

| | |
|---------------------|---|
| Zeitschrift: | Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera |
| Herausgeber: | Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte |
| Band: | 39 (1988) |
| Heft: | 1 |
| Artikel: | La Vierge de miséricorde : contribution à l'étude de la peinture dans l'ancien duché de Savoie |
| Autor: | Schätti, Nicolas |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-393741 |

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: 13.01.2026

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

NICOLAS SCHÄTTI

La Vierge de miséricorde

Contribution à l'étude de la peinture dans l'ancien duché de Savoie

L'iconographie de la Vierge de miséricorde, fort répandue sur tout le territoire du duché de Savoie s'est fixée, au cours du 15^e siècle, sur le modèle courtois de haute qualité développé dans la chapelle du château de Fénié [1410–20]. Cette forme est reprise et popularisée par de nombreux maîtres. Sa fonction originelle de Vierge rassembleuse, mater omnium, se déplace pourtant de manière considérable au sein de l'image que les donateurs veulent donner d'eux-mêmes: un trait caractéristique de la fin d'un moyen âge qui porte sur soi un regard plus laïque. En effet, abandonnant le face à face qui les rejettait hors du centre de la représentation, ils s'introduisent progressivement sous le manteau de la Vierge, et se détachent du fond constitué par l'assemblée des fidèles.

«Le 20 de mars [1504], fut commence en Plain Palaix, au milieu, vng oratoire par Iehan Nergaz, procureur de lhospital pestilential et de Toutes Ames, ou estoient paincte vne belle Nostre Dame a la quelle deulx anges tenoient eslargy son manteau, chascun deulx en tenant vng bout, lung deca, lauter dela, et au dessoubz du manteau estoient Papes, Empereurs, Roys, Ducz, Evesquez, Abbez, Chanoynes, moynes, gentilz hommes, marchandtz, labouriers et generallement de tous estatz, tant hommes que femmes, qui se tenoient la a lumbrage, et principallement y estoient pourtraictz au vif le dict hospitalier et aulcungz de ses amys.»¹

Cette image de la Vierge au manteau appelée communément Vierge de la miséricorde en Italie et en Provence, Notre Dame de Consolation dans nos régions, ne subsistera que peu de temps: l'oratoire de Plainpalais situé hors les murs, fut détruit avec les faubourgs de Genève à la Réforme et n'existe déjà plus au moment où Bonivard rédigeait sa chronique. La description qu'il nous en fait est d'autant plus précieuse que cette Vierge est l'ultime témoin genevois d'une importante tradition artistique qui s'est développée et affirmée pendant tout le 15^e siècle dans les Etats de l'ancien duché de Savoie et qui s'interrompt à Genève avec l'adoption du protestantisme.²

L'iconographie de la Vierge au manteau apparaît dès le milieu du 13^e siècle en Italie et connaît dès le 14^e siècle un succès considérable qui s'étend à l'Europe entière – elle orne en particulier le chapitre 38 du *Speculum Humane Salvationis*, un manuel de typologie qui eut une énorme diffusion à la fin du moyen âge³. Les premiers à se placer sous la protection du manteau furent les ordres religieux (ordres mendians, cisterciens, chartreux) et les confréries de laïcs (confrérie de la Miséricorde) qui rendront populaire le thème lors des grandes pestes. Très vite le chrétien du moyen âge cherchera à apaiser sa crainte de l'au-delà en invoquant devant le tribunal divin l'intercession de la Vierge au manteau pour «couvrir ses péchés» (psaume 31, 1)⁴.

A la fin du 14^e siècle une iconographie particulière va représenter cette protection mariale de l'humanité pécheresse et souffrante: le *mater omnium*⁵. Emmené par les représentants du pouvoir spirituel, pape et empereur, cardinal, évêque, roi et reine, l'ensemble de la chrétienté va se réfugier sous le manteau de la Vierge. Bien que reprenant la vision dualiste et religieuse du monde partagé en deux ordres distincts (*clerus et populus*) du haut moyen âge, le *mater omnium* fait partie d'un nouveau mode de représentation plus laïque de la société qui fait éclater le schéma tripartite (*oratores, bellatores, laboratores*) au profit d'une figuration plus large en «états» ou «conditions»⁶.

