

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	57 (2000)
<b>Heft:</b>	2
<b>Artikel:</b>	Konrad Witz et ses commanditaires français
<b>Autor:</b>	Rücklin, Françoise
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-169581">https://doi.org/10.5169/seals-169581</a>

### 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:** 12.01.2026

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

# Konrad Witz et ses commanditaires français\*

par FRANÇOISE RÜCKLIN

*A Monsieur le Professeur Jean-Louis Bandet à qui je dois tellement.*

## *I Les hommes*

Si, pour cette œuvre célèbre produite en toute certitude par Konrad Witz, que sont les panneaux de son retable de Genève qui porte, avec son nom, la date – 1444 – de son exécution, l'identité de son commanditaire français<sup>1</sup> François de Metz,<sup>2</sup> évêque de Genève depuis 1426, resp. 1428 – date de sa prise de possession de son évêché –, cardinal du titre de Saint-Marcel depuis 1440<sup>3</sup> est parfaitement connue et unanimement reconnue, son portrait et ses armes<sup>4</sup> figurant sur cette œuvre, il n'en va nullement ainsi pour celle des deux autres princes, l'un séculier, l'autre ecclésiastique, issus du même milieu, et dont le rôle fut pourtant décisif, aussi bien pour la carrière de cet artiste que pour certains des aspects les plus originaux et les plus profonds de sa production. C'est d'autant plus regrettable que René d'Anjou, qui n'était encore que duc de Bar et de Lorraine, pour le premier,<sup>5</sup> et, pour le second, Louis Aleman,<sup>6</sup> archevêque d'Arles, cardinal du titre de Sainte-Cécile, – qui se verra élevé par l'Église sur les autels le 9 juillet 1527, en même temps que Pierre de Luxembourg<sup>7</sup> –, représentés tous les deux par cet artiste, permettent de situer précisément dans le temps et de restituer à Konrad Witz certaines œuvres qui, pour son évolution, constituent des jalons décisifs. L'influence déterminante exercée par ces personnalités, aussi bien pour l'esthétique que pour l'iconographie et le symbolisme de ces panneaux, explique alors ce qui pouvait apparaître comme autant d'anomalies au sein de l'œuvre de cet artiste.

La commande de «La Sainte Famille dans une église»,<sup>8</sup> faite par René d'Anjou en avril 1434, fournit en effet, avec le tout premier portrait actuellement connu de ce prince<sup>9</sup> – le donateur jusqu'ici par mégarde pris pour une Sainte Catherine –, la toute première œuvre actuellement connue de ce peintre, qui peut de surcroît se voir datée avec la plus grande précision, ce qui possède l'avantage supplémentaire de donner pour l'ensemble de sa production dûment identifiée et datable une fourchette de dix ans exactement: 1434–1444. De plus, un certain nombre d'éléments formels unissent ce petit tableau à plusieurs autres œuvres de Konrad Witz. Quant à Louis Aleman, c'est le donateur de la «Crucifixion» de Berlin<sup>10</sup> – un autre petit format, mais qui conserve le critère essentiel de la qualité: une monumentalité intacte – qui nous en restitue les traits parfaitement identifiables grâce à ceux que porte sa pierre tombale toujours visible à l'intérieur de l'église Saint-Trophime

d'Arles<sup>11</sup>. Ces deux morceaux, le tableau de Berlin et la pierre tombale d'Arles, fournissent l'intégralité de l'iconographie actuellement connue avec certitude et contemporaine de ce prélat qui joua un rôle décisif dans le concile de Bâle.

A «La Sainte Famille dans une église» et à la «Crucifixion» de Berlin, il convient d'ajouter la «Pietà sans donateur» provenant de la collection Hélène Frick.<sup>12</sup> En effet, cette œuvre a Louis Aleman pour dénominateur commun avec la précédente, même si, à la différence de cette dernière, le prélat n'y apparaît pas physiquement, ceci étant dû au fait que ce panneau – que bien des traits relient au «Retable du Salut» – si profondément pensé dans tous ses détails, témoigne de méditations très approfondies ne pouvant être le fait que d'un théologien, cependant que la subtilité et le sujet de ces méditations présentent de surcroît la marque de ce prince de l'Église dont il est ici question. Le fait que sa copie, la «Pietà avec donateur» de la collection Frick proviendrait du Midi<sup>13</sup> pourrait même laisser supposer que, commandée par lui et emportée par ses soins dans son archevêché, cette «Pietà sans donateur» aurait pu lui appartenir.

Il est alors intéressant de constater que la conjonction de ces trois personnages, René d'Anjou, Louis Aleman et François de Metz autour de Konrad Witz, loin d'être le fruit du hasard, est due à un triple facteur. D'abord, les liens qui, depuis toujours – ils remontaient à la génération précédente –, les unissaient tous trois. Ensuite, l'importance du rôle joué par la Provence, singulièrement Avignon et Arles, dans leur existence. Enfin, la tenue du concile de Bâle qui, dans cette ville, leur permit d'entrer en contact avec l'artiste. En effet, aux oncles maternels de Louis Aleman et de François de Metz, respectivement Mgr. de Conzié et Jean Fraczon, vice-chancelier pontifical, cardinal du titre de Sainte Anastasie, couramment appelé cardinal d'Ostie, de Viviers ou, plus fréquemment, de Brogny, voire même Allarmet,<sup>14</sup> il convient d'ajouter les parents de René, Louis II d'Anjou et Yolande d'Aragon, souverains du royaume de (Naples et de) Sicile, du duché d'Anjou et du comté de Provence; comptant parmi leurs nombreuses demeures provençales des résidences à Aix, Tarascon et Avignon, pour Arles, alors siège de l'archevêché de leur domaine méridional, c'est dans le palais archiépiscopal lui-même qu'ils descendaient lors de leurs séjours dans cette ville. Leurs liens étaient très étroits avec la cour pontificale d'Avignon, si bien que c'est à Clément VII que le jeune

Louis II dut d'asseoir définitivement son pouvoir en Provence,<sup>15</sup> et, plus tard, il empruntera des sommes importantes à Jean de Brogny pour la conquête de son royaume italien.<sup>16</sup> Quant à Jean de Brogny, très lié à la cour de Bourgogne,<sup>17</sup> et à François de Conzié, tous deux après le pape les personnages les plus importants de la Curie avignonnaise puis romaine également, étant donné que vice-chancelier pour l'un et camérier pour l'autre, ils se partageaient le gouvernement de l'Église, cela depuis Clément VII – respectivement en 1391 et 1383 – et jusqu'à leur mort à chacun en 1426 et 1431, ils avaient vu leurs liens personnels attestés par le testament de Jean de Brogny, qui mit François de Conzié et Louis Aleman au nombre de ses exécuteurs testamentaires,<sup>18</sup> et encore resserrés par leur commune origine géographique – celle de la mouvance et du territoire du comté de Genève, dont la capitale était Annecy et le siège épiscopal Genève – à quoi ils durent leur brillante carrière ecclésiastique. En effet, même si ce sont indubitablement leurs capacités et leurs mérites qui leur permirent à tous deux de conserver leurs fonctions sous les successeurs de Clément VII, il n'empêche qu'ils n'auraient pas été aussi facilement ni aussi abondamment reconnus au départ, s'ils n'avaient été les compatriotes de Robert de Genève, pape sous le nom de Clément VII.<sup>19</sup> En effet, à la cour de ce pape, les Savoyards tinrent «la place réservée aux Italiens dans la curie romaine».<sup>20</sup> Les conséquences de cette communauté d'origine ne se limiteront alors pas plus à la génération de ces deux prélates qu'aux liens qui ont pu unir leurs neveux et ceux-ci à René d'Anjou: en effet, l'acquisition du comté de Bugey en 1402 par ce proche parent de René que fut Amédée VIII de Savoie expliquera pour partie l'élévation de ce personnage devenu l'ermite de Ripaille au pontificat suprême – en tant qu'anti-pape – sous le nom de Félix V, le 5 novembre 1439, une élévation essentiellement due aux neveux de François de Conzié et de Jean de Brogny, c'est-à-dire à Louis Aleman, qui en fut le principal artisan, et à François de Metz, leur intervention ayant été décisive dans ce conclave des plus restreints – et des plus irréguliers – où les Savoyards étaient majoritaires, les Provençaux bien placés, et qui ne comptait qu'un seul cardinal, en l'occurrence Louis Aleman.<sup>21</sup>

L'apparition de toutes ces connexions fait qu'il se révèle intéressant de relever une connexité supplémentaire: le lien direct qui, grâce à la personne de Jean de Brogny, unit nombre d'églises d'Avignon, singulièrement celle du couvent des Célestins, dont il fut également l'un des grands bienfaiteurs,<sup>22</sup> à ce joyau d'architecture, «le plus beau monument que Genève ait hérité de l'époque»,<sup>23</sup> qu'est la chapelle funéraire qu'il se fit élever au flanc méridional de la cathédrale Saint-Pierre-aux-Liens de Genève, un édifice achevé en 1405<sup>24</sup> – bien avant, donc, que ce prélat ne se voie transféré de l'archevêché d'Arles à l'évêché de Genève tout proche de son Annecy natal auquel il était resté fort attaché,<sup>25</sup> ce transfert n'ayant eu lieu qu'en décembre 1423<sup>26</sup> – et dont une bulle de Benoît XIII en date du 23 mars 1406 confirmait la fondation du chapitre collégial institué par son constructeur<sup>27</sup>. Certes, l'extérieur de cette chapelle

placée sous le vocable de Notre-Dame pour se voir par la suite désignée par le nom de chapelle des Macchabées,<sup>28</sup> évoque «au prime abord la silhouette de la Sainte Chapelle de Paris, rappel qui n'a rien de fortuit, vu les relations des cours pontificale et royale».<sup>29</sup> Il n'empêche que l'abside des Macchabées repose sur six branches d'ogives semblables à celles de Saint-Martial, au palais des papes,<sup>30</sup> et que son ornementation, bien que moins riche, lui est apparentée.<sup>31</sup> «De plus, comme à l'église de Saint-Didier, s'élance la poussée des colonnes grêles et des arcs-doubleaux. Les corbeaux évoquent ceux de la Tour du Plomb, et les crochets de feuillage sommés d'un fleuron, au pignon principal, trouvent leur prototype à la fenêtre de l'Indulgence et sur le placard de la Petite Audience, au palais des papes».<sup>32</sup> Quant à l'abside, la ressemblance qui existe entre celle des Célestins et celle des Macchabées<sup>33</sup> a même pu amener à se demander laquelle avait été le prototype, donc à supposer des maîtres d'œuvre communs: Perrin Morel, puis son fils Jacques.<sup>34</sup> Si le nom de l'architecte de cet édifice reste conjectural, celui du peintre qui le décore, et celui du sculpteur du tombeau de Jean de Brogny (aujourd'hui détruit) sont parfaitement connus. Il s'agit, pour le premier, du Piémontais Jacques Jaquierio<sup>35</sup> et, pour le second, exécuté en 1414, de «l'artiste flamand Jean Prindale de Bruxelles, de l'atelier de Claus Sluter»<sup>36</sup> un Flamand «qui s'était plié aux volontés très nettes du vice-chancelier de l'Église».<sup>37</sup> Par là, ce prélat a fait converger dans cette chapelle artistes et influences venus des deux côtés des Alpes, en l'espèce des deux grands centres artistiques septentrionaux de l'Europe de ce temps et de l'un des foyers les plus originaux de l'Italie du Nord, une conjonction tout-à-fait conforme d'ailleurs aux traditions genevoises.<sup>38</sup> Or il faut noter ce fait important, que le retable peint par Konrad Witz en 1444 pour François de Metz, le neveu du cardinal d'Ostie devenu à son tour évêque de Genève, le fut peut-être pour ce sanctuaire, ou au moins pour la cathédrale qu'il jouxta.<sup>39</sup>

Bâle, la Provence – plus exactement Avignon et ses environs, dont Arles faisait partie –, ainsi que la Savoie – très précisément: Genève – constituent donc les trois points d'ancrage essentiels des œuvres de Konrad Witz dues à des commanditaires français. Or il s'agit à chaque fois de centres artistiques importants, même si celui de Bâle fut éphémère, et qui en font dans ce domaine la capitale de toute leur région, un fait également vrai pour Genève en ce qui concerne les pays alpins et sub-alpins.<sup>40</sup> Des centres dans lesquels venaient converger et se fondre courants bourguignons-flamands et courants italiens, auxquels il convient, pour Bâle et Genève, d'ajouter le courant avignonnais qui représente lui-même une synthèse bien particulière de ces deux autres courants. Des centres qui se trouvent donc au confluent des courants venus de l'ensemble des foyers artistiques majeurs de l'époque. Mais avant de considérer de plus près chacune de ces œuvres, avec tous les problèmes qu'elle soulève et que ces diverses données permettent de résoudre, il convient de jeter un bref regard sur ce qui est connu de la biographie de Konrad Witz, les éléments déjà établis ici permettant d'ailleurs de

projeter, même à l'état de simple conjecture, une lumière intéressante sur certains de ses points d'ombre.

Ce que l'on sait de Konrad Witz se résume à peu d'éléments, mais ceux-ci sont attestés par des documents officiels. A part cela, des hypothèses, dont toutes ne sont pas à écarter, on été échafaudées. Elles concernent singulièrement son père. On ignore tout de l'enfance et de la jeunesse de Konrad Witz. Sa trace apparaît pour la première fois à Bâle, le 21 juin 1434, date à laquelle il est admis dans la corporation «zum Himmel» ou «Himmelzunft», dite aussi «zum Himmel und Stern», «au ciel et à l'étoile».<sup>41</sup> Le 10 janvier 1435, il est reçu citoyen de Bâle et prête serment.<sup>42</sup> Le 21 septembre 1437, on fait mention de lui lors d'une réunion solennelle de la confrérie de St. Luc.<sup>43</sup> En 1441–1442, trois notes font état de paiements pour des peintures exécutées à la halle aux grains (Kornhaus).<sup>44</sup> La somme intégrale s'élève à près de 103 Gulden.<sup>45</sup> Le 20 janvier 1442, maître Konrad de Rottweil, peintre et citoyen de Bâle<sup>46</sup> est désigné comme exécuteur testamentaire d'Elsin de Schlierbach, parente de sa femme. En 1443, il acquiert de Caspar Regisheim, citoyen de Bâle, la maison «zum Pflug» («à la charrue»), sise Freie Straße, avec ses dépendances et son jardin, pour 350 Gulden.<sup>47</sup> En 1444 sont portés sur un panneau du retable de Genève son nom et la mention de cette année. Il s'agit là d'une inscription selon toute vraisemblance antérieure au 20 février, date à laquelle cette œuvre fut placée dans la cathédrale.<sup>48</sup> Ce sont les seuls documents qui le concernent directement pendant son existence.

A part cela, sa femme – issue d'une fort bonne famille bâloise et nièce du peintre bâlois réputé Nicolaus Ruesch, dit Lawelin (mort en 1446) – est mentionnée comme veuve dans plusieurs notes de 1445–1448.<sup>49</sup> Cette même année 1448 devait d'ailleurs être riche en événements pour la famille: le 15 juin, Hans Witz de Rottweil, père de feu Konrad, renonce à la tutelle qu'il avait accepté d'exercer sur la veuve et les enfants de celui-ci,<sup>50</sup> le 18 septembre les cinq enfants de Konrad Witz sont déclarés orphelins de père et de mère, ceci précisément sur l'acte de vente par leur tuteur Jacob von Wangen, leur oncle maternel, de la maison «zum Pflug» pour 290 Gulden. En 1454 enfin, le dernier survivant des enfants de Konrad Witz, sa fille Katharina, entre comme novice dans le couvent de Ste. Marie-Madeleine où elle prend le voile en 1456. Sa dot de 400 Gulden provient de son père, une somme que, selon les propres termes de Jacob von Wangen, celui-ci n'avait «pas héritée mais gagnée par le travail de ses mains».<sup>51</sup> Ces indications, aussi minces soient-elles, permettent de constater que Konrad Witz avait, grâce à son art, été remarquablement accepté à Bâle où il avait joui d'une solide aisance – la maison «zum Pflug» était d'ailleurs fort bien placée – qui, après sa mort, avait laissé sa famille à l'abri du besoin. Pour ce qui est de son père Hans, si certains ont voulu l'identifier au Hans Witz qui avait eu maille à partir avec la justice de Rottweil en 1427,<sup>52</sup> d'autres au contraire pensent qu'il pourrait s'agir de Hance de Constance, actif à la cour de Bourgogne en 1424–1425.<sup>53</sup> La seule rubrique qui concerne ce personnage

dans les comptes de Lille parle de lui comme «peintre que aussi» (=également) «MdS» (=Mon dit Seigneur, i.e.: le duc Philippe le Bon) «avoit envoyé querir en la ville de Paris [...] pour [...] vaqué en ladite ville de Bruges à faire les patrons et autres choses de son mestier pour le fait desdits habillements» (destinés au tournoi qu'avait projeté le duc de Bourgogne contre celui de «Glocestre») «c.f. (cent francs)».<sup>54</sup> Dans la mesure où Rottweil, vu de France, ne se trouve pas tellement éloigné de Constance où le père de Konrad peut, comme bien des artistes, avoir fait un séjour à l'occasion du concile, l'une des hypothèses n'exclut d'ailleurs pas forcément l'autre, d'autant qu'en France, le nom «Hance de Constance» est plus facile à prononcer et à concevoir que «Hans de Rottweil».

