Genève* (2), 1872, 280; Mallet, comm. Soc. Hist., 1845; cf. Mémorial de la Soc. d'histoire, 1889, 64; Rigaud, *MDG*, V, 1848, 2; Id., *RBA.* (2), 66; *ASAK*,. 1884, 73; 1886, 250; 1888, 27, 137; Mayor, *BHG.*, I, 1892, 97 *sq.*, La décoration peinte; *NA.*, 1907, 7, fig.; Martin, *SP.*, 198; *G.*, II, 1924, 311, note 6, 8, référ., fig.; 300, nº 9; IV, 1927, 163, nº 382, réf.; *PS.*, nº 382, réf.; Gielly, *L'école genevoise de peinture*, 12; H. Naef, *Les origines de la Réforme à Genève*, 266; Id., *G.*, XV, 1937, 106-8, 118, La peinture, pl. IV, 4-6; V, 1; *LA.*, 202-3.
[6] Mayor, *BHG.*, I, 1892-7, 87, note 1 (textes, 1542, 1545).
[7] *Ibid.*, 103; cf. *G.*, XV, 1937, 107, note 2, note de Mayor : « Fragment de fresque découvert en août 1886, à droite (et à l'intérieur) de la grande fenêtre (face nord) où il avait été protégé par le plancher du 1er étage, au-dessus et au-dessous duquel la muraille avait été piquée. »

celui-ci en préserva une partie, alors qu'on effaçait le reste. Sans doute agit-on de même pour l'ensemble de la décoration, en la piquant ou la badigeonnant [1].

Les restaurations de 1845 permirent à Blavignac de découvrir sous des boiseries et sous le badigeon les fresques de l'abside, et l'on prit les mesures nécessaires, « en vue de prévenir les conséquences funestes d'un nouveau blanchiment » [2]. Celles de 1878-1888 [3], en supprimant les planchers, récupérèrent les fragments cités plus haut [4].

La chapelle tout entière a été repeinte au XIXe siècle de couleurs rutilantes, avec un excès qui n'a pas suffisamment tenu compte des dispositions primitives, plus discrètes [5]. La couleur était surtout concentrée dans le chœur, pour attirer sur lui les regards. On n'a relevé aucune trace de peinture dans la seconde travée de la nef [6]. Dans la première, une niche près du pilier S. [7], le tabernacle sculpté adossé au pilier N. [8], étaient peints; leurs piliers l'étaient en rouge jusqu'à la hauteur des deux culs-de-lampe [9], « ce qui laisse supposer que le jubé ou la grille du chœur, placé en cet endroit, était également peint ». Au-dessus du tabernacle, le parement était « entièrement décoré; nous y avons encore vu l'Agneau pascal, cité plus haut,

[1] C'est sans doute à ce blanchiment que fait allusion un passage de F. Duchesne, *Histoire de tous les cardinaux français*, Paris, 1re éd., 1659; 2me éd., 1690, I, 694 :

« Au dehors de cette chapelle, il fit graver la représentation de toute sa fortune; il s'y fit peindre jeune et pieds nus, gardant des pourceaux sous un arbre, et tout autour de la muraille des figures de souliers, pour marque de la faveur que luy fit le Cordonnier qui les luy avoit vendus, et qui fut comme le premier autheur de son avancement et de son progrès. Je tiens cette vérité du docte et sçavant Chevalier de Guichenon, qui m'a asseuré avoir veu cette peinture, qu'un nombre infiny de personnes a veu aussi bien que luy : Mais depuis huict ou neuf ans en çà, Messieurs de Genève, par ie ne sçay quel mouvement, ont fait effacer toute cette Histoire, et enduire de plastre le dehors de la Chapelle, pour oster à la postérité la connoissance et la notion d'un événement si notable et si prodigieux. »

Comme Guichenon, dont Duchesne invoque l'autorité, est mort en 1664, que la première édition de l'*Histoire de tous les cardinaux* est de 1659, le fait mentionné, qui se serait produit « huict ou neuf ans en çà », remonterait à environ 1650. Toutefois l'auteur commet assurément une erreur, quand il prétend que cette « peinture », peut-être entend-il ce mot dans le sens de représentation, « au dehors de la chapelle », aurait été recouverte de plâtre. Les sculptures du mur extérieur n'ont pas été touchées, et, recouvertes de plâtre, seraient demeurées visibles. Il ne peut donc s'agir que du blanchiment des peintures de l'intérieur. Cf. *G.*, II, 1924, 308, 313.

[2] *MDG.*, IV, 1845, 313; 103; Blavignac, *Description*, 1845, 5.

[3] Restaurations de 1878 à 1888, cf. *G.*, II, 1924, 298, note 4, réf.; *LA.*, 139, note 2, réf.; de 1939, *G.*, XVIII, 1940, 48.

[4] Mayor, *BHG.*, I, 1892-7, 103 sq.

[5] *Ibid.*, 103, 107; Naef, *G.*, XV, 1937, 119.

[6] Mayor, 103 : « La décoration appliquée se bornant probablement aux autels et aux stalles appuyées contre les murs. »

[7] *Ibid.*, 95, 103 : fond peint en rouge, traces de dorure sur les feuilles. Destination imprécise (pour une statue, ou des fonts baptismaux?). Elle a été remplacée en 1887 par « un singulier édicule », qui « ne doit ressembler en rien à ce qu'il y avait là jadis ».

[8] *Ibid.*, 96, 103. L'original est déposé au Musée. Cf., *G.*, XXVII, 1949, 215.

[9] Ces culs-de-lampe, *G.*, XXVII, 1949, 215.

peint sur fond circulaire noir ou bleu foncé, placé lui-même dans un losange encadré de filets blancs et bruns répétés le long du parement; le reste de l'espace était rempli par des feuillages identiques à ceux des voûtes de l'abside, mais peints sur un fond blanc rosé et dessinés en brun » [1].

Nous ne retenons de la décoration primitive que les éléments suivants :

Première travée de la nef. Fragments retrouvés en 1886, en trois endroits, lors de l'enlèvement du plancher du premier étage.

1. Sur le côté gauche (en sortant) du bandeau de l'archivolte de la grande porte, presque à la naissance de l'ogive. Morceau de 0,25 environ de hauteur, occupant toute la largeur du bandeau (0,23), et représentant l'extrémité recourbée d'un fleuron de feuillage, analogue à ceux des voûtes du chœur. Blanc jaunâtre, modelé en noir et en gris, sur fond rouge; champ rouge bordé intérieurement d'un filet gris précédé d'un blanc plus large, et extérieurement d'un filet gris suivi d'un filet blanc et d'un autre bleu, de la dimension des deux précédents.

Ce fragment a servi à reconstituer la décoration entière de l'archivolte, qui se composait d'une série de fleurons successivement dressés et renversés [2].

Ce fragment n'a pas été conservé.

2. A gauche de la grande fenêtre (face N.) et un peu au-dessus du cordon, sur une longueur de 1 m. 50 et toujours sur une largeur de 25 à 30 centimètres, fragments avec des personnages de grandeur naturelle, malheureusement trop abîmés pour que l'on puisse reconstituer la scène; il semble qu'il y avait là « un groupe compact de laïques, debout et tourné vers la gauche ». On distinguait encore une robe d'un rouge vif damassé d'or; d'autres costumes, plus ternes, blancs, gris, verts, dessinés en brun, et modelés avec des hachures de même couleur [3].

Ce fragment n'a pas été conservé.

3. Faisant pendant au fragment précédent, et à la même hauteur, à droite de la grande fenêtre, un troisième fragment [4].

A l'extrémité droite, trois personnages. Celui du premier plan, imberbe, à chevelure courte et noire, la partie inférieure manquant. Les mains jointes, il prie et par suite sans doute était-il agenouillé [5].

Derrière lui deux têtes blondes, plus grosses, bien que plus éloignées, celle d'un homme à gauche, d'une femme à droite, qui, tournées l'une vers l'autre, semblent le regarder. La tête de l'homme émerge d'un bosquet de petits arbustes. On voyait plus loin encore une place jaune qui pouvait être la chevelure d'un quatrième personnage. Cette scène se passe

[1] Mayor, 103.
[2] *Ibid,*. 103, n° 1.
[3] *Ibid.*, 104.
[4] *Ibid.*, 104, n° 3; Naef, *G.*, XV, 1937, 107; II, 1924, 312, fig. 12; *LA.*, 203, fig. 160. Détail du personnage imberbe, *G.*, II, 1924, 313, fig. 13; *LA.*, 202, fig. 159.
[5] Mayor dit par erreur qu'il est entièrement nu; il est vêtu, comme le prouve la couleur de son vêtement.

devant une sorte de palissade formée de pieux terminés en pointes, placés les uns à côté des autres.

A la gauche de ce groupe, un édifice vers lequel est tourné le personnage agenouillé. Une façade, de style ogival, avec porte hersée que surmonte un gâble, entre deux tours rondes percées de fenêtres, est suivie d'un corps de logis à fenêtres ogivales. Devant la porte, traces d'un cercle ou d'un disque jaune, appartenant peut-être à l'auréole d'un personnage entrant sous la voûte. Près de cette construction, des arbres [1].

Ce fragment, conservé au Musée de Genève [2], a malheureusement souffert lors de son transfert sur toile, et divers éléments notés par Mayor en ont disparu; toutefois une gouache faite par Mayor peu après la découverte en donne l'état originel [3].

Il y avait donc, en cette partie de la nef, une fresque avec personnages dans un décor d'édifices et de paysage, dont il est toutefois impossible de préciser l'étendue et le sujet, bien qu'on n'ait pas manqué d'émettre quelques hypothèses. Le thème était-il celui de l'Enfant prodigue, regardant avec regret la maison paternelle? [4] Avait-il quelque rapport avec la fondation ou la reconstruction des Macchabées? [5] Le personnage agenouillé en prière serait-il le cardinal Jean de Brogny, fondateur de la chapelle, qui aurait dans son enfance gardé les pourceaux, comme l'Enfant prodigue? Son visage imberbe serait-il donc un portrait précieux [6], et l'homme et la femme qui l'entourent seraient-ils ses parents? [7] L'édifice est-il château, porte de ville? [8] serait-ce la ville d'Avignon, et le château celui des Doms? [9] Autant de questions qui ne comportent pas de réponse satisfaisante. N'oublions pas que l'histoire de l'enfance misérable du cardinal est une légende ultérieure que la décoration de la chapelle a cru pouvoir étayer, si elle ne l'a pas provoquée [10]; peut-être que cette peinture, alors qu'elle était visible, en a été considérée comme une preuve, de même que les sculptures de l'extérieur [11].

Abside. Après leur nettoyage, commencé par Blavignac en 1845, repris et terminé en 1886 [12], les fresques de l'abside étaient dans un tel état de décrépitude,

[1] Cf. Mayor, 105, description plus complète.
[2] Inv. F 242.
[3] *G.*, XV, 1937, 107, note 2; pl. V, 1.
[4] Mayor, 105.
[5] *Ibid.*; *G.*, II, 1924, 312.
[6] G., II, 1924, 313; *LA.*, 124, note 1; 203.
[7] Naef, *G.*, XV, 1937, 107 : « Le jeune homme (comme Mayor le supposait), Brogny lui-même, dont les parents confondus aperçoivent l'étonnante vocation. » A vrai dire, Mayor n'est pas aussi affirmatif.
[8] Mayor, 105.
[9] Naef, *G.*, XV, 1937, 107; *LA.*, 203.
[10] Cf. *G.*, XXVII, 1949, 209-210, 212-3.
[11] Cf. peut-être dans ce sens, le passage de Duchesne, cité plus haut.
[12] Mayor, *BHG.*, I, 1892-7, 98.

qu'il devenait indispensable de les restaurer. Des 12 panneaux, 7 des mieux conservés furent détachés de la voûte, reportés sur toile par un spécialiste de Bergame, Stéphanoni [1], et déposés au Musée. Ils furent remplacés par des copies du peintre G. de Beaumont, qui reconstitua aussi les autres d'après les vestiges laissés [2], ou en les imaginant.

La voûte de l'abside est formée de six nervures qui rayonnent autour d'une clef [3]; elles délimitent entre elles cinq compartiments d'égale dimension renfermant chacun deux figures, et, du côté de la nef, entre l'arc doubleau qui la sépare de l'abside et les deux premières nervures, deux compartiments plus petits, chacun avec une figure. Le sujet représente un concert de douze anges, tous auréolés, qui jouent d'instruments différents, et se détachent sur un fond bleu semé d'étoiles d'or [4]. Chaque compartiment est encadré d'une bordure polychrome.

1-2 (n° 1, 12) [5]. *Anges jouant de la trompette droite.* Musée, F. 238, 239.

Deux anges jouent de la trompette droite. Etant donné l'espace plus étroit qu'ils occupent, ils sont d'une échelle plus réduite que les autres, et debout, de profil, l'un tourné à droite, l'autre à gauche, ailes repliées, alors que les anges des autres compartiments sont plus ou moins accroupis, avec leurs ailes éployées.

L'un (n° 1), est vêtu d'une robe verte, avec manteau rouge relevé sur l'épaule droite, flottant entre les ailes. Le pavillon de sa trompette, évasé, est nettement distinct du tube, qui est percé de six trous [6].

L'autre (n° 12) porte une tunique brune, à mi-jambes, ouverte de côté sur une robe blanche; des galons jaunes avec des dessins bruns losangés bordent cette ouverture et les manches de la tunique; le manteau jaune est jeté sur les épaules et retombe par devant jusqu'aux genoux. Les pieds manquent. Le pavillon de la trompette, peu évasé, prolonge directement le tube [7].

3 (n° 2). *Ange jouant de la viole.* Musée, F. 235.

Il est vêtu d'une robe brune et d'un manteau vert attaché sur la poitrine par un fermail. Le visage et les ailes ont presque entièrement disparu; l'instrument est en mauvais état [8].

[1] Mayor, 98; *NA.*, 1907 (Stéphanois).

[2] *Ibid.*, 99 : Les fresques ont été « refaites d'une façon absolument identiques aux fresques originales ». Cependant, corrige-t-il, de Beaumont a aussi refait « les parties totalement détruites ».

[3] Sur les écussons en clef de voûte, *G.*, XXVII, 1949, 214.

[4] Voir le plan, Mayor, *BHG.*, I, 1892-7, 98, fig., et la figure d'ensemble, *NA.*, 1907, 7; *G.*, XV, 1937, pl. IV, 7.

[5] Les numéros entre parenthèses renvoient à ceux du plan de Mayor.

[6] Naef, *G.*, XV, 1937, pl. IV, 6.

[7] Mayor, *BHG.*, I, 1892-7, 99.

[8] *Ibid.*, 99.

4 (nº 3). *Ange jouant du luth.* Musée, F. 234.

La robe blanche est bordée de noir aux manches; le manteau rouge est doublé de vert, et orné, autour du col, d'une large broderie blanche sur fond noir. La figure est bien conservée, à part les ailes [1].

5 (nº 4). *Ange jouant du tambourin.* Cette figure avait entièrement disparu et G. de Beaumont l'a reconstituée en un joueur de tambourin [2].

6 (nº 5). *Ange jouant de la flûte droite* ou flageolet. Cette figure, très endommagée n'a pu être conservée [3].

7 (nº 6). *Ange tenant une harpe.* Il n'en restait que peu de chose [4].

8 (nº 7). *Ange tenant un psalterion* ou une chifonie. Musée, F. 232.

Il est vêtu d'une robe écarlate recouverte d'un manteau blanc doublé de rose. L'instrument qu'il tient horizontalement sur ses genoux a la forme d'une planche échancrée aux deux bouts, dont on ne voit que la face postérieure. De la main droite, il fait tourner une manivelle à l'une des extrémités de la planche et de l'autre pince les cordes de l'instrument [5].

9 (nº 8). *Ange jouant des cymbales.* Musée, F. 236.

La robe blanche est recouverte d'un manteau rose, doublé de vert, attaché sur la poitrine par une agrafe circulaire [6].

10 (nº 9). *Ange jouant de la double flûte à une seule embouchure.* Musée, F. 233.

Il porte une robe rose sous une tunique blanche doublée de vert, et garnie aux épaules, sur la poitrine, aux manches et sur les principales coutures, de galons bruns bordés de blanc; la même décoration se retrouve au bord d'une large échancrure au côté droit, au bas de la robe, et sur une pièce carrée fixée au-devant et au bas de celle-ci [7].

[1] *Ibid.*, 100.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, 101. Psalterion ou chifonie, ancêtre de la vielle. Un instrument analogue est tenu par un ange, sur une miséricorde des stalles de Saint-Pierre, stalles S., rang supérieur des sièges, *G.*, XXVIII, 1950, 92, nº 10.
[6] Mayor, 101; Naef, *G.*, XV, 1937, pl. IV, 5.
[7] Mayor, 101 : « une des plus belles figures et des mieux conservées »; Naef, *G.*, XV, 1937, pl. IV, 4.

11 (nº 10). *Ange jouant de l'orgue.* Cette figure est entièrement moderne, car il n'en restait absolument rien [1].

12 (nº 11). *Ange jouant du triangle.* Il en est de même pour celle-ci qui avait beaucoup souffert, et dont l'instrument avait complètement disparu [2].

Dans la bordure qui encadre les panneaux, des baguettes et des rosaces variées séparent de distance en distance des feuillages blancs, modelés en vert et dessinés en noir, sur fond rouge, qui rappellent quelque peu l'acanthe [3]. Les panneaux 1-2 l'ont conservée, et le musée en possède trois autres fragments [4].

Deuxième travée de la nef. La voûte de la deuxième travée a aussi reçu une ornementation polychrome, dans ses compartiments séparés par les nervures [5]. Sur un fond végétal luxuriant, quatre médaillons rectangulaires renferment les images des quatre évangélistes, et quatre médaillons ronds des séraphins. Toute cette peinture est une composition moderne, et, en l'absence de documents et de fragments conservés, nous ignorons jusqu'à quel point elle est fondée [6].

Ce décor fut sans doute exécuté peu après la construction de la chapelle, terminée en 1405 [7]. Les auteurs en sont inconnus [8] et, à relever dans la facture des inégalités, ne sont pas des artistes de premier ordre [9]. Quelques analogies avec les fresques de l'église Saint-Gervais ont fait supposer que celles des Macchabées sortent des mêmes mains [10]. Les anges musiciens ont rappelé ceux qui décorent aussi le retable de Pierre Rup [11]. Artistes de la cour de Savoie [12], ou Italiens [13]? Et peut-on

[1] Mayor, 102.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*, 102.

[4] F. 239, 240, 241. Mayor, *ibid.* : « Ces encadrements se terminent, aux pendentifs, par un champ noir dentelé sur lequel se détache un écu aux armes du cardinal de Brogny (d'azur à la croix double de gueules à la bordure d'or), sommée du chapeau cardinalice; il y a 10 pendentifs, ce blason est répété, par conséquent dix fois. Cette peinture est moderne...

« La clef de voûte et les nervures ne pouvaient rester dépourvues de couleur au milieu de cette éblouissante décoration; les plus petites moulures et les parties planes sont peintes en rouge, en jaune, en vert, tandis que les parties saillantes, bien accusées, ont reçu une teinte blanche rehaussée de chevrons noirs. »

[5] Sur les écussons en clef de voûte, *G.*, XXXII, 1949, 214.

[6] Voir plus haut, 62.