L'image décrite par Bonivard correspond, on l'aura reconnu, à ce type de représentation que l'iconographie savoyarde a particulièrement privilégié⁷. Il apparaît pour la première fois dans nos régions vers 1410-20 en Val d'Aoste, sur la paroi occidentale de la chapelle du château de Fénis⁸. Rigoureusement organisée autour de la silhouette sinuuse de la Vierge, l'image concilie une volonté réaliste dans la caractérisation des figures et un goût pour le jeu raffiné des lignes ainsi que pour la préciosité des étoffes et la subtilité des nuances colorées. Le manteau s'étend en largeur et n'offre aucun espace aux figures qui donnent de la profondeur par la variété de leurs positions. Cette formulation imprégnée de l'esprit du gothique international renouvelle la typologie qu'avait développée le trecento italien; typologie que connaît pourtant encore le 15^e siècle lombard, provençal ou même savoyard⁹.

Dans le programme complexe des peintures du château qui, du Saint-Georges monumental de la cour aux figurations des saints de la chapelle, célèbrent l'idéal chevaleresque des Challant, seigneurs du lieu, la Vierge de miséricorde prend une place particulière. Le *mater omnium* de Fénis est exclusif et ne laisse place qu'à la seule noblesse au vêtement somptueux. Mises en évidence de part et d'autre de la Vierge et légèrement tournées vers le spectateur, deux figures unies par la couleur de leur vêtement se détachent du groupe des fidèles. Leurs traits caractérisés par de légers rehauts de rouge laissent supposer qu'il s'agit là de portraits: Boniface I, maréchal de Savoie et seigneur de Fénis, et son frère, le célèbre cardinal Antoine de Challant. Le chevalier et le prêtre, figures complémentaires du *miles Christi* se rejoignent ici pour exalter la société féodale et chevaleresque. La Vierge de miséricorde permet ainsi une intégration remarquable du donateur au cœur même de l'image de dévotion. L'appartenance au milieu courtois et le caractère privé de la représentation favorisent un mouvement qui anticipe largement sur l'émancipation que connaîtra au 15^e siècle le portrait de donateur dans la peinture monumentale¹⁰.

La critique s'accorde depuis longtemps à reconnaître dans la Vierge qui orne la voûte d'une chapelle de l'église paroissiale de Saint-Gervais à Genève, une réplique de la fresque de Fénis. Cependant la figure du pape Félix V identifiée par les armoiries de Savoie sur sa chasuble laisse penser que les fresques datent de son pontificat (1439-49)¹¹. Cet intervalle de temps, qui sépare ces deux versions