## II *Les œuvres*

Pour en revenir aux œuvres qui nous intéressent plus particulièrement ici, les indications déjà fournies permettent d'apporter au moins l'esquisse de la réponse ou des explications concernant aussi bien l'interrogation portant sur elles, que l'hypothèse touchant les lieux où se forma Konrad Witz, interrogation, remarques et hypothèse formulées dans l'article de H. Röttgen<sup>55</sup> respectivement p. 90, p. 102 sq. et p. 103, étant donné que seuls les éléments fournis par l'analyse approfondie de chacun de ces panneaux, pourront permettre à cette réponse ou à ces explications d'être complètes.

La question que cet auteur pose, concernant «La Sainte Famille dans une église», la «Crucifixion» de Berlin et la «Pietà sans donateur», œuvres depuis longtemps considérées comme sorties de la même main, ce que confirment les analyses aux infrarouges<sup>56</sup> est la suivante: Comment ces trois œuvres, dont le lien avec Witz semble net, peuvent-elles se trouver en relation avec lui?

Cette question se heurte d'emblée à une difficulté: il est douteux, au premier regard, que ces œuvres puissent être, sans hésitation, reliées aux autres productions de Konrad Witz. Mais ceci provient du caractère très directif de leurs commanditaires, qui imposèrent leurs desiderata et leurs critères esthétiques au maître bâlois; leur commune origine culturelle – au sens le plus large, incluant également les critères sociaux et leur influence sur le goût des personnages concernés –, expliquant les similitudes de ces pièces entre elles. Il ne faudrait pas, en effet, que l'écran de la conception romantique de l'artiste, posant celui-ci comme un être à la liberté absolue et normativement souveraine, laisse oublier qu'une telle vision des choses n'avait pas cours dans la réalité du XV<sup>e</sup> siècle, et fasse négliger l'importance et le poids des commanditaires dans la conception et l'exécution des œuvres d'art de l'époque de Konrad Witz: la minutie des «prix-faits» (contrats) encore conservés manifeste du reste assez la manière dont chaque détail, formel aussi bien que technique, était précisé, ce qui restreignait donc passablement l'autonomie de l'artiste de ce temps. L'étroite relation de ces tableaux avec la Bourgogne – il vaudrait du

reste mieux parler de l'espace franco-flamand du duché de Bourgogne – également soulignée<sup>57</sup> s'explique de la même manière, tout comme l'apprentissage supposé avoir été fait par Witz en Bourgogne, en Savoie et en Provence,<sup>58</sup> une influence indubitablement esthétique pour la première, plus anecdotique ainsi que peut-être simplement décorative pour les deux autres – surtout pour la Savoie – qui ne sont guère sensibles dans les caractéristiques de son œuvre, sauf peut-être par une certaine vigueur parfois du modelé et de l'éclairage en ce qui concerne la Provence.

Simplement, si la mention de René d'Anjou pour la formation de Konrad Witz révèle une intuition intéressante, la manière dont elle est formulée, de surcroît sans autre justification: «Je n'en suppose pas moins une partie des sources artistiques de Konrad Witz dans l'entourage du roi René d'Anjou à Aix-en-Provence et à Avignon»<sup>59</sup> lui enlève toute pertinence. En effet, René, roi depuis 1435 seulement, ne rentrera en Provence qu'en 1442, et il attendra 1470 pour, après des séjours intermittents, décider de s'y installer définitivement. En fait, cette influence est beaucoup plus ancienne et n'a rien à voir avec le Midi. C'est le séjour bâlois de René qui, en avril 1434, lui en a fourni l'occasion, et le résultat s'en trouve dans «La Sainte Famille dans une église» qui, faute d'une identification correcte du donateur, a donné lieu à bien des spéculations hardies qui, pour se limiter à ces deux exemples, l'ont singulièrement fait procéder de plusieurs œuvres, perdues ou non, considérées comme de la main de Konrad Witz,<sup>60</sup> voire d'un grand triptyque disparu mais néanmoins reconstitué.<sup>61</sup>

#### La Sainte Famille dans une église (fig. 1)

«La Sainte Famille dans une église», intitulée également «Sacra conversazione»,<sup>62</sup> est un panneau de 68×41 cm, peint sur bois à la tempéra,<sup>63</sup> et qui appartient à la collection Farnèse. Il fut en effet acquis par les Farnèse de Parme le 13 février 1713 – peut-être de la collection de L. Paccia de Bologne – comme une œuvre d'Albert Dürer, et transféré à Naples en 1734, où il fut attribué à divers artistes, aussi bien de l'école allemande que de l'école flamande. Le premier à l'attribuer à Konrad Witz fut A. Bayersdorfer en 1897, découverte que publia D. Burckhardt en 1901 à l'occasion de la première étude scientifique qui ait été consacrée à cet artiste.<sup>64</sup> Cette œuvre présente, encadrée par un arc diaphragme bordé de crochets de feuillages gothiques retombant sur des piliers de section rectangulaire aux chapiteaux ornés d'une frise de sobres palmettes antiquisantes, une Sainte Famille humble, accompagnée de deux autres personnages, qui se trouve dans une église dont on ne voit que la nef ainsi qu'une partie du bas-côté droit. Cette église tenue dans des gris parfois beige subtils, et dans laquelle certains ont voulu voir la cathédrale de Bâle, mais dont le chœur, beaucoup plus élancé, ressemble davantage à celui de l'église des Cordeliers de cette même ville, appartient, avec ses chapiteaux cubiques, indubitablement à l'espace germanique. Romane par ses tribunes et par les arcs

surmontant les piliers qui séparent la nef du bas-côté, elle est gothique par ses verrières et ses voûtes, que ce soit celle de la nef, assez mal assurée d'ailleurs et pleine de toiles d'araignées, ou celles du bas-côté. Un jubé sous lequel et au travers duquel on voit trois autels d'or et de figures précieuses, sépare la nef du chœur, l'autel central, très en arrière, étant le côté droit du maître-autel. Des statues de pierre reposant sur des consoles rythment les piles du jubé et scandent les trois piliers qui séparent la nef du bas-côté. Celles-ci semblent avoir été rajoutées d'un pinceau tellement rapide et léger que le bord du pilier reste bien visible sous la partie des drapés qui en déborde et qui en paraît presque transparente. La statue du centre porte manifestement ces instruments de la Passion que sont la lance et l'éponge fixée sur un roseau, celle de droite selon toute apparence les trois clous, fort gros pour être bien visibles, et celle de gauche un voile surmonté d'une sorte de cercle, très vraisemblablement la couronne d'épines, mais tout ceci est traité de manière on ne peut plus sommaire. A la hauteur des tribunes, entre deux arcs du bas-côté et au-dessus d'eux, près de l'arc diaphragme, est suspendu un magnifique buffet d'orgues dans la tribune duquel un organiste paraît installé et semble jouer de cet orgue, la perspective de cette tribune et de son buffet étant tout à la fois hardie et quelque peu maladroite. Les tuyaux de l'orgue introduisent plusieurs nuances de gris, cependant que le rouge, l'or et le noir des menuiseries somptueuses et finement sculptées animent l'ensemble et font chanter les couleurs qui reprennent celles de la robe et de la chevelure de la Vierge, ainsi que le rouge le plus sombre de la tenue du petit personnage vu de dos qui se promène dans le bas-côté, ou les teintes de la rue et des badauds à l'extérieur. En effet, le bas-côté possède, dans le prolongement de l'arc situé à côté de l'arc diaphragme, une vaste ouverture qui, sans qu'aucune porte ne soit visible, le fait correspondre avec un environnement urbain paisible, dont un pignon orné d'un bois de cerf, décoration habituelle dans la Bâle de cette époque,<sup>65</sup> environnement simplement animé par cinq personnages accompagnant la perspective, dont deux minuscules, et que baigne la lumière éclatante mais passablement acide, à la netteté tranchante de l'une de ces matinées radieuses et terriblement frisquettes, avec leur ciel resplendissant mais froid encore, que connaît la région de Bâle au début du printemps. Le promeneur du bas-côté est d'ailleurs chaudement vêtu, tout comme ceux de l'extérieur.

Dans la nef, isolé et comme abstrait de son environnement, alors qu'il remplit tout l'espace compris entre les deux piliers de l'arc diaphragme, se trouve le groupe principal, très coloré en ce qui concerne les personnages qui entourent immédiatement l'Enfant Jésus, le gris sombre de la tenue du Saint Joseph faisant le lien chromatique avec le fond du décor. Celui-ci, le visage présenté de trois-quarts, animé d'un sourire intérieur, le regard perdu dans le lointain, joue avec une pomme. La construction de ce groupe est rigoureuse: elle forme une sorte de pyramide dont l'Enfant Jésus, qui oriente la construction – il est d'ailleurs le seul personnage figuré de face –, constitue le centre



Fig. 1 La Sainte Famille dans une église, de Konrad Witz. Naples, collection Farnèse, Museo Nazionale di Capodimonte.

immaculé. Tenu sur le genou gauche de sa mère penchée vers lui, il l'a à sa droite, la place d'honneur. C'est elle le plus grand personnage de l'ensemble, avec sa très ample et très longue robe d'un rouge clair à la jupe animée de plis nombreux et compliqués. Elle est assise sur une pile de coussins – la hauteur de son assise le prouve – dont on aperçoit sur la droite l'extrémité bleue de celui qui est posé par terre. Derrière l'Enfant, un peu sur sa gauche, Sainte Barbe identifiable à son attribut, la tour, est assise très droite sur le sol, et sa robe verte est également fort ample: un pan en est visible sur la droite, derrière le coussin de la Vierge. Le traitement du visage délicatement allongé de ces deux femmes est surprenant: les traits, à peine marqués, sont translucides, comme s'il s'agissait de vitraux vus d'assez loin, une impression renforcée par le trait sombre, épais et continu qui entoure la face et le cou, et par celui qui, à hauteur de la tempe, pénètre sur leur chevelure. Ils ressemblent très exactement, dans leur configuration même, aux plombs qui sertissent et maintiennent les éléments d'une verrière. A gauche de l'Enfant, agenouillée et de profil – la seule à être présentée ainsi –, une figure un peu plus petite, même si la différence de taille avec les autres personnages reste discrète, au vêtement de magnifique velours – l'éclairage venu de la porte ouverte le manifeste – bleu de France somptueusement brodé d'or avec toutes sortes de légers motifs linéaires, dont semble-t-il quelques fleurs de lys extrêmement stylisées. Cette figure paraît présenter à l'Enfant un livre dont la Vierge tient l'autre côté. En dépit du profil lourd, du cou puissant, souligné plus encore que dissimulé par le collet de vair, des cheveux courts étroitement plaqués sur le crâne et retenus par une grosse résille bordée de noir,<sup>66</sup> on a voulu prendre cette figure pour une Sainte Catherine en raison de l'épée dont on peut tout juste deviner le pommeau et la garde dépassant, à même le sol, du vêtement bleu et or sous lequel elle est glissée. C'est négliger l'aspect viril et même un peu épais de ce protagoniste, et oublier que Witz a peint dans une œuvre aujourd'hui à Strasbourg une Sainte Catherine dont l'attribut n'est pas l'épée – qui, comme la tour de Sainte Barbe, serait d'ailleurs beaucoup plus visible –, mais la roue, et dont l'attitude altière, le fin visage, la coiffure élaborée à la résille arachnéenne et l'ample jupe aux plis savants, sont tout à l'opposé de ce qui est présenté ici. En fait, le vêtement revêtu par ce personnage viril est la longue robe d'apparat des chevaliers,<sup>67</sup> de la même couleur que celle que portent les Fils de France des «Très Riches Heures» du duc de Berry aux mois de janvier, avril et mai, car le personnage ainsi représenté n'est autre que le donateur – d'où sa taille légèrement réduite – prince appartenant à la maison de France – ce qui indique son splendide vêtement et sa couleur –: en l'espèce, René d'Anjou, avec les traits tout-à-fait reconnaissables, car parfaitement caractéristiques (fig. 2a), que montrent les nombreux portraits qui sont restés de lui: un petit nez court et droit, un menton lourd, un cou fort épais, bref un visage déjà empâté en dépit de la jeunesse du personnage – il avait alors juste vingt-cinq ans –, avec des oreilles délicates et longues, d'un ovale des plus

étroits à force d'être allongé, ainsi que ces cheveux d'un blond-roux dont il était si fier, leur teinte étant l'une des plus appréciées de cette époque (fig. 2b).<sup>68</sup>

Les dates du séjour de René d'Anjou à Bâle permettent donc de déterminer de la manière la plus précise le moment où fut exécuté ce petit panneau: dans le courant du mois d'avril 1434, un bref laps de temps qui, avec la jeunesse de l'artiste, explique bien des maladresses de cette œuvre, dont le traitement pour le moins incertain des parties hautes de la nef, ou la main droite du donateur à peine esquissée et difficilement identifiable, ou encore le traitement passablement rapide des grandes statues des piliers de la nef, et celui des autels, quelque peu sommaire lui aussi. En effet, la présence de ce personnage convoqué dans cette ville par l'Empereur pour le 4 avril,<sup>69</sup> attestée dès le 2 avril par un document de l'époque,<sup>70</sup> y dure au moins jusqu'au 27, son intronisation solennelle en tant que duc de Lorraine datant du 24.<sup>71</sup> Le «*Diario*» («*Journal*») d'Andrea Gattari, dit aussi Gattaro, dont sont perdues les pages qui vont du 27 avril au 26 mai,<sup>72</sup> ne mentionne pas son départ avant cette première date, alors qu'il le fait pour celui d'Antoine de Vaudémont le 23 avril et qu'il fournit une description aussi détaillée qu'éblouie de la cavalcade du 9, lorsque René rendit visite à la congrégation générale,<sup>73</sup> ainsi qu'une relation complète de l'intronisation du 24.<sup>74</sup> Concernant le texte de Gattari, il est intéressant de noter que les tenues des participants à cette cavalcade, non seulement montrent le goût du faste vestimentaire qui était celui de René – livrée d'argent avec une devise rebrodée d'argent sur une manche pour les pages, journade<sup>75</sup> toute rebrodée d'or pour lui –, mais que, avec celles de ses hérauts et trompettes, elles manifestent le souci qui l'habitait de s'affirmer en tant que Fils de France, ce qui irait dans le sens de l'interprétation donnée au vêtement porté par lui dans notre tableau. En effet, ces participants à cette cavalcade portent cosaques et pennons aux armes de France,<sup>76</sup> rappel de la grandeur de la Maison royale à laquelle il appartient et de son indépendance à l'égard de l'Empire, double preuve de son surcroît de dignité, ce qui lui donne l'occasion d'une démonstration de puissance.

Cependant, tous ces éléments ne suffisent pas pour élucider cette œuvre, et la simple interprétation de la scène au premier degré – «*Sacra conversazione* avec donateur, ou Sainte Famille humble dans une église avec Sainte Barbe et donateur» – occulte sa signification véritable plus qu'elle ne la dévoile. Pour la comprendre correctement, il convient de replacer toute cette composition dans l'univers de René à cette époque, avec l'ensemble de ce qu'il a voulu exprimer par le moyen de ce tableau. En effet, une telle démarche fait alors apparaître que c'est par lui personnellement que chaque détail a été pensé, et que c'est de lui que provient cette «nouveauté iconographique sans précédent: une «*Sainte Famille dans une église*», selon l'expression de Ch. Sterling,<sup>77</sup> avec cette innovation, plus grande encore s'il se peut, qu'il s'agit alors d'une «*Sainte Famille humble*» complétée par une «*Sacra conversazione*». L'obstacle de la langue, que l'on pourrait éventuellement avancer à l'en-

contre d'indications aussi minutieuses, n'existe pas. Même si Konrad Witz avait ignoré le français, il est attesté que René savait l'allemand, voire qu'il aimait à s'entourer d'Allemands.<sup>78</sup> Du reste, c'est le cas contraire qui eût pu surprendre: une partie de la Lorraine était en effet germanophone, et Marguerite de Bavière, la propre belle-mère de René, à qui celui-ci était fort attaché, était allemande d'origine.

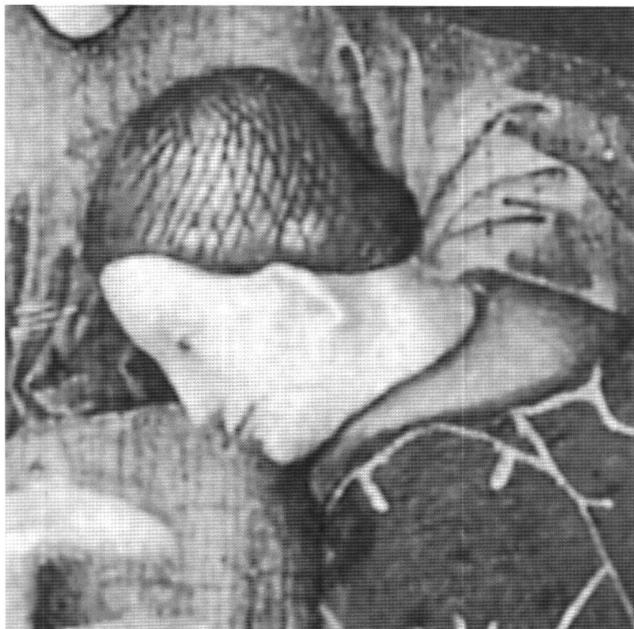


Fig. 2a Détail de la «Sainte Famille dans une église»: profil de René d'Anjou (1434).