[7] Naef, *G.*, XV, 1937, 103, 107; *LA.*, 203, note 2; L. Gielly, *L'école genevoise de peinture*, 12, le date à tort de la fin du XVe s.

[8] Mayor, 106; Naef, *G.*, XV, 1937, 106.

[9] Mayor, 106 : « il ne s'agissait pas, du reste, d'artistes de premier ordre; ce furent plutôt des praticiens habiles »; Gielly, 13 : « travail de peintre provincial, presque ouvrier d'art, Genevois, Savoyard ou Piémontais ».

[10] Mayor, 106; *NA.*, 1907, 7. Par exemple dans les bordures, dans les motifs d'architecture.

[11] P. Ganz, *La peinture suisse avant la Renaissance*, 67. Sur ce retable, voir plus loin, 81.

[12] Baud-Bovy, *Les maîtres de la gravure suisse*, 1935, 36.

[13] Mayor, 106 : « artistes italiens amenés ou envoyés par Jean de Brogny »; Gielly, 12 : « influence italienne ».

prononcer le nom de Jacques Jaquerio [1], auteur en 1401 d'une peinture que l'on voyait dans le couvent des Dominicains de Genève [2]?

* * *

LES PEINTURES MOBILES

Les documents relatifs aux peintures mobiles de Saint-Pierre — nous en citons plus loin — sont rares et peu explicites; quant aux œuvres elles-mêmes, nous n'en possédons qu'une seule dont la provenance soit certaine: le retable de Conrad Witz.

Le retable de Conrad Witz. - Pl. XI.

Le retable de Conrad Witz a été souvent étudié et reproduit dans son ensemble et dans ses détails, et nous renvoyons à ces travaux [3], nous bornant à relever ici quelques éléments qui intéressent plus spécialement l'histoire artistique de Genève.

Historique. Ses deux volets, dans leurs cadres anciens, sont les seules peintures mobiles de Saint-Pierre qui ont survécu à la destruction des œuvres d'art par la Réforme [4]. Ils furent conservés — et sans doute depuis cette date — dans l'ancien arsenal [5], jusqu'en 1732, année qui en donne la première mention. Constatant qu'ils s'y abîmaient et risquaient de se détériorer davantage encore, les bibliothécaires

[1] Naef, *G.*, XV, 1937, 118.

[2] Il ne s'agissait pas, comme on le prétendit à la Réforme, d'une peinture satirique de la papauté, mais d'un Jugement dernier. Deonna, *Une prétendue peinture satirique au couvent des Dominicains*, *G.*, XXIV, 1946, 75.

[3] Nous n'en mentionnons que quelques-uns, où l'on trouvera d'autres références bibliographiques : *SKL.*, *s. v.*, Witz, 518, réf.; suppl. *s. v.*, 455, 698; C. de Mandach, « Conrad Witz et son retable de Genève », *Gaz. d. Beaux-Arts*, 1907, II, 353 (note 1, bibliographie jusqu'en 1907); Id., *Jean Sapientis de Genève et l'énigme de Conrad Witz*, *ibid.*, 1908, 305; Id., *Les peintres Witz et l'école de peinture genevoise*, *ibid.*, 1911, II, 405; P. Martin, *Annuaire des Beaux-Arts en Suisse*, 1921-4, 285 (réf.); *G.*, II, 1924, 306, note 5 (réf.); *LA.*, 206-7 (réf.).

Graber, *Konrad Witz*, 1921; H. Wendland, *Konrad Witz*, 1924, 57, II, *Der Petrusaltar*; Uberwasser, *Konrad Witz*, 1939, XIII, *Der Genfer Altar*; J. Gantner, *Konrad Witz*, 1942; 2e éd., 1943; Id., *Kunstgeschichte d. Schweiz*, II, 332; P. L. Ganz, *Meister Konrad Witz von Rottweil*, 1947, 83, pl. 39-60; 84 (réf.); M. Meng-Koehler, *Die Bilder des Konrad Witz und ihre Quellen*. Legenda aurea, Speculum humanae salvationis, Bibel, 1947.

[4] On ne sait pour quelle raison ils ont été seuls épargnés, bien que l'un d'eux montre l'image de la Vierge, abhorrée par les Réformés, et celle d'un évêque. Est-ce parce qu'on y voit saint Pierre, patron de la cathédrale devenue temple du même nom? Si la partie centrale du retable n'a pas été conservée, c'est peut-être qu'il était plus difficile de l'enlever que les volets mobiles.

[5] L'ancien arsenal conservait à cette époque, non seulement des trophées guerriers, mais divers souvenirs genevois. Cf. *G.*, IV, 1926, 194.

Pl. XI. — Conrad Witz. La pêche miraculeuse. 1444. — Musée de Genève, N° 1843-11

obtinrent du Conseil de les faire déposer à la Bibliothèque [1], comme en témoignent les textes suivants :

a) Archives de Genève. *Journal de l'Arsenal*, 6, p. 121, août 1732. « Du 23° dit, livré par ordre de Mr. le General deux tableaux représentant la nativité de Nostre Seigneur Jesus Christ » [2].

b) Livre des achats, présents et exemplaires fournis par les libraires, etc., dès le 20 août 1726 (1726-1770), p. 103 :

Tableaux transportez de l'Arcenal à la Bibliothèque. — 18. 7bre 1732

Mrs. les Biblioth(écai)res ayant représenté quil y avoit dans notre vieux Arcenal deux anciens Tableaux que l'on croit avoir été ceux du grand Autel de St. Pierre, et qui s'y gatoient, le Mag(nifiqu)e Conseil en delibera le aout 1732 et résolut quils seroie(nt) mis à la Bib(liothèqu)e. Et en suite ils y ont été aporter le 18. 7bre. Ils sont peints des deux cotés parce quils servoie(nt) de porte à une armoire. L'un represente un Eveq(ue) de Genève présenté à la vierge par St Pierre. Cet Eveq(ue) doit avoir été Cardinal, car on en voit le Chapeau au bord du Tableau. Le revers represente St. Pierre délivré de la prison d'une manière miraculeuse par un Ange. L'autre Tableau represente l'adoration des trois Rois; et le revers est la pêche miraculeuse que firent les Apotres. Ces tableaux sont peints en détrempe parce que la peinture à huile n'etoit pas encore connue. Cet Eveq(ue) ne peut étre que Jean de Brogny qui fut administrat(eu)r de l'Eveché de Genéve. Ainsi ces tableaux sont à peu près de l'an 1420.

c) Registre des Assemblées de Messrs les Directeurs de la Bibliothèque, I, 1702-1733, séance du 26 septembre 1732 :

« tableaux anciens transportés de l'arsenal à la Bibliothèque ».

« il a aussi été rapporté qu'ensuite de la permission du magnifique Conseil il avait fait apporter à la Bibliothèque deux anciens tableaux d'église, qui estoient restez dans le vieux arsenal, où ils risquoient d'être endommagés » (suit la description des deux volets) : « ... que ces tableaux sont sur bois et peints à la détrempe; et des deux costez, ce qui prouve qu'ils servoient d'armoire à un autel, apparemment celuy de St. Pierre; que ces tableaux etoient les seuls que le zèle Réformateur ait epargnés meritoient d'être conservez ».

Ils demeurèrent à la Bibliothèque jusqu'en 1843 [3] où, à la demande de la Classe des Beaux-Arts de la Société des Arts, ils furent déposés dans les collections du

[1] Mayor, *L'ancienne Genève*, 99, note 4; Mandach, *Gaz. d. Beaux-Arts*, 1907, II, 366; Gaullieur, *Hist. de la Bibliothèque publique*, 1853, 24; Rigaud, *RBA.* (2), 32. Cf. un court historique de ces vicissitudes, P. L. Ganz, *Meister Konrad Witz von Rottweil*, 1947, 83.

[2] Mayor, *L'ancienne Genève*, 99, note 4.

[3] M. F. Gardy, ancien directeur de la Bibliothèque publique, et M. Auguste Bouvier, sous-directeur, qui ont relevé tous les documents relatifs aux peintures de la Bibliothèque, n'ont pas trouvé de mention du retable entre 1732 et 1843; sans doute n'en a-t-il plus été question dans les archives de la Bibliothèque.

Musée Rath, avec une série de portraits, de gravures [1]. Entre 1870-1874 [2], ils furent remis au Musée archéologique [3], alors installé dans un sous-sol obscur de la Bibliothèque publique, et y restèrent jusqu'en janvier 1908. Leur intérêt exceptionnel ayant été reconnu, ils furent incorporés dans la section des Beaux-Arts du nouveau Musée d'Art et d'Histoire, alors en construction, et inauguré en 1910; ils y ont trouvé un abri définitif, le quittant parfois pour figurer à des expositions hors de Genève : Exposition d'art suisse à Paris, 1924; Exposition au Musée des Beaux-Arts de Bâle à l'occasion du XIVe Congrès international d'histoire de l'art, en 1936; Exposition des chefs-d'œuvre des Musées de Berne et de Bâle, au Kunstmuseum de Berne, en 1939-1940.

Mutilations, restaurations. Les panneaux n'étaient pas indemnes. De nombreuses balafres rayaient les figures, le visage de la Vierge et de l'Enfant [4], des Rois Mages [5], de François de Mez et de saint Pierre [6], du Christ dans la Pêche miraculeuse [7]. Ces mutilations dues aux iconoclastes de la Réforme, et d'autres dégradations dues au temps, déterminèrent en 1835 leur restauration, à l'occasion du Troisième centenaire de la Réformation [8]. Elle fut confiée à une dame assurément bien intentionnée, Mme Bourdet, mais sans aucune notion des scrupules que doit éprouver le restaurateur d'œuvres anciennes; elle recouvrit la peinture de repeints multiples et maladroits [9], défigurant l'œuvre originelle. Celle-ci demeura en cet état pitoyable jusqu'en 1915, où sa restauration fut commencée par M. F. Bentz, de Bâle, et terminée en 1917 [10], restauration qui a suscité certaines critiques [11] injustifiées [12].

[1] Ils sont mentionnés dans les Catalogues du Musée Rath : Catalogue des modèles d'après l'antique, sculptures, tableaux et dessins du Musée Rath, 1846, 90, nº 147, 148, « porte d'un retable provenant de la chapelle des Macchabées »; même titre, 1859, 91, nº 157, 158; Catalogue du Musée Rath, 1870, 54, nº 157, 158.

[2] Les catalogues du Musée Rath, ultérieurs à 1870, ceux de 1874, 1878, 1882, 1887, 1892, 1897, 1904, 1906, n'en font plus mention.

[3] Ils y étaient quand J. Mayor les décrivit dans son ouvrage *L'ancienne Genève*, 89, paru en 1896.

[4] *G.*, III, 1925, 312, fig. 2; 315, 316.

[5] *Ibid.*, 312.

[5] *Ibid.*, 316.

[7] *Ibid.*, 316.

[8] Gaullieur, *Histoire de la Bibliothèque de Genève*, 1853, 79, note 1, à l'occasion du Jubilé de la Réforme, 1835, rapport de Bourrit, bibliothécaire : « Les deux retables de l'autel des Macchabées ont été réparés. »

[9] *Ibid.*, 309.

[10] Sur cette restauration, A. Bovy, *La restauration des peintures de Conrad Witz conservées au Musée d'Art et d'Histoire*, *G.*, III, 1925, 308; cf. Graber, 23 sq., Wendland, 61.

[11] Wendland, 61; Graber, 23, etc.

[12] Bovy, *G.*, III, 1925, 318.

Reconstitution. Les deux volets ne sont que les fragments d'un retable dont il manque tout le corps, le panneau central, la prédelle. Quelques érudits ont tenté de le reconstituer. Wendland a proposé comme panneau central, mais sans être suivi, une peinture du Musée de Berlin, « Der Ratschluss der Erlösung » [1]; Graber préfère y placer des sculptures sur bois en relief [2]. N'y avait-il que deux volets? De Mandach et d'autres supposent qu'il y en aurait eu deux superposés de chaque côté, ceux qui sont conservés en bas, ceux qui ont disparu racontant d'autres épisodes de la vie de saint Pierre [3]. Ce ne sont là qu'hypothèses [4]. Quant à l'architecture du retable, elle comportait sans doute des sculptures, à en croire certains textes [5].

La position respective des volets est déterminée par la présence des anciennes charnières en fer qui les fixait au corps central, et par les thèmes eux-mêmes : les deux épisodes de la vie humaine de saint Pierre, sur des fonds réalistes d'architecture et de paysage, étaient à l'extérieur, et visibles quand le retable était fermé; les deux épisodes divins, sur des fonds irréels d'or, étaient à l'intérieur et visibles quand le retable était ouvert. Fermé [6], celui-ci présentait au spectateur : à gauche la Pêche miraculeuse et la Vocation de saint Pierre; à droite la Délivrance de saint Pierre; ouvert, à gauche l'Adoration des Mages, à droite la Présentation de l'évêque de Genève par saint Pierre à la Vierge [7]. Il est inutile de décrire ici ces scènes bien connues, qui l'ont été souvent [8].

[1] Wendland, pl. 12, reconstitution; tableau de Berlin, 64, pl. 18 sq. : cf. Gantner, 27, note 24.

[2] Graber, 22; Blondel, *G.*, XXVIII, 1950, 41; contre, Wendland, 64.

[3] *Gaz. d. Beaux Arts*, 1907, II, 364; Wendland, 64; Graber, 22. De Mandach admet toutefois que d'autres combinaisons sont possibles.

[4] Dans son récent ouvrage, *Meister Konrad Witz von Rottweil*, 1947, 55, P. L. Ganz ne se prononce pas sur ces reconstitutions.

[5] Blondel, *BHG.*, VII, 1939-42, 291 (ne cite pas ces textes).

[6] Chaque volet mesurant 1 m. 543 de large, la largeur totale du retable fermé était de 3 m. 076. Ouvert, son envergure était donc de 6 m. 172. Cf. ces dimensions, Gielly, Musée d'Art et d'Histoire, Catalogue des peintures et sculptures, 1929, 38; Naef, *G.*, XV, 1937, 120, note 3. Chaque volet mesure 1 m. 32 de haut; mais on ne peut déterminer la hauteur totale du retable, ignorant s'il n'y avait qu'un volet de chaque côté, ou deux superposés.

[7] Soit sur chaque volet, à double face :

a) Pêche miraculeuse, avec charnière sur le montant gauche. Adoration des Mages, avec charnière sur le montant droit.

b) Délivrance de saint Pierre, avec charnière sur le montant droit. Présentation à la Vierge, avec charnière sur le montant gauche.

[8] Cf. entre autres : Graber, *Konrad Witz*, 1921, 22; P. L. Ganz, *Meister Konrad Witz von Rottweil*, 1947, 54 sq.

L'inscription qui orne le manteau de la Vierge, dans la scène de la Présentation, est une antienne fréquemment chantée dans le diocèse de Genève aux fêtes de la Vierge, Mayor, *L'ancienne Genève*, 100; Ulysse Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, n° 2072; Uberwasser, *Konrad Witz*, XV (bien visible sur la pl. 69).

Emplacement primitif. Le retable provient assurément de Saint-Pierre, comme l'attestent la triple présence de saint Pierre, et celle du donateur, le cardinal-évêque de Genève. Mais ornait-il la cathédrale elle-même, ou la chapelle des Macchabées? [1]

L'attribution à la chapelle des Macchabées remonte au XVIIIe siècle. C'est, à cette date, l'opinion de la Corbière (1752) [2], Sénebier [3], que suivent au XIXe Rigaud [4], Blavignac [5], l'auteur du Catalogue du Musée Rath de 1846 et des années suivantes [6], Gaullieur [7], Mayor, Doumergue [8], P. Ganz [9], H. Naef [10], etc. [11].

On invoque entre autres arguments les suivants :

a) la date, qu'on lisait par erreur 1415 au lieu de 1444; elle ne pouvait convenir qu'à Jean de Brogny, fondateur de la chapelle;

b) les armoiries peintes sur le cadre d'un des panneaux, qui seraient celles de Jean de Brogny et non de François de Mez;

c) la présence de la Vierge, recevant l'hommage du donateur, la Vierge étant la patronne de cette chapelle, dite de Notre-Dame [12];

d) en 1444 la cathédrale, ravagée par l'incendie de 1430, était dans un état pitoyable, et ne pouvait recevoir des œuvres d'art nouvelles [13];

e) la mesure des panneaux, leur faible hauteur, conviennent à la chapelle, aux dimensions du chœur où s'élevait l'autel de Notre-Dame [14];

f) un texte de 1527 — nous le citons plus loin — mentionne le nettoyage de la « cenam » par un artiste de Padoue; ce mot « cenam » signifierait une sainte Cène, sur le maître autel de Saint-Pierre, sujet tout autre que celui du retable de Witz [15];

[1] Certains auteurs ne se prononcent pas : C. Martin, *SP.*, 201; Mayor, *BHG.*, I, 1893-7, 106; Gantner, 14, 27.

[2] De la Corbière, 23.

[3] Sénebier, *Essai sur Genève*, 41.

[4] *RBA.* (2), 40.

[5] *MDG.*, VI, 1849, 110.

[6] Catalogue, etc., 1846, 90, nº 147, 148 : « portes d'un retable provenant de la chapelle des Macchabées ».

[7] Gaullieur, *Histoire de la Bibliothèque de Genève*, 1853, 79, note 1 : « Les deux retables de l'autel des Macchabées ont été réparés »; 86 : « deux retables provenant de la chapelle des Macchabées ».

[8] Doumergue, *Jean Calvin*, III, 275.

[9] Ganz, *La peinture suisse avant la Renaissance*, 1925, 51 et note 72.

[10] H. Naef, *Les origines de la Réforme à Genève*, 267; Id., *G.* XV, 1937, 119-121.

[11] *SKL.*, *s. v.*, *Witz*, 517.

[12] Sénebier, 41; Naef, *G.*, XV, 1937, 120.

[13] Naef, *G.*, XV, 1937, 120; Id., *Les origines*, 267.

[14] Ganz, *l. c.*; Naef, *G.*, XV, 1937, 120 : « Le diamètre intérieur du chœur mesure 7 m. 50; or chaque volet mesurant 1 m. 543, on obtient pour le panneau central disparu une largeur de 3 m. 086, ce qui donne un déploiement total de 6 m. 172. »

[15] Naef, *G.*, XV, 1937, 120, note 5 : « La principale peinture de la cathédrale, celle qui ornait probablement le maître autel, semble avoir été une sainte Cène. »

g) en février 1446, le peintre Guillaume Coquini pose des tentures devant le crucifix et « le tableau » de la chapelle des Macchabées. « Item Guillelmo Coquini et famulo suo qui tetenderunt curtinas ante crucifixum et ante tabulam die sabbati » [1]. Ce tableau ne serait-il pas celui de Witz?

Certains de ces arguments sont caducs (a, b), d'autres subsistent, et permettraient de croire que le retable aurait été commandé en 1444 par François de Mez pour la chapelle des Macchabées.

L'autre hypothèse remonte aussi au XVIIIe siècle. Les textes qui mentionnent le transfert des panneaux en 1732 à la Bibliothèque, les attribuent déjà à un autel « apparemment celuy de Saint Pierre » ... « que l'on croit avoir été ceux du grand autel de Saint-Pierre » [2]. C'est l'opinion de Mandach [3], Graber [4], plus récemment de L. Blondel [5], etc. [6].