Fig. 1

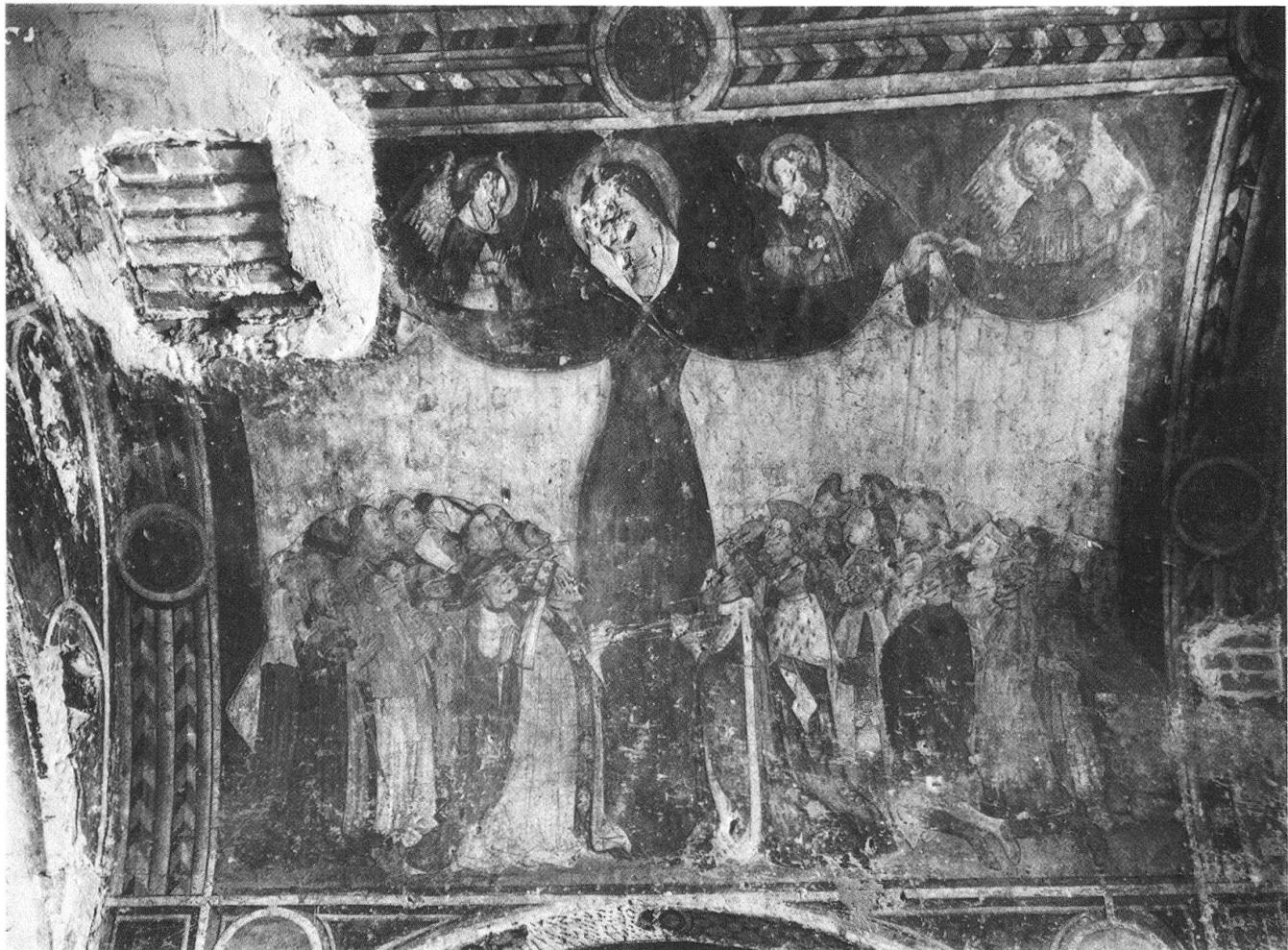
Fig. 2



1 Château de Fénis, fresques de la chapelle (vers 1410–20): la Vierge de miséricorde.

presque identiques s'explique en partie par les pratiques propres à l'art du 15^e siècle. Celles-ci font une large place aux modèles recueillis sous forme de carnets de dessins et d'esquisses¹². Le commanditaire a choisi un peintre d'origine piémontaise associé à l'art prestigieux de la cour de Savoie et valorisé par sa maîtrise d'une technique difficile, dont le registre stylistique est pourtant archaïsant¹³. Le choix indique une stratégie reposant sur des références aux valeurs passées dont l'enjeu est certainement la reconnaissance sociale.