Certes, la situation de René, à cette époque-là, n'était pas confortable: il venait de traverser une période difficile et même très pénible, avec la défaite de Bulgnéville, et plus encore, sa captivité bourguignonne. Une épée de Damoclès, certes lointaine en apparence, restait suspendue au-dessus de sa tête: la menace de devoir retourner dans sa geôle. Il n'empêche que les perspectives immédiates étaient riantes: il avait recouvré la liberté et se trouvait sur le point de se voir officiellement investi du duché de Lorraine par l'Empereur, et peut-être même venait-il juste de l'avoir été au moment de l'achèvement de ce tableau. C'est tout cela que, dans un premier temps, on peut retrouver dans cette œuvre: les idées noires qu'il a nourries se voient représentées par les nombreuses toiles d'araignée bien lointaines, bien sombres, mais justement fort visibles, fixées contre les arcs de la voûte, au plafond en quelque sorte, leur évidente ancienneté, vu leur couleur, indiquant

qu'elles appartiennent au passé; sa liberté se manifeste grâce à la porte ouverte sur l'extérieur, et si largement qu'on n'aperçoit même pas cet obstacle éventuel à la libre circulation, la ville paisible montrant, quant à elle, que la guerre et même sa menace sont effectivement écartées. Enfin, le temps radieux et printanier exprime l'allégresse de cet homme à nouveau libre; de même, grâce également à la perspective urbaine, il rend l'instant présent dans toute



LE ROI RENÉ

Fig. 2b René d'Anjou devenu le Roi René, médaillon d'albâtre de Pierre de Milan, 1441. Aix-en-Provence, Musée.

sa spécificité. Même si, par rapport à l'église, elle n'est pas située à l'endroit où se trouve la grand' place qui s'étend devant la cathédrale de Bâle, la place visible ici, qui ressemble tellement au «Münsterplatz», à la «place de la cathédrale» telle qu'on peut la voir encore aujourd'hui, évoque très certainement de surcroît ce lieu des grandes festivités locales, donc celui du triomphe de René, puisque c'était à cet endroit que se déroulaient les intronisations.<sup>79</sup> Quant à Sainte Barbe, avec sa robe couleur d'espérance et sa tour, elle exprime l'espoir confiant que l'épée de Damoclès, la menace du retour en prison dans la fameuse tour dijonnaise, ne tombera pas; un espoir qui sera cruellement déçu, ce qui explique que cette sainte ne figure pas dans la liste des saints révérés par René d'Anjou qu'a dressée Chr. de Mérindol.<sup>80</sup>

Mais ces données extérieures, auxquelles il convient d'ajouter le goût sensible de René pour les élégantes

figures franco-flamandes tellement proches, sur ce morceau, de la distinction des longues figures délicates et souples des enluminures françaises qu'il avait pu admirer dans les territoires du duc de Bourgogne ainsi qu'en France, singulièrement à Paris, comme dans la Savoie de Bonne de Berry, et dans les collections familiales, ne suffisent pas à circonscrire l'univers de René tel qu'il a tenu à le faire représenter sur ce panneau. Ses conceptions personnelles et plus proprement spirituelles s'y trouvent également figurées, ainsi que l'évocation de certaines réalisations qu'il avait fait mettre en œuvre à ce moment. En effet, ce qui est révélé ici est la piété la plus profonde d'un René juvénile, optimiste, heureux de vivre, pas encore sous l'emprise du «Roi mort» et de son obsession, avec une spiritualité qui exprime une foi confiante dont l'accent est mis sur la Rédemption, ses modalités et sa certitude, lui-même traduisant ici l'objet de ses méditations; c'est pourquoi il contemple religieusement le Livre d'Heures, source de la scène représentée sur ce tableau, et non l'un des personnages qui l'entourent. Même si certains, tel le promeneur indifférent qui déambule dans le bas-côté, n'en ont pas la conscience la plus aiguë, pour René, l'église est la maison de la «Sainte Famille» et déjà un coin de paradis: la lumière qui éclaire le groupe, d'une origine toute différente de celle de la lumière naturelle de l'extérieur, est de ce fait marquée comme lumière spirituelle; une sainte qui n'appartient pas à la Sainte Famille représente en quelque sorte la cour céleste, cependant que l'organiste suggère la musique qui la baigne de ses harmonies, cette musique sous toutes ses formes si fort en honneur à la cour de René, singulièrement pour sa chapelle.<sup>81</sup> Et s'il a choisi une Sainte Famille humble avec une cour réduite à l'essentiel – la sainte et l'organiste –, c'est tout simplement pour prouver combien la Sainte Famille, même dans un décor aussi splendide et majestueux que cette église, image du céleste palais, est proche du fidèle, y compris du plus modeste, et de sa vie quotidienne, combien elle est totalement familière en quelque sorte.

Mais cette simplicité si fortement soulignée n'en fait pas pour autant disparaître les perspectives du Salut. Elles y sont même tangibles et vont du détail le plus familier à ses aspects les plus solennels. En effet, Saint Joseph, le visage illuminé de l'intérieur et le regard souriant dans une lointaine contemplation, manifeste en jouant simplement avec la pomme qu'il tient dans sa main droite, que la malédiction attachée au fruit de l'Arbre de Science est vaincue par l'Incarnation, cependant que les statues porteuses des instruments de la Passion rappellent le rôle imparti au supplice du Christ dans cette heureuse issue. S'il ne traduisait pas un travail précipité, dû à des délais d'exécution très brefs, le fait qu'elles aient manifestement été rajoutées à la hâte, ainsi que semble l'indiquer la structure des piliers qui reste bien visible derrière elles, pourrait laisser penser qu'au départ René n'avait pas songé à faire figurer le drame du Salut dans le processus de la Rédemption représenté ici – du reste, la croix est absente dans cette église –, et qu'il avait en quelque sorte écarté les «mystères douloureux» au

profit du seul «mystère joyeux» de l'Incarnation. Quoi qu'il en soit, ce «mystère joyeux» de l'Incarnation reste privilégié, car c'est lui qui possède ici la réalité heureuse et immédiatement sensible de la chair bien vivante d'un bel enfant, alors que la Passion, figée dans la pierre, ne correspond qu'à une représentation très exactement pétrifiée, au simple filigrane d'une réalité transitoire, la réalité vivante, véritable, définitive en quelque sorte, étant celle de l'Incarnation victorieuse du temps et de la mort dans un éternel présent, celui de l'enfance divine avec toutes ses promesses. Ce reflet de son état d'esprit est d'autant plus net que, rentré en prison, c'est un Christ de Pitié dans toute sa déréliction que, dans son Livre d'Heures, il fera ajouter,<sup>82</sup> face à son portrait à la douloureuse barbe bifide, exécuté au même moment.<sup>83</sup>

Quant à la manière dont René est placé entre les divers saints et tout près de l'Enfant Jésus, elle traduit, avec la relation la plus naturelle qui soit au surnaturel qui est la sienne, la confiance qu'il a en son propre salut, cela sans aucune superbe ni forfanterie: son attitude est pleine de déférence, d'humilité, de naturel aussi, voire même d'une réserve de bon aloi, avec sa splendide épée discrètement glissée sous sa robe. La somptuosité de sa tenue, qui correspond à son rang et l'atteste, ne représente en effet qu'un hommage courtois supplémentaire et indispensable, alors que, s'il se fût agi d'une Sainte Catherine, elle eût été parfaitement incongrue au milieu des vêtements fort simples des autres saints, d'autant que Sainte Barbe était également fille de roi. Le Livre d'Heures qu'il semble offrir à l'Enfant Jésus qui s'amuse à en tourner les pages pourrait, de plus, être une allusion au vif intérêt de René pour ce genre d'ouvrages, ce qui constitue là aussi une forme d'hommage, leur magnificence étant au service de la dévotion et non de la vanité, dans la mesure où il a tenu à ce que cet objet serve de simple jouet au jeune enfant.<sup>84</sup> Cette confiance de René en son propre salut est encore soulignée par la pomme tenue par Saint Joseph qui, visuellement, se détache au milieu de son superbe vêtement.

Mais il manque encore un élément d'explication à cette œuvre: l'aspect de vitrail donné au visage des Saintes Femmes, avec les plombs qui les sertissent. Il s'agit là vraisemblablement d'une allusion aux verrières offertes à cette époque par René d'Anjou et sa femme Isabelle de Lorraine à l'église de Rustroff,<sup>85</sup> des vitraux qui représentent une Annonciation et une Visitation accompagnées des armes des donateurs antérieures à l'héritage de Louis III d'Anjou.

Tout ceci faisait donc de cette «Sainte Famille dans une église» un panneau de dévotion – il en a d'ailleurs tout-à-fait la taille – hautement personnel, entièrement centré sur René d'Anjou pour qui il s'agissait même vraisemblablement d'un ex-voto,<sup>86</sup> voire peut-être aussi d'un souvenir de Bâle destiné à sa femme Isabelle à qui il avait l'avantage de fournir son portrait et qui, en 1435, l'aurait emporté avec elle à Naples. La disparition de ce petit tableau des collections de ce prince et le fait qu'il ait été retrouvé en Italie s'explique sans doute par toutes les vicissitudes napolitaines.

taines de René et de sa famille, ainsi qu'éventuellement par le sac de Naples par les Aragonais le 2 juin 1442.<sup>87</sup>

Le très grand nombre d'éléments relatifs à René d'Anjou présents dans cette «Sainte Famille dans une église» n'empêche cependant pas qu'elle porte également des caractéristiques bien witziennes qui la rattachent à nombre d'autres œuvres de cet artiste. Il s'agit certes généralement de détails, mais ils n'en sont pas pour autant dépourvus de poids et manifestent que l'importance revêtue par ce panneau pour la suite de la production de Konrad Witz n'est absolument pas négligeable. Pour plus de simplicité, une fois énumérées les quelques constantes de l'œuvre de Witz présentes sur ce panneau, c'est l'ordre chronologique habituellement retenu qui sera suivi dans la liste des motifs qui, dans cette représentation, sont sujets à intrications avec d'autres œuvres. En ce qui concerne les constantes, ce qui frappe d'abord ici, abstraction faite de «cette corrélation spécifique des figures avec la «surface au sol» propre à tout espace [...] que l'on retrouve partout où Witz représente des intérieurs d'une certaine ampleur»,<sup>88</sup> est le fait qu'on y retrouve le goût prononcé de cet artiste pour les compositions triangulaires à base large,<sup>89</sup> pour la figuration des statues peintes en grisaille, plus picturales que proprement sculpturales,<sup>90</sup> ainsi que pour les valeurs tactiles des objets, sensibles ici singulièrement avec le tabouret de Saint Joseph, l'orgue et son buffet, et plus encore, avec les tissus des vêtements de Saint Joseph et de René, le velours de la robe de ce dernier, avec ses reflets lumineux sur le dos, annonçant l'admirable rendu des diverses composantes constituant la pelisse de l'empereur Auguste de Dijon, une sensibilité qui ne manque pas de faire penser à un goût éventuellement hérité de ce grand connisseur en la matière que fut Hance de Constance. On y constate également la présence de personnages qui, témoins d'une scène exceptionnelle, lui restent indifférents, tout absorbés qu'ils sont par leurs occupations ordinaires, et le plaisir à camper de petites figures qui, de leur silhouette et de leurs mouvements, animent un décor, ainsi que la faculté si rare de rendre la lumière bien précise, caractéristique d'une heure, d'un lieu et d'une saison. A part cela, la somptuosité de la robe de René se retrouve dans celle des tissus brochés habillant certains personnages des panneaux intérieurs du «Retable du Miroir du Salut». Le raccourci hardi de la manche droite de Saint Joseph n'est pas sans évoquer celui de la manche gauche du Joachim de la «Rencontre à la Porte Dorée», bâtiment dans lequel se profilent des toiles d'araignée porteuses de significations proches pour partie seulement de celles qui sont accrochées aux voûtes bâloises. Enfin, les deux églises qui servent de décor à une œuvre de Konrad Witz, celle de la «Sainte Famille» comme celle des «Saintes Marie-Madeleine et Catherine», de Strasbourg, présentent une échappée sur une perspective urbaine animée de personnages. On pourrait peut-être encore se demander si, de même que sur le pilier de droite du «Saint Barthélémy» de Bâle, où Konrad Witz a fait figurer le W de son initiale, la broderie bordant le collet du manteau de René ne porterait pas, éventuellement, le W de

Witz renversé, le centre de la lettre dessinant pour sa part un K, lui aussi renversé, ce qui fournirait de manière cryptique son monogramme: une hypothèse qui ne peut que rester conjecturale. Elle mérite cependant d'être notée, dans la mesure où les motifs des broderies contiennent sans doute bien des allusions voulues par le possesseur de ce vêtement et aujourd'hui passablement hermétiques.

Mais ces éléments ne sont pas les seuls à relier ce panneau – qui a peut-être contribué à faire admettre l'artiste dans la corporation *zum Himmel* le 21 juin 1434 – à un autre. En effet, «le charme d'un coloris plein de fraîcheur, ainsi que d'un regard en quelque sorte posé par hasard et de manière quasi impressionniste sur les choses, qu'on ne rencontre nulle part ailleurs dans toute la peinture de chevalet de cette époque qui soit parvenue à notre connaissance», l'unissent justement à cette autre œuvre de jeunesse qu'est la «Crucifixion» de Berlin.<sup>91</sup>

### La «Crucifixion» de Berlin (fig. 3)

Ce petit panneau (34×26 cm) représente, dans un paysage de lac alpestre, le Christ mort sur la croix – son flanc est percé – entouré de sa mère soutenue par deux Saintes Femmes à sa droite, et de Saint Jean à sa gauche. Au premier plan à gauche – c'est-à-dire visuellement à la droite du crucifié mais en fait exactement en face du Christ – se trouve un donateur à genoux. D'après la couleur et la forme de son vêtement, il s'agit d'un cardinal habillé sans le moindre apparat, en simple costume de voyage, vraisemblablement en signe d'humilité et pour rappeler que l'Homme n'est que de passage sur terre. Le paysage qui s'étend immédiatement derrière la croix est divisé en deux parties pratiquement égales dans le sens de la hauteur: au-dessus, un ciel vespéral animé de nuées longitudinales ou parfois arrondies, prolongé par l'étendue lacustre qui forme une sorte d'échancrure claire; au-dessous, une étendue vallonnée dans laquelle est plantée la croix, un tau en réalité, tout comme pour les croix de la «Pietà sans donateur», le corps du crucifié se détachant, à peu de chose près, entièrement sur le ciel et sur l'eau, la ligne d'horizon lui en arrivant juste au-dessus des genoux. A droite, le lac est bordé par une ville forte enclose de remparts d'où surgissent de hautes tours avec un château. A l'intérieur de cette ville se dressent églises et bâtiments importants, ainsi qu'un autre château sur un escarpement abrupt. La rive d'en face, aux reliefs fortement marqués, mais qui descendent le plus souvent en pente douce sur le lac, est, mis à part quelques rocs, couverte de forêts et dessinée, comme l'autre, de nombreuses baies qui se perdent dans le lointain. L'inventeur de cette œuvre, Cl. Phillips,<sup>92</sup> fait remarquer l'étroite parenté de la touche des arbres avec la facture de ceux du grand paysage de Genève et de celle des rocs, des cailloux et des buissons avec ces mêmes motifs dans le «Saint Christophe» de Bâle. Un chemin caillouteux fait, sur la droite, le tour de l'esplanade où est dressée la croix. L'étendue verdoyante plantée d'arbres et de buissons vers le fond, est

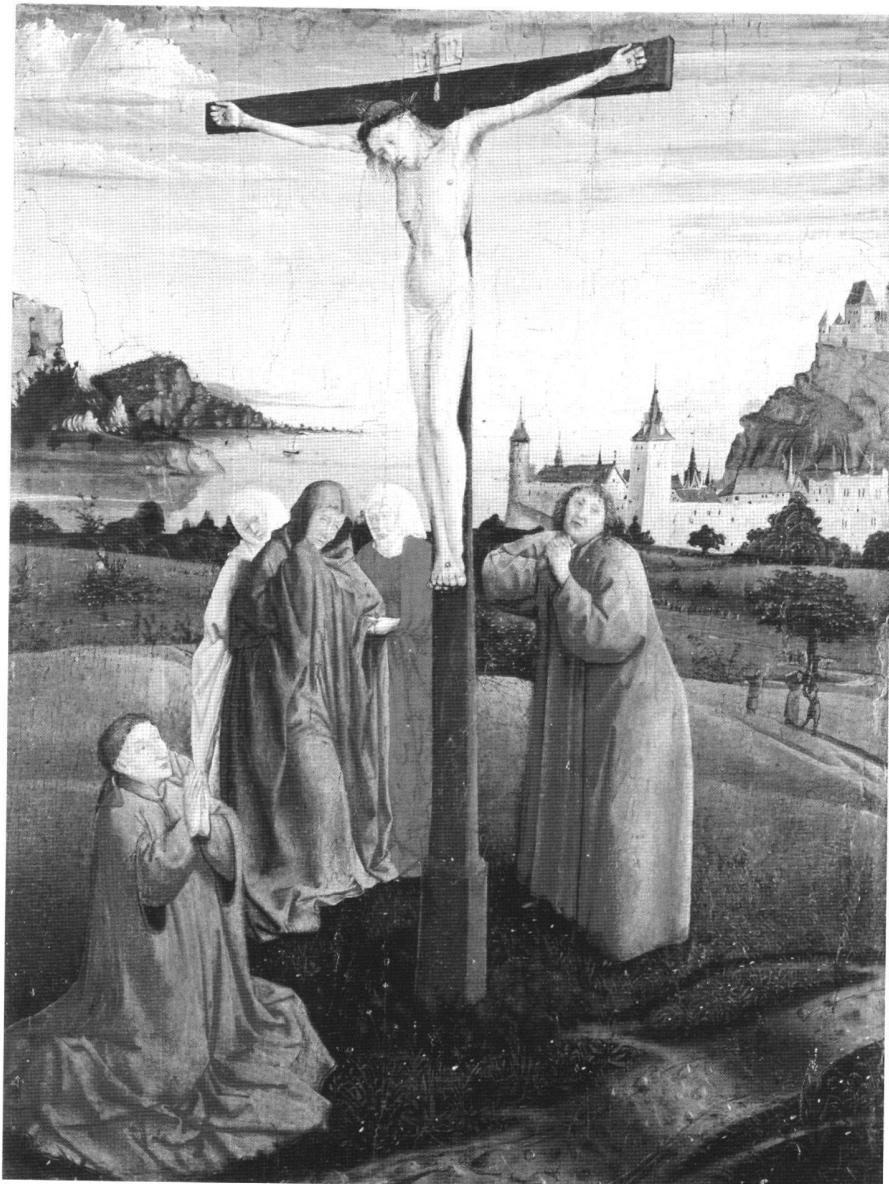


Fig. 3 Crucifixion, de Konrad Witz. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, alte Meister.