Quels arguments invoque-t-on en sa faveur?

a) Les dimensions du retable, trop grandes pour les Macchabées, conviennent à Saint-Pierre [7].

b) L'incendie de 1430 n'affecta pas les Macchabées, mais endommagea la cathédrale, et ce fut sans doute pour remplacer l'ancien retable que F. de Mez commanda celui-ci [8].

c) Le thème principal est celui de saint Pierre-ès-liens, qui apparaît trois fois, et la cathédrale est placée sous son vocable; précisément, quelques années avant que Witz n'eût peint son retable, Amédée VIII, soit Félix V, avait fondé en 1426 la messe solennelle de saint Pierre-ès-liens [9]. Il était tout naturel que l'image de saint Pierre fût exaltée sur un de ses autels, image que répétaient d'autres œuvres d'art [10].

A vrai dire, plusieurs de ces arguments peuvent soutenir aussi bien l'une ou l'autre thèse. Les textes sont-ils plus explicites? Ce sont les suivants :

a) 20 février 1944 :

[1] Macchabées, Comptes, n° 7, f° 28 v°; NAEF, *G.*, XV, 1937, 120 et note 4.
[2] Voir plus haut, 69; MANDACH, *Gaz. d. Beaux-Arts*, 1907, II, 366.
[3] MANDACH, *ibid.*, 365-6.
[4] GRABER, *Konrad Witz*, 1921, 22, 23.
[5] BLONDEL, *L'emplacement du retable de Conrad Witz*, *BHG.*, VII, 1940-42, 290.
[6] P. L. GANZ, *Meister Konrad Witz von Rottweil*, 1947, 32, 83.
[7] MANDACH, *l. c.*
[8] *Ibid.*; GRABER, 23.
[9] MANDACH, 367; BESSON, *Mémoires pour l'histoire ecclésiastique* 1871, 45 sq.; BLAVIGNAC, *Etudes sur Genève* (2), I, 286 sq.
[10] Les stalles commandées en 1414 à Jean Prindale devaient raconter l'histoire de saint Pierre; Saint-Pierre, statue de la façade; sur un chapiteau de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste; vitrail du XVe s., etc.

« Item libravit de mandato venerabilium dominorum cantorum A. Piochet, H. de Chissiaco, die XX febriarii, magistris qui faciebant tabulam Reverendissimi Dni Cardinalis Sti Marcelli, iii s. » [1]

Nous apprenons par ce texte que le cardinal de Saint-Marcel — qui est François de Mez, évêque de Genève dès 1428, et nommé cardinal de Saint-Marcel en 1440 — a commandé un tableau pour lequel on effectue un paiement, le 20 février 1444 [2]. Or le retable de Conrad Witz a été exécuté en 1444. Il ne peut s'agir que de ce retable, dont le donateur est bien François de Mez. Il résulte aussi de ce texte que le retable était en place le 20 février 1444 [3]. Cependant quelques parties, sans doute de l'architecture, n'étaient pas encore terminées, comme on le déduit du texte suivant :

b) Dans le même registre :

« Item libravit Bertheto de Quarro notario pro clausulo testamenti bone memorie Dni cardinalis Sancti Marcelli pro quadam comissione tradita venerabili Dno Anthonio Piocheti ad corrigendum altare, XXXV s. » [4]

Ce texte est postérieur à la mort du cardinal de Saint-Marcel *(bone memorie)*, survenue le 7 mars 1444, avant qu'il n'ait vu l'achèvement de sa commande. Il avait chargé le chantre Piochet de veiller à ce que diverses modifications fussent apportées à cet autel *(ad corrigendum altare)* .

c) Le 5 avril 1468, le Chapitre fait un payement à un peintre pour le tableau du maître autel :

« Fiat mandatum D(omi)no Kalendar(io) solvat 3 scutos pictori pro pictura tabulae existentis supra magnum altare » [5].

Il ne s'agit pas d'une commande nouvelle [6], mais d'une réfection d'un tableau qui existe déjà *(tabulae existentis)* sur le maître autel.

d) Le 1er juin 1527, le chanoine Aymon de Gingins paie un peintre de Padoue pour le nettoyage d'une peinture :

[1] Blondel, *BHG.*, VII, 1940, 290; *G.*, XXVIII, 1950, 39, n. 2.

[2] Ce paiement n'est pas fait aux artistes, mais à des maîtres d'œuvres à qui on remet une gratification lors de la mise en place du retable. Blondel, *l. c.*

[3] P. L. Ganz, 32, 83, « am 20. Februar 1444, vierzehn Tage vor dem Tode des Auftraggebers aufgestellt ».

[4] Blondel, *l. c.*

[5] Registre du Chapitre, copie Chaponnière, *Ms. hist.* 221, p. 73 (Archives d'Etat); cf. Rigaud, *RBA.* (2), 27, note ; Naef, *Les origines de la Réforme à Genève*, 272; *LA.*, 207, note 6; Blondel, *BHG.*, VII, 1940, 291; Id., *G.*, XXIV, 1946, 59; note 2; Th. Dufour, *Le secret des textes*, 1925, 31.

[6] Naef, *Les origines*, 272 : « en 1468, le Chapitre fait les frais d'un tableau pour le maître autel ».

« R. P. Aymo de Gingino, concanonicus, mera et libera voluntate, dedit pro mundando cenam Paduano » [1].

Le mot « cenam » ne doit pas être interprété comme une « Sainte Cène » [2], mais comme « scenam », scène, sujet, thème, correction proposée par Th. Dufour [3], qui s'est demandé s'il ne s'agit pas du retable de Conrad Witz.

e) C'est le même tableau — Dufour l'a déjà noté — que viserait le texte du 6 décembre 1535, dans le registre du trésorier, concernant la démolition du maître autel :

« Plus livré aut masson qui az osté les images de laz cenne de Saint Pierre, du comandement du sindique Bandire, 3 s. 10 d. » [4].

De ces textes, quelques-uns concernent sans doute possible le retable de Conrad Witz (a, b), donnent sa date 1444, celle de sa mise en place antérieure au 20 février 1444, le nom de son donateur, François de Mez. En est-il de même des autres (c, d, e)? Deux (c, d) mentionnent des réparations qui lui auraient été apportées en 1468, 1527; un autre (d) aurait l'intérêt de fixer le moment où l'autel fut démoli et où les peintures de Witz furent enlevées. Telle était l'opinion de L. Blondel [5], qui plaçait ce retable sur le maître autel de la cathédrale, au fond du chœur. Il l'a toutefois modifiée depuis, en admettant que le tableau cité en 1468 sur le maître autel (c) (*maius* ou *magnus altare*) n'était pas celui de Witz; celui-ci aurait orné un autel plus petit (*parvus altare*), plus en avant, proche de la croisée, au-dessus des degrés conduisant à l'abside [6].

[1] Registres du Chapitre, n° 8, f° 1, v°; Dufour, Les registres du Chapitre de Genève, comm. Soc. Hist., 1919; *BHG.*, IV, 1914-23, 293; Naef, *G.*, XV, 1937, 120, note 5; *LA.*, 207, note 6; *BHG.*, VII, 1940, 291.

Ce peintre est sans doute Jean de Padoue, citoyen, cité dans les Registres du Conseil, éd. Soc. Histoire de Genève, II, 311, 1474, 21 septembre, Jo. de Paduaz; IV, 143, Jo. de Pado; *ibid.*, 211, 1489, mars, Johannes de Pado (a frappé une femme). Peut-être est-ce le même que Johannes le peintre, *ibid.*, II, 167, janv. 1463. Sur Jean le peintre, *LA.*, 212, réf. Ce personnage ne doit vraisemblablement pas être confondu avec Johannes de Paldo, *ibid.*, V, 249, 1495; 258, 1495; 339, 1496, mentionné en 1496 à propos de brigantines.

[2] Voir plus haut, 72, *b*.

[3] *BHG.*, IV, 1919, 283 « pour nettoyer la scène » (lisez scenam); Id., *Le secret des textes*, 1925, 31.

[4] Dufour, *BHG.*, IV, 1919, 283; Id., *Le secret des textes*, 1925, 31; Blondel, *ibid.*, VII, 1940, 291. Archives d'Etat, Finances, M 23 *bis*, f° 32 v°; *RC.*, XIII, 338, note 5. — Autres textes concernant la démolition des autels de Saint-Pierre, RC., XIII, 338, note 5.

[5] *BHG.*, VII, 1939-42, 290-1.

[6] *G.*, XXIV, 1946, 58-9, et note 2; XXVIII, 1950, 39. Suivi par P. L. Ganz, *Meister Konrad Witz von Rottweil*, 1947, 32, 83 : « für den vorderen Hochaltar der Kathedrale », « im vorderen Chor ».

Les textes distinguent en effet deux autels, le grand et le petit, et les mentionnent souvent. Exemple :

Date. Le donateur. Sénebier avait lu la date MIIIIXIIIII, c'est-à-dire 1415 [1], et cette erreur s'est longtemps perpétuée [2]. Pour le donateur, représenté agenouillé devant la Vierge, revêtu du costume cardinalice, mitre en tête, et accompagné d'un serviteur — on n'en voit que la main tenant son chapeau de cardinal à dix houppes —, on a longtemps hésité entre Jean de Brogny et François de Mez [3], au point même de supposer un troisième personnage [4]. Induits en erreur par la date 1415 qui ne pouvait convenir qu'au premier, et par l'attribution du retable à la chapelle des Macchabées dont il est le fondateur, beaucoup d'auteurs anciens ont pensé qu'il s'agissait de Jean de Brogny [5]. Les traits du visage [6]paraissaient conformes à ceux d'un portrait de celui-ci, conservé à Annecy [7], d'une valeur iconographique

Fabrique de Saint-Pierre, comptes, 1497-8 : « item pro una bislota in qua erant magne curtine ante altare, fustanei altaris, curtina ante crucifixum, octo gausapia XI albe posite cum aliis minutis. XIIIIe s., IX d.

Ibid., 1497-8 : « item pro curtinis ante magnum altare. »

Ibid., 1499-1500 : « item pro una bilota in qua erant magne curtine ante altare, curtine ante crucifizum, fustanei altaris cum paramentis parvi altaris, VIII albe cum paramentis quatuor gausapia magni et parvi altaris, cum certis aliis minutis, XII s.

Ibid., 1500 : « pro una bilota in qua erant magne curtine ante altare, ante crucifixum, fustanei altaris cum paramentis parvi altaris. »

Ibid., 1500-1501, nouvelle mention des courtines de l'autel du crucifix et du petit autel.

Ibid., 1502-3 : « item pro una bilota in qua erant magne curtine ante altare, curtine ante crucifixum, fustanei altaris, paramentis parvi altaris VII albe gausapia magni et parvi altaris », etc.

Ibid., 1509-10 : « item pro una bylota in qua erant magne curtine ante altare, ante crucifixum, fustanei magni altaris, XXIIII albe magne... cum cunctibus gausapia magni et parvi altaris. »

Le grand autel était dans l'abside, car on enlève les toiles d'araignées des verrières qui sont «retro maius altare» : *ibid.*, 1500-1: «item Jacobo Buerini pro removendo araneas verreriis retro maius altare et scobando formas»; même mention en 1501-2; 1474, conseil tenu «retro majus altare », *RC.*, II, 293; 1482, serment prêté derrière le grand autel, *ibid.*, III, 236, note 1; Arch. d'Etat, *PH.*, nº 718; *RC.*, IX, 125 : « retro altare magnum chori », 1521.

On trouve aussi l'indication de « duo altaria maiora ». « Statuta » de l'église de Genève, de 1485, ms. Bibl. Publique, nº XLII : « una inter duo altaria maiora, una ante magnum altare. et altera ante imaginen crucifixi ». Reg. du chap. cf. copie J. J. Chaponnière, Archives, ms, hist. 221, p. 46; « actum inter duo maiora altaria ».

[1] *Essai sur Genève*, 41; *MDG.*, VIII, 1852, 18.

[2] Ex. Rigaud, *RBA.* (2), 33, 40; Catalogue du Musée Rath, 1846, nº 147, 148; etc.

[3] *Gaz. d. Beaux-Arts*, 1907, II, 368; Mayor, *L'ancienne Genève*, 97 (repousse l'identification avec Jean de Brogny, mais estime que celle de Francois de Mez, la plus plausible, n'est cependant pas entièrement satisfaisante).

[4] Mayor, *l. c.*

[5] Sénebier, *Essai sur Genève*, 41; De la Corbière, 23. Grillet; Rigaud, *RBA* (2), 33; etc.

[6] *G.*, III, 1925, 315, fig. 4-6; *LA.*, 124, fig. 96; Wendland, *Konrad Witz*, 1924, p. 16-17.

[7] Jadis dans le vestiaire de la cathédrale d'Annecy, actuellement au Musée de cette ville. Les armoiries de Brogny sont peintes au bas. Sénebier, 41; Grillet; Rigaud, *l. c.*; *MDG.*, VIII, 1852, 17; sur cette peinture, *G.*, II, 1924, 306, fig. 11.

douteuse, puisqu'il date du XVIIe siècle, et dont la ressemblance n'est point frappante. Les armoiries étaient celles de Jean de Brogny [1], et non de François de Mez.

Le premier, Blavignac, a lu la date exacte, 1444 [2]; il devenait donc peu vraisemblable que le donateur fût Jean de Brogny, mort en 1426, soit longtemps avant la peinture du retable [3]. Le premier aussi, Blavignac l'a identifié avec François de Mez [4]. Le portrait est le sien, et, pour Ganz [5], Naef [6], il aurait été exécuté d'après nature. Les armoiries ne portent pas l'étoile, qui différencient celles de Mez de celles de Brogny, mais Ganz a répondu à cette objection [7]. François de Mez porte une brisure de trois étoiles [8], puis une seule [9], jusqu'à ce qu'il eût été nommé cardinal de Saint-Marcel en 1440; à partir de cette date, il porte des armoiries sans brisure, les mêmes que celles de son oncle [10]; par conséquent, les armoiries peintes sur le retable sont bien les siennes. A elle seule aussi, la date 1444 semble indiquer François de Mez, qui fut nommé cardinal de Saint-Marcel en 1440, comme donateur, puisqu'il est accompagné du chapeau cardinalice.

[1] Elles sont peintes deux fois sur le montant vertical de droite du panneau de la Délivrance de saint Pierre, et donc visibles quand le retable était fermé : « d'azur à la croix double de gueules qui est à enquérir à la bordure d'or »; sommés du chapeau cardinalice. MAYOR, *L'ancienne Genève*, 89, fig. 35, en a donné un dessin.

Armoiries de Brogny, BLAVIGNAC, 253, pl. XXX, 7; sculptées à la chapelle des Macchabées, *G.*, II, 1924, 298, fig. 5; XXVII, 1949, 210, 213, 214.

Mayor remarque que ces armoiries, placées sur le bord du cadre, un peu au hasard, et petites, « seraient un rappel bien modeste pour les armes du donateur, et il faut plutôt y voir une simple marque de propriété »; la conclusion qu'il en déduit ne s'impose cependant pas : « prouvant en tout cas que les volets proviennent des Macchabées ».

[2] *MDG.*, IV, 1845, 121; VIII, 17.

[3] MANDACH, *Gaz. d. Beaux-Arts*, 1907, II, 368.

[4] *MDG.*, IV, 1845, 120, note 6; VIII, 1852, 17.

[5] GANZ, Les armoiries de François de Mies, *Archives héraldiques suisses*, 1930, 169; ID., *La peinture en Suisse avant la Renaissance*, 47 (l'auteur pense que Witz avait déjà eu l'occasion de peindre à Bâle le portrait de François de Mez).

[6] NAEF, *G.*, XV, 1937, 119, « portrait fort vivant ». Il le compare avec la tête du jeune homme représenté sur un fragment de fresques des Macchabées, où l'on a voulu parfois reconnaître Jean de Brogny, *ibid.*, pl. V, 1; *G.*, II, 1924, 313, fig. 13, pour en montrer les différences et prouver qu'il ne s'agit pas du même personnage. Mais l'identification de cette fresque est des plus incertaines.

[7] GANZ, Les armoiries de François de Mies (1428-1444), *Archives héraldiques suisses*, 1930, 169.

[8] *Ibid.*, fig. 232 (1427).

[9] *Ibid.*, fig. 233 (1428), 235, 236.

[10] *Ibid.*, fig. 237 (1441), sceau). DE MANDACH, *Gaz. d. Beaux Arts*, 1907, II, 369, signalait antérieurement déjà que la brisure n'est pas toujours adoptée, et qu'on avait pu l'omettre sur le retable. Il mentionnait à l'appui le relief aux armes de Mez et la date 1435, sur le clocher de Saint-Gervais. GUILLOT, *Le temple de Saint-Gervais à Genève*, 1903, 14, fig.; *PS.*, n° 684. Ce relief a été refait en 1772. Spon, qui mentionne l'inscription, ne fait pas mention de l'écu aux armes de Mez, et on ne sait s'il accompagnait ou non la première inscription. BLONDEL, *G.*, IX, 1931, 73-4, fig. 4 : « à propos de l'étoile, on ne sait si elle a disparu ou si elle n'a jamais existé ».

Cf. *Archives héraldiques suisses*, 1927, 87; 1930, 169; *G.*, X, 1932, 29, fig. 2.

Ces discussions n'ont plus guère aujourd'hui qu'un intérêt rétrospectif. Il résulte des arguments et surtout des textes cités plus haut, que le retable fut exécuté en 1444 pour François de Mez, sans doute pour la cathédrale elle-même et qu'il y apparaît comme donateur.

L'auteur. Rigaud — qui n'avait pu déchiffrer la signature, assurément parce qu'elle était alors dissimulée par un encadrement moderne [1] — attribuait la peinture, qu'il datait de 1415, au peintre vénitien Gregorio Bono [2], peintre à la cour d'Amédée VIII de Savoie, ou à un de ses élèves [3], attribution que répètent les anciens catalogues du Musée Rath [4]. Cependant, l'auteur a signé et daté son œuvre, au bas de la Pêche miraculeuse, sur le montant horizontal du cadre, en lettres gothiques minuscules [5] : « Hoc opus pinxit magister Conradus Sapientis de Basilea, mccccxliiii. » D. Burckhardt [6] a reconnu dans ce nom latin la traduction du nom de Conrad Witz, relevé sur une liste d'artiste bâlois et dans le registre de la bourgeoisie de Bâle, qui mentionne le 10 janvier 1435 l'admission de Conrad Witz de Rottweil comme bourgeois de Bâle [7]. C'est sans doute à Bâle, lors du concile (1431-1443) qui élit Amédée VIII de Savoie comme pape sous le nom de Félix V, qu'il entra en relation avec l'évêque François de Mez, et le suivit à Genève pour exécuter sa commande du retable de Saint-Pierre; il mourut peu après, vers 1446 [8].

[1] Du temps de Mayor encore, « les deux volets, enchassés dans des encadrements de bois masquant une bonne partie de leur cadre original, sont disposés on ne peut plus mal pour l'étude»; l'inscription était « en partie cachée par un cadre moderne dans lequel est pris l'encadrement ancien », *L'ancienne Genève*, 1896, 90, 94.

[2] Rigaud, *RBA*. (2), 40.

[3] Sur cet artiste : Dufour et Rabut, « Les peintres et la peinture en Savoie », *Mém. et Doc. Soc. savoisienne d'hist. et d'arch.*, XII, 1870, 42, 76; XXX, 1891, 64; de Mandach, *GBA.*, 1907, II, 380; 1911, II, 409; Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, *s. v.* Bono, Gregorio.