La chapelle occupe une place privilégiée dans l'économie spatiale de l'église: située sous le clocher au sud du chœur (*ad sanctos*), elle servait de lieu de culte et de sépulture privés à une importante famille genevoise, les Despagne (ou d'Epagny). Le contexte funéraire apparaît de façon évidente dans une partie de son iconographie¹⁴. La commande artistique a influencé le choix des figures regroupées sous le manteau. A côté de quelques représentants de la noblesse, notamment le jeune homme de l'avant-plan aux chapel à plume et manches en bombardes, les figures bourgeois dominent: agenouillé dévotement derrière l'empereur et le roi, et habillé d'un costume austère mais de qualité, un bourgeois fortuné laisse entrevoir au travers de la fente de son vêtement une aumônière, attribut de sa condition. La même variété s'observe du côté des religieux et témoigne de la diversité des ordres. Fait rare, l'image intègre la représentation d'un ermite à barbe blanche, qui fait pendant à celle d'un



mendiant à l'extrême droite. Il faut y voir une allusion probable à l'ermitage de Ripaille où le nouveau pape, alors duc de Savoie, s'était retiré.

De peu d'années postérieure, la Vierge de miséricorde de la chapelle fondée en 1454 par le prieur Jean de Grailly dans l'abbatiale de Payerne, se situe dans l'environnement immédiat de la fresque genevoise. Cette œuvre témoigne de l'influence d'un tel modèle sur un peintre du nord des Alpes que l'on doit rattacher à l'art franco-bourguignon¹⁵. On y retrouve la disposition symétrique des figures en deux grappes de fidèles de part et d'autres de la Vierge – le pape et l'empereur placés ostensiblement devant celle-ci; de même, une mise en valeur de quelques têtes et figures au détriment des autres. Il faut imputer aux contraintes architecturales¹⁶, l'entassement des figures de religieux en pyramide et l'absence d'anges aux extrémités pour porter le manteau. Toutefois le peintre a conservé les anges centraux avec leurs gestes comme à Saint-Gervais. Autre motif identique si l'on fait abstraction du costume (modernisé à la mode de Bourgogne), la figure du jeune noble placé devant le rassemblement des fidèles¹⁷.

A l'instar de Fénis et Saint-Gervais, le commanditaire a présidé au choix des figures sous le manteau. Derrière le pape, un moine clunisien occupe la place privilégiée et c'est à peine si dans la masse des autres clercs on reconnaît un cardinal et un évêque. Cette désinvol-

2 Eglise Saint-Gervais à Genève, chapelle de Tous-les-Saints (vers 1439–49): état avant la restauration de 1905.

Fig. 3



3 Abbatiale de Payerne, chapelle de Grailly (vers 1454): état après la restauration de 1982.

4 Eglise de Lagnieu (vers 1471): partie centrale du retable autrefois conservé dans la chapelle de la Croix.

Fig. 4



Fig. 4: Eglise de Lagnieu (vers 1471): partie centrale du retable autrefois conservé dans la chapelle de la Croix.

ture qui contraste avec la précision de la description de la monde des laïcs et avec la minutie dans la définition des costumes cache une intention moralisatrice: le trop haut hennin porté par une femme et le coussin sous les genoux du jeune noble à l'avant-plan sont autant de symboles de la vanité dénoncée par les prédicateurs du temps¹⁸.

Un retable en bois sculpté et peint que fit exécuter vraisemblablement par un atelier genevois un bourgeois de cette ville (depuis 1456), le secrétaire ducal Jean Favier (de Lagnieu en Bugey, mort en 1471), montre une proximité stylistique évidente avec la fresque genevoise. Si quelques plis cassés font leur apparition, le corps de la Vierge – moulé par une robe à la taille placée très haut qui serre le corps au plus près dessinant une poitrine discrète – est quant à lui façonné sur le modèle de Saint-Gervais. Lagnieu présente une version réduite, comme à Payerne, et quelque peu mécanique de la fresque genevoise: les anges, copies de ceux de Genève, entrent en concurrence avec la Vierge pour porter le manteau et les figures occupent tout l'espace du manteau en s'étageant en lignes régulières.

Si le mode de représentation paraît bien archaïque, le retable montre une hiérarchie des figures sous le manteau entièrement renversée. L'émancipation sociale que permet le thème du *mater omnium* est ici totale: le donateur et sa femme se sont fait représenter en lieu et place du pape et de l'empereur relégués à l'arrière-plan¹⁹.