animée de personnages, de même que le lac l'est de bateaux. A la droite du crucifié, tout contre le pied de la croix dont les bras forment une diagonale hardie qui n'est pas sans annoncer celle du madrier de la «Rencontre à la Porte Dorée», les Saintes Femmes forment un groupe compact et fort coloré: au centre, le bleu profond et lumineux du vêtement de la Vierge, dans lequel elle est entièrement drapée, contraste avec l'écarlate flamboyant surmonté d'une guimpe blanche de la Sainte Femme placée visuellement contre la croix, et avec le jaune vif et la guimpe blanche de celle qui se trouve de l'autre côté de la mère éplorée. En dépit des couleurs contrastées et des drapés

verticaux et élancés, ce groupe paraît quasiment monolithique et, malgré la dignité de toute sa retenue, il donne une indéniable impression de pathétique due avant tout au visage tragique de la Vierge, avec ses yeux et sa bouche tombants de douleur, ainsi qu'à ses genoux qui, visiblement, se dérobent. Un pathétique que l'on retrouve plus extériorisé de l'autre côté de la croix, dans la figure monumentale du Saint Jean courbé sur sa douleur, avec sa tête enfoncee dans ses épaules, ses bras qui se tordent et ses mains aux doigts convulsivement croisés. Tout ce pathétique qui traduit le sujet même de cette représentation, fait que la dénomination exacte de cette scène, donc du pan-

neau, serait en fait: la «Déploration au pied de la croix», une dénomination qui lui est d'ailleurs parfois donnée.<sup>93</sup> Seul, le donateur, recueilli et absent en apparence, semble étranger à cette émotion, mais cela correspond à la réserve que lui impose le rôle passif qui est le sien dans le déroulement de l'action représentée ici, et souligne que cette représentation est le fruit de sa méditation sur cette scène, non celui d'une apparition comme dans le cas du Portrait du Bienheureux Pierre de Luxembourg,<sup>94</sup> si witzien de facture, sur lequel le jeune prélat fixe la vision qu'il a eue.

L'équilibre de la totalité de la composition de ce panneau est à tous les points de vue remarquable, qu'il s'agisse de l'harmonie du paysage, ou du groupement savant des masses de la ville et de son promontoire avec le Saint Jean d'un côté, de celui des Saintes Femmes et du donateur de l'autre côté, ensembles qui se répondent de manière subtile, cependant que la diagonale de la croix et que le mouvement des têtes des personnages lui évitent tout caractère statique. L'harmonie chromatique, fort hardie quant aux rouges, est tout aussi savante: le brun du bois de la croix, le vert de la prairie et le bleu du vêtement de la Vierge évitent que les rouges si différents du vêtement de la Sainte Femme et de ceux des deux hommes ne détonent: au contraire, ils s'exaltent mutuellement.

L'identité du donateur n'a pu jusqu'à présent se voir établie; or ses traits fortement typés permettent de la déterminer, lorsque l'on connaît, à Saint-Trophime d'Arles, l'effigie funéraire de Louis Aleman, cardinal du titre de Sainte-Cécile (fig. 4).<sup>95</sup> C'est en effet la même face à la forme bien caractéristique, avec son bas de visage fort triangulaire et même pointu, ses pommettes saillantes et son front passablement large. L'identité de ce personnage originaire des contreforts de la Savoie, intime de François de Metz, lié à René d'Anjou, ayant assisté à la fin du concile de Constance, et arrivé à celui de Bâle le 31 mai 1434, explique alors, là aussi, l'ensemble de ce tableau et ses particularités. Le fait qu'à la différence de ce qui sera le cas lors du conclave de novembre 1439<sup>96</sup>, la calvitie de Louis Aleman ne soit pas marquée sur ce portrait, laisserait penser que ce tableau a été exécuté au début de son séjour à Bâle. Il est du reste vraisemblable que c'est François de Metz, présent dans cette ville lors de l'arrivée de Louis Aleman, qui, à la suite de la prestation de Konrad Witz pour René d'Anjou, l'a mis en contact avec cet artiste.

A nouveau, il s'agit d'un panneau de dévotion qui, cette fois, rassemble ce qui, du point de vue spirituel comme du point de vue temporel, était le plus cher au cœur de Louis Aleman, soit: d'une part, le calvaire – c'est d'ailleurs ce motif qui figurera sur le revers de la médaille de pèlerinage qui lui sera consacrée<sup>97</sup> – figuré au moment le plus tragique, celui où le coup de lance est venu attester le trépas du Sauveur, et d'autre part sa petite patrie d'origine, à laquelle il était resté attaché au point d'avoir, en 1423, tenté en vain d'obtenir l'évêché de Genève.<sup>98</sup> La conjonction de ces deux dilections produit donc cette crucifixion-déploration dans un site alpestre près d'une ville dont les toits sombres parlent pour un matériau de cette région. En dépit de l'aspect



Fig. 4 Pierre tombale de Louis Aleman. Arles, Cathédrale.

fort réaliste de l'ensemble, il se peut d'ailleurs qu'il s'agisse d'un site idéal, d'autant que les éléments de la ville d'Annecy reconnus par Cl. Gardet,<sup>99</sup> dans la mesure où ils datent du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle pour les plus anciens, sont bien postérieurs à la date possible de l'exécution de cette œuvre. Simplement, pour qu'il ait pu se trouver aussi fidè-

lement rendu, il fallait que ce type de paysage fût parfaitement familier à Konrad Witz, ce qui, à défaut forcément de la Savoie, pourrait peut-être parler en faveur au moins d'un séjour dans la région de Constance.

Du point de vue formel, le chromatisme hardi, le groupement des Saintes Femmes et l'expression de la Vierge qui, avec ses traits tombants, utilise des conventions que l'on retrouvera encore dans la «Pietà de Villeneuve» ou dans la «Vierge du spasme» de Francesco Laurana, parlent pour des influences franco-italiennes, dont celle de l'enluminure française pour le paysage singulièrement. Des influences sans doute également imposées par le goût de Louis Aleman formé dans ces deux contrées, étant donné qu'il passa sa jeunesse dans le creuset avignonnais et qu'il vécut une quinzaine d'années en Italie, Constance n'ayant constitué qu'une parenthèse des plus brèves et des plus occupées entre les deux. Mais, de la part de Konrad Witz, de telles caractéristiques supposent évidemment une bonne connaissance de ces expressions esthétiques.

La marque de Louis Aleman est tout aussi nette en ce qui concerne le contenu de l'ensemble. Tout comme dans la «Sainte Famille dans une Eglise», et même si c'est moins immédiatement sensible, la lumière qui éclaire les cinq personnages de cette scène n'est pas identiquement la même que celle qui éclaire la ville et le reste du décor. C'est à nouveau une lumière spirituelle, celle qui illumine la contemplation du cardinal dont le regard perdu dans le lointain au lieu d'être fixé sur les protagonistes du drame, ne signifie nulle indifférence de sa part – ce que démentiraient les mains jointes l'une contre l'autre, élevées dans une supplication muette – mais un intense recueillement tout entier consacré à sa vision intérieure manifestée ici par le spectacle représenté. Ce regard souligne en même temps la réserve à laquelle il est astreint du fait qu'il n'en est pas un acteur mais un simple spectateur en esprit. C'est d'autant plus net que l'objet de sa contemplation et celui de sa douleur exprimée avec la plus extrême retenue constituent le paroxysme du drame du salut, le moment le plus désespéré de toute la Passion: celui où le Christ a expiré et où, tout espoir humain leur étant manifestement interdit, ses derniers fidèles sont en proie à la plus extrême déréliction, ce qui correspond, en infiniment plus douloureux encore, à la nuit mystique des grands contemplatifs. Or Louis Aleman montre la conscience la plus aiguë que cet abîme de douleur insondable – même si par souci de la dignité divine il est figuré avec une décence parfaite et très française – est le prix de son salut dans la mesure où le Christ lui fait face et a son visage incliné vers lui. Par là, Louis Aleman représente de surcroît ici l'humanité le plus souvent bien insouciante de ce drame et de son enjeu, ainsi que le prouvent les petits personnages de la prairie, tout occupés par leurs affaires de l'instant au lieu de s'intéresser à l'essentiel. Le décor inattendu et fort quotidien de cet événement qui l'enracine dans la réalité la plus courante possède alors sans doute une double motivation. Tout d'abord, le désir de manifester l'omniprésence de la Passion ainsi que la nécessité de ne jamais l'oublier durant ce voyage que représente

l'existence humaine, quelles que soient les circonstances extérieures, mais au contraire de toujours rester mystiquement uni à ce drame. Ensuite, le souci de mettre en garde ceux qui le négligent, une mise en garde destinée à faire en sorte que les indifférents prennent conscience de leurs responsabilités et du risque qu'ils encourent, celui de la damnation – il est alors tout-à-fait logique que les trois personnages qui discutent sous l'arbre se trouvent à gauche, derrière la croix –, ce qui constituait vraisemblablement autant de thèmes volontiers traités par Louis Aleman dans ses homélie.

Le message délivré ici n'en est cependant pas pour autant complètement dépourvu de lumière, loin de là. D'une part, parce que Louis Aleman exprime sa confiance en son propre salut et en celui de ses semblables, ainsi que sa reconnaissance pour son prix, grâce à la scène figurée ici et à la manière dont elle est présentée avec ce dialogue implicite entre le Christ et le donateur, voire par cette interpellation du donateur par le Christ. D'autre part, parce que, s'il a tenu à ce que le Christ soit dressé aussi haut sur une croix tellement élevée, c'est pour bien illustrer le mot du Sauveur que, ce faisant, il rappelle avec éclat: «Quand j'aurai été élevé de terre» (par la croix), «j'attirerai tous les hommes à moi».<sup>100</sup>

Dans la mesure où ce petit panneau a été retrouvé en Angleterre, cela indiquerait peut-être que, du fait de ses dimensions très réduites, il avait été emporté par Louis Aleman à la diète de Francfort en 1446 et qu'il fut au nombre des objets qui lui furent volés lorsqu'au retour de cette assemblée il se vit attaqué et complètement dépouillé à Matzenheim près de Benfeld en Alsace.<sup>101</sup>

Simplement, la méditation sur le drame du salut ne se limite pas à cette unique scène. Elle est poursuivie dans la «Pietà sans donateur», encore un petit format, mais allongé dans le sens horizontal cette fois, provenant de la collection Helen Frick, qui possède le même pathétique plein de décence et de dignité, une profondeur théologique beaucoup plus grande encore, ainsi que la même palette hardie, cependant que bien des éléments unissent cette dernière œuvre au «Retable du Miroir du Salut», très exactement à la figuration de la Synagogue qui s'éclairent mutuellement d'un jour particulièrement intéressant.

#### La «Pietà sans donateur» (fig. 5)

Ce tableau de la collection Helen Frick, actuellement incorporé à la collection Frick, s'étage sur trois profondeurs. Au premier plan, le groupe du Christ mort, de la Vierge, d'une Sainte Femme et de Saint Jean. Au deuxième plan, une prairie parcourue de creux et de bosses – «highlands in the lowlands», selon l'expression de M. Meiss<sup>102</sup> –, avec les larsons en croix et de nombreux personnages minuscules. Au troisième plan enfin, la frise d'une grande ville qui, à droite, se détache sur un fond de paysage alpestre enneigé et abrupt. La croix du Christ, dont on ne distingue que le fût, partage le tableau tout entier en deux

parties sensiblement égales et bien distinctes l'une de l'autre.

Mais avant d'examiner de plus près cette composition, il convient de souligner combien son ampleur, sa monumentalité et sa profondeur font, par contraste, ressortir la mièvrerie quelque peu compassée et le caractère sommaire de sa copie, la «Pietà avec donateur», de la fondation Frick également (fig. 6), aussi bien pour l'exécution que

donateur, si sage, il est dans cette scène passablement ridicule, avec le confort tout-à-fait incongru de son petit cousin soigneusement posé sur un petit tapis en partie glissé sous le suaire, confortables accessoires qui lui évitent tout contact un peu rude avec les réalités de la scène qu'il est censé adorer.

Sur l'original, au contraire, tout est vecteur de puissance et de signification profonde. Le corps du Christ, mince et



Fig. 5 Pietà sans donateur, de Konrad Witz. New York, Frick Collection.

pour la représentation de la scène et pour son contenu symbolique, un caractère qui, avec la grande différence de savoir-faire entre les deux artistes, manifeste que le grandiose message de l'original n'a nullement été compris, ni même peut-être soupçonné par le copiste. Du simple point de vue formel, aucun des personnages n'y a la grandeur spontanée de l'original. Le tragique implicite et l'émotion contenue en disparaissent totalement. Le Saint Jean lui-même s'y cache simplement dans son manteau, au lieu de témoigner, par son geste, de la véhémence de sa douleur. La composition, à quoi un centre digne de ce nom fait défaut, n'y est pas heureuse non plus, l'ajout du donateur la déséquilibrant complètement; jusqu'au cadrage qui y est maladroit, avec les bras horizontaux de la croix qui viennent rabaisser l'ensemble, alors que sur l'original, le simple fût du bois du supplice qui part dans le ciel, suffit à ouvrir la dimension verticale et, ce faisant, à donner une impression d'élévation et de transcendance. Quant au

très élancé comme le sera celui de la «Pêche miraculeuse», occupe exactement le milieu de ce premier plan. Ses mains larges aux doigts courts, comme généralement chez les hommes de Witz, sont gonflées par les plaies, son flanc est largement entaillé par le coup de lance, mais l'expression de son long visage noble et plein de grandeur, est empreinte de sérénité. Il est allongé sur la robe de sa mère et sur son linceul qui la prolonge du côté de son tombeau, à le torse soutenu par les genoux de la Vierge et les épaules par ses mains. Une mousseline aussi légère que le cingulum qui entoure ses reins est interposée sur toute la longueur de son corps entre sa chair et les étoffes sur lesquelles il est allongé. Pour accentuer l'ampleur de ces tissus aux drapés riches, savants et diversifiés, la mise en page hardie du tableau vient les couper en bas et, pour partie, de côté. Leur harmonie d'un bleu lumineux et d'un jaune safrané bordé de motifs rouges est remarquable, et chacune de ces couleurs s'allie admirablement avec chacun des rouges des

vêtements des deux autres personnages, Sainte Femme et Saint Jean, qui sont à côté d'elles, ce qui fait que, loin de provoquer une quelconque dissonance, ces deux rouges, le carminé et le cinabre, s'enrichissent mutuellement et enrichissent le chromatisme de l'ensemble, tout comme dans la «Crucifixion» où le même problème se trouvait résolu par d'autres moyens.

En ce qui concerne le suaire, des éléments fort importants doivent être soulignés: non seulement il est jaune, ce qui est inattendu pour un tel objet, d'autant que le jaune était une couleur fort rare à l'époque,<sup>103</sup> mais surtout, sa couleur, sa matière, et jusqu'aux motifs de son galon rouge, correspondent exactement au tissu de la robe de la «Synagogue» du «Retable du Miroir du Salut», ce qui n'est pas le cas sur la copie, où il est simplement jaune. Une telle similitude, riche de significations, pourrait, de plus, laisser supposer que ces deux œuvres, la «Synagogue» et la «Pietà sans donateur», ont été exécutées à peu près à la même époque.