[4] 1846, 90; 1859, 91; 1870, 54.

[5] Mayor, 94, fig. 37; Graber, *Konrad Witz*, 25; Wendland, 59. Wendland examine l'authenticité de la signature, qu'il admet, tout en prétendant qu'une partie a été refaite, à tort semble-t-il. Uberwasser, VII, suppose que l'artiste a mis son nom sur le cadre et non sur la peinture elle-même, ce qui eût alors paru un sacrilège (?). Graber pense que, s'il a signé au bas de la Pêche miraculeuse, c'est qu'il était peut-être spécialement fier cette de scène.

[6] Burckhardt, *Festsch. zum* 400. *Jahres des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen*, 1901; Id., Wie Konrad Witz der Vergessenheit entrissen wurden, *Die Ernte*, Bâle, 1926; cf. Mayor, 94 sq.; de Mandach, *GBA.*, 1907, II, 354; Uberwasser, IX.

[7] « Conrad Witz von Rotwiler der Maler ist zu Burger empfangen uff Mentag vo Hilary anno 1435 et jiravit. »

[8] Sur la vie et les dates de C. Witz : Wendland, 103, *Die Lebensdaten*; 121; Uberwasser, VII, *Der Name*; P. L. Ganz, *Meister Konrad Witz von Rottweil*, 1947, 17, *Des Leben von Konrad Witz*. Fils de Hans Witz, plusieurs fois mentionné; cf. P. L. Ganz, 28, tableau généalogique.

Sur les circonstances qui mirent C. Witz en relation avec François de Mez, Mandach, *GBA.*, 1918, 314; P. Ganz, *La peinture suisse avant la Renaissance*, 47; P. L. Ganz, 31, etc.

Le retable de Genève — qui est son chef-d'œuvre [1] — est la seule peinture qui porte sa signature [2]; c'est lui qui a permis de reconstituer l'œuvre de cet artiste longtemps méconnu, et de grouper autour de lui, depuis Burkhardt, d'autres peintures anonymes. Le panneau de la pêche miraculeuse atteste l'amour sincère que l'artiste a éprouvé pour la nature, et il en est le meilleur témoin [3]; il est le premier véritable paysage de la grande peinture allemande [4]; il est aussi « le premier portrait des Alpes », qui annonce de loin la peinture alpestre de la Suisse [5].

Précieux pour l'histoire de l'art, le retable a pour les Genevois l'intérêt d'être une œuvre d'inspiration essentiellement locale. Elle l'est par son thème général, qui célèbre saint Pierre, patron de la cathédrale, et donne le portrait de son évêque, François de Mez, offrant à la Vierge l'hommage de sa cité. Elle offre, dans la scène de la Pêche miraculeuse, la plus ancienne représentation véridique du paysage genevois [6], à peu près tel que nous l'avons encore sous les yeux, quand nous nous plaçons sur la rive droite du lac. C'est le tableau de la rade de Genève — il prouve que le peintre est venu à Genève pour exécuter ce travail —, où, dans cette transposition biblique, les pêcheurs relèvent leurs filets et manœuvrent la barque à fond plat dont ils se servent encore aujourd'hui. Les pieux alignés qui surgissent de l'eau sont les pilotis millénaires des habitations lacustres, que l'on appelait jadis les

Conrad Witz avait épousé Urselina Treyger, la nièce de Niklaus Rusch de Tubingue (mort en 1446). Elle est désignée comme veuve le 5 août 1447, et le père de Conrad, Hans Witz, comme tuteur de son petit-fils.

[1] *SKL.*, *s. v.*; *Witz*, 518 : « Hauptwerk »; GANTNER, 29 : « Vielleicht das grossartisgte Bild dass Konrad Witz uns hinterlassen hat »; UBERWASSER, XIV : « Sicher ist diese erste grosse wirkliche Landschaft des Meisters bewunderstes Werk. »

[2] GRABER, 23; GANTNER, 10.

[3] UBERWASSER, XVI, Natur und Stil.

[4] MANDACH, *GBA.*, 1911, II, 405 : « C'est, parmi les peintures de grandes dimensions, la plus ancienne qui nous représente un paysage connu peint au vif d'après nature »; GANTNER, 30; SCHREIBER-FAVRE, *François Diday*, 1942, 11; BRANDT, « Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert », *Studien zur deutschen Kunstgesch.*, n° 154, 1912.

[5] D. BAUD-BOVY, *Genève, cité des Nations*, 1920, 99; DEONNA, *Le Genevois et son art*, *G.*, XXIII, 1945, 314.

[6] MAYOR, *L'ancienne Genève*, 92 (cherche à déterminer le point où l'artiste s'est placé, peut-être à Saint-Gervais); il relève cependant quelques inexactitudes de détail); DE MANDACH, *GBA.*, 1911, II, 405 : « avec une fidélité telle que la critique moderne a pu établir le point exact d'où le tableau a été composé »; DEONNA, « Le retable de Conrad Witz et les premiers paysages genevois », *Pro Arte*, 1944, 230; ID., « Le retable de Conrad Witz et le paysage genevois », *Les Musées de Genève*, 1944, n° 2, juin; *G.*, XXIII, 1945, 313; XXIV, 1946, 171; en dernier lieu, description, P. L. GANZ, *Meister Konrad Witz*, 1947, 56.

Dans un tableau de Berlin attribué à Conrad Witz, représentant une Crucifixion dans un paysage au bord d'un lac, Burckhardt reconnaissait une vue d'Annecy, ou une certaine baie de la côte savoyarde du lac de Genève. MANDACH, *GBA.*, 1907, II, 380, note 1; 1911, II, 406; *SKL.*, *s. v. Witz*, 516; GRABER, 22, pl. 25; UBERWASSER, pl. 2. Cette identification est douteuse, P. GANZ, *La peinture en Suisse avant la Renaissance*, 1925, 68.

« Fiches », et que l'on croyait être les restes du pont de César. Sur la rive opposée, on reconnaît peut-être parmi les constructions le monastère de Saint-Victor [1]; le coteau de Cologny, découpé en prés que bornent comme aujourd'hui des haies, est dominé par l'allongement des Voirons, la pointe du Môle, la croupe du Petit Salève; au delà le regard se porte sur la chaîne du Mont-Blanc.

Pour les armures que portent les hommes d'armes sur le panneau de la Délivrance de saint Pierre, Witz a pu s'inspirer de l'équipement militaire de la Genève de son temps [2]. Les Rois Mages sont parés d'étincelants bijoux. Witz a pu en admirer de pareils chez les orfèvres de Genève qui travaillaient pour la cour de Savoie et dont la réputation s'étendait au loin [3], peut-être dans la boutique de Hans Rose ou Ross, marchand orfèvre qui livre de nombreux bijoux à la cour de Savoie entre 1449 et 1475 [4]. Les somptueuses broderies et étoffes des vêtements évoqueraient-elles celles qui faisaient alors la gloire de Genève? [5]

A Genève, Witz est entré en relation avec les artistes savoyards et italiens qui travaillaient pour la cour de Savoie; sous leur influence, il adoucit la rudesse de son style [6], et c'est pourquoi on a relevé certaines analogies entre son œuvre et les stalles de Saint-Claude, sculptées par le Genevois Jean de Vitry [7], comme avec l'art français [8]. A son tour, aurait-il exercé quelque action sur l'art local? [9]

[1] MAYOR, 94, fig. 36. DE MANDACH remarque que « magister Hans pictor », que l'on a identifié avec Jean Sapientis, possède un curtil au Pré-L'Evêque, 1477. « Cet artiste possédait donc une des fermes que Conrad Witz a représentées dans sa pêche miraculeuse », *GBA.*, 1918, II, 316, et note 6.

[2] MAYOR, 90, note 2; sur les hommes d'armes de cette époque, DEONNA, *Les arts à Genève, G.*, XXII, 1942, 235 sq.

[3] *GBA.*, 1907, II, 378-9; sur l'orfèvrerie genevoise avant la Réforme, DEONNA, *Les arts à Genève, G.*, XXII, 1942, 217.

[4] *MDG.*, VIII, 1852, 316, 394; BOREL, *Les foires de Genève*, 172; *SKL.*, *s. v.*; *Mém. Doc. Soc. savoisienne d'hist. et d'arch.*, XXIV, 1886, 426 sq.; DEONNA, *Les arts à Genève*, 221; de MANDACH, *GBA.*, 1918, 314, cite aussi un « maître Hans, doreur de Genève », dans un compte de Savoie, qui pourrait être le même que le précédent ».

[5] Sur ces étoffes, DEONNA, *Les arts à Genève*, 259.

[6] DE MANDACH, *GBA.*, 1907, II, 378 : « Ainsi s'expliquent les progrès que Conrad Witz réalise lorsque, de Bâle, il est transplanté dans le milieu français de la cour de Savoie. Ce qu'il y a de dur, de heurté, de naïf et de maladroit dans son retable de Bâle, s'atténue. Ses compositions s'assouplissent et s'animent. Son sentiment profond de la nature s'épanouit au souffle de poésie que fait naître en lui la contemplation du paysage... »; *ibid.*, 380 : « Ainsi l'influence italienne serait venue s'ajouter aux éléments franco-flamands que Witz s'était assimilés »; *ibid.*, 1918, 331; ID., *Les peintres Witz et l'école de peinture de Savoie*, *GBA.*, 1911, II, 405.

[7] *GBA.*, 1913, II, 296.

[8] *Ibid.*, 1911, II, 420.

[9] On l'a relevée sur le retable de Pierre Rup, P. GANZ, *La peinture en Suisse avant la Renaissance*, 67, voir plus loin. *Ibid.*, 68 : « De Genève même, l'influence de Conrad Witz rayonna en diverses directions; mais on ne l'embrassera tout entière que le jour où l'on aura fait l'inventaire complet de cet art savoyard encore trop peu exploré. »

Le passage des comptes du chapitre qui mentionne le 20 février 1444 l'installation du retable parle « des maitres », « magistris qui faciebant tabulam ». Plusieurs artistes auraient collaboré à cette œuvre, l'un peut-être pour la partie sculptée, s'il y en avait une. Conrad Witz s'est-il fait aider par d'autres peintres de son atelier, peut-être par Jean Sapientis, son proche parent, établi dans le pays? [1]

Conrad Witz signe « Conradus Sapientis ». A Genève et en Savoie, divers artistes portent ce nom de Sapientis, Sage. M. de Mandach s'est efforcé de les différencier les uns des autres, d'établir les liens qu'ils peuvent avoir, en particulier un Jean Sapientis, avec Conrad Witz [2]. Le problème, fort complexe, a été repris et définitivement élucidé, semble-t-il, par M. L. Blondel [3].

* * *

Le retable de Pierre Rup.

Un volet de retable [4] provenant d'une église d'Annecy ou des environs [5], appartint jadis au marquis Costa de Beauregard à Chambéry [6], puis à un antiquaire de Genève en 1853, et faillit être acquis par le Musée de Genève. Il le fut par un amateur de Dijon, et il est entré en 1922 au musée de cette ville avec la collection Dard [7], où il a été retrouvé en 1924 par M. P. Ganz [8]. Il provient assurément d'une église de Genève, d'où il fut emporté lors de la Réforme : on a songé à la chapelle des Macchabées, à l'église des Frères Prêcheurs [9], mais il est plus vraisemblable qu'il était destiné à la cathédrale Saint-Pierre, comme semble l'attester la présence

[1] Cf. Blondel, *G.*, XXVIII, 1950, 41; sur ce Jean Sapientis, *ibid.*, 40 sq.

[2] Mandach, *Les peintres Witz et l'école de peinture de Savoie*, *GBA.*, 1911, II, 405; Id., *Jean Sapientis de Genève et l'énigme de Conrad Witz*, *ibid.*, 1918, 305; *SKL.*, *s. v.*; suppl., 597; Deonna, *Les arts à Genève*, 212, réf.

[3] L. Blondel, *La famille du peintre Conrad Witz à Genève*, com. Soc. Hist., 11 nov. 1948; cf. *BHG*, IX, 1948, 169; Id., *La famille du peintre Conrad Witz (Sapientis) à Genève*, *G.*, XXVIII, 1950, 38.

[4] *Journal de Genève*, 17 février 1853; Gaullieur, *Bull. Inst. national genevois*, I, 1853, 129, 233; Id., *Histoire de la Bibliothèque de Genève*, 1853, 25; Id., *Etrennes historiques pour 1858*, 113; Exposition nationale suisse, Catalogue de l'art ancien, 1896, n° 336; P. Martin, « Une peinture genevoise du XVe siècle. Le tableau d'autel de Pierre Rup », *Annuaire des Beaux-Arts en Suisse*, 1921-4, 284, pl. VI (d'après une copie à l'aquarelle, 287-8); P. Ganz, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, 1924, 76; Id.; *La peinture suisse avant la Réforme*, 1925, 67; Deonna, *G.*, XIII, 1935, 241, pl. VI, réf.; Id., *Les arts à Genève*, 234, fig. 173, 207, réf.; Gielly, *L'école genevoise de peinture*, 1935, 13; H. Naef, *Les origines de la Réforme à Genève*, 267-8.

[5] Martin, 286. La provenance n'est pas certaine.

[6] Gaullieur, *Hist. de la bibliothèque de Genève*, 1853, 25 : « un sujet religieux sur fond d'or, et qui porte en toutes lettres le nom d'un artiste genevois (genevensis) et une date bien antérieure à la Réforme », au marquis Costa de Beauregard à Chambéry. Malgré les erreurs de cette description, il semble bien qu'il s'agisse de ce volet.

[7] Historique, Martin, 285.

[8] *Ibid.*, 291-2.

[9] Naef, l.c; Martin, 291 : « une église luxueuse de la ville ».

de saint Pierre à côté de qui le donateur est agenouillé en prières, en petites dimensions.

C'est le volet gauche d'un triptyque dont le corps central et le volet droit ont disparu. Plusieurs détails l'indiquent : l'inscription incomplète, qui se termine à droite par le mot « ad » [1] et devait se prolonger sur le volet droit; le donateur tourné à droite, vers le centre; la Vierge de l'Annonciation, dans le gâble au-dessus de saint Pierre, à laquelle devait répondre l'ange du volet droit. M. Labande suppose que le centre du tableau était occupé par une crucifixion ou par une autre scène de la Rédemption [2].

Le volet est divisé transversalement en deux. Dans la partie inférieure, la plus importante, quatre panneaux étroits renferment chacun une figure de saint auréolé debout, sous un baldaquin à fleurons et fenestrages, de style gothique flamboyant; dans la partie supérieure, quatre gâbles fleuronnés, qui surmontent les panneaux du bas, contiennent chacun un personnage auréolé à mi-corps, et de chaque côté du fleuron terminal s'opposent des anges musiciens. Les figures peintes s'enlèvent sur un fond d'or.

Les saints en pied sont, de gauche à droite : saint Etienne, tenant de la main droite le livre, de la gauche une pierre, symbole de son martyre; un saint évêque, tenant dans la droite le livre, dans la gauche levée un instrument de cardeur, qui est l'attribut de saint Blaise [3]; saint Jean-Baptiste, portant l'agneau; saint Pierre, la clef dans la droite, le livre ouvert dans la gauche, au pied duquel le donateur est agenouillé. Dans la bande supérieure, ce sont, de gauche à droite : un saint évêque, sans attribut distinctif [4]; sainte Catherine avec la roue; saint Antoine avec le bâton en Tau et la clochette; la Vierge, avec un phylactère sur lequel on lit « Ecce ancilla Domini secundum verbum tuum ».

L'inscription en lettres gothiques qui court au haut du volet donne le nom et l'origine du donateur : « Hanc tabulam fecit fieri Petrus Rup civis et mercator Gebennarum. » Plusieurs personnages de Genève ont porté ce nom [5], mais M. P. Martin a précisé l'identité de ce citoyen et marchand genevois, qui est cité

[1] Gaullieur avait lu « ad SS. »; les prétendus S, à gauche et à droite de l'inscription ne sont que des ornements, Martin, 286, note 1.

[2] Lettre de M. Labande.

[3] Cahier, *Caractéristiques des Saints*, *s. v.* Carde, 187; Künstle, *Ikonographie d. christlichen Kunst*, II, 1926, *s. v.* Blasius, 138. Gaullieur reconnaissait saint Augustin, à cause des caractères « phéniciens » tracés sur la couverture du livre (?); saint Germain ou saint Nicolas; cf. Martin, 286; Gielly, 13, note 1. Gaullieur reconnaissait aussi dans cet évêque et dans celui de la partie supérieure les portraits de l'évêque de Genève, Martin, 287.

[4] On a songé à saint Germain.

[5] Martin, 287-9, 290, note 1. En 1408 un « Petrus de Ruppe, greator et habitator Gebenn. », *MDG.*, III, 1844, 234, note 1 (greator, peut-être celui qui travaille le gravier, ou maçon, *ibid.*, VIII, 1852, 505). Le même en 1416, Martin, 288.

dans divers textes depuis 1440 jusqu'en 1469, et qui doit être mort entre le 1er juin 1469 et le 1er juin 1470 [1].

Le retable a donc été exécuté avant 1469, et peut-être déjà au temps où Conrad Witz peignait le sien. On a pensé que Pierre Rup était un familier de l'évêque François de Mez [2], protecteur de Conrad Witz; on a relevé des analogies entre les deux œuvres, où de part et d'autre saint Pierre présente le donateur [3]; on retrouve dans les figures « une visible empreinte de la plastique de Witz » [4]; d'autre part, les anges musiciens rappellent ceux des fresques des Macchabées [5].

Style italien [6]; du Haut-Rhin, et peut-être d'un disciple de Conrad Witz [7]; français [8]? Plutôt, dit P. Ganz, un exemple de ce « style composite, représentatif de l'art à Genève, qui s'est fixé dans le milieu de ce siècle, et régit toute la production picturale. On le retrouve partout, à Abondance, aux grands vitraux des apôtres de Saint-Pierre de Genève, dans les stalles de la même église » [9].

* * *

Le retable de Saint-Claude.

Bien qu'il n'ait pas appartenu à la cathédrale Saint-Pierre, le retable conservé à Saint-Claude (Jura) est cependant en relation avec elle par les souvenirs qu'il évoque, et mérite pour cette raison d'être mentionné ici [10].

[1] Martin, 291.

[2] *Ibid.*, 289 sq. Nous connaissons aussi ses enfants, *ibid.*, 290; entre autres Claude Rup ou Rupt, évêque de Claudiopolis, mort en 1495, qui joue un rôle important à Genève; *ibid.*, 291; Naef, 268, note 1.

[3] Ganz, *La peinture suisse avant la Renaissance*, 67 : « il forme avec saint Pierre son patron un groupe tout à fait symétrique au groupe de Witz, reproduit textuellement le groupe du donateur dans l'Adoration de François de Mies ».

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

[6] Gaullieur; cf. Martin, 287.

[7] Gielly, 13; cf. Deonna, *Les arts à Genève*, 207.

[8] Ganz, 67 : « L'encadrement est italien, le style des figures français. »

[9] *Ibid.*, 67.