Ce n'est que tardivement que se feront sentir des courants novateurs qui moderniseront le modèle de Fénis. Si la structure gothique de la Vierge peinte vers 1480 par Jean Canavesio sur la façade de la chapelle Saint-Sébastien à Saint-Etienne-de-Tinée²⁰ est encore parfaitement identifiable, les figures en nombre plus restreint ont pris de l'ampleur et occupent tout l'espace du manteau réduisant d'autant les différences d'échelles. L'ondulation donnée au manteau assouplit le hiératisme de la composition, mais le système décoratif à portraits en médaillon est littéralement repris de celui de Fénis. L'état des peintures ne permet plus de se faire une idée précise des figures, mais leur grande taille laisse supposer que nous sommes en présence ici de portrait «au vif» de quelques bourgeois. Peinte sur la façade de la chapelle située au bord de la route de Nice avant un petit pont qui mène à la ville, cette image devait à l'instar du tableau décrit par Bonivard en protéger les habitants.

Die Darstellung der Schutzmantelmadonna ist im Gebiet des Herzogtums Savoyen weit verbreitet. Sie findet im Laufe des 15. Jahrhunderts ihre Vollendung in der höfischen Form, welche in der Kapelle auf Schloss Fenis entwickelt wurde (1410–1420). Dieses Schema wird in der Folge von verschiedenen Meistern aufgenommen und häufig angewandt. Die ursprüngliche Bedeutung der alles um sich scharen-

5 Saint-Etienne-de-Tinée, chapelle Saint-Sébastien (vers 1480–85): Christ de pitié et Vierge de la miséricorde.

Fig. 5

Zusammenfassung

den «Mater omnium» wird jedoch erheblich verändert durch das Bild, welches die Stifter von sich selber geben wollen. Dieses Bild ist bezeichnend für das spätmittelalterliche, zunehmend profane Weltbild: Während die Donatoren einander bisher am Rand der Bildkomposition gegenüberstanden, lassen sie sich nun immer häufiger unter dem Mantel der Muttergottes darstellen und heben sich dort vom Hintergrund der versammelten Gläubigen ab.

Riassunto L'iconografia della Madonna della Misericordia, assai diffusa su tutto il territorio del ducato di Savoia, nel corso del XV secolo si è fissata sul modello cortese, di elevata qualità, dipinto nella cappella del castello di Fénis (1410–20). Questo tipo è poi ripreso e popolarizzato da pittori minori. La funzione originale di «mater omnium» si modifica però considerevolmente a causa dell'immagine che i donatori vogliono dare di loro stessi: è una caratteristica della fine del Medioevo, che è portato a gettare su di sé uno sguardo più laico. In effetti, abbandonando la disposizione simmetrica che li disponeva ai lati della rappresentazione, i donatori s'introducono progressivamente sotto il manto della Vergine, differenziandosi dal fondo costituito dall'assemblea dei fedeli.

Notes

¹ BONIVARD, FRANCOIS. *Les Chroniques de Genève*. Genève 1867, p. 302/303.

² La Réforme coïncide chronologiquement avec l'épuisement de cette tradition dès les débuts du 16^e siècle. Les nouvelles contraintes figuratives introduites par la Renaissance, d'autres formes de représentations sociales et le changement des attitudes dévotionnelles face à l'image expliquent ce désintérêt pour une image qui ne sera reprise que sporadiquement ou dans des contextes particuliers (confréries de la Miséricorde). Sur la Vierge au manteau et la Réforme, voir LLOMBART, GABRIEL. El tema medieval de la Virgen del manto en el siglo de las reformas. *Estudios Lulianos*, 6, 1962, p. 299–310) et WIRTH, JEAN. Le dogme en image: Luther et l'iconographie. (*Revue de l'art*, 52, 1981, p. 9–23), p. 10/11. Sur l'évolution du thème entre le 15^e et le 16^e siècle et l'impact des nouvelles modalités de transmission du message religieux, voir: ARASSE, DOMINIQUE. Entre dévotion et culture: fonction de l'image religieuse au 15^e siècle. (*Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du 12^e au 15^e siècle*. Rome 1981), p. 131–146.