Assise à la droite de la croix (à gauche pour le spectateur), la Vierge a le torse droit et les épaules ainsi que la tête légèrement penchées vers son fils dans une attitude de douleur retenue et de dignité parfaite que l'on retrouve sur son visage aux traits figés par le chagrin muet d'une douleur totalement intériorisée qui ne les déforme qu'à peine, la bouche seule étant marquée, alors que le regard est simplement fixe et affligé sous des paupières à demi baissées. A l'extrême de ce côté, la Sainte Femme, de plus petite taille, lourdement drapée dans un épais tissu aux tons carmin, est agenouillée derrière le Christ. On ne sait si sa main gauche, la seule visible, soutient la tête du crucifié, ou si elle tente de lui retirer la couronne d'épines – sur la «Crucifixion», celle-ci était placée non sur le front, mais dans les cheveux du supplicié –. Ce groupe est assez compact. De l'autre côté, un seul personnage, accroupi et enfoui dans son manteau flamboyant aux plis nombreux et légers, vibrants pour ainsi dire, Saint Jean, se trouve dans l'espace situé en arrière des jambes du Christ et du suaire, et entre le vêtement de la Vierge et un tombeau ouvert dont on ne voit que l'extrême. Son vêtement rabattu sur son visage, qu'il fait pratiquement disparaître, fait penser à certains des pleurants du tombeau de Philippe le Hardi, alors à Champmol. Abîmé dans son vêtement et sa douleur, tout à la fois pétrifié et vêtement, immobile et frémissant, ce bloc de désespoir replié sur lui-même, totalement refermé sur la monumentalité d'un tourment qui le livre à la plus absolue des solitudes, exprime tout l'indécible d'une peine qu'à toute force il se refuse à hurler, ses mains enfouies dans le tissu étant pressées sur sa bouche. Par cette représentation de la plus extrême détresse, Witz et son inspirateur ont donné l'une des images les plus grandioses et les plus saisissantes de la souffrance dans ce qu'elle a de plus effrayant. L'économie de moyens et la discrétion avec lesquelles ils réussissent ce tour de force unique dans son genre, confinent alors au génie. Il faut encore noter, dans un tout autre registre, que chacun des textiles peints ici possède un tomber bien particulier, tellement différencié qu'il permet d'en

déterminer la nature, une caractéristique éminemment witzienne.

Vers le fond, la ville possède un aspect très différent selon qu'elle se trouve d'un côté ou de l'autre de la croix, ce qui autorise à y voir un paysage moralisé. A ce sujet, il faut noter ici que, la croix orientant l'ensemble de la composition, c'est en fonction d'elle qu'il convient de placer les différents éléments du tableau, ce qui a pour résultat d'inverser les directions telles que les perçoit spontanément le spectateur. Ainsi sa gauche devient-elle «dextre», côté éminemment honorifique, le plus souvent porteur de bénédiction, signifiant entre autres l'avenir; par contre, sa droite devient «senestre», ce qui, dans le contexte très particulier de cette scène, loin d'être totalement mauvais, se contente d'être moins flatteur, moins positif, jusqu'à pouvoir éventuellement prendre des aspects négatifs – le tombeau est à «senestre» – et, le cas échéant, signifier le passé. L'élément le plus notable dans cette ville est, de chaque côté de la croix, un étrange monument en trois morceaux. Il provient directement de Cologne, ainsi que l'a justement noté Cl. Gardet,<sup>104</sup> c'est une haute chapelle à «senestre» réunie à un clocher qui se dresse à «dextre» par une construction basse. Il s'agit en fait de l'état de la cathédrale de cette ville tel qu'à un détail près, il apparaissait à cette époque: elle était constituée par un haut choeur fermé d'un mur et relié par un bâtiment fort peu élevé à une tour qui, simplement, était alors encore inachevée dans la métropole rhénane.<sup>105</sup>

Toute cette scène constitue donc en fait la continuation de la Crucifixion. C'est l'ultime déploration, juste avant le moment où le Christ enveloppé dans le linceul qui l'attend, va être mis au tombeau. La similitude de ce suaire avec la robe de la Synagogue indique alors, d'une part que c'est elle qui est directement responsable de la mort du Christ, les broderies rouges parlant de son sang qu'elle a versé, d'autre part que l'Ancienne Loi se trouve en quelque sorte ensevelie avec lui pour, avec lui, également, ressusciter en son Eglise. Ce suaire ainsi que le voile sur lequel est posé le corps du Christ manifestent, de plus, le passage des sacrifices sanglants de l'Ancienne Loi au sacrifice non sanglant de l'Eucharistie, ce qui correspond d'ailleurs à l'opposition classique entre la Synagogue et l'Eglise.<sup>106</sup> Que ces sacrifices sanglants appartiennent désormais au passé est souligné par le fait que le linceul, symbole et même signe tangible de l'ultime d'entre eux, celui de la croix, se trouve précisément à «senestre», côté négatif et porteur d'obsolescence dans ce contexte, cependant que pour sa part, le voile évoque irrésistiblement le corporal déployé sur la nappe d'autel et sur lequel, durant la messe, sont posées les espèces consacrées, dont l'hostie, ce qui fait que la Vierge médiatrice – beaucoup plus tard, on dira même «co-rédemptrice»<sup>107</sup> – devient en quelque sorte ici l'autel sur lequel est offert ce nouveau sacrifice, qui permet le contact immédiat avec la chair même – et le sang – de la divinité qui s'est dévoilée par l'incarnation. De plus, il faut remarquer que le cingulum si léger qui dissimule la virilité du Christ, c'est-à-dire ce que dans son corps il possède de plus humain, correspond exactement au bandeau aérien qui,

dans le «Retable du miroir du Salut», couvre les yeux de la «Synagogue», alors que, normalement, ce bandeau est épais.<sup>108</sup> Cette particularité souligne qu'un rien peut suffire à dissiper son aveuglement, celui-ci, certes volontaire, ayant consisté à refuser de voir l'incarnation du Messie: pour peu qu'elle ouvre simplement les paupières, ce bandeau tomberait, puisque c'est sur elles qu'il est posé de manière tellement lâche.

contenu de la «Crucifixion» sur laquelle figure Louis Aleman conduit naturellement à supposer que ce théologien, ce pourrait être lui. Deux autres éléments viennent du reste étayer cette hypothèse. L'un est que l'avertissement donné aux petits personnages ainsi qu'au spectateur par le moyen de ces derniers, est le même dans les deux cas. L'autre est que, dans les pays germaniques, le tombeau n'appartient pas à l'iconographie de la «Pietà», dite «Vesperbild»; cet



Fig. 6 Pietà avec donateur. Copie de la Pietà sans donateur de Konrad Witz, par un peintre anonyme. New York, Frick collection.

Quant à la ville du fond, il pourrait être logique qu'à «senestre» y figure l'Ancien Testament qui reçoit les derniers feux du couchant, alors qu'à «dextre» la cité de Dieu du Nouveau Testament, où la brutalité de la Nature se voit adoucie par la grâce – les rudes montagnes sont devenues douce colline – n'est pas encore complètement édifiée. Mais il est plus vraisemblable encore que le bâtiment en trois morceaux y traduit la réalité de l'Eglise à ce moment précis: il faut attendre la Résurrection pour que les diverses parties s'en trouvent correctement réunies, la Nouvelle Loi ayant achevé l'Ancienne pour en faire la triomphante Eglise.

La somme de données théologiques subtiles et profondes qui compose le message riche, complexe et original délivré par cette œuvre, implique donc l'intervention attentive et directe d'un théologien à l'intense réflexion mystique. Le fait que ce tableau prolonge aussi directement la scène et le

élément présent ici implique donc un commanditaire étranger à cet espace.

Ce sont donc des aspects souvent inattendus et tout-à-fait particuliers du talent de Konrad Witz que René d'Anjou et Louis Aleman ont amené cet artiste à manifester, alors que, beaucoup plus tard, le personnage qui a très vraisemblablement mis en contact Konrad Witz avec ces deux personnalités éminentes, à savoir François de Metz, fera pour sa part jouer chez ce peintre la totalité des facettes de son art dans une œuvre, le fameux «Retable de Saint-Pierre» de Genève qui, bien qu'inachevée, montre la synthèse achevée des caractéristiques présentes dans les productions antérieures de cet artiste, selon des modalités qui s'accordent également avec la taille monumentale de cet ensemble qui a été suffisamment étudié avec toutes les données voulues pour qu'il ne soit pas besoin d'y revenir ici. La profondeur et la complexité sémantiques et spirituelles en sont certes nette-

ment moins grandes que dans les petits formats, mais il ne s'agit pas, dans son cas, de figurations vouées à la dévotion et à la méditation personnelles d'êtres particulièrement mystiques, mais de panneaux destinés à l'instruction et à l'éducation du grand nombre.

### *III L'apport des commanditaires français à l'œuvre de Konrad Witz*

L'apport des commanditaires français à l'œuvre de Konrad Witz aura donc été riche et parfois décisif. Cet apport consiste en la faculté d'organiser une scène complexe dans un vaste espace – intérieur d'église ou paysage –, celle de composer et camper un paysage réaliste, nuancé, lumineux et vivant, celle d'animer des décors aux profondeurs savantes, celle également de montrer une diversité et une souplesse de facture rares et remarquables, toujours adaptées au format et au sujet. Ce sont là autant d'éléments qui, tous, se retrouveront et, pour certains, culmineront dans la «Pêche miraculeuse» de Genève qui reprend l'ensemble de ces composantes et fait cohabiter, dans les apôtres et le Christ, les types plébériens ou tout au moins bourgeois et carrés des premiers (types qui, dans le «Retable du Miroir du Salut», sont usuels même pour de grands personnages) avec la longue silhouette aristocratique du second, si conforme au goût distingué des nobles mécènes français, et, surtout, fournit le premier paysage parfaitement identifiable et remarquablement réaliste de la peinture allemande, la rive opposée à l'actuel Quai du Mont Blanc, à Genève, en été à 14 h 30.<sup>109</sup>

### Conclusion

De bout en bout, le rôle des commanditaires français aura donc été fondamental pour Konrad Witz et son œuvre. Mieux, leurs commandes rythment sa production, et l'influence active de ces commanditaires a permis à ce peintre des innovations marquantes aussi bien que l'épanouissement de son talent dans des domaines qu'il n'aurait pas cultivés avec la perfection montrée grâce à eux, sans oublier l'approfondissement de sa spiritualité qui confère à certaines de ses œuvres une profondeur mystique remarquable, inattendue chez cet artiste.

C'est à ces commanditaires, en effet, que sont dues la nouveauté «sans précédent»<sup>110</sup> d'une «Sainte Famille humble» – doublée d'une «Sacra conversazione» – placée dans une église, le réalisme d'admirables paysages, intimiste et merveilleusement recomposé comme dans la «Crucifixion» de Berlin, mystique, quasiment cosmique, celui d'un visionnaire en tous les cas, comme dans le fond moralisé de la «Pietà sans donateur», grandiose et fidèle comme dans la «Pêche Miraculeuse», éclatants tous de poésie et de vérité, et dont la comparaison avec ce qu'il reste du paysage du «Saint Christophe» permet de mesurer, avec le chemin parcouru, toute la qualité. A eux revient également de lui avoir appris à transcrire, aussi bien la réalité quotidienne dans ce qu'elle a de plus familier – ses scènes de rue, pochades très élaborées et pleines d'humour et de vie –, que la méditation mystique dans ce qu'elle revêt de plus sublime – la somme que représente la «Pietà sans donateur» –. Il faut alors reconnaître que, sans eux, Witz et son art n'auraient pu tout à la fois traduire et transcender leur époque au point d'en devenir uniques et d'atteindre au génie.

### \*REMERCIEMENTS

Puissent M<sup>me</sup> Battez, Conservateur général, Directeur de la Bibliothèque Inguimbertine de Carpentras, qui a si généreusement facilité ma quête des notices biographiques des prélates dans les grands dictionnaires spécialisés français anciens et modernes, M<sup>me</sup> le Dr. Cassani, de Naples, qui m'a indiqué la parution de l'ouvrage de N. Spinoza sur la Collection Farnèse, M. le Dr. Schleier, de Berlin, grâce à qui j'ai pu obtenir une reproduction parfaite de la «Crucifixion», précieusement conservée par-devers moi et qui a très considérablement facilité mes recherches sur cette œuvre, ainsi que, plus encore, M<sup>le</sup> Paule Pascalis, Responsable du Prêt-inter de la B.U. de Nice-Lettres, qui, avec un inlassable dévouement, m'a fait parvenir les très nombreux ouvrages requis par mes recherches, trouver ici l'expression de toute ma gratitude.

## NOTES

<sup>1</sup> Ce terme, s'il doit évidemment se voir entendu dans son sens large, celui de la langue et de la culture, se trouvait alors également correspondre à une réalité plus étroite et proprement politique, celle de la mouvance française. En effet, pour ce qui est des trois personnages qui furent les commanditaires français de Konrad Witz: René d'Anjou, Louis Aleman et François de Metz dont il est directement question ici, le premier, René d'Anjou, arrière-petit-fils de Jean le Bon, était Fils de France, ce qu'il prenait bien garde de ne laisser oublier; le second, Louis Aleman, fut non seulement, au Concile de Bâle, le chef du parti français (cf. THEODORA VON DER MÜHL, *Vorspiel zur Zeitenwende*, München 1959, p. 28), mais il y fit officiellement partie des représentants de la France (cf. GABRIEL PÉROUSE, *Le cardinal Louis Aleman et la fin du grand schisme*, Lyon, 1904, p. 316); le troisième, François de Metz, y étant lui-même compté comme français (cf. GABRIEL PÉROUSE, *ibid.*, p. 345).

<sup>2</sup> Un patronyme orthographié «Mies», «Miez», «Mes» ou «Mez» et qui se prononce «mé», cf. H. NAEF, *La chapelle Notre-Dame dite des Macchabées, à Genève*, dans: Genava 15, Genève 1937, p. 109, n. 5.

<sup>3</sup> Ce prélat, dit également *François Clerc* (cf. R. D'AMAT, dans: *Dictionnaire de biographie française*, Paris 1936, article *Allarmet*, col. 132), et dont la date de naissance est inconnue, est mort à Genève le 7 mars 1444, où, selon son désir, il fut inhumé dans le tombeau que son oncle Jean de Brogny avait fait éléver à son propre usage et à celui de sa famille dans la chapelle Notre-Dame – dite plus tard des Macchabées – contiguë à la cathédrale Saint-Pierre (cf. à ce sujet H. NAEF [cf. Note 2], p. 111). De petite noblesse, originaire du fief de Metz (cf. LOUIS BINZ, *Vie religieuse et réforme ecclésiastique dans le diocèse de Genève pendant le grand schisme et la crise conciliaire*, Genève 1973, p. 103) dans le comté de Genève (dont la capitale était Annecy, la ville de Genève ayant alors pour seigneur temporel son évêque, prince d'Empire [cf. LOUIS BINZ, *ibid.*, e. a., p. 88]), un territoire qui devait devenir possession savoyarde en 1401, il était le fils de la troisième sœur de Jean Fraczon (cf. ALBIN MAZON, *Essai historique sur le Vivarais pendant la guerre de Cent Ans*, 1890, reprint Editions de la Bouquinerie, Valence 1992, pp. 245 et 307), plus généralement désigné sous le nom de cardinal de Brogny (au sujet de ce personnage, cf. *infra*, n. n. 14, 22–38, et le texte leur correspondant), à qui il dut sa brillante carrière ecclésiastique (cf. LOUIS BINZ, *op. cit.*, p. 109). Bénédictin, il occupa des fonctions importantes au sein de son ordre, ce qui suppose un bon niveau intellectuel vraisemblablement acquis dans des monastères de cet ordre réputé en la matière (cf. LOUIS BINZ, *ibid.*, p. 105), étant donné qu'il dirigea les deux abbayes bénédictines les plus importantes respectivement de la région du Léman, et de celle du Jura. En effet, tout d'abord «prieur claustral de l'abbaye de Talloires, dont Jean de Brogny était prieur commanditaire (sic)» (LOUIS BINZ / JEAN EMERY / CATHERINE SANTSCHI, *Helvetia sacra*, section I: *Archidiocèses et diocèses*, vol. 3: *Le diocèse de Genève, l'archidiocèse de Vienne en Dauphiné*, Berne 1980, article *François de Metz*, p. 101), il devint ensuite abbé de Saint-Eugène (cf. ALBIN MAZON, *op. cit.*, p. 243, et FRANÇOIS DUCHESNE, *Histoire de tous les cardinaux françois*, Paris 1666, tome II, p. 524), ou Oyand, voire Oyan, en l'espèce la grande abbaye qui, vers cette époque, prendra le nom de Sainte Claude (cf. LOUIS CHAIGNE / JEAN BALÉDENT / JOSY EISENGERG / GEORGES LEVITTE / NOUREDDINE BEN MAHMOUD, *Guide religieux de la France*, Paris 1967, pp. 546–557 et 483). Nonobstant son appartenance au clergé régulier, «il fut plutôt un abbé de Curie» (LOUIS BINZ, *op. cit.*, p. 109), étant donné que ces charges ne l'empêchaient

pas de remplir d'autres fonctions auprès de son oncle à la chancellerie d'Avignon comme dans ses évêchés. Ainsi, dès 1410, lorsque son oncle fut pourvu de l'administration de l'archevêché d'Arles, il fit partie des procureurs qui gouvernèrent l'archidiocèse en son nom. Il en alla de même en décembre 1423, lorsque son oncle fut transféré de l'archevêché d'Arles à l'évêché de Genève (cf. *Helvetia sacra*, loc. cit., pp. 101 et 99). Quant à la chancellerie apostolique, il y fut abréviateur dès 1413–1414. Il la dirigea même en 1422 pendant une absence de son oncle, le vice-chancelier, et à la mort de celui-ci, le 15 février 1426, Martin V lui en confia les fonctions sans le titre. Il les occupa jusqu'au 3 mai 1428 (cf. *Helvetia sacra*, loc. cit., p. 101). Les responsabilités de François de Metz à la tête de la chancellerie apostolique et la fronde du chapitre de Genève expliquent le délai de deux ans qui s'écoula entre sa nomination à l'évêché de Genève, le 4 mars 1426, quelques jours après le mort de son oncle, et sa prise de possession de cet évêché, le 23 juin 1428 (cf. LOUIS BINZ, *op. cit.*, p. 126). Arrivé dans son évêché, il y résida trois ans sans discontinuer, de juin 1428 à novembre 1431 (cf. LOUIS BINZ, *op. cit.*, p. 126), date à laquelle il se rendit au concile de Bâle, où il fut l'un des rares évêques présents (cf. NOËL VALOIS, *Le Pape et le Concile (1418–1450)*, Paris 1909, tome 1, p. 129 et n. 5), avant même la première session qui eut lieu le 14 décembre (cf. JOSEPH GILL, *Constance et Bâle-Florence*, Paris 1965, p. 379). Cet «homme aussi intelligent, disait-on, que petit orateur» (GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 314) s'assura très vite à ce concile «une place en vue, sans pour autant délaisser son diocèse, faisant alterner sa présence à Bâle avec des séjours de plusieurs mois à Genève et dans les châteaux épiscopaux» (LOUIS BINZ, *op. cit.*, p. 314), ce qui fait qu'il fut à Bâle lors du séjour de René d'Anjou en avril 1434 et durant les premiers mois de celui de Louis Aleman qui arriva le 31 mai 1434 dans cette ville (pour les séjours de François de Metz à Genève cf. LOUIS BINZ, *op. cit.*, p. 476). De son départ définitif de Bâle le 17 novembre 1442, dans la suite de l'antipape Félix V, jusqu'en novembre 1443, il résida tantôt à Lausanne, tantôt à Genève avec la cour de Félix V (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 389), celui-ci l'ayant chargé de sa chancellerie en 1443 (cf. LOUIS BINZ, *op. cit.*, p. 126). De novembre 1443 à sa mort le 7 mars suivant, il restera à Genève (cf. LOUIS BINZ, *op. cit.*, p. 476), où, dans le souci explicitement exprimé de ne pas mourir intestat (cf. J. A. BESSON, *Mémoires pour l'Histoire ecclésiastique des diocèses de Genève, Tarantaise, Aoste et Maurienne et du Décanat de Savoie*, réimpression de l'édition de «Nancy» (Annecy), 1759, Moutiers, 1871, Preuve 100, p. 456), le 8 novembre 1443 (cf. *Helvetia sacra*, loc. cit., p. 102), soit quatre mois moins un jour avant sa mort qu'il sentait donc sans doute proche, il avait fait son testament, non pas à l'évêché occupé par Félix V, mais dans la maison de Jean d'Orsières qu'il habitait alors (cf. J. A. BESSON, *op. cit.*, p. 50).