[10] De la Corbière, 80 : « J'ai vu à Saint-Claude dans l'Eglise de Saint-Pierre, aux portes qui ferment le retable, l'image de Pierre de la Baume, à genoux devant un crucifix, en habit de Cardinal, il était abbé de ce lieu là »; F. Mayor, *Tableau et ostensoirs laissés à Saint-Claude par Pierre de la Baume, évêque de Genève*, comm. Soc. Hist., 1838; cf. Mémorial 1889, 30; Id., *Objets de provenance genevoise au chapitre de Saint-Claude*, comm. Soc. Hist., 1845; cf. Mémorial, 63; Rigaud, *MDG.*, IV, 1845, 38-9; Id., *RBA.* (2), 28; Ritter, *Tableau donné en 1533 à l'abbaye de Saint-Claude par l'évêque Pierre de la Baume*, comm. Soc. Hist., 1880; cf. Mémorial, 213; Id. « En passant à Saint-Claude », *Tribune de Genève*, 21 juillet 1884; *Saint-Pierre, anc. cathédrale de Genève*, I, Guillot, 56; Blavignac, Armorial genevois, 270; *DHBS.*, *s. v.*, IV, 425; Benoit, *Histoire de l'abbaye et de la terre de Saint-Claude*, 1892, II, 338 sq., pl. VI; Favre, *Combourgeois*, 1926, pl. IX (portrait de l'évêque); Gielly, *L'école genevoise de peinture*, 14,

Il fut donné en 1533 par le dernier évêque de Genève, Pierre de la Baume, pour orner le maître autel de l'église des Apôtres [1], comme en fait foi la dédicace qui court sur le soubassement : « Divo apostolorum principi, Petrus de Bauma, Gebennarum episcopus, almique hujus coenobii abbas dedicavit, anno salutis MCCCCCXXXIII, ad aeterni Dei laudem » [2].

Pierre de la Baume était depuis 1510 abbé commendataire de Saint-Claude; nommé en 1521 coadjuteur de l'évêque de Genève François de Savoie, qui mourut en 1522, il lui succéda sur le trône épiscopal en 1523. Fuyant les progrès de la Réforme, il quitta Genève en 1528 et se réfugia à Saint-Claude; rentré à Genève le 1er juillet 1533, il la quitta définitivement le 15 juillet [3].

Selon une tradition, le retable aurait été transporté de Genève à Saint-Claude lors de la Réformation, ainsi que d'autres objets liturgiques provenant de la cathédrale Saint-Pierre [4]. Cette affirmation est contredite par l'inscription, où le donateur mentionne son titre d'abbé de Saint-Claude, ce qu'il n'aurait pas fait s'il s'était agi d'une église genevoise. La date de la dédicace, 1533, fournit un autre argument : l'évêque n'aurait pu commander ce retable pour Genève en cette année où il n'y revint que pour quelques jours, et où il avait d'autres préoccupations que d'embellir la cathédrale [5].

Une riche architecture de style Renaissance superpose au soubassement deux ordres et un couronnement [6]. La prédelle comporte sept petites peintures, soit une Sainte Cène au milieu, et de chaque côté des épisodes de la vie de saint Pierre (guérison du paralytique, lutte contre Simon le magicien, Domine quo vadis, la condamnation de saint Pierre, son crucifiement, saint Pierre et saint Paul). Au centre de l'architecture, et en dimensions plus grandes que celles des autres peintures, saint

note 3; NAEF, *Les origines de la Réforme à Genève*, 64, pl. II (portrait de l'évêque, d'après un dessin); *G.*, XIII, 1935, 241, note 9, réf.; XIV, 1936, 254, nº 263 (copie à la Bibliothèque publique de Genève); DOUMERGUE, *Jean Calvin*, III, 304, note 1; *LA.*, 207.

[1] BENOIT, 340.

[2] *Ibid.*, 338.

[3] *Ibid.*, 294 sq.; sur Pierre de la Baume, NAEF, 64 sq.

[4] Cf. G., XXVI, 1948, 86, n. 5.

[5] La discussion de Gielly, 14, note 3, qui aboutit aux mêmes conclusions, est toutefois viciée parce qu'il date à tort le retable de 1531, au lieu de 1533, erreur que corrige un papillon rectificatif.

L'idée de cette donation aurait-elle été conçue à Genève, lors des troubles de 1528 qui déterminèrent le premier départ de l'évêque? C'est ce que l'on a pu supposer : Il « se rappela que l'Eglise célébrait en ce jour la délivrance miraculeuse de saint Pierre, patron de l'église de Genève, et son patron spécial. Il fit vœu d'élever en son honneur un monument digne de lui s'il l'arrachait aux mains des émeutiers, comme l'ange l'avait tiré autrefois de prison », « il fut fidèle à accomplir sa promesse; il offrit à l'Apôtre dont il portait le nom, dans son église du Jura, le beau retable que tous les artistes y admirent depuis bientôt 400 ans ». BENOIT, 296, 338; ce n'est qu'une hypothèse; aucun document ne la confirme.

[6] Description, *ibid.*, 338 sq.

Pierre est debout, portant la tiare papale, et l'évêque Pierre de la Baume est agenouillé à sa droite. Aux pieds de saint Pierre, exhaussé sur un piédestal, un groupe d'anges musiciens joue un concert céleste. Les panneaux latéraux de ce premier étage montrent : à gauche saint Paul, à droite saint André. Les deux peintures latérales de l'étage supérieur représentent deux saints évêques : à gauche saint Claude, à droite saint Oyend. Au sommet, dans un médaillon rond, la Vierge tient l'Enfant.

L'ensemble était à l'origine plus complet [1], mais le XVIIIe siècle déplaça, modifia et mutila ce monument [2].

On attribuait jadis cette peinture à Holbein [3]; il ne s'agit en réalité que d'une œuvre fort médiocre de l'école italienne [4], dont le principal intérêt est d'offrir un portrait véridique de Pierre de la Baume [5].

* * *

Noms de peintres antérieurs à la Réforme ayant travaillé à Saint-Pierre. Divers.

L'Eglise recourait aux services des peintres, pour divers travaux, importants ou minimes [6].

[1] *Ibid.*, 340 : « Il le fit accompagner de deux ailes développées de chaque côté. Ces ailes du même style étaient ornées de six grands tableaux représentant le repentir de saint Pierre, sa marche sur les eaux, la guérison du paralytique, le miracle opéré par l'ombre du chef des apôtres, l'ascension du Sauveur, et la descente du saint Esprit... Deux de ces tableaux ont disparu; il en reste quatre, relégués aujourd'hui dans la salle capitulaire. »

[2] *Ibid.*, 749.

[3] Boulanger, de Brevans, cf. Benoit, 339 : « cette opinion est devenue vulgaire à Saint-Claude, où le monument n'est guère connu que sous le nom de retable de Holbein »; Rigaud, Guillot, Blavignac, etc.

[4] *G.*, XIII, 1935, 241; Gielly, *l. c.* : « école italienne et vraisemblablement au groupe piémontais ».

[5] Voir les reproductions : Favre, *l. c.*; Naef, *l. c.* Ce portrait et celui de François de Mez sur le retable de Conrad Witz sont les seuls portraits authentiques que nous ayons des évêques de Genève. Cf. *G.*, XXIII, 1945, 303 (autres portraits présumés).

[6] Ex. 9 déc. 1467. « Mandatur expediri Dno F. de Charanczonay per clavigeros XL flor. de pecuniis quond. Dni cantoris, implicand. in cooperturis fiend. sup. picturis quas fecit fieri dictus Ven. D. cantor in eccles. Geb. »

Reg. chap., copie J. J. Chaponnière, Archives, Ms. Hist, p. 221; 72 vo. Le cantor est le chanoine Antoine Piochet, mort en 1467, et les peintures ont été commandées par lui.

Fabrique de Saint-Pierre, Comptes, 1498-1499. « Item pro pictura baculorum crucis III s. ».

Lors des funérailles de personnages illustres; ainsi le duc de Savoie paye à Petit Jean, peintre de Genève, des écussons commandés pour la cérémonie funèbre qui a lieu à Saint-Pierre en l'honneur de Charle VIII, roi de France, décédé (1498). Cet artiste est désigné comme originaire de Bruxelles. *MDG.*, 1870, 115; *GBA.*, 1918, 317.

La mention des Reg. du chapitre(cf. copie J. J. Chaponnière, Archives, Ms. hist. 221, p. 121), en août 1491 : « De Dno Pictoris habilitato et sua salario », ne concerne pas un peintre, mais un « habilité », soit un ecclésiastique. Sur ces habilités, *MDG.*, XXI, 1882, XXIII.

On relève dans les textes la mention de quelques-uns de ceux qui ont travaillé à Saint-Pierre, sans qu'il soit toutefois possible, le plus souvent, de préciser leur œuvre [1] :

Amédée, probablement *Amédée Barbier*, spécialisé dans la décoration des manuscrits, en 1477 [2].
Mermet Cohannet, en 1472 [3].
Guillaume Coquin. Voir plus loin, 90, Vitraux.
Janin Loysel. Voir plus loin, 89, Vitraux.
Padouan, peintre de Padoue, mentionné en 1527 pour le nettoyage d'une peinture [4].
Michel Vanset, en 1474 [5].
Claude de Pesmes, en 1473 [6].

Divers objets liturgiques de la chapelle des Macchabées furent emportés après la Réforme à Annecy, et sans doute y servirent longtemps après. Dans un inventaire de la sacristie des Macchabées de 1766, on relève : « un tableau de l'annonciation dans le quadre duquel il y a un peu de dorure » [7].

* * *

Après la Réforme. La République de Genève, tableau de Saint-Ours.

La Révolution genevoise avait sécularisé en 1794 le temple de Saint-Pierre, dénommé depuis le 22 décembre 1794 « Temple des Lois », et l'avait affecté aux cérémonies civiques, réunions du Conseil général, célébrations des mariages, actes administratifs divers. On demanda au peintre J.-P. Saint-Ours (1752-1819), qui l'exécuta en 1794, une peinture allégorique [8], que l'on plaça dans le chœur, devant le vitrail de saint André, et que l'on surmonta des drapeaux de Genève, de la

[1] Sur les peintres antérieurs à la Réforme, *LA.*, 209, liste.
[2] Blondel, *G.*, XXIII, 1945, 27. - Fabrique de Saint-Pierre, comptes, 1477-8 : « item magistro Amedeo pictori pro rotulo et pictura cerei pascalis ». Sur ce personnage, *LA.*, 210.
[3] *Ibid.*
[4] Voir plus haut, 75, à propos de Conrad Witz.
[5] Blondel, 27. — Reg. du chapitre, 5 avril 1474, mention de « Mermet Cohannet et Michaele Vanset pictore habitant. gebenn. »; Th. Dufour, le secret des textes, 1925, 31
[6] Reg. du chapitre, oct. 1473; cf. copie J. J. Chaponnière, Archives Ms hist. 221, p. 78 : « Mandat^r operario magne fabrice solvat Claudio de Peymes iiii flor. pro talis depinctis tam auro quam aliis coloribus... ».
[7] *MDG.*, VIII, 1852, 20. Cf. G., XXVI, 1948, 86.
[8] Archinard, *ER.*, 270; *NA.*, 1902, II, 15; *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, I, Guillot, 1891, 107-8, fig.; Martin, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, 38, 201; Baud-Bovy, *Peintres genevois*, I, 92, fig.; Chapuisat, *De la Terreur à l'annexion*, s. d., en frontispice; Deonna, *Musée de Genève, Collections historiques et archéologiques* 79, n° 705, réf.; Id., *G.*, XVIII, 1940, 124, fig.

République française, des Etats-Unis, de Zurich et de Berne [1]. On la voit, ainsi située et entourée, sur une gravure de l'époque [2]. Cette destination explique la forme ogivale du panneau de bois, et ses dimensions [3].

La «République», ou «Genève révolutionnaire», est assise, de face. Vêtue à l'antique, elle porte sur sa tête la couronne tourelée des personnifications de villes; elle pose la main gauche sur une urne, et de la droite levée tient une enseigne de type romain. Dans le fond apparaissent le Salève et les tours de Saint-Pierre.

L'urne porte sur sa panse un buste de Rousseau de profil à gauche, parmi des rinceaux, et au-dessus, les chiffres romains de II à IIII. De deux doigts allongés, Genève indique le chiffre II, celui de l'an 2 de l'Egalité, soit 1793. A la fin de 1792, la révolution étant maîtresse à Genève, on fait passer en Conseil général l'Edit d'Egalité; les deux Comités d'Administration et de Sûreté remplacent le Petit Conseil; le 13 janvier 1793 on demande la nomination d'une Assemblée nationale, et le 9 juin est votée la «Déclaration des droits et des devoirs de l'homme social» en Conseil Général. Cette déclaration est affichée dans le «Temple des Lois», comme dans toutes les églises de la ville. C'est cette date solennelle que Genève veut rappeler à tous les citoyens, en la désignant de son doigt sur l'urne où elle apparaît comme au cadran tournant d'une pendule.

L'enseigne à la devise genevoise est celle que montre un dessin de Saint-Ours, avec des projets de costumes pour les magistrats révolutionnaires [4]; les huissiers l'auraient portée devant les syndics. Il n'y a que de légères différences; elle est surmontée ici, non du bonnet phrygien, mais d'un tricorne avec cocarde aux couleurs genevoises et plumes, jaune et rouge; l'aigle tient dans ses serres la clef omise dans le dessin; une oriflamme jaune et rouge est attachée à la hampe.

Le piédestal sur lequel repose l'urne est orné d'un caducée de Mercure, et d'autres attributs y sont placés : une boîte au couvercle à moitié ouvert, où l'on discerne une montre. On voit encore à terre un sablier, un encrier avec deux plumes d'oie. Ce sont des allusions aux principales activités genevoises : le commerce, l'horlogerie, les travaux des hommes de science [5].

Le panneau dut être enlevé quand le Concordat de 1802 rendit Saint-Pierre à sa destination religieuse. Il fut déposé au Musée archéologique de la ville, et il est actuellement conservé au Musée d'Art et d'Histoire.

[1] Registres des Comités du 22 décembre 1794 et du 27 mars 1795.

[2] Abrégé de l'histoire de Genève, rédigé par M. B. B., Neuchâtel, 1798, 76, pl. 5, à gauche.

[3] Haut. 3,70 sans le cadre; larg. 1,50.

[4] Coll. Rigaud, Bib. Publique; *Nos Centenaires*, 1914, 26, fig.; Blavignac, Armorial Genevois, 209, pl. XXI, 1; Chapuisat, *De la Terreur à l'annexion*, 48, pl.

[5] On voit des emblèmes allégoriques analogues sur les monnaies révolutionnaires de Genève, *G.*, XVIII, 1940, 124, note 7; 125, note 1.

CATHÉDRALE SAINT-PIERRE DE GENÈVE

LES VITRAUX

W. Deonna

Anciens vitraux détruits.

Les baies de la cathédrale étaient pourvues de verrières, placées ou remplacées à des dates diverses. Les incendies, la Réforme [1], le vandalisme des siècles ultérieurs les ont presque toutes détruites. En 1577 déjà, beaucoup étaient brisées, les hirondelles pénétraient dans le temple, salissaient les vêtements des fidèles; aussi décida-t-on de mettre des grillages aux fenêtres [2]. D'autres furent détruites à la fin du XVIIIe siècle [3] et encore au XIXe. Les seules qui avaient survécu ont été déposées et remises au Musée de Genève, comme on le verra plus loin. Tous les vitraux actuels de la cathédrale et de la chapelle des Macchabées sont modernes, et datent du XIXe siècle [4].

[1] Ex. à l'Oratoire, les Réformés « abattirent l'autel de la chapelle et mirent en pièces la verrière où était en peinture l'image de Monsieur S. Antoine Abbé, et Sainct Sébastien ». Jeanne de Russie, *Le levain du christianisme*, éd. Fick, 1863, 23; *G.*, II, 1924, 320, note 2.

[2] *RC.*, 29 mars 1577 : « a été proposé que les arondelles commencent à entrer dans Saint-Pierre, où outre le grand bruit qu'elles y font, elles gâtent beaucoup aussi les accoutrements aux hommes et femmes. Arrêté qu'on fasse fermer les portes à volets, qu'on appelle, et qu'on mette des filets en fils d'archaux aux fenêtres »; cf. *G.*, III, 1925, 320.

[3] *Saint-Pierre, anc. cathédrale de Genève*, II, 1892, 111, note 1.

[4] Ce sont les suivants :

En 1829, vitraux des sept fenêtres de la galerie du bas, au chœur, imitations gothiques,

La plus ancienne mention de vitraux [1] remonte au 1er mai 1419 : « Ordinatur quod *Janinus Loysel* manuteneat verrerias more solito pro pensione centum solidorum et juravit bene facere » [2]. Il s'agit de l'entretien ou de réparations de verrières plutôt que d'œuvres nouvelles [3], comme l'indiquent les mots « manuteneat... more solito ». Nous ignorons quelles sont ces verrières, et si, comme on l'a dit, elles furent détruites par l'incendie de 1430. Le nom de Janin Loysel, peintre et surtout verrier, connu par ailleurs [4], reparaît en 1455 pour des travaux exécutés aux vitraux l'an précédent [5], et plus tard encore [6].

peints par les frères Muller de Berne; selon des papiers trouvés dans l'épi de toiture de la tour N., en 1892. Cf. suppl. au *Journal de Genève*, 11 juin 1892.

En 1835, les deux roses, les triplets au-dessous de ces baies; les fenêtres supérieures de l'abside, celles des collatéraux.

En 1850, trois vitraux de Blavignac, parmi d'autres demeurés à l'état de projets (Musée, coll. du Vieux-Genève), pour les baies du collatéral sud.

De 1886 à 1888, copies des anciens vitraux de l'abside, voir plus loin.

En 1894, adjonction d'un nouveau vitrail pour l'abside.

L'association pour la restauration de Saint-Pierre avait mis à son programme la restauration de tous les vitraux de l'église. De 1894 à 1896, les fenêtres hautes de la nef, jusqu'alors pourvues de simples vitrages, reçurent de nouvelles verrières.

De 1894 à 1902, les compositions de 1835 et celles de Blavignac furent remplacées par des vitraux copiés sur des modèles empruntés à diverses cathédrales d'Europe. Les fenêtres des bas-côtés, celles des chapelles absidiales, celles du transept et de l'abside, reçurent des verrières neuves; seules, les deux roses du transept conservèrent leurs vitraux de 1835.

Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève, II, 1892, 125; Martin, *Saint-Pierre*, 183 (liste des donateurs et auteurs); Jubilé de la Réformation à Genève, août 1835. Historique et conférences, 127-9; *G.*, III, 1925, 334, réf.; *LA.*, 214.

Les vitraux pour les six fenêtres de la chapelle des Macchabées ont été offerts en 1885 par Mme Edouard Odier (Marie Ador) et quelques souscripteurs, exécutés par le peintre verrier Berbig de Zurich, et posés de 1886 à 1888.

Inauguration de la chapelle des Macchabées, Discours de M. Wakker, président du Consistoire, 1888, impr. Carey, 6; Mayor, *BHG.*, I, 1892-7, 97, 107, note 1 (description et critique); Martin, *Saint-Pierre*, 198; *G.*, III, 1925, 334.

[1] M. L. Blondel a dressé la liste des peintres-verriers qui ont travaillé pour Saint Pierre aux XV-XVIe s. *Liste des peintres-verriers de la cathédrale Saint-Pierre, de la Chapelle des Macchabées et de Notre-Dame-la-Neuve*, G., XXVIII, 1950, 47.