³ L'ouvrage fondamental sur la question de l'origine du thème, reste BELTING-IHM, CHRISTA. *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*. Heidelberg 1976. Plus récemment SOLWAY, SUSAN. A Numismatic Source of the Madonna of Mercy. (*The Art Bulletin*, 68, 1985, p. 359–367).

⁴ Le problème de la diffusion du thème n'a pas fait l'objet de nouvelles synthèses depuis les ouvrages de PERDRIZET, PAUL. *La Vierge de miséricorde. Etude d'un thème iconographique*. Paris 1907 et de SÜSSMANN, VERA. *Maria mit dem Schutzmantel*. (*Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5, 1929, p. 285–351). On retiendra surtout la variété des significations liées à des contextes particuliers (typologiques, confraternels, urbains, hospitaliers, etc.).

⁵ Nous empruntons par commodité la terminologie proposée par PERDRIZET (op.cit. note 4) même si, au moyen âge, elle ne désignait aucun type particulier de Vierge.

⁶ «Le nouveau schéma est encore celui d'une société hiérarchisée où l'on descend de la tête à la queue [...]. Mais il s'agit d'une hiérarchie différente plus horizontale que verticale, plus humaine que divine, qui ne met pas en cause la volonté de Dieu, qui n'est pas de droit divin et que l'on peut dans une certaine mesure modifier», cité d'après LE GOFF, JACQUES. *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris 1982, p. 241.

⁷ Nous avons tenté d'établir un premier catalogue des Vierges de la miséricorde savoyardes dans le cadre de notre mémoire de licence dirigé par le professeur Florens Deuchler et soutenu en octobre 1986 à l'Université de Genève sur les fresques de la chapelle de Tous-les-Saints en l'église de Saint-Gervais de Genève.

⁸ Le maître de Fénis et par là, celui de Saint-Gervais, est généralement identifié avec le peintre piémontais Giacomo Jaquerio. La datation proposée par BELLOSI, LUCIANO. *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*. (*Prospettiva*, 20, 1980, p. 89–93), est aujourd'hui admise par la critique. CASTELNUOVO, ENRICO. *Postlogium Jaquerianum*.

[Revue de l'art, 52, 1981, p.41–46] et ORLANDONI, BRUNO et PROLA, DOMENICO. Il castello di Fénis. Aoste 1982, p.51–144.

⁹ La frontalité et la stricte symétrie de la Vierge de Fénis se retrouve sur nombre de monuments italiens du Trecento (retable de Lippo Memmi à Orvieto, vers 1320–1330) et surtout en Lombardie au début du 15^e siècle (Vierge de Santa Maria in Selva à Locarno, missel de Jean Galéa Visconti, Milan, Archivio di Sant'Ambrogio, ms.6, fol. 176). Les Vierges se différencient toutefois de celle de Fénis par un regroupement des figures derrière le corps de la Vierge et non devant: cette contrainte est particulièrement explicite à Locarno où le corps de la Vierge cache une partie du visage d'une figure. En Savoie, on retrouve cette typologie à Hauteluce (façade de Notre Dame de Belleville) et sur le retable peint après 1422 par Jean Miraillet à Nice (sacristie de l'Aumône de la miséricorde).