A ce moment, et depuis le 12 octobre 1440, François de Metz était cardinal du titre de Saint-Marcel, une dignité octroyée par Félix V (cf. *Helvetia sacra*, loc. cit., p. 102) pour l'élévation au souverain pontificat duquel il avait, en novembre 1439, activement secondé Louis Aleman (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 321 sqq.). Ces circonstances ne prouvent cependant pas pour autant l'existence de relations parfaitement harmonieuses entre les deux hommes. Les difficultés qui surgirent provinrent des ambitions d'Amédée VIII de Savoie concernant Genève, augmentées de ses considérables et incessants besoins d'argent lorsqu'il fut devenu pape. Au nombre des tentatives faites par la maison de Savoie depuis la fin du siècle précédent pour supplanter l'évêque comme seigneur de la ville de

Genève (cf. e. a. L. BLONDEL, *La tour et le Château de l'Île*, dans: Genava 15, 1937, pp. 93–99), il faut en effet compter celles qu'avait entreprises le premier duc de Savoie – une dignité accordée à Amédée VIII par l'empereur en 1416 – auprès des papes en 1408 et en 1419 pour en obtenir la seigneurie de cette cité, ainsi que le partage qu'il proposa en 1429 au nouvel évêque, François de Metz: «*Au prélat, la ville haute avec la cathédrale et le quartier ecclésiastique, pour lui la basse cité, les quartiers de l'industrie et du commerce*» (LOUIS BINZ, *op. cit.*, p. 78), un projet que fit avorter comme les autres l'évêque régnant soutenu par la commune. Mais à la mort de François de Metz, pour s'emparer du maximum des biens laissés par celui-ci, Félix V ne respecta pas ses dispositions testamentaires, et il s'arrogea la majeure partie de son héritage (cf. J. A. BESSON, *op. cit.*, p. 50).

Les multiples tâches administratives qui furent celles de François de Metz n'empêchèrent cependant nullement ce prélat de porter également son attention sur des éléments tout-à-fait matériels, même s'il leur est arrivé de toucher à ce que l'Art a produit de plus splendide. Mis à part le clocher portant ses armoiries, qu'il fit bâtir à l'église de Saint-Gervais (cf. J. A. BESSON, *op. cit.*, p. 49), il fit effectuer d'importantes restaurations dans sa cathédrale et, surtout, la dota du retable monumental, bien qu'inachevé, de Konrad Witz. En effet, après l'effondrement, en 1441, du mur de la nef de St. Pierre, qui entraîna dans sa chute une partie des voûtes de cette nef «*écrasant la salle capitulaire et une partie du cloître*» (*Saint Pierre, cathédrale de Genève, un monument, une exposition*, Genève, Musée Rath, 10 juin – 10 octobre 1982, p. 45), il fit très rapidement reconstruire la majeure partie de cette nef, restaurer la croisée du transept et le chœur, tant et si bien que ces travaux étaient achevés à sa mort, puisque le 9 mars 1444, deux jours après son décès, Félix V put y confirmer les franchises de Genève «*entre les autels Sainte-Catherine et Sainte-Croix*» (*Saint Pierre, cathédrale de Genève, un monument, une exposition*, p. 45). Quant à l'œuvre de Konrad Witz, dont l'un des panneaux, celui de la délivrance de Saint-Pierre, est étroitement lié au sujet même de la dédicace de ce sanctuaire consacré à Saint-Pierre-aux-Liens, elle avait fait son entrée dans la cathédrale une quinzaine de jours auparavant, le 20 février (cf. *Saint Pierre, cathédrale de Genève, un monument, une exposition*, p. 45). Or c'est à elle que la mémoire et les traits de François de Metz doivent de survivre avec tant d'éclat dans l'Art, les déprédations de la Réforme n'ayant que fort peu touché le visage du donateur représenté sur la face intérieure de l'un de ses volets (cf. la reproduction qu'en donne la figure 5 de l'étude d'A. BOVY, *La restauration des peintures de Conrad Witz conservées au Musée d'Art et d'Histoire*, dans: Genava 3, 1925, p. 314, avec son commentaire, p. 316).

Contrairement à une double erreur largement répandue depuis l'ouvrage de PAUL GANZ, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Leipzig 1924, p. 54, pour la première, François de Metz n'a donc jamais été ni chancelier de Bourgogne, ni archevêque d'Arles.

<sup>4</sup> Ce sont ses armes cardinalices identiques à celles de son oncle Jean de Brogny: d'azur à la croix double de gueules, à la bordure d'or. C'est-à-dire quelles représentent «*une double croix orange*» (en fait, de ce rouge cinabre qui était «l'émail» – la couleur – de «gueules») entourée d'un filet jaune. Entre les bras de la croix: du bleu (ANNE RINU, *Konrad Witz et le retable de la cathédrale de Genève: à propos de l'authenticité des cadres peints*, dans: *L'Art sous le regard des sciences*, catal. de l'exposition du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, 1994, p. 41). Il ne les arbora qu'une fois cardinal. Auparavant, il les porta brisées de diverses manières (cf. PAUL GANZ, *Les armoi-*

*ries de François de Mies, évêque de Genève (1428–1444)*, dans: Archives héraldiques suisses 44, 1930, pp. 169–171), dont par une étoile placée en chef à dextre à partir du moment où il eut pris possession de son évêché de Genève, un fait que PAUL GANZ néglige de relever, alors qu'il est important dans la mesure où il souligne l'accession à cette dignité. Du reste, les changements de sceau avec la situation représentaient un phénomène courant à cette époque (cf. à ce sujet CHRISTIAN DE MÉRINDOL, *Le Roi René et la seconde maison d'Anjou. Emblématique, Art et Histoire*, Paris 1987, p. 9).

<sup>5</sup> René d'Anjou (1409–1480) était le second fils et le troisième enfant de Louis II, alors roi de (Naples et de) Sicile, duc d'Anjou, comte de Provence ainsi que comte du Maine, qui devait mourir en 1417, et de Yolande d'Aragon, petite-fille par sa mère du duc de Bar. Fils de France et prince Valois, doublement arrière-petit-fils de Jean-le-Bon (par son père, par les hommes, et par sa mère, par les femmes, cf. FRANÇOISE ROBIN, *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, Paris 1985, p. 32), il naquit le 16 janvier 1409 au château d'Angers (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *Le Roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires*, 2 vol., Paris 1875, tome 1, p. 3). Il se trouvait donc étroitement apparenté à la plupart des familles régnantes d'Europe. Pour limiter l'énumération aux seuls personnages intéressants pour cette étude, il suffira de nommer le roi de France Charles VI, le futur Charles VII, de surcroît époux de la sœur de René, Marie, avec qui, de février 1414 à juin 1419, il fut élevé tantôt en Anjou, tantôt en Provence (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, pp. 31–33), avec des séjours à Paris; il cousinait également avec le duc de Bourgogne Philippe-le-Bon, ainsi qu'avec Amédée VIII de Savoie, tout à la fois le fils de Bonne de Berry, petite-fille de Jean-le-Bon, et le père de la belle-sœur de René, Marguerite, épouse de Louis III, frère aîné de René. Simplement, parenté signifiait alors plus fréquemment encore rivalité qu'alliance. Ainsi René restera de longues années le captif du duc de Bourgogne. C'est du reste pour apaiser un différend familial qu'en 1419 Louis, duc de Bar et marquis du Pont l'adopta, afin qu'il puisse hériter de ses possessions voisines du duché de Lorraine (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 35) avec l'héritière duquel René se maria le 24 octobre 1420 à Nancy. A partir de ce moment, il vécut à la cour de Lorraine, où «*la littérature et la musique étaient en honneur*» (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 61). La faveur de son oncle lui permit d'y porter le titre de duc de Bar (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, p. 60, ainsi que, pour tout ceci, EMILE DUVERNOY, *Documents sur les débuts de René d'Anjou dans les duchés de Lorraine et de Bar (1419–1431)*, dans: Annuaire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de la Lorraine, 1930, pp. 53–70), titre auquel, à la mort de son beau-père Charles II, le 25 janvier 1431, il ajouta celui de duc de Lorraine. Simplement, dès mars 1431, Antoine de Vaudémont, neveu du feu duc par son père, «*le descendant mâle* (de la maison de Lorraine) *le plus proche de Charles II*» (MICHEL FRANÇOIS, *Histoire des Comtes et du Comté de Vaudémont, des origines à 1473*, Nancy, 1935, p. 198) fit valoir des prétentions à ce duché qu'il réputait masculin. Elles conduisirent à la guerre (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, pp. 81–82). Le 2 juillet 1431, la rencontre décisive eut lieu à Bulgnéville (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 86 sqq.). Ce fut une cuisante défaite pour René qui, blessé, fut fait prisonnier et se retrouva captif du duc de Bourgogne, tout d'abord à Talant, puis à Bracon-sur-Salins, enfin sous la plus étroite surveillance, dans la tour du château de Dijon qui en prendra le nom de tour de Bar (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 94). Entre René et Antoine

de Vaudémont avait été conclu par procuration, le 27 janvier 1432, un accord qui stipulait, e. a., que leur différend serait arbitré soit par l'Empereur, soit par le duc de Bourgogne, soit par celui de Savoie (texte de cet accord dans: MICHEL FRANÇOIS, *op. cit.*, p. 401 sqq.). Quant au prisonnier, il ne verra qu'en février 1432 pour la première fois Philippe-le-Bon venu à Dijon (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 96). Le 31 avril suivant, René recouvrira pour un an la liberté à des conditions draconniennes. Il rentra immédiatement dans ses duchés, mais il lui fallut au début de 1433 déférer à une convocation du duc de Bourgogne et se rendre à Bruxelles où séjourna Philippe-le-Bon, que le renvoi par Antoine de Vaudémont du différend concernant la Lorraine, terre d'Empire, devant l'Empereur Sigismond, avait fortement irrité, car il désirait l'arbitrer lui-même. Le 13 février 1433, un accord fut conclu. Il stipulait le mariage de la fille aînée de René, Yolande, âgée de quatre ans, avec Ferry, le fils aîné d'Antoine de Vaudémont. Apaisé par cet accord et ayant besoin que René lui serve d'intermédiaire avec Charles VII, le duc de Bourgogne le laissa rentrer sur ses terres sans lui intimier l'ordre de rejoindre Dijon à la date convenue (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 105). Vers le début de 1434, et sur la route de la Provence où il avait voulu rendre visite à sa mère, il se rendit à Dijon où se trouvait le duc de Bourgogne, de là dans le Dauphiné où Charles VII tenait sa cour, puis à nouveau à Dijon d'où il repartit, pour, à la demande du roi de France, pousser ensuite jusqu'à Chambéry, afin de gagner Amédée VIII à la cause de la paix. Cela lui permit d'assister au mariage du fils aîné de celui-ci, Louis, avec Anne de Lusignan, fille et héritière du roi de Chypre à qui son voyage venait de faire traverser la Provence. Il rencontra par la même occasion sa belle-sœur Marguerite de Savoie dont le mari combattait alors en Italie pour son royaume (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 106 sq.).

A peine ces festivités terminées, René reçut le mandement impérial rendu le 22 février, mandement qui le convoquait, ainsi qu'Antoine de Vaudémont, à Bâle pour la Saint Ambroise (celui qui fut adressé à Antoine est conservé à Paris, aux Archives nationales, sous la cote J 932 n° 7. S'y trouvent également, à J 933 n° 2 et J 932 n° 8, respectivement le sauf-conduits de l'Empereur et celui du concile au même; contrairement à ce que laisse croire ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 108, les documents conservés sous ces cotes ne sont pas ceux qui ont été adressés à René, la cote J 932 n° 2, indiquée à la note 3, devant de surcroît être lue J 933 n° 2). A la Saint Ambroise, c'est-à-dire pour le 4 Avril qui, cette année-là, tombait le dimanche de quasimodo (le premier dimanche après Pâques) (cf. H. GROTE *Stammtafeln. Mit Anhang: Calendarium medii aevi*, Leipzig 1877, pp. 13, 3, 6 et 24). René et Antoine déférèrent à cette convocation. Par jugement du 23 avril 1434, jour de la Saint-Georges, l'Empereur remit la souveraineté de la Lorraine à René d'Anjou au nom de sa femme (cf. Paris, Arch. Nat., J 932 n° 9). Antoine de Vaudémont, furieux, quitta Bâle le jour même (cf. ANDREA GATARI (ou GATARO), *Diario del Concilio di Basilea di Andrea Gataro 1433–1435*, dans: *Concilium Basiliense. Studien und Quellen zur Geschichte des Concils von Basel*, Band V: *Tagebücher und Acten*, Basel 1904, p. 400). Le lendemain, samedi 24 avril, eurent lieu la prestation de serment de René à l'Empereur pour la Lorraine et son investiture en tant que duc (cf. pour ce dernier point la copie de l'original perdu, pièce qui se trouve à Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Dupuy 430 f° 23–24; la référence d'ALBERT LECOY DE LA MARCHE la concernant, *op. cit.*, tome 1, p. 109, n. 1, qui n'indique que le f° 23 est incomplète). Ce voyage à Bâle avait coûté à René deux mille quatre-cent-quarante-neuf

florins prêtés par Jean Rich, de Richenstein, chevalier, et par Henri Hauke, de Diebelich (cf. leurs quittances, Paris, Bibl. Nat., coll. Lorraine 8, n° 40 et n° 66, la première en allemand, la seconde en français).

Après son retour triomphal en Lorraine, et si l'on en croit les lignes 8 et 9 de la quittance de Henri Hauke datée du 19 février 1445, René aurait alors fait en juillet un pèlerinage à Sainte-Croix de Strasbourg et rendu une visite à son beau-frère le marquis de Bade. La date de 1435 inscrite sur ce document est une erreur, étant donné qu'à ce moment-là, il avait réintégré la tour de Bar. En effet, ulcéré par le recours à l'Empereur, le duc de Bourgogne avait, le 25 décembre, ordonné que René se constitue immédiatement prisonnier à Dijon (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 110 sq.), ce qui fut fait au printemps de 1435.

Cette deuxième captivité devait être beaucoup plus dure encore que la première, et le désarroi de René plus grand: il confina au désespoir. Le double héritage qui lui était arrivé avec la mort de son frère Louis III, le 12 novembre 1434, et celle de la reine Jeanne de Naples, le 2 février 1435, qui l'avait adopté (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 138, et le tableau de CHRISTIAN DE MERINDOL [cf. note 4], p. 17), loin d'adoucir son sort, augmenta les prétentions de son geôlier concernant sa rançon, car aux duchés de Bar et de Lorraine venaient s'ajouter le duché d'Anjou, le comté de Provence et le royaume de (Naples et de) Sicile. Il lui fallut donc nommer le 4 juin 1435 sa femme Isabelle son lieutenant-général. Elle se rendit immédiatement en Provence et en Italie (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 111 sqq.), arrivant à Naples le 18 octobre 1435 (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 144). Pour sa part, René dut attendre le 8 novembre 1436 pour pouvoir quitter sa prison, mais il lui fallut encore séjourner à Lille du 25 décembre suivant au début de février 1437, pour négocier sa libération avec le duc de Bourgogne et le traité d'alliance du 7 février. Sa rançon s'élevait à la somme écrasante de 400 000 écus, «*un véritable désastre: jamais sa situation financière ne devait s'en relever*» (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 126). Ce gouffre financier et le retard avec lequel il arriva en Italie, ne débarquant à Naples que le 19 mai 1438, devaient d'ailleurs provoquer à terme la perte de son royaume pour lequel il combattit plusieurs années son compétiteur Alphonse d'Aragon. Pour sauvegarder sa famille dans cette tourmente, René fit repartir en France Isabelle avec leurs enfants au cours du mois d'août 1440 (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 193). Enfin, après un siège de neuf mois, les Aragonais prirent Naples par trahison le 2 juin 1442 à l'aube, et la ville fut pillée durant tout le jour (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *op. cit.*, tome 1, p. 216). René réfugié dans l'une des forteresses qui résistaient encore quitta Naples par la mer dans le courant du mois et regagna la Provence à l'automne.