[2] Reg. du Chapitre, vol. I, 1er mai 1419 (copie J. J. Chaponnière, Archives, Ms. hist. 221, p. 45); Rigaud, *RBA.* (2), 30, note 1; Rahn, *GBK.*, 700; *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, Guillot, I, 1891, 52; Martin, *Saint-Pierre*, 179, note 364; *G.*, III, 1925, 319, réf.; Naef, *Les origines de la Réforme à Genève*, 272; *LA.*, 216; *G.*, XXVIII, 1950, 47.

[3] Naef : « Les verrières de Janin Loysel, composées en 1419. »

[4] *LA.*, 216, réf.; Rivoire, Registres du Conseil, I, 1900, 73 (1415); 168 (1457); 173 (id.); 211 (id.); 216 (id.); 257 (1458); 258 (id.); 473 (1460).

[5] Dufour, *BHG.*, IV., 1919, 282; Id., *Le secret des textes*, 1925, 30; *G.*, XXVIII, 1950, 48. Reg. du Chap., copie J. J. Chaponnière, Arch. Ms. hist. 221, p. 68 vo : « Mandatur Dno sigilifero ut tradat Dno Humb. Fabri olim rectori parve fabrice ecclesie Geb. ad satisfaciendum et tradendum Johi Luyselli pictori et verrerio Geb. pro operariis verreriarum et picture per eum

En 1427 et 1428 [1], puis en 1433 [2], *Jean de Nernier* reçoit un paiement pour avoir restauré des vitraux à la chapelle des Macchabées .

Guillaume Coquini est mentionné en 1445-1446 comme maître des verrières de la même chapelle, dont il assure l'entretien [3]; il est encore employé à ce travail de 1450 à 1451 [4], et en 1466 [5].

Spon a relevé l'inscription funéraire d'*Humbert de Chissé* : « elle est en lettres gothiques sur du marbre noir à l'entrée d'une chapelle, aux vitres de laquelle on lit encore ces mots : « Dns Humbertus de Chilliaco, 1447 » [6]. La chapelle dédiée à saint Jacques, saint Georges, saint Eloi (ou saint Alexis), avec six chapellenies qu'avaient instituées des familles seigneuriales, dont celle des Chissé, occupait la cinquième travée du collatéral N. [7], et le vitrail ornait donc la fenêtre de cette travée.

factis in dicte ecclesie tempore quo dictus Humbertus fuit operarius dicte fabrice vz a die prima Maii anni Dni M°CCCC°LIV usque ad diem primam anni M°CCCC°LV° vz decem novem floren. sex solid. et sex den...

[6] Janin Luysel est encore mentionné dans les Reg. du Chapitre en 1465 (cf. copie J. J. Chaponnière, Ms. hist., 221, p. 69 v° : « Janinus Luyselli confitetur debere ven^li^ cap^lo^ XXXV flor... »

Il reçoit 15 florins de l'operarius, le 5 août 1467, R. Ch. 3, f° 36; *G.*, XXVIII, 1950, 48. En 1471, maître Luysel répare des verrières aux Macchabées, M. Reg. 11, primo); *G.*, XXVIII, 1950, 48.

Janin Loysel est sans doute chargé d'exécuter les peintures de la sphère astronomique de l'horloge, en 1422. Cf., *G.*, XXVIII, 1950, 182.

Il serait le père de Mermet Luysel, aussi peintre, que le Reg. du chap. mentionne en 1472 (copie Chaponnière, p. 77 v°) :« duo scuta Mermeto Luyselli pro pictura Veyselli pro^che^ Dissingiaci ».

Sur Janin et Mermet Luysel, *SKL.*, *s. v.* Loysel.

[1] Macchabées, Comptes n° 3 (Computus capelle anni XXVIII), 3 folios après le parchemin du brochage : « Item libravit Johanni de Nernier pro salario suo renovacione verreriarum cap(elle) L. s. » « Item libravit eidem ultra salarium suum predictum pr refectione dictorum vittrorum et pro cunctis pantis novis per ipsum in dictis verreriis factis et positis XVIIII s. » Cf. Naef, *G.*, XV, 1937, 107, note 1; *G.*, XXVIII, 1950, 48. Jean de Nernier est chargé en 1422 par Amédée VIII de peindre pour le tournoi de Thonon l'écu du duc, Bruchet, *Le château de Ripaille*, 1907, 460; Naef, *G.*, XV, 1937, 118. Sur cet artiste, *LA.*, 216.

[2] Reg. M. 3; *G.*, XXVIII, 1950, 48.

[3] Macchabées, Comptes n° 7 f° 25 : « Primo libravit Guillelmo Coquini pictori ac magistro verreriarum pro pensione sua data de manutenendo verrerias capelle prefati domini cardinalis Ostiensis, pro uno anno integro finito die prima mensis augusti anni domini M. IIII. XLVI... », « pro stobando seu mundando in dicta capella superius ymagines verrerias... ». Cf. Naef, *G.*, XV, 1937, 120, note 4; *G.*, XXVIII, 1950, 48.

[4] Macchabées, Comptes n° 8, 5° feuillet après la ficelle du brochage : « pro manutencia vitrinarum dicte capelle ». Naef; *l. c.*; *G.*, XXVIII, 1950, 48.

Sur cet artiste, *LA.*, 210, réf.; encore mentionné en 1457, Rivoire, Registres du Conseil, I, 1457 (Coqui).

[5] Reg. Mac. R. 10 : « Magistro Guillelmo pictori », pour réparation de verrières et ferrures; *G.*, XXVIII, 1950, 48.

[6] Spon, *Hist. de Genève*, éd. 4°, 1730, II, 350.

[7] Plan, Blondel, *G.*, XXIV, 1946, 53, fig. 1; 57, 71.

Humbert de Chissé y avait fondé un autel de Saint-Jacques en 1437 [1]; il y était enseveli avec d'autres membres de sa famille [2]. Chanoine de Genève, vicaire général en 1450, il mourut, non en 1457 comme le disent Spon et d'autres érudits, mais en 1458, ainsi qu'on peut le lire sur sa dalle funéraire conservée au Musée de Genève [3]. Ce vitrail, qui était encore en place au temps de Spon, soit vers la fin du XVIIe siècle [4], a disparu à une date inconnue. Le musée archéologique de Genève en possédait un petit fragment provenant de la collection Blavignac, que nous n'avons pas retrouvé, mais qu'atteste une note manuscrite et un dessin de J. Mayor, de la seconde moitié du XIXe siècle [5]:

Le peintre *Mermet*, «Mermetus pictor», est mentionné en 1472-1473 [6]; il répare deux verrières aux armes du pape Félix [7]. Sans doute s'agit-il de Mermet Luysel, qui pourrait être le fils de Janin Luysel [8].

Le peintre *Michel Vanset*, habitant, cité en 1474, travaille-t-il aux verrières? [9]

Jean Sapientis, bourgeois de Genève, est préposé aux verrières, « operarius vitrearum ecclesie » [10], en 1475, et *Pierre Sapientis* en 1476 [11]. En octobre 1479, c'est *P. de Vittello* [12]. En 1479, *Jean Fabri*, « de Marlio », est payé pour l'entretien

[1] « Hujus cappelle fundator », dit son épitaphe; *PS.*, n° 448; *G.*, XXIV, 1946, 71.

[2] Spon, *l. c.*; *MDG.*, XXI, 1882, 139, note 1; 137, note 4; Martin, *Saint-Pierre*, 28; *G.*, III, 1925, 334, n° 8; *PS.*, n° 448, réf.; Naef, *Les origines de la Réforme à Genève*, 272; *LA.*, 213, note 1. C'est là que se trouvait la tombe d'Aymonette de Chissé, abbesse de Bons en Bugey, mentionnée en 1421 et 1456; découverte par Gosse en 1869; *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, 3, 1893, 76-7; Martin, *Saint-Pierre*, 27-8; *MDG.*, XXI, 1882, 217.

[3] *PS.*, n° 448.

[4] La première édition de l'*Histoire de Genève* de Spon est de 1680.

[5] « Il y a au Musée archéologique un fragment de vitrail en grisaille, haut de 26 cm., large de 11 cm., et portant en lettres gothiques minuscules (ligaturées) HOC OPVS FIERI FECIT DOMINVS HUMBERTVS, fragment qui proviendrait de Saint-Pierre, au dire de Blavignac (catalogue manuscrit du Musée). Il est très possible que ce fragment, mal lu par Spon — et encore moins complet maintenant que du temps de cet auteur —, provienne de la chapelle de Saint-Jacques, fondée par Humbert de Chissé. » Cf. *PS.*, n° 448, 198, note 1.

[6] *RC.*, II, 192, mai 1473; *G.*, XXVIII, 1950, 48.

[7] M. Reg. 11; *G.*, XXVIII, 1950, 48.

[8] Ci-dessus, note.

[9] R. Ch. 3, fol. 152; *G.*, XXVIII, 1950, 49.

[10] Sur cet artiste est sa parenté avec Conrad Witz, G., XXVIII, 1950, 40 sq.; Reg. Chap. (cf. copie Chaponnière, Archives, ms. hist., 221, p. 79 v°, mars 1475 : « Fuit traditum et commissum opus fabrice vitrearum ecclesie Johi Sapentis burg. Geb. sub stipendiis V flor. annual. »; *G.*, XXVIII, 1950, 49.

[11] Reg. Chap., copie Chaponnière, 80, avril 1476 : « P. Sapientis commictitur operarius vitrearum eccls. Geb. »; *G.*, XXVIII, 1950, 49. Sur Pierre Sapientis, sans doute fils de Jean, *G.*, XXVIII, 1950, 43.

[12] Reg. Chap. copie Chaponnière, 81 v° : « P. de Veytello recipitur opifex vitrearium ». On lui fait un paiement le 15 juin 1496 : « Petro de Vitello, pro reparacionibus per eum factis in vitreis ecclesiae », *ibid.*, 143; *G.*, XXVIII, 1950, 49.

des verrières de la chapelle des Macchabées et de sa sacristie [1]. En octobre 1492, le « magnus operarius » fait un paiement pour les verrières du chœur [2].

Le verrier *Stephanus Fabri*, ou *Etienne Favre*, est nommé en mai 1485 maître des verrières, pour leur confection, réparation et installation, moyennant un gage de 60 sous la première année, et de 50 sous les années suivantes [3]; on relève son nom plus tard encore, en 1497-1498, 1511, 1515 [4].

Jean Orioli, soit *Jean de Loriol*, chanoine de Genève dès 1434, vicaire général de l'évêque de Genève depuis 1496, évêque de Nice de 1501 à 1509 [5], offre le 1er juillet 1496 « un vitrail pour la fenêtre du chœur où sont peintes les armoiries de notre saint-père le pape Félix », et le chapitre pose pour condition « que les armes de notre dit pape ne soient pas enlevées [6] ». Ce vitrail existait encore au XVIIe siècle, et Flournois en décrit les armoiries [7] : « en une des fenêtres du chœur de Saint-Pierre, d'azur au château d'argent », armes des de Loriol [8]. Il occupait assurément une des fenêtres supérieures du chœur, les fenêtres inférieures de l'abside ayant reçu les leurs à la fin du XVe siècle [9].

Pierre du Sollier, chanoine de Genève depuis 1492, maître d'œuvre de la cathédrale, qui dirigea vers 1510 les travaux de restauration de la tour S. de Saint-Pierre,

[1] M. Reg. 14; *G.*, XXVIII, 1950, 49.

[2] Reg. Chap. copie Chaponnière, 126 : « Mand. intrari magno operario LIX flor. 1 gr. pro verreriis et ferro fenestre chori et alia »; *G.*, XXVIII, 1950, 49.

[3] Reg. du Chapitre, cf. copie Chaponnière, Archives, Ms hist. 221, p. 94; Dufour, *BHG.*, IV, 1919, 282; Id., *Le secret des textes*, 1925, 30-1; *G.*, XXVIII, 1950, 49. « Constituitur Stepus Fabri, verrerius », pour « confectionis, reparationis et manutentionis verreriarum ecclesie sub pactis sequentibus, vz qd facere teneatur quemlibet pedem verrerie nove albe pro tribus grossis et sex denariis. Item ponere pedem verrerie in plombo novo pro octo denariis; item facere pedem verrerie nove cum imagines coloribus elevata (?) pro solidis quinque. Item et reficere omnia foramina, tam facta quam fienda minoris continentie unius pedis pro singulo ejus sumptibus et ligare dictas verrerias quandocumque opus fuerit mediantibus sexaginta solidis pro hoc anno et exinde pro singulis sequentibus annis, quinquaginta solid. stipendiorum annualibus qui ultra quantitates predictas, in stipendium annuale constituuntur eidem. » On lui paiera donc séparément les vitrages blancs neufs, à raison de 3 sous et demi le pied et de 5 sous le pied pour les vitraux avec figures et couleurs.

[4] Fabrique de Saint-Pierre, comptes, 1497-8 : « item magistro Stephano verrerii pro auro posito in baculo crucis, IIII s. VI s. » *G.*, XXVIII, 1950, 49-50.

[5] Sur ce personnage, Obituaire, *MDG.*, XXI, 1882, 91, note 4; 299.

1er juillet 1496. « D. Pennetti proposuit qd D. Ro. Orioli erat contentus fieri facere quamdam vitream in fenestris chori seu illa in qua depicta sunt armas S. D. N. Felicis Pape dum modo placeat Capio. F(uit) C(onclusum) quod permictatur qd illam fieri faciat dummodo ab ea non tollantur arma prelibati Dni nri Pape ». Reg. chap. (copie Chaponnière, Archives, Ms. hist. 221, p. 143; *G.*, XXVIII, 1950, 49;

[6] Naef, *Les origines de la Réforme à Genève*, 272-3; *LA.*, 213, note 2.

[7] Flournois, 12; *G.*, III, 1925, 320, note 1.

[8] Et non des Greyres, comme je l'ai dit *G.*, III, 1925, 320, note 1; cf.; Naef, 273, note 1.

[9] Voir plus loin, 94.

et mourut vers 1516 [1], avait fait poser plusieurs vitraux, entre autres celui de la rose du transept N., où on lisait son nom et la date 1505 [2], ceci jusqu'en 1845 [3]; il fut enlevé pour être remplacé par un vitrail moderne [4].

C'est encore *Estienne Marlioz (Marlyut)* (1510, 1511); un texte de 1515 semble l'identifier à *Etienne Fabri* (maître Etienne Fabri *alias Marlyut* (verrerius) [5].

En 1520-1521, maître *Jean Collondaz*, peintre-verrier, reçoit 4 sols pour une journée passée à inspecter et réparer les verrières de Saint-Pierre [6].

Pierre Malagniod nettoie les verrières de Saint-Pierre en 1546 [7].

Des vitraux antérieurs à la Réforme [8], il ne subsiste que ceux de l'abside [9], et quelques fragments d'autres verrières utilisés au cours des siècles pour leur restauration [10]. Plus un seul ne se voyait dans la chapelle des Macchabées [11] lors de sa restauration, et l'on n'y a retrouvé que des fragments minuscules de verre bleu, rouge, jaune, vert, blanc [12]; l'un d'eux avait conservé sa peinture, une petite tête imberbe tournée de trois quarts à droite, en grisaille; il avait été déposé au musée

[1] Sa dalle funéraire au Musée de Genève, *PS.*, nº 475; *MDH.*, XXI, 1882, 205, note 2. Sur ce personnage, *ibid.*; il est remplacé en mars ou avril 1516 à la direction des travaux de la tour S. par le chanoine Jean Gaugiator (et non Gangiator, Naef, *Les origines de la Réforme à Genève*, 273, note 1), *BHG.*, VII, 1939-42, 39, et note 1; *MDG.*, XXI, 1882, 57, note 3. Le texte de l'Obituaire, *MDG.*, XXI, 1882, 205, du 11 septembre 1514, relatif à Pierre du Sollier, est un acte de donation, et n'établit pas la date de sa mort. *MDG.*, XXI, 1882, 299; *RC.*, VIII, 239, note 1 (dates; on trouve aussi la lecture « Gogiatoris »).

[2] Sénebier, *Essai sur Genève*, 48 : « On lit sur la vitre de la rose, qui est du côté du Lac: « Hec vitrina dedita est de anno Domini MCCCCIIII par D. P. de Sobrio de Clus canonice et mgn. operarius ». La date et le nom sont erronés.

Rigaud, *RBA.* (2), 29; *BSH.*, I, 1892-7, 115, note 1; *MDG.*, XXI, 1882, 205, note 2; *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, I, 1891, 52; Martin, *Saint-Pierre*, 179, note 368 (le renvoi à De la Corbière, 102, est erroné); Lehmann, Mitt. Ant. Gesell. Zurich, XXVI, 1912, 415; *PS.*, 221, note 1; 288; *G.*, III, 1925, 332, nº 7; Naef, 273; *G.*, XXVIII, 1950, 50.

[3] *MDG.*, IV, 1845, 40.

[4] On ignore ce que l'original est devenu.

[5] *G.*, XXVIII, 1950, 50.

[6] Fabrique de Saint-Pierre, nº 5, fol. 5; *RC.*, VIII, 376, note 1 (1519) : « magistro Johanni Collondaz, verrerio, pro una jornata visitando et reparando verrerias sancti Petri ».; *G.*, XXVIII, 1950, 50. Le même Collondaz (variantes du nom, Collandaz, Collondet, Collondi, Collundi), est cité ailleurs *RC.*, VIII, *l. c.*; X, index, *s. v.*

[7] *G.*, XXVIII, 1950, 51.

[8] *LA.*, 213, *Le vitrail*; 216, liste des peintres verriers avant la Réforme; après la Réforme, *ibid.*, 365, *Le vitrail*; 369, liste des peintres verriers du XVIe siècle; *G.*, III, 1925, 331, réf.; Lehmann, Mitt. Ant. Gesell., Zurich, XXVI, 1912, 412-3.-Peintres verriers du diocèse de Genève, d'après Labande, *G.*, XIII, 1935, 243-4 (XVe-XVIe s.).

[9] Voir plus loin, 94.

[10] Martin, *Saint-Pierre*, 221, note 363.

[11] On relève cependant dans les comptes des Macchabées de nombreux travaux de verrières, Blondel, *G.*, XVIII, 1940, 51; XXVIII, 1950, 50 (1519, sans nom de verrier).

[12] Mayor, *BHG.*, I, 1892-7, 89, note 1; 106-7; *G.*, III, 1925, 334, nº 9; *LA.*, 213.

archéologique [1], où nous ne l'avons pas retrouvé, et nous ne le connaissons que par un dessin de J. Mayor, fait immédiatement après sa découverte [2].

* * *

Les vitraux de l'abside [3].