¹⁰ L'identification est toujours sujette à caution et dépend dans le cas précis de la date à laquelle on situe les peintures. Si l'on examine les représentations de la Vierge de miséricorde, force est de constater qu'il n'est pas du tout évident pour les commanditaires de se faire représenter sous le manteau. Les donateurs considéreront longtemps l'image de la Vierge de miséricorde comme une image de dévotion au mystère de laquelle ils ne peuvent prendre part directement et exigeront d'être figurés en prière sur les côtés (retable Cadart d'Enguerrand Quarton au musée Condé à Chantilly, 1454), ou en retrait comme c'est encore le cas au 16^e siècle à Cagnes-sur-Mer (peinture absidiale de la chapelle de Notre-Dame-de-Protection). Le portrait sous le manteau de la Vierge est donc loin d'être une règle. Il serait aussi faux d'identifier les *mater omnium* savoyards à des portraits familiaux comme on l'a proposé récemment. Les exemples tardifs où de telles identifications sont assurées (Vierge de Lagnieu, tableau de l'oratoire de Plainpalais), et l'iconographie particulière de lettrines à représentation de Vierge de la miséricorde des Livres d'Heures savoyards – qui sera reprise à l'extrême fin du 15^e siècle par les marquis de Saluce (Casa Cavassa) – montrent une intégration des donateurs dans une représentation plus large: *mater omnium*, pour le premier cas, groupe de courtisans dans le second. Sur les personnalités d'Antoine et Boniface de Challant et le contexte idéologique des fresques de Fénis, voir ORLANDONI et PROLA (op.cit. note 8) qui discutent les identifications antérieures, et auxquels nous empruntons celle de Boniface et Antoine de Challant. Nous ne les suivons toutefois pas entièrement: les figures comme les attributs du pouvoir (tiaras, couronnes) présentent un caractère de stylisation évidente; beaucoup de têtes sont même cachées en partie. Enfin, la jeunesse de l'évêque, nous empêche d'y reconnaître Guillaume de Challant qui devait avoir près de 50 ans. Sur le portrait de donateur en Suisse romande, voir: SCHMIDT, ALFRED A. Porträtsstudien: zur Frühgeschichte des Bildnisses in der Schweiz. (Von Angesicht zu Angesicht. Michaël Stettler zum 70. Geburtstag), p. 150–156.

¹¹ La datation fournie par l'iconographie est confirmée par l'histoire monumentale et l'analyse du costume. Sur la reconstruction de l'église, voir GRANDJEAN, MARCEL. L'architecture de brique «genevoise» au 15^e siècle. (Nos Monuments d'Art et d'Histoire, 3, 1985, p.326–336), p.326–327. Sur les peintures (et bibliographie), voir: DEUBER-PAULI, ERICA; HERMANÈS, THÉO-ANTOINE. Botega di Giacomo Jaquerio, 1446–1449: Ginevra, Saint-Gervais. (Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale. Catalogue d'exposition, Palais Madame. Turin 1979), p.407–410.

¹² Les textes documentent cette préoccupation du modèle. Jan Prindale devait en 1414 exécuter les stalles de la cathédrale de Genève sur le modèle de celle de Romans. Voir: CUE-NOD, ANNE. Les stalles de la cathédrale Saint-Pierre. (Saint-Pierre, cathédrale de Genève: un monument, une exposition. Genève 1982, p.54–56), p.54. En 1418, Gregorio Bono est envoyé spécialement par le duc de Savoie à Lyon pour y copier le portail de la Cathédrale. Voir: CASTELNUOVO, ENRICO. Giacomo Jaquerio e l'arte nel ducato di Amadeo VIII. Giacomo Jaquerio (op.cit. note 11, p.30–57), p.33.

¹³ La technique à la fresque ne se rencontre que très rarement de ce côté-ci des Alpes, tant en Suisse romande que dans le sud-est de la France et devait en soi constituer un événement. CASTELNUOVO, ENRICO; HERMANÈS, THÉO-ANTOINE. La peinture au moyen âge. (Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud, t.6, p.59–72 et p.170–177); ROQUES, MARQUERITE. La peinture murale du sud-est de la France. Paris, 1961, p.19–30. Le style de Saint-Gervais doit être mesuré à l'œuvre majeure, exécutée à la même époque à Genève, qu'est le retable de 1444 de Konrad Witz et qui eut une influence presque immédiate sur l'art savoyard.