Son existence entre alors dans une phase nouvelle. Son souci de la gloire militaire, sinon des divertissements chevaleresques et courtois, s'estompe, son goût pour les arts et les lettres peut désormais s'épanouir tout à loisir dans les agréments de la vie d'une cour qui, bien que petite, fut intellectuellement et artistiquement l'une des plus brillantes d'une époque où elles étaient pourtant nombreuses, une cour dans laquelle faste et simplicité surent s'allier dans une harmonie unique. Les faits les plus saillants de son existence durant les trente-sept années qui lui resteront à vivre seront la mort de sa mère Yolande d'Aragon cette même année 1442, celle de son épouse Isabelle de Lorraine en 1453 – à la suite de quoi René remit le duché de Lorraine à son fils aîné Jean de Calabre, et celui de Bar à son gendre Ferry de Vaudémont –, son remariage en septembre

1454 avec Jeanne de Laval. À la mort de son fils Jean de Calabre, le 16 décembre 1470, il cessa d'alterner séjours en Anjou et séjours en Provence pour s'installer définitivement dans le Midi où il devait mourir le 10 juillet 1480.

Quant aux arts, tous furent cultivés à sa cour, et le nombre des artistes gagés y était considérable (cf. FRANÇOISE ROBIN, *op. cit.*, pp. 60–82, singulièrement les pp. 65–68). Bien que, du fait de ses possessions et de ses nombreux voyages, René ait été en contact avec tous les courants artistiques de son époque ainsi qu'avec les foyers d'art les plus éloignés les uns des autres qui, du Nord au grand Sud et du Rhin à la Loire, prospéraient dans l'Europe de son temps, il n'empêche qu'en peinture singulièrement, et en dépit de son éclectisme, il est «resté toute sa vie un passionné de l'art franco-flamand, l'art de son enfance parisienne et angevine, de sa jeunesse lorraine et barrésienne surtout, de ses souvenirs dijonnais» (FRANÇOISE ROBIN, *op. cit.*, p. 267), ainsi que des séjours qu'il fit à Bruxelles et à Lille, devrait-on ajouter. Vouloir être exhaustif, même en se limitant aux œuvres parvenues jusqu'à nous, mènerait beaucoup trop loin (cf. la liste qu'en donne FRANÇOISE ROBIN, *op. cit.*, pp. 269–275, or cette liste, qui ne s'occupe que de l'Anjou ainsi que de la Provence, et exclut l'architecture, n'est pas complète). Il suffira donc de ne retenir que les plus marquantes. Elles appartiennent singulièrement à la peinture, et plus encore à l'enluminure, avec cette spécificité que, pour la plupart des miniatures, il s'agit d'illustrations des propres écrits de René. Les deux œuvres majeures y sont alors *Le Buisson Ardent*, un triptyque de Nicolas Froment, qui se trouve toujours à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, et le manuscrit du *Cuer d'amours espris*, actuellement à la Bibliothèque d'Etat de Vienne (Wien, Staatsbibliothek, Cod. 2597), dont il constitue le joyau. Les panneaux de Nicolas Froment, certainement formé dans les Flandres (cf. MICHEL LACLOTTE / DOMINIQUE THIÉBAUT, *L'Ecole d'Avignon*, Paris 1983, p. 134), terminés en 1476 et dans lesquels l'apport néerlandais se voit «tempéré par des influences italiennes et franco-provençales» (MARGUERITE ROQUES, *Les apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France*, Bordeaux 1963, p. 179) sont une œuvre dont on a même pu écrire, non sans quelque emphase, qu'elle aurait «pour la peinture française l'importance qu'a l'agneau mystique pour l'art flamand» (JACQUES LEVRON, *Le bon Roi René*, Paris 1980, p. 263). Mais davantage encore que ce triptyque, ce sont les enluminures commandées par René qui, par leur cachet original et leur caractère novateur, se détachent de la production de cette époque, singulièrement pour celles du *Cuer d'amours espris*. Ces illustrations exécutées entre 1460 et 1470, semble-t-il (cf. MARGUERITE ROQUES, *op. cit.*, p. 168) marquent en effet «un des sommets de l'art au XV<sup>e</sup> siècle» (cf. MARGUERITE ROQUES, *op. cit.*, p. 168) et anticipent «tous les éléments de ce qui sera, depuis la fin de la Renaissance jusqu'à nos jours, la lente conquête de toute la peinture d'Occident et, singulièrement, de la peinture française» (A. CHAMSON, cité par JACQUES LEVRON, *op. cit.*, p. 239). L'adéquation parfaite des images au texte fort explicite d'ailleurs, une fidélité voulue par le patron – un mot qui, dans tous les sens du terme, convient mieux dans ce contexte que celui de mécène – très directif que fut René (cf. FRANÇOISE ROBIN, *op. cit.*, p. 268) y est telle que certains ont pensé qu'il en était lui-même l'auteur. En fait, ces œuvres sont le fruit de l'étroite collaboration entre l'authentique artiste que fut René et son peintre, dont la majorité des auteurs actuels (jusqu'à l'article d'ALBERT CHATELET, *Pour en finir avec Barthélémy d'Eyck*, dans: *Gazette des Beaux-Art* 131, 1552–53, Paris, mai–juin 1998, pp. 199–221) s'accordait à penser qu'il s'agissait du fameux Barthélémy, «le peintre» qui, à ce que disent les comptes (cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE, *Extraits*

*des comptes et mémoriaux du Roi René pour servir à l'Histoire des arts au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1873, e. a. N° 462, 464, 466) besognait dans un retrait, un «studio» – pour utiliser ici le terme italien – attenant à la chambre du roi. Elles seraient donc sorties de la main de ce «*familier qui, plus qu'un simple artiste passionné, paraît être le fidèle interprète des idées, des volontés de son mécène, mises en valeur avec un art inimitable. Une personnalité exceptionnelle que René distingue pour la mise en images de ses écrits personnels et qui s'est certainement éprouvée, de Dijon à la Provence, en passant par l'Italie et l'Anjou, grâce à cette incessante protection princière*» (cf. FRANÇOISE ROBIN, *op. cit.*, p. 268). Dans les productions artistiques tellement nombreuses dues au mécénat de René, il est toutefois un domaine dans lequel l'Italie triomphe sans conteste, c'est celui de la médaille, avec Pierre de Milan et Francesco Laurana. Ce trop bref aperçu manifeste donc quel amateur éclairé fut René, ce prince qui, sans aucun doute, fut avant tout un esthète, et des plus avertis, mais un esthète qui, loin d'en oublier les fins dernières, sut également mettre l'art au service d'une piété que, sa vie durant, il eut ardente et méditative, ainsi qu'en témoignent e. a. ses Livres d'Heures et son traité *Le mortiflement de vaine plaisir*.

<sup>6</sup> Orthographié également «Alleman», voire «Allemand».

<sup>7</sup> Louis Aleman (vers 1390–16.IX.1450) était issu d'une famille noble du Bugey – qui passa à la Savoie en 1402 –. Dernier né de Jean Aleman, seigneur d'Arbent et de Coiselet (cf. G. MOLLAT, dans: *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, tome II, Paris 1914, article *Aleman [Louis]*, col. 86) et de Marie de Châtillon-Michaille, il naquit vers 1390 à Arbent-en-Bugey dans la châtellenie paternelle (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 6 sq.). Sa vie durant, il porta les armes de sa famille «*de sable à un lion d'argent couronné et armé de gueules*» (GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 7), c'est-à-dire qu'elles montraient un lion blanc dressé sur l'une de ses pattes arrières portant une couronne rouge et des griffes de même couleur, le tout sur un fond noir. Dès sa prime jeunesse, il fut activement protégé par celui qui était alors camérier (ou camerlingue) pontifical depuis le 24.XII.1483, charge qui faisait de son détenteur le troisième personnage de l'Église, Mgr. François de Conzié, désigné comme l'oncle de Louis Aleman, sans que leur lien de parenté ait autrement pu se voir établi. Celui-ci le fit venir à Avignon où le jeune homme étudia le droit et devint docteur en décrets en 1414 (GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 10). Il lui fut de nombreux bénéfices ecclésiastiques (cf. G. MOLLAT, *loc. cit.*, col. 86), mais cet oncle ne fut pas l'unique protecteur de Louis Aleman, tant s'en faut. «*En effet, d'autres Savoyards s'intéressaient à lui, comme le cardinal Amédée de Saluces [...], le cardinal Antoine de Chalant et le fameux Jean de Brogny, cardinal d'Ostie, chef du sacré collège*» (GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 11), vice-chancelier de l'Église – le chancelier en était le pape –, et de ce fait le deuxième personnage de cette institution, l'oncle, pour sa part, de François de Metz. En 1409, Louis Aleman avait accompagné François de Conzié au Concile de Pise (GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 10). En 1415, il assista avec lui à quelques séances du Concile de Constance dont Jean de Brogny fut le président à partir du 13 avril. Mgr. de Conzié l'y envoya à nouveau en 1417 en tant que vice-camérier, ce qui lui permettait de jouir, auprès de cette assemblée, des attributions du camérier en titre. C'est pourquoi «*il fut le gardien du conclave qui élut le pape Martin V [Odon Colonna] (8–11 novembre 1417)*» (G. MOLLAT, *loc. cit.*, col. 86). Dès les premiers instants du pontificat de Martin V, il s'assura les faveurs du nouveau pape qui, son règne durant, le combla de bienfaits. Le jour même de son couronnement, il le confirma dans ses fonctions de vice-camérier (cf., pour cette bulle, *Gallia*

*Christiana Novissima, Histoire des archevêchés, évêchés et abbayes de France (Arles), Valence 1901, n° 1845*). Puis, sur la route de Rome, il le pourvut à Genève, le 22 juin 1418, de l'évêché de Maguelone (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 21) (ou Maguelonne) qui sera plus tard réuni au siège de Montpellier (cf. *Nouvelle biographie universelle* [sous la dir. de M. le Docteur Hoefer] Paris 1852, tome I, col. 754). L'opposition du chapitre de cette cathédrale lui interdisant d'obtenir l'évêché de Genève, il reçut l'archevêché d'Arles le 3 décembre 1423 grâce au transfert, ce même jour, du cardinal de Brogny, de ce siège à celui de Genève (cf. R. D'AMAT [cf. note 3], col. 131). Il n'en prit «*possession que le 16 mai 1424, après avoir été revêtu, par suite du décès de François de Conzié, de la charge de camérier pontifical*» (R. D'AMAT [cf. note 3], art. *Alleman [Louis]*, col. 169), une charge qu'Eugène IV lui retirera le 24 janvier 1432. Ayant pacifié les Etats de l'Eglise en 1419 et 1420, il fut nommé le «*25 mai 1424 gouverneur des Romagnes, de Bologne et de l'exarchat de Ravenne*» (G. MOLLAT, *loc. cit.*, col. 86). Ses premiers succès dans cette difficile fonction lui valurent le 24 mai 1426 le «*chapeau de cardinal avec le titre de Sainte-Cécile au Transtevere, mais (il) fut plutôt connu sous le titre de cardinal d'Arles*» (G. MOLLAT, *loc. cit.*, col. 86). Simplement, «*Bologne s'étant révoltée le 1<sup>er</sup> août 1428, Louis vit sa maison pillée, et, dépouillé de tout, il dut, le 23, revenir à Rome où le pape lui accorda d'amples compensations*» (cf. R. D'AMAT, article *Alleman [Louis]*, *loc. cit.*, c. 169).

Après la mort de Martin V, Gabriel Condulmaro devenu pape sous le nom d'Eugène IV le 3 mars 1431 ne se montra tout d'abord pas hostile à Louis Aleman, en dépit de l'antagonisme qui, singulièrement depuis qu'Aleman lui avait succédé au gouvernement des Romagnes, existait ipso facto entre les deux hommes (cf. à ce sujet la révision, par CHRISTIAN PFISTER, de la thèse de GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], dans: *Revue Historique* 87, 1905, pp. 317–321). Seulement, «*Louis Aleman refusa d'apposer sa signature à l'acte par lequel, le 12 novembre 1431, le pontife décréta la dissolution du Concile, réuni à Bâle le 7 mars*» (G. MOLLAT, *loc. cit.*, col. 87). En dépit de l'interdiction faite par le pape à ses cardinaux de se rendre à Bâle, il réussit même à s'enfuir de Rome le 13 juillet 1433, peu de temps après le couronnement de l'empereur Sigismond qu'il hébergeait dans son palais romain, et avec les encouragements de celui-ci (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 123). Après une fuite solitaire et mouvementée, il parvint en assez triste appareil le 6 août à Arles où il reçut un accueil enthousiaste (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], pp. 126 sq. et 148). Il n'en partit pour Bâle qu'au début d'avril 1434, la paix s'étant faite dès les premiers jours de l'année entre le pape et le concile (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 156), ce qui fait qu'il séjournait en Provence lorsque René y vint rendre visite à sa mère. Louis Aleman arriva le 31 mai dans cette ville de Bâle (cf. CHRISTIAN PFISTER, *op. cit.*, p. 319, et ANDRA GATARI [cf. note 5], p. 402), ville qu'il ne devait quitter définitivement qu'au printemps de 1447 (cf. THEODORA VON DER MÜHLL [cf. note 1], p. 214). A partir du départ du président Julien Césarini nommé par le pape, il logera dans la résidence que possédaient les Teutoniques à Bâle, le *Deutschherrenhaus*, et y fera graver ses armes sur des lambris encore conservés au Musée Historique de la ville de Bâle (pour tout ceci, cf. BERTHE WIDMER, *Kulturelles Leben in Basel unter dem Einfluß des hier tagenden Konzils 1431–1449*, dans: *Unsere Kunstdenkmäler* 41, 2, 1990, p. 146, ainsi que C. H. BAER, *Die Kunstdenkmäler der Schweiz*, Basel 1941, Band III, pp. 320 et 321).

En effet, à partir du jour de son arrivée, le rôle de Louis Aleman «*fut des plus importants au Concile. De 1434 à 1438, il dispute la prépondérance à Julien Césarini [...] Césarini quitta la*

*place en janvier 1438 (très exactement le 9), et dès lors Aleman est le maître*» (CHRISTIAN PFISTER, *op. cit.*, p. 319); le 14 février 1438, il deviendra d'ailleurs le président du concile. Mais entre temps, il avait déjà cumulé des charges essentielles: le 24 septembre 1434, il avait été nommé juge de la foi, et le 29 avril vice-chancelier du concile, «*qui avait accaparé les affaires ressortissant habituellement à la chancellerie pontificale*» (G. MOLLAT, *loc. cit.*, col. 87). En tant que juge de la foi, il obtiendra que l'assemblée se prononce le 17 septembre 1439 en faveur de l'Immaculée Conception (G. MOLLAT, *loc. cit.*, col. 87) et le 1<sup>er</sup> juillet 1441 en faveur de l'instauration de la fête de la Visitation (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 185), deux points depuis longtemps d'actualité chez les fidèles. Il soutiendra également la cause de la béatification de Pierre de Luxembourg, chère au concile comme aux fidèles (cf. JEAN DE SÉGOVIE, *Livre. V, Chapitre X*, dans: *Monumenta conciliorum generalium seculi XV, Concilium Basiliense scriptorum*, tomus secundus, *Vindobonae* [Vienne, Autriche], 1873, p. 407). Comme président du concile, par «*son habileté à diriger les débats, il sut faire survivre pendant dix ans une assemblée qui renfermait dans son sein les plus grands germes de discorde. C'est lui qui fit déclarer la suspense (24 janvier 1438) et la contumace (28 avril) contre le pape et, malgré l'opposition des princes, sa déposition (25 juin 1439)*» (G. MOLLAT, *loc. cit.*, col. 87). C'est lui qui «*organisa le conclave pour l'élection d'un antipape et qui désigna Amédée VIII, duc de Savoie au choix des Pères*» (G. MOLLAT, *loc. cit.*, article *Alleman (Louis)*, col. 169). Celui-ci sera élu le 5 novembre 1439, il prendra le nom de Félix V et sera sacré le 24 juillet 1440 à Bâle par Louis Aleman (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 342) qui, à plusieurs reprises, s'emploiera à faire reconnaître sa créature par les princes allemands. Resté à Bâle en dépit du départ de Félix V le 16 novembre 1442 et du transport du concile à Lausanne en mai 1443, il fera vainement une ultime tentative à Francfort en septembre 1446. Sur le chemin du retour, en octobre, des vassaux de l'évêque de Strasbourg attaquèrent son convoi sur l'ordre de celui-ci. Le cardinal parvint à s'échapper, mais il avait perdu «*tous les bijoux, ornements et manuscrits que, depuis l'émeute de Bologne, il avait pu acquérir*» (GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 428). Cet attentat souleva la plus grande émotion à Bâle où, depuis son arrivée, Louis Aleman, respecté et aimé entre tous, était très populaire (cf. THEODORA VON DER MÜHLL [cf. note 1], p. 213) et jouissait de l'admiration unanime – *ibid.*, p. 110 –. Son courage devant la peste de 1439 (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], pp. 295–296) l'avait d'ailleurs renforcée jusqu'à faire de sa personne l'objet d'une véritable vénération. Ses générosités nombreuses en faveur, e. a. de la Chartreuse (cf. H. ARNOLDI, *Die Chroniken des Karthäuser Klosters in Klein-Basel, 1401–1532*, herausgegeben von der Historischen Gesellschaft in Basel, Band I, Leipzig 1872, p. 266, et BERTHE WIDMER, *op. cit.*, p. 145) y contribuèrent encore. A la mort d'Eugène IV, l'élection de Nicolas V (Thomas Parentucelli), le 6 mars 1447 (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 436) permit de finir par apaiser les conflits et de parvenir à l'union. Félix V renonça au pontificat le 9 avril 1449, les fauteurs de schisme furent rétablis le 18 juin suivant dans leurs dignités, ce qui permit de lever les sanctions prises par Eugène IV contre Louis Aleman le 10 avril 1440: l'excommunication et la privation de l'ensemble de ses dignités et bénéfices, en dépit des protestations des Arlésiens.