Sept vitraux occupent actuellement les sept grandes fenêtres inférieures de l'abside [4]. Ce sont, de gauche à droite : ceux de saint Pierre, de Marie-Madeleine, de saint Jacques, de saint André, qui est au centre, de saint Jean l'Evangéliste, de saint Paul, de saint Pierre-ès-Liens. Tous sont modernes, et ont été placés de 1886 à 1894. Les six premiers sont des copies — avec quelques adjonctions — faites de 1886 à 1888 d'après les originaux déposés au Musée, par le verrier Berbig de Zurich [5], grâce à un legs de Mme Faesch-Micheli reçu en 1879. Les parties inférieures qui manquaient ont été complétées : le vitrail de saint Jean a reçu les armoiries accolées Faesch et Micheli; celui de saint Paul les armes de l'antipape Clément VII; celui de saint Pierre celles de l'évêque Adhémar Fabri; celui de Marie-Madeleine celles de François de Charansonay son donateur, visibles du reste au sommet de l'original; celui de saint André les armes du Chapitre, que l'on aperçoit aussi au haut du vitrail ancien [6]. La première fenêtre à gauche, qui joint l'abside à la chapelle annexée au XVe siècle, resta longtemps dépourvue de vitrail, fermée par des planches [7]. En 1894 cependant, la famille Desgouttes-Colladon voulut compléter la décoration, et fit don d'un vitrail d'une composition entièrement nouvelle, celui de saint Pierre-ès-Liens, aux armoiries Desgouttes, exécuté par le peintre verrier Didron de Paris. Toutefois, pour une raison ignorée, il ne fut pas mis à la fenêtre vide, mais on le substitua à l'extrémité droite à celui de saint Pierre, qui fut alors reporté à l'extrême gauche [8]. Dans la disposition primitive, saint Pierre était donc

[1] *BHG.*, I, 1892-7, 107.

[2] Archives du Musée de Genève. « Fragment de vitrail (grandeur naturelle) trouvé en novembre 1885 dans les fouilles du sol de la chapelle, en même temps qu'un grand nombre d'autres miettes en verre blanc ou coloré sans traces de peintures. »

[3] De la Corbière, 12, 88; Blavignac, *Description*, 1845, 23; Id., *MDG.*, IV, 1845, 121; Rigaud, *MDG.*, IV, 1845, 40; Id., *RBA.* (2), 29; Rahn, *ASAK.*, 1884, 70; Id., *GBK.*, 700; Archinard, *ER.*, 224; Mayor, *BHG.*, I, 1892-7, 114; *Saint-Pierre, anc. cathédrale de Genève*, I, 1891, 51; Martin, *Saint-Pierre*, 179; Lehmann, Mitt. Ant. Gesell., Zurich, XXVI, 1912, 413; Deonna, *Musée d'Art et d'Histoire*, Collections arch. et hist., Moyen âge et temps modernes, 8, Id., *G.*, III, 1925, 319, Les anciens vitraux de Saint-Pierre et leur restauration; H. Demole; *ibid.*, 338, Note additionnelle; *LA.*, 214.

[4] Martin, *Saint-Pierre*, pl. II, XIX.

[5] Mémorial des séances du Consistoire, 16e année, 1888, 302.

[6] Mayor, *BHG.*, I, 1892, 114.

[7] Mayor, *BHG.*, I, 1892, 113, note 1 : « on sait que l'une des fenêtres, masquée par une chapelle, est dépourvue de verrière »; Martin, *Saint-Pierre, l. c.*

[8] *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, I, 1891, 51; Martin, *Saint-Pierre*, 182, et note 374; Mayor, *BHG.*, I, 1893-7, 112.

le dernier de la série à droite, le premier à gauche, disparu, étant sans doute saint Michel [1].

* * *

La Réforme avait respecté les vitraux de l'abside [2], malgré leurs thèmes, assurément parce qu'ils étaient nécessaires et qu'on ne voulait pas faire les frais de les remplacer [3]. Ils soulevaient cependant des protestations, et en 1659, une délégation de la Vénérable Compagnie des Pasteurs, du Vénérable Conseil, du Corps Académique, fit observer au Conseil « que de plus les saints qu'on voit représentés aux sièges et vitres du dit temple sont un reste de papisme et causent de l'idolâtrie » [4]. Ils subirent au cours du temps de nombreuses dégradations. On en maquilla certains détails, semble-t-il [5]. On les répara en y insérant au petit bonheur des fragments provenant d'autres vitraux brisés [6]. C'est devant le vitrail de saint André que l'on plaça en 1794 la peinture allégorique de Saint-Ours [7].

En 1806 une commission nommée par la Société pour l'avancement des Arts fut chargée d'étudier la possibilité de leur restauration, confiée à M. Dupuis, peintre-décorateur, moyennant la modique rétribution de 18 francs par fenêtre [8].

Au reste, dit le rapporteur, il est à remarquer que ces vitraux ne sont endommagés que depuis le bas jusqu'à la hauteur où peut atteindre un homme, et qu'une grande partie de cet espace n'est occupée que par les piédestaux qui portent les figures, ce qui n'exige pas la même précision que la figure et peut être laissé en quelque sorte à l'arbitraire du peintre. D'après ce que l'on vient de dire, il est clair que ces vitraux n'ont point été dégradés par le temps, puisqu'ils n'ont été endommagés que par le bas, tandis qu'ils sont intacts dans le haut; en conséquence, la commission juge nécessaire de donner son préavis pour

[1] L'ordre était donc le suivant; de gauche à droite : saint Michel (?), Marie-Madeleine, saint Jacques, saint André au centre, saint Jean, saint Paul, saint Pierre. Les anciens auteurs ont parfois dans leur description interverti l'ordre exact : Ex. Rahn, *ASAK.*, 1884, 70 : Marie-Madeleine, saint Jacques, saint André, saint Jean, saint Pierre, saint Paul. Rigaud, *RBA.* (2), 29, les énumère dans l'ordre exact, mais de droite à gauche : Saint Pierre, saint Paul, saint Jean, saint André, saint Jacques, Marie-Madeleine.

[2] Historique : *G.*, III, 1925, 320 sq.

[3] Un ancien auteur, rappelant les destructions de la Réforme, dit : « Ce que n'ayant pu faire ès verrières de la mesme église, pour n'intéresser trop leurs bourses »; cf. *G.*, III, 1925, 320; XXVIII, 1950, 67.

[4] *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, I, 1891, 85; *G.*, XXVIII, 1950, 67.

[5] Le même auteur, cité à la note 3 ajoute : « ils se contentèrent de noircir tous les nuds des mêmes saints et saintes, de Jésus-Christ, de faire des anges noirs et ténébreux au lieu des anges de lumière, clairs, bleus et beaux, que l'antiquité y avait peints ». Cf. *G.*, III, 1925, 320.

[6] Comme on le voit sur les dessins et les photographies des vitraux faits avant leur restauration (Archives du Musée de Genève.) Mayor, *BHG.*, I, 1892, 113; Martin, *Saint-Pierre*, 181.

[7] Voir plus haut, 86.

[8] Copie de ce rapport dans les archives du Musée de Genève; cf. *G.*, III, 1925, 320.

qu'à l'avenir on interdise absolument l'entrée de cette galerie, et surtout aux jeunes gens qui aiment à détruire, et qui s'y portent en foule le jour des promotions ou à tel autre jour de fête où l'on permet l'entrée de cette galerie... Nous ajouterons au surplus que, quoique ces peintures ne soient pas d'une bien belle exécution, il n'en est pas moins vrai qu'elles font un très bon effet à la place qu'elles occupent, et qu'indépendamment des personnages qu'elles représentent, ce demi-jour coloré a quelque chose de tranquille et de mystérieux qui invite au recueillement, à la dévotion. »

En 1885, le rapport de Rahn [1] donne de précieuses indications sur l'état des vitraux à cette date et sur leurs réfections antérieures [2]. Il ne subsistait qu'un seul socle ancien, celui de saint Jacques :

« Les autres socles ont été remplacés par des ornements de mauvais goût, datant probablement du commencement du siècle dernier, peints à froid sur fond blanc. Les grisailles sont entièrement effritées sur les parties incolores, les mains, les visages et les pieds; le modelé des draperies de couleur est à peine visible en maints endroits. Les grisailles des ornements architectoniques des couronnements sont aussi très endommagées, même dans leurs parties les mieux conservées comparativement. Vu cet état, il est probable que l'on aura procédé à une restauration à froid de ces parties au siècle dernier, peut-être même plus tôt. La tête de saint André, par exemple, qui, primitivement, comme les autres figures, était peinte en trait noir sur fond blanc, a été postérieurement pourvue de joues rouges. D'autres dégâts existent encore; outre les socles, certaines parties des vêtements ayant été cassées, elles se trouvent avoir été remplacées par des parties modernes; nous constatons également, dans le couronnement de quelques-uns des vitraux un mélange de vieux et de nouveaux fragments reliés pêle-mêle et dans tous les sens par des plombs adventifs. En un mot, l'état de ces vitraux est désolant. »

Selon une note de E. Mayor [3], la restauration des socles avait été faite, non avec des couleurs à froid, mais en grisaille cuite très imparfaitement; elle était l'œuvre de Jean-Ami Foulquier, vitrier à la Tour-de-Boël, à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle [4].

Le Consistoire décida en 1885 la restauration des vitraux, mais, après examen attentif, la commission désignée à cet effet conclut qu'elle était impossible [5]. On

[1] Rapport sur l'état des vitraux du chœur de la cathédrale de Saint-Pierre, du 29 mai 1885; copie au Musée de Genève; *G.*, III, 1925, 321.

[2] Sur la gravure de Durelli, en 1830, représentant l'intérieur de Saint-Pierre, on voit trois des vitraux, saint André au centre, saint Paul à gauche, saint Jean à droite, les autres fenêtres n'étant pas visibles. On peut se demander si ce n'est qu'une fantaisie du graveur, ou si les restaurateurs anciens n'ont pas apporté quelque changement dans l'ordre des vitraux. *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, I, 1892, 108, pl.

[3] Conservée au Musée de Genève.

[4] Sur ce personnage (1754-1840), dont le Musée possède un petit vitrail circulaire avec la tête d'Eurydice, provenant du temple de la Madeleine, *G.*, III, 1925, 336, n° 9.

[5] Mayor, *BHG.*, I, 1892, 112; *G.*, III, 1925, 321. Ce fut aussi l'avis de Rahn, appelé en consultation, dont nous avons cité plus haut le rapport.

décida d'y renoncer et de remplacer par des copies [1] les originaux, qui furent déposés en 1888 au Musée où ils demeurèrent longtemps dans des dépôts [2]. Lors de la construction du Musée d'Art et d'Histoire actuel (1907-1910), on examina à nouveau s'il convenait de les restaurer et de prévoir pour eux des emplacements appropriés. On n'en restaura toutefois que deux, les moins endommagés, ceux de saint Jean et de saint Jacques, travail qui fut exécuté en 1909 dans les ateliers Kirsch et Fleckner de Fribourg [3]. On les exposa dans la salle du moyen âge — où on les voit aujourd'hui — spécialement conçue pour les recevoir. Les autres vitraux, trop fragmentés, furent maintenus dans des cadres de bois et conservés dans les dépôts du Musée.

En 1923-1924 la direction du Musée estima qu'il convenait de restaurer aussi ces derniers, et de les exposer. Le travail fut confié à M. Wasem, peintre-verrier, et ces vitraux occupent depuis lors la grande salle des armures. On s'est borné à éliminer les éléments disparates, à restituer à tel vitrail tel fragment mal placé, à combler les lacunes par des verres teintés et facilement reconnaissables, en évitant toute adjonction nouvelle de peinture [4].

Il nous a été possible de récupérer en 1944 un fragment du septième vitrail, le suivant :

* * *

Vitrail de saint Michel. En 1500 [5] le chanoine Dominique de Viry [6] fit exécuter à ses frais un vitrail pour le chœur [7], à l'image de saint Michel et à ses armes. On le voyait encore au XVIIIe siècle [8]; mais il n'existait plus en 1882 [9], et il fut enlevé

[1] Voir plus haut.

[2] Mayor, *BHG.*, I, 1893, 113; Martin, *Saint-Pierre*, 180.

[3] *ASAK.*, 1909, 99; *G.*, III, 1925, 322.

[4] On a pris alors trois photographies de chacun des vitraux : *a)* avant la restauration; *b)* au moment où les vitraux remontés étaient débarrassés des éléments étrangers; *c)* après la restauration. Il est donc facile de reconnaître les adjonctions qui étaient nécessaires. *G.*, III, 1925, 319 sq., fig. 2-4 (saint Pierre); fig. 5-7 (saint André); fig. 8-10 (saint Paul); fig. 11-13 (Marie-Madeleine), avec les trois états juxtaposés.

[5] Rahn, *GBK.*, 700, donne à tort la date 1498.

[6] Chanoine depuis 1487, vivait encore en 1501, *MDG.*, XXI, 1882, 52, note 1.

[7] *Ibid.*, XVIII, 54 : « Idem, singulari devotione motus, ad ornatum chori liberaliter fieri fecit artificiosam verreriam, in qua depingitur ymago beati Michaelis archangeli, suis armis insignitam ». Sénebier, *Essai*, 58; Archinard, *ER.*, 299; *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, I, 1891, 52; Martin, *Saint-Pierre*, 179; *PS.*, 228; *G.*, III, 1925, 331; *LA.*, 213; Naef, *Les origines de la Réforme à Genève*, 272. « Ad ornatum chori », cette désignation concerne assurément les fenêtres basses de l'abside; cf. pour le vitrail de Marie-Madeleine, donné par François de Charansonay, « ad decorem chori ».

[8] Sénebier, *l. c.* : « on y voit ses armoiries représentées avec l'archange Michel ».

[9] *MDG.*, XXI, 1882, XVIII : « il n'existe plus aujourd'hui »; 54, note : « ce vitrail n'existe plus ».

à une date inconnue [1], alors que les six autres vitraux demeuraient en place. Il devait donc décorer la première fenêtre à gauche, donnant sur la chapelle du XVe siècle, qui, à un moment donné, fut masquée par des planches, et qui, lors de la pose des copies, a reçu le vitrail de saint Pierre, déplacé [2].

Le fragment acquis en 1944 [3] d'une collection particulière donne le haut d'un vitrail, soit l'ogive avec un baldaquin d'architecture gothique flamboyante, sur laquelle sont posés des oiseaux, à fond bleu. Il proviendrait, au dire du vendeur, de Saint-Pierre, et cette assertion semble confirmée par les proportions, la forme, l'architecture, le style, qui sont ceux des autres vitraux de l'abside; on retrouve sur le vitrail de saint Jacques le motif des oiseaux.

* * *

Les six autres vitraux offrent des éléments communs [4]. Chacun représente un saint, nimbé, debout entre les colonnettes d'un édicule gothique, sous un baldaquin, que surmonte une architecture avec pinacles très riche et très fouillée, variant d'un vitrail à l'autre. Leurs pieds reposent sur un sol carrelé [5]. Ils se détachent sur une draperie tendue sous le baldaquin entre les colonnettes latérales, bordée en haut d'un galon, à l'exception du vitrail de saint Pierre [6], et guillochée, comme le sont aussi les vêtements. Architecture et personnages s'enlèvent sur un fond général, qui s'aperçoit dans le haut surtout et sur les côtés; il est rouge sur les vitraux de saint Pierre et de Marie-Madeleine, bleu sur les autres. La base, que le vitrail de saint Jacques conserve seul à peu près intacte, était constituée par un panneau armorié, accompagné de supports et d'emblèmes.

[1] Serait-ce lors des réfections du début du XIXe siècle, ou en 1835 quand un comité fut nommé pour doter de nouveaux vitraux les fenêtres de Saint-Pierre, et fit placer entre autres, ceux des fenêtres supérieures de l'abside? Martin, *Saint-Pierre*, 179; Jubilé de la Réformation, août 1835, Historique et conférences, 1835.

Ce serait alors que le fragment récupéré aurait été subtilisé. Mais qu'est devenu le reste du vitrail, avec l'image de saint Michel, et les armes de Viry?

[2] Voir plus haut.

[3] No 18170. - *G.*, XXII, 1944, 3.

[4] Martin, *Saint-Pierre*, 180.

[5] Dessiné en perspective, sauf sur le vitrail de Saint-Pierre, où les carreaux sont verticaux.

[6] A sa partie supérieure, la draperie forme une ligne horizontale au milieu, et deux lignes obliques remontant aux points d'attache, sauf sur le vitrail de Marie-Madeleine, où elle décrit un arc de cercle. La tête des saints se détache sur elle (saint Pierre, saint André), ou la dépasse (saint Jean, saint Jacques, saint Paul, Marie-Madeleine).

Vitrail de saint Pierre [1]. Le saint, de trois quarts à sa droite, porte le livre fermé dans la main gauche et une grande clef dans la droite. Sa robe est gris-brun, son manteau brun-violet est attaché sur la poitrine par un fermail, avec des galons jaunes. Il porte un nimbe jaune à rayons. Sous ses pieds le carrelage, représenté verticalement, est fait de carreaux ayant au centre un cercle jaune. La tenture sur laquelle il se détache est bleue, guillochée, sans galon; le fond général est rouge. Au-dessous de la forêt de pinacles, le baldaquin est surmonté de gâbles. La partie inférieure, qui devait montrer les armes du donateur, manque [2].

Vitrail de Marie-Madeleine [3]. La sainte, tournée de trois quarts à sa gauche, tient de la main gauche le vase à parfum, jaune, vers lequel se porte sa main droite. Ses longs cheveux jaunes tombent sur ses épaules. Elle est vêtue d'une robe violette, à manches doublées de gris; la ceinture damassée, verte, et traversée de bandes jaunes, se termine par des pompons blancs. Le manteau est gris-brun. Autour du cou et sur la poitrine, des galons sont ornés de pierreries rouges, bleues, blanches. La draperie sur laquelle elle se détache est bleue, avec en haut un galon à cabochons rouges et bleus, entre des colonnettes torses à la partie inférieure, cylindriques avec chapiteau à la partie supérieure. Le carrelage sous les pieds est uni, sans dessin. Au-dessus du dais, l'architecture forme une sorte de loggia à deux arcades abritant deux anges musiciens aux ailes vertes; celui de gauche joue de la guitare, celui de droite de la harpe. Contre les pinacles latéraux qui soutiennent cette construction de fantaisie, des baldaquins minuscules abritent de chaque côté un prophète barbu, au bonnet pointu des juifs, tenant un phylactère avec inscription en lettres gothiques [4]. Le fond général est rouge.

Le socle, qui portait sans doute les armoiries du donateur, manque. Mais on aperçoit dans une clef de voûte du baldaquin, au-dessus de la tête de Marie-Madeleine, un écu avec un lion et une bordure engrêlée [5]. Ce sont les armoiries du chanoine

[1] Invent. 11354 (ancien 6601). Restauré en 1923-4.

Martin, *Saint-Pierre*, 181, pl. XLIV, 1 (avant la restauration); *G.*, III, 1925, 325, n° 3, fig. 2-4 (avant, pendant et après la restauration); *LA.*, 214.

[2] C'est par erreur que Rigaud, *RBA.* (2), 29, lui attribue la fleur de lis des Malvenda, qui se voit sur le vitrail de saint Jacques.

[3] Invent. 11355 (ancien 6604). Restauré en 1923-4.

Martin, *Saint-Pierre*, 182, pl. XLIV, 4; *G.*, III, 1925, 325, n° 6, fig. 11-13 (avant, pendant et après la restauration). Rahn, *ASAK*, 1884, 70; *MDG.*, IV, 1845, 40; *BHG*, I, 1892-7, 114; *PS.*, 211; *LA.*, 214.

[4] Cette inscription, *G.*, III, 1925, 330, fig. 14-15.

[5] C'est donc une erreur de dire que ce vitrail « n'offre plus trace des armes de Charansonay »; *MDG.*, XXI, 1882, 39, note 1; Mayor, *BHG.*, I, 1892-7, 114, note 2.

François de Charansonay, qui fit don de ce vitrail [1] à la fin du XVe siècle [2], avant 1496, et dont la dalle funéraire est conservée au Musée [3].