¹⁴ La Vierge de miséricorde sur la voûte est accompagnée sur la paroi sud de saint Antoine et de saint Jean-Baptiste entouré vraisemblablement des saintes Catherine et Marguerite. Une mise au tombeau rappelait la mort exemplaire du Christ. Sur le sommet de la voûte est peint un monogramme du Christ et le côté ouest montre une représentation des quatre Evangélistes au travail. Le revers de l'arc d'entrée enfin, est orné d'un agneau entouré de chérubins. Sur l'identification du vocable de la chapelle et de son fondateur, Mathieu Bernard d'Epagny, voir BLONDEL, LOUIS. Chronique archéologique pour 1951 et 1952. (Genava, n.s. t.1, 1953, p.74–78), p.76. Les problèmes spécifiques de la commande artistique de ces peintures et leur implication politique dans la Genève dominée

par l'administration pontificale d'Amédée VIII feront l'objet d'un article en collaboration avec Philippe Broillet, actuellement en préparation.

¹⁵ L'abbatiale de Payerne. Bibliothèque historique vaudoise, t. 39: Les fresques gothiques tardives de la chapelle de Grailly dans l'abbatiale de Payerne par Ellen J. Beer. Lausanne 1966 (p. 173–186) et Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud (op. cit. note 13), p. 69–70.

¹⁶ Une typologie «verticale» de la Vierge de miséricorde existe pourtant dans l'art du sud de l'Allemagne depuis le 14^e siècle. SÜSSMANN (op. cit. note 4), passim.

¹⁷ Le même motif se retrouve sur une miniature du Livre d'Heures du Comte de Piémont conservé à Stuttgart. GARDET, CLÉMENT. Le Livre d'Heures du Comte de Piémont, futur Amédée IX de Savoie, Annecy 1981, planche 12.

¹⁸ Giacomo Jaquerio rapporte dans le procès du prédicateur Baptiste de Mantoue qu'il loue pour sa piété, que lors de l'une de ses prédications celui-ci s'en est pris à une dame de l'assistance, «cum cornubus elevatis», en raison de sa coiffure luxueuse. CASTELNUOVO (op. cit. note 8), p. 41–46. A partir des années 1440–50, ce type de coiffe est d'ailleurs déjà passé de mode. Voir The History of Dress Series, t. I: Late gothic Europe, 1400–1500 par Margaretha Scott. Londres 1980, p. 137–170.

¹⁹ Le retable de Lagnieu présente donc une solution mixte entre le *mater omnium* et la représentation du donateur avec assistance que nous avons évoqué plus haut (note 10). Sur ce retable, voir CATTIN, PAUL. Les Saints du retable de Lagnieu. (Cahiers René de Lucinge, 19, 1975–76, p. 17/18).

²⁰ Les rapprochements avec l'art piémontais incite à attribuer ces peintures non pas au peintre local Jean Baleison – qui a collaboré à la décoration intérieure de l'édifice comme l'atteste une inscription – mais à Canavesio, originaire du Piémont et peut-être ancien collaborateur de Jaquerio. L'attribution à Baleison a été soutenue par ROQUES, MARGUERITE (op. cit. note 13), p. 324 et par ENAUD, FRANÇOIS. Jean Baleison, peintre (Art de France, 2, 1962, p. 93–121) p. 104.

Sources des illustrations

1: Photo Surintendance aux biens culturels et sites, Aoste (Italie). – 2: Photo Frédéric Boissonas, Musée du Vieux-Genève. – 3: Photo Jean-Claude Juriens, Payerne. – 4: Photo Paul Cattin, Archives départementales de l'Ain, Bourg-en-Bresse (France). – 5: Photo Palais Lascaris, musée des Arts et Traditions populaires, Nice (France).

Adresse de l'auteur

Nicolas Schätti, historien d'art, 11, chemin de Chamoliet, 1226 Thônex