Vitrail de saint Jacques [4]. *Pl. XII.* Saint Jacques est de face, avec les attributs du pèlerin : pieds chaussés de sandales à cordelettes, long bâton à pique, chapeau violet à coquille traditionnelle; sa longue robe verte est recouverte d'un manteau rouge doublé d'hermine, qui forme pèlerine sur les épaules. Des galons jaune-brun, rehaussés de cabochons verts et rouges, ornent toutes les bordures. Le nimbe jaune, le galon de la draperie brune qui sert de fond, sont aussi sertis de pierreries. Dans le carrelage jaune-brun, des pointes de diamant alternent avec d'autres motifs [5].

Les pinacles du couronnement, terminés en crosses, s'appuient au moyen de petits arcs-boutants, contre une sorte de tambour en forme de mitre. On y voit plusieurs figures : la Vierge et l'ange de l'Annonciation [6], tous deux debout, avec un phylactère portant l'inscription : « Ave gratia plena, » etc. [7], entre deux personnages tenant des phylactères, en qui l'on a voulu reconnaître saint Jacques et saint Joseph, mais qui sont plutôt des prophètes juifs [8]. Tout ce couronnement se détache sur des rinceaux végétaux, parmi lesquels se jouent des oiseaux rouges. Au-dessous, dans le baldaquin qui surmonte la tête du saint, deux anges musiciens surmontent de petites colonnes. Cette architecture gracieuse et fantaisiste, d'un blanc légèrement teinté de brun, s'enlève sur un fond bleu, qui descend également le long des piliers de l'édicule.

[1] *MDG.*, XXI, 1882, 39 : « 28 janvier, jour anniversaire du donateur : « ad decorem chori victream, in qua depingitur ymago beate Marie Magdelene(s), etiam cum armis suis, fieri fecit »; Martin, *Saint-Pierre*, 179, note 366.

[2] On ne peut préciser la date : 1487, soit la même année que le vitrail d'André de Malvenda, Martin, 179; 1495, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, I, 1891, 52; 1498, Rahn, *l. c.*; cette dernière date provenant sans doute d'une confusion avec l'année de sa mort, survenue le 16 janvier 1498.- 21 déc. 1496. Instance ouverte contre ceux qui « decoloraverunt verreriam Dne. Magdalene ». Reg. Ch. 7, f° 185 v°; *G.*, XXVIII, 1950, 49.

[3] *PS.*, n° 463; *G.*, III, 1925, 330.

[4] Invent. 6599. Restauré en 1909. Ce vitrail était le mieux conservé de la série.

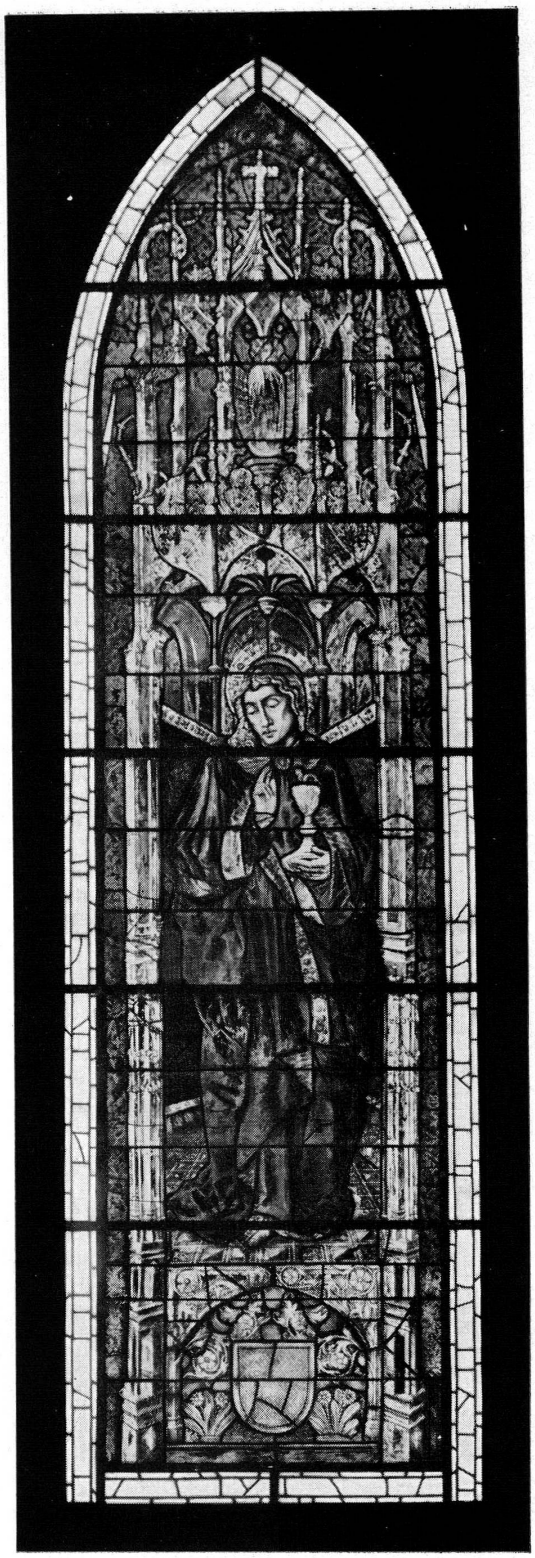
MDG., IV, 1845, 39-40; Blavignac, *ibid.*, 121, note 2 : Archinard, *ER.*, 224, 299; Rahn, *ASAK.*, 1884, 70; *MDG.*, XXI, 1882, 35; *BHG.*, I, 1892-7, 114, note 1; *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, I, 1891, 52; Martin, *Saint-Pierre*, 180, pl. XLIII, 2; Lehmann, Mitt. Antiquar. Gesell. Zurich, XXVI, 1912, 414, pl. XVIII, à gauche; pl. XIX (détail, Annonciation); Deonna, *Musée d'art et d'histoire*, Collections arch. et hist. Moyen âge et temps modernes, 8; *G.*, III, 1925, 322, n° 2; *PS.*, 212; *LA.*, 214, fig. 15, 165.

[5] Ce carrelage est semblable à celui du vitrail de saint Jean.

[6] Si l'artiste a choisi ce motif, c'est que la fête du martyre de saint Jacques le Majeur tombe sur le même jour que celle de l'Annonciation. Cf. à propos des chapiteaux de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, *G.*, XXVII, 1949, 157.

[7] La Vierge a un manteau bleu, une auréole jaune; l'ange, un manteau rouge, une auréole jaune.

[8] En grisaille et jaune.



Pl. XII. — Vitraux de la Cathédrale Saint-Pierre. A gauche, saint Jacques, à droite saint Jean. XVe s. — Musée de Genève, N°s 6599 et 6600

Le socle est le seul qui soit à peu près intact. Deux anges aux ailes rouges, vêtus de blanc, et recouverts, celui de gauche d'un manteau brun à revers bleus, celui de droite d'un manteau violet doublé de vert, supportent un écusson couronné d'un chapeau : de sinople à la fleur de lis d'argent, accosté de trois pointes de même, dont une en pointe et deux en chef. Ce sont les armes du chanoine André de Malvenda, qui fit don de cette verrière[1] en 1487[2]; il mourut en 1499, et nous possédons sa dalle funéraire[3].

Vitrail de saint André[4]. Ce vitrail est privé de son socle, et de toute la partie inférieure du saint; il comporte en plus de nombreuses lacunes. Mais il est le seul à avoir conservé intact le visage.

Saint André, tourné de trois quarts à sa gauche, se détache sur une tenture rouge; il porte une auréole verte cerclée d'or et de pierreries, s'appuie de la droite sur sa croix en X, jaune, et tient de la gauche un livre ouvert, bleu, à tranches jaunes. Sa robe est violette, son manteau vert. Les galons du vêtement, et celui qui borde la tenture en haut, ont des cabochons bleus et rouges. L'architecture en grisaille et en jaune, s'enlève sur un fond bleu. De fins dessins noirs ornent les voûtains du dais, et celui-ci montre, répété deux fois, l'écu aux armes du Chapitre[5]. Au-dessus, une

[1] Plusieurs dons : « Cum verreria, in qua depingitur ymago beati Jacobi, in quibus omnibus ejus arma depinguntur. » *MDG.*, XXI, 1882, 35; Archinard, *ER.*, 299.

[2] D'autres auteurs donnent la date 1480; Rahn, *GBK.*, 700; cf. *G.*, III, 1925, 323, note 2, réf. Toutefois la date de 1487 est confirmée par le Reg. du chap., le 30 mai 1487, Reg. ch. 7. fol. 165; *G.*, XXVIII, 1950, 49; le don de Malvenda eut peut-être lieu en même temps que celui de Charansonay.

[3] *PS.*, n° 464; sur ce personnage, *ibid.*

Flournois a relevé ses armes ailleurs encore : « elles sont aussi au logis de l'écu de Genève aux vitres », Flournois, 5, n° 17. Sur des fragments sculptés provenant du couvent de Rive. *G.*, XIV, 1936, 5, 10, 12, fig. 7, 46.

[4] Invent., 11569 (anc. 6603). Restauré en 1923-4.

MDG., IV, 1845, 40; VII, 1849, 86; Blavignac, *Armorial genevois*, 284, pl. XXXVIII, 3 (armoiries); Rigaud, *RBA* (2), 129; Mitt. Ant. Gesell. Zurich, XXVI, 1912, pl. XX; Martin, *Saint-Pierre*, 181, pl. XLIV, 2; *G.*, III, 1925, 325, n° 4, fig. 5-7 (avant, pendant et après la restauration); *LA.*, 214.

[5] Mayor, *BHG.*, I, 1892-7, 114, note 3 : « Les armes du Chapitre sont : de gueules à deux clefs d'or en sautoir. Blavignac, se basant sur les deux petits écus qui existent dans ce vitrail, a voulu différencier les armes de l'Evêché de celles du Chapitre et donner à ces dernières un champ d'argent (Armorial genevois, 284); c'est une erreur; il y avait impossibilité matérielle à teinter de rouge le champ de ces deux écus minuscules, la couleur rouge n'étant employée que sous forme de verre teint et ne s'appliquant jamais au pinceau; d'autre part l'espace était trop restreint pour enchâsser d'aussi petits morceaux de verres; cela explique pourquoi les champs sont simplement passés en grisaille comme le reste de l'architecture. Les clefs sont bien peintes de leur émail naturel, mais le jaune est la seule couleur employée, avec le noir pour le dessin et différentes grisailles pour les modelés, par les peintres verriers qui les appliquaient sur des verres blancs ou colorés selon les exigences de leurs cartons ». Ces armoiries inexactes ont été répétées, d'après Blavignac, dans la décoration héraldique de la salle du moyen âge, au Musée d'Art et d'Histoire (salle n° 15, frise au-dessous du plafond). Deonna, *Musée d'Art et d'Histoire*, Collections arch. et histor., moyen âge et temps modernes, 6-7.

forêt de pinacles accompagne un édicule ajouré de fenêtres, qu'encadrent deux anges musiciens sur des consoles.

Les armes du Chapitre signifient assurément que ce vitrail a été donné par ce corps.

Vitrail de saint Jean [1]. *Pl. XII.* Le socle, qui manquait, a été remplacé par une composition moderne, avec écusson sans meubles.

Le saint, au nimbe jaune orné de cabochons rouges, est de face, et incline légèrement la tête à sa droite. Il tient dans la main gauche un calice jaune d'où sort un serpent, et fait de la droite le geste de la bénédiction. Sa longue robe rouge, cachant presque entièrement ses pieds, est recouverte d'un manteau bleu doublé de vert. Le galon du vêtement, et celui de la draperie violette du fond, sont jaunes, avec cabochons. Le carrelage sur lequel reposent les pieds est pareil à celui du vitrail de saint Jacques : des pointes de diamant alternent avec d'autres motifs. Parmi les pinacles du couronnement, la Vierge aux ailes vertes, dans une auréole de flammes, pose les pieds sur le croissant, et surmonte sa tête de deux étoiles. Le fond sur lequel se détachent les architectures en grisaille rehaussées de jaune, est du même bleu que le manteau.

Vitrail de saint Paul [2]. Le socle manque; avant sa restauration, le vitrail était dans un état pitoyable, et tout le haut n'était qu'un amalgame informe de parties disparates. Saint Paul est de face, la tête au nimbe jaune à pierres blanches tournée de trois quarts à sa gauche. Il s'appuie de la droite sur sa longue épée, rouge, à pommeau et garde jaune, à poignée grise, et il tient dans la gauche un livre fermé, bleu, à tranches jaunes. Sa robe est brun clair, son manteau rouge, avec revers gris-brun. Les galons du vêtement sont jaunes, avec cabochons blancs, bleus. Le carrelage est à rosaces, en brun et en jaune. Le saint s'enlève sur une draperie verte, et l'architecture en grisaille avec jaune se détache sur un fond général bleu.

* * *

Selon de la Corbière, tous ces vitraux « ont été faits aux dépens d'André Malvenda, qui fut enseveli dans l'église en 1499 » [3], et cette erreur a été parfois répétée [4]. En réalité, André de Malvenda a donné le vitrail de saint Jacques; François

[1] Invent. 6600. Restauré en 1909. Lehmann, Mitt. Ant. Gesell. Zurich, XXVI, 1912, pl. XVIII, à droite; Martin, *Saint-Pierre*, 181, pl. XLIII; Deonna, *Musée d'art et d'histoire*. Coll. arch. et hist., moyen âge et temps modernes, 8; *G.*; III, 1925, 322, n° 1; *LA.*, 214, fig. 166.

[2] Invent. 11570 (anc. 6602). Restauré en 1923-4. Martin, *Saint-Pierre*, 182, pl. XLIV, 3; *G.*, III, 1925, 325, n° 5, fig. 8-10 (avant, pendant et après la restauration); *LA.*, 214.

[3] De la Corbière, 12.

[4] Archinard, *ER.*, 224.

de Charansonay celui de Marie-Madeleine; Dominique de Viry celui de saint Michel; le chapitre celui de saint André. Les donateurs des vitraux de saint Pierre, saint Paul, saint Jean, sont inconnus, et, les socles qui portaient sans doute leurs armoiries ayant disparu, ne peuvent être identifiés [1].

Ce sont les seuls vitraux en Suisse qui appartiennent à la dernière période gothique [2], et ils présentent entre eux trop d'analogies pour ne pas avoir été exécutés à peu près à la même date, soit à la fin du XVe siècle [3]. Il semble donc qu'à cette époque on ait renouvelé toutes les verrières de l'abside. Leurs ressemblances permettent aussi de penser qu'ils sortent tous d'un même atelier [4]. Elles n'empêchent toutefois pas de constater des différences, dans la composition, la facture, qui laissent croire que plusieurs maîtres travaillèrent à cette décoration [5]. Rahn y a reconnu : « die Hand eines tüchtigen Meisters » [6]. De Mandach suppose que Eberhard Sondergelt — qui est reçu bourgeois de Genève en 1456 et qui exécute en 1458 en collaboration avec Claude Violèse des vitraux à Valence pour le dauphin Louis — et Jofred Magnin, de la Chable en Haute-Savoie, admis à la bourgeoisie de Genève en 1473, « peuvent avoir tous les deux travaillé à cet ensemble sous les auspices de Jean Sapientis » [7]. Ce ne sont là que des suppositions gratuites. Les vitraux de saint Jacques et de saint Jean ont des éléments communs qui ne se retrouvent pas sur les autres vitraux : les carrelages sont identiques; les pinacles se terminent en crosses; les têtes débordent complètement la draperie de fond; ces détails laissent supposer que ces deux vitraux sont de la même main.

Lehmann relève des analogies avec les vitraux du chœur de l'église Sankt Magdalenen à Strasbourg, datés de 1480 environ; avec celui de saint Sébastien dans l'église d'Oberehnheim en Alsace; mais il reconnaît qu'on ne saurait songer à une parenté certaine et que la patrie des auteurs de ces verrières doit être cherchée à

[1] *G.*, III, 1925, 319.- 26 oct. 1492; mandat au grand maître de l'œuvre, « pro verreriis et ferro fenestre chori et alias ut in eodem rotulo continetur ». Reg. Chap. 7, f° 27 v°. En 1510 et 1511, on paie Etienne Marlioz pour des travaux exécutés aux verrières de saint André, de saint Pierre. Cf. Blondel, *G.*, XXVIII, 1950, 49, 50.

[2] Rahn, *GBK.*, 700; Martin, *SP.*, 180.

[3] Ce sont eux assurément que mentionnent les textes suivants :

Fabrique de Saint-Pierre, comptes, 1500-1 : « item Jacobo Buerini pro removendo araneas verreriis retro maius altare et scobando formas; *G.*, XXVIII, 1950, 62; même mention », 1501-2.

[4] Martin, *Saint-Pierre*, 180.

[5] *Ibid.*; Mayor, *BHG.*, I, 1892-7, 113; *LA.*, 214. Cf. les différences du vitrail de saint Pierre, dont par exemple le carrelage est représenté verticalement, et non en perspective comme sur les autres. Selon Martin, 181 : « on doit admirer sans réserves l'ampleur des draperies et l'attitude noble et jusqu'à un certain point aisée du personnage. Il semble qu'une main plus hardie ait dessiné cette figure ».

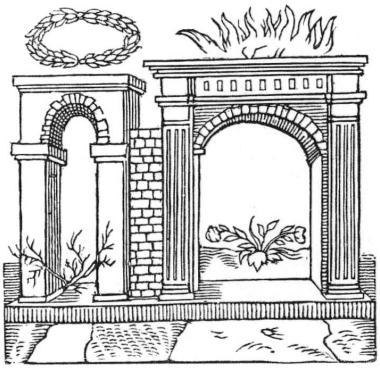
[6] Rahn, *GBK.*, 701.

[7] *GBA.*, 1918, 320, note 2. Sur Sondergelt et Magnin, *LA.*, 216, réf.

l'ouest, peut-être à Genève même [1]. De Mandach note des affinités avec l'art de Conrad Witz [2]. Pour P. Ganz, on y retrouve le style composite, mélangé d'influences françaises, italiennes, nordiques, en usage à Genève à cette époque, et que décèlent aussi les stalles de Saint-Pierre, les peintures d'Abondance [3]. D'autre part, H. Demole [4] les rattache aux verrières françaises du XVIe siècle, sans cependant qu'il soit possible de les attribuer à un atelier ou à des artistes parisiens; ils ont les caractères des œuvres du centre de la France, que Mâle a groupées sous la dénomination générale d'école de Paris. Pour lui, le dessin souple des draperies, le dais d'une architecture plus simple, permettraient d'attribuer le modèle du vitrail de saint Pierre à un artiste du centre de la France; les autres seraient plus directement inspirés de l'art bourguignon, peut-être même de l'art flamand. *Quot homines, tot sententiae* !

[1] Mitt. Ant. Gesell. Zurich, XXVI, 1912, 415; *G.*, III, 1925, 332.

[2] *GBA.*, 1918, 319 : « ces œuvres magistrales marquent une nouvelle phase dans le développement d'un art aux colorations éclatantes, au dessin à la fois sévère, naturaliste et ingénu ».

[3] P. Ganz, *La peinture en Suisse avant la Renaissance*, 67.

[4] H. Demole, note additionnelle, *G.*, III, 1925, 338. Il relève certaines ressemblances entre le vitrail de saint Jean et le saint Jean peint par les van Eyck au retable de Gand, etc.