Rentré dans son diocèse en juillet 1449, grâce à l'assurance de l'affection de ses ouailles (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], pp. 476–477), il y vécut un peu plus d'un an, car le 16 septembre 1450, il y mourut de la peste, à Salon, non pas dans son château, mais dans le couvent des Frères mineurs «*où il avait*

*voulu expirer*» (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 477). Il fut inhumé dans sa cathédrale de Saint-Trophime à Arles. Une intense dévotion spontanée se manifesta immédiatement, et des foules immenses, venues même de l'étranger, furent durablement attirées sur son tombeau par des miracles. Une telle ferveur populaire dans son diocèse, en dépit de séjours tellelement brefs et des calomnies longuement accumulées contre lui, s'explique par les éminentes qualités du défunt. À la force rayonnante d'une piété ardente, d'un parfait désintéressement et d'un ascétisme rigoureux (cf. THEODORA VON DER MÜHLL [cf. note 1], pp. 223, 112 et 168; le faste que lui reproche CHRISTIAN PFISTER, *op. cit.*, p. 320, ne correspondait pas à un goût, mais à l'accomplissement de l'un de ses devoirs d'état, celui qui correspondait à sa dignité, cf. THEODORA VON DER MÜHLL [cf. note 1], p. 212), il convient en effet d'ajouter une «qualité souveraine et capable de frapper les plus frustes ou les plus prévenus: au témoignage universel, c'était une bonté infinie, très remarquable par le contraste avec son énergique et presque violente attitude à Bâle, où elle s'était traduite cependant par une patience à toute épreuve et le calme indulgent qu'il opposait aux attaques et aux calomnies des ses adversaires au point qu'amis et ennemis en ont laissé d'éloquentes attestations» (GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 479).

<sup>8</sup> Cf. fig. 1, Naples, collection Farnese, Museo Nazionale di Capodimonte.

<sup>9</sup> Cf. fig. 2a.

<sup>10</sup> Cf. fig. 3, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, alte Meister.

<sup>11</sup> Cf. fig. 4; actuellement, elle se trouve derrière le pilier Sud-Est du carré du transept Est (cf. LÉON-HONORÉ LABANDE, *L'église Saint-Trophime d'Arles*, Paris 1930, p. 63). L'effigie du prélat représenté en pied avec ses armes y est dessinée au trait en creux et montre un visage aux traits fortement individualisés, en dépit – ou peut-être en raison même – de leur schématisme.

<sup>12</sup> Aujourd'hui dans les collections de la Fondation Frick de New-York (ill. 5).

<sup>13</sup> De Provence, voire de Catalogne, cf. CHARLES STERLING, *L'influence de Konrad Witz en Savoie*, dans: Revue de l'Art 71, Paris 1986, p. 20), tout simplement parce que son premier propriétaire français, M. Renouvier, l'aurait, selon une attestation relativement récente, trouvée en Catalogne (cf. GRETE RING, *La peinture française du Quinzième Siècle*, Londres 1949, N° 210, p. 226). Pour sa reproduction, cf. fig. 6.

<sup>14</sup> Aucun document de l'époque ne contenant ce dernier nom (cf. DAISY DE SAUGY, *Le cardinal de Brogny et le grand schisme d'Occident*, Mémoire de Licence ès Lettres (mention histoire), Université de Genève, A. E. Genève, MSS hist. 252/177, p. 2), il est donc préférable de retenir le nom de Brogny, localité de sa naissance, nom par lequel il se désigna lui-même sur la copie – annotée par ses soins – du *Breviarium juris* (B. M. Avignon, Ms. 766) qu'il avait composé et qui porte «ego, Johannes de Brogniaco» (cité par LÉON-HONORÉ LABANDE, *Catalogue général des Manuscrits des bibliothèques publiques de France – Départements*, tome XXVII – Avignon – tome I, Paris 1894, p. 410, Ms. 766). Son nom de famille était Jean Fraczon (cf. *Helvetia sacra* [cf. note 3], p. 98), et son père s'appelait Mermet (ou Allarmet) Fraczon (cf. DAISY DE SAUGY, *op. cit.*, p. 3).

<sup>15</sup> Cf. EDOUARD BARATIER (sous la direction de), *Histoire de la Provence*, Toulouse 1969, p. 195.

<sup>16</sup> Cf. ALBIN MAZON (cf. note 3), pp. 242–243, des sommes non encore recouvrées lorsque son créancier testa, plus de cinquante ans après la mort du débiteur, cf. également J. A. BESSON [cf. note 3], p. 44.

<sup>17</sup> Cf. DAISY DE SAUGY (cf. note 14), pp. 6, 12 et 13.

<sup>18</sup> Cf. FRANÇOIS DUCHESNE, *Histoire de tous les cardinaux françois*, PARIS 1666, tome II, *Preuves*, p. 519.

<sup>19</sup> Cf. à ce sujet l'étude de S. STELLING-MICHAUD, *Genevois à la curie d'Avignon*, dans: *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève*, tome 9, 1947–1950, Genève 1951, Bulletin de 1950, pp. 273–323, et celle de ROGER-CHARLES LOGOZ, *Quelques carrières d'ecclésiastiques à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle*, dans: *Revue historique vaudoise d'histoire et d'archéologie* 79, Lausanne 1971, pp. 5–20.

<sup>20</sup> GABRIEL PÉROUSE (cf. note 1), p. 9.

<sup>21</sup> Le collège électoral se trouva en effet «composé d'un cardinal, d'un archevêque (celui de Tarentaise), de dix évêques (ceux de Tortose, Vich, Viseu, Marseille, Genève, Bâle, Aoste, Cercueil, Ivrea, Turin), de sept abbés, de cinq maîtres en théologie, de huit docteurs et d'un licencié en droit. Tous étaient revêtus du sacerdoce» (NOËL VALOIS [cf. note 3], tome II, p. 181. – THEODORA VON DER MÜHLL [cf. note 1], pp. 105 et 116).

<sup>22</sup> C'est lui qui paya les frais de la chapelle et de la voûte élevées dans le croisillon gauche du transept. Il fit également construire, de 1422 à 1424, une nouvelle travée du cloître de ce couvent, et une chapelle y débouchant (cf. LÉON-HONORÉ LABANDE, *La dernière fondation des papes avignonnais: le couvent des Célestins d'Avignon*, dans: *L'Art*, Paris/Londres, 1903, vol. 62, pp. 594 et 596).

<sup>23</sup> Cf. H. NAEF (cf. note 2), p. 103.

<sup>24</sup> Cf. LOUIS BINZ (cf. note 3), p. 79. – H. NAEF (cf. note 2), p. 103, qui fait même état d'un acte du 6 avril 1405 prouvant que l'édifice achevé pouvait être utilisé.

<sup>25</sup> Cf. le codicille du 24.IX.1425, dans : J. A. BESSON (cf. note 3), *Preuve n° 95*, p. 434 sqq. – FRANÇOIS DUCHESNE (cf. note 18), tome I, pp. 696 et 697, ainsi que le texte qu'il en donne dans: tome II, *Preuves*, pp. 513–514.

<sup>26</sup> ALBIN MAZON (cf. note 3), p. 234, parle de 1422, car il s'agit de la date à laquelle Martin V nomma Jean de Brogny à ce siège épiscopal. Le retard avec lequel le nouveau titulaire entra en possession de son évêché par administrateur interposé – en l'espèce François de Metz – est dû à l'obstruction des chanoines de Genève.

<sup>27</sup> Cf. H. NAEF (cf. note 2), p. 103.

<sup>28</sup> Cf. H. NAEF (cf. note 2), p. 103.; en ce qui concerne la dénomination des Macchabées, cf. PAUL E. MARTIN / PAUL ROUSSET, *La fondation du cardinal Jean de Brogny à Genève (1406) et le nom de la chapelle des Macchabées*, dans: *Bulletin de la société d'Histoire et d'Archéologie de Genève* 10, 1951, Genève 1952, pp. 3–53.

<sup>29</sup> Cf. H. NAEF (cf. note 2), p. 105.

<sup>30</sup> Cf. H. NAEF (cf. note 2), p. 105.

<sup>31</sup> Cf. H. NAEF (cf. note 2), p. 105.

<sup>32</sup> Cf. H. NAEF (cf. note 2), p. 105 et p. 106.

<sup>33</sup> Cf. H. NAEF (cf. note 2), p. 105, p. 112.

<sup>34</sup> C'est l'hypothèse émise par H. NAEF (cf. note 2), p. 114 sqq.

<sup>35</sup> Cf. E. DEUBER-PAULI / TH.-A. HERMANÈS, dans: *Saint-Pierre, cathédrale de Genève* (cf. note 3), p. 105, p. 32.

<sup>36</sup> Cf. W. DEONNA, *Cathédrale Saint-Pierre de Genève. Les monuments funéraires*, dans: *Genava* 29, Genève 1951, p. 124.

<sup>37</sup> Cf. H. NAEF (cf. note 2), p. 112. Ce tombeau sera peint après la mort de Jean de Brogny par Jean de Nernier en 1427–1428 (cf. W. DEONNA [cf. note 36], p. 124).

<sup>38</sup> LOUIS BLONDEL, dans sa communication faite à la séance du 30 novembre 1951 à la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève sur *La Cathédrale de Saint-Pierre à Genève. Les premiers édifices. L'ancienne façade*, conclut en indiquant qu'aux XII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> s. déjà, Genève – dont Vienne (en France) était la Métropole archiépiscopale – se trouvait «au confluent de tendances à la fois bourguignonnes, du Sud de la France et, pour

*une part, du Nord de l'Italie*» (Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève [cf. note 28], tome 10, p. 106).

<sup>39</sup> Les avis à ce sujet diffèrent. En effet, certains, tel H. NAEF (cf. note 2), p. 109, veulent qu'il soit venu parachever la décoration de cette prestigieuse chapelle funéraire de Jean de Brogny et de sa famille, d'autres au contraire, dont CLAUDE LAPAIRE (dans: *Saint-Pierre, cathédrale de Genève* [cf. note 3], p. 51), pensent qu'il était destiné à orner l'un des maître-autels de la cathédrale. L'argument qu'ils avancent: les dimensions monumentales de cette œuvre en dépit de son inachèvement, ne peut que sembler décisif, d'autant que les graves dommages subis par la cathédrale en raison de l'écroulement du mur nord de la nef en 1441 avait nécessité des reconstructions importantes et rapidement menées (cf. E. DEUBER-PAULLI / TH.-A. HERMANÈS [cf. note 3], p. 32) terminées avant la mort de François de Metz (cf. note 2).

<sup>40</sup> Cf. LOUIS BINZ (cf. note 3), p. 80, qui souligne également que la cour de Savoie «séjourne le plus souvent près de Genève, à Thonon ou à Ripaille sur les bords du Léman, quand ce n'est pas à Genève même» – *id.* –.

<sup>41</sup> Cf. DANIEL BURCKHARDT, *Das Werk des Konrad Witz*, dans: *Festschrift zur Erinnerung an Basels Eintritt in den Bund der Eidgenossen MDI–MDCCCCI*, Basel 1901, pp. 276–277, et HANS ROTT, *Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Oberrhein II*, Stuttgart 1936, p. 20. La corporation zum Himmel, appelée du nom du cabaret de la Freie Strasse qu'elle avait acheté à la fin du XIII<sup>e</sup> s. (cf. W.R. STAEHENLIN, *Basler Zunftwappen*, dans: *Archives héraldiques suisses* 42, 1928, p. 173) réunissait les peintres, les barbiers, les vitriers, les tondeurs, les éperonniers, les selliers et les orfèvres (cf. MARIANNE BARRUCAND, *Le rebâti du Miroir du Salut dans l'œuvre de Konrad Witz*, Genève 1972, p. 3, n. 2). Le blason des peintres présentait trois écus blancs sur fond bleu - autrement dit: trois écus d'argent sur champ d'azur – (cf. W. R. STAEHENLIN, *id.*).

<sup>42</sup> Cf. HANS ROTT (cf. note 41).

<sup>43</sup> Cf. HANS ROTT (cf. note 41).

<sup>44</sup> Cf. HANS ROTT (cf. note 41), p. 21.

<sup>45</sup> Cf. MARIANNE BARRUCAND (cf. note 41), p. 145.

<sup>46</sup> «meister Cunrat von Rotwilt, einem moler und burger ze Basel» (HANS ROTT [cf. note 41]).

<sup>47</sup> Cf. HANS ROTT (cf. note 41), et p. 22.

<sup>48</sup> Pour ce terminus, cf. *St. Pierre, cathédrale de Genève* (cf. note 3), p. 45.

<sup>49</sup> Cf. HANS ROTT (cf. note 41), et p. 22.

<sup>50</sup> Cf. HANS ROTT (cf. note 41), pp. 22–23.

<sup>51</sup> «nit ererbt, sunder mit sinem hantwerg gewunnen» (HANS ROTT [cf. note 41], p. 24).

<sup>52</sup> Cf., par exemple, MARIANNE BARRUCAND (cf. note 41), p. 146.

<sup>53</sup> Cf., par exemple, DANIEL BURCKHARDT, *Studien zur Vorgeschichte der altoberrhäinischen Malerei*, dans: *Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 27, Berlin 1906, p. 189; cet auteur reprendra en 1943 la thèse du Hans Witz qui avait été en prison à Rottweil pour, semble-t-il, une peccadille, cf. DANIEL BURCKHARDT, *Aus der Vorgeschichte des Konrad Witz und von den Höhepunkten seiner ersten Basler Tätigkeit*, dans: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 5, 1943, p. 67.

<sup>54</sup> LÉON DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne, étude sur les Lettres, les Arts et l'Industrie pendant le XV<sup>e</sup> siècle*, seconde partie, tome I, *Preuves*, Paris 1849, N° 696, p. 206.

<sup>55</sup> HERWARTH RÖTTGEN, *Konrad Witz, der Farbkünstler und der Zeichner*, dans: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 44, 1987, pp. 89–104.

<sup>56</sup> Cf. HERWARTH RÖTTGEN (cf. note 55), p. 98.

<sup>57</sup> Cf. HERWARTH RÖTTGEN (cf. note 55), p. 101.

<sup>58</sup> Cf. HERWARTH RÖTTGEN (cf. note 55), p. 103.

<sup>59</sup> «Nichtsdestotrotz vermute ich im Umkreis des Königs René d'Anjou in Aix-en-Provence und in Avignon einen Teil der künstlerischen Quellen für Konrad Witz», HERWARTH RÖTTGEN (cf. note 55), p. 102.

<sup>60</sup> Cf. HERWARTH RÖTTGEN, *Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz*, dans: *Jahrbuch der Berliner Museen* 3, 1961, pp. 77–93.

<sup>61</sup> Cf. J. WIRTH, *Remarques sur le tableau de Konrad Witz conservé à Strasbourg*, dans: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 44, 1987, p. 122.

<sup>62</sup> Cf. NICOLA SPINOSA (a cura di), *Museo Nazionale di Capodimonte*, Napoli 1994, p. 88.

<sup>63</sup> Cf. NICOLA SPINOSA (cf. note 62).

<sup>64</sup> Cf. NICOLA SPINOSA (a cura di), *La collezione Farnese*, Napoli 1995, p. 215. Les dimensions indiquées dans la notice consacrée à ce panneau sont de 64×45 cm, et il y est question d'huile, ce qui signifie peut-être tout simplement que, conformément à la technique des maîtres flamands anciens, il s'agit d'huile sur tempéra, comme pour la *Crucifixion* de Berlin.

<sup>65</sup> Cf. C.H. BAER, *Kirche und Kloster zu St. Clara*, in: *Die Kunstdenkmäler der Schweiz, op.cit.*, Band III, p. 315, n. 3.

<sup>66</sup> Les hommes portaient ce genre de filet sous leur casque, ou pour empêcher leurs cheveux de retomber sur le visage lorsqu'ils étaient longs. De forme plus ou moins élaborée, ces filets seront encore utilisés couramment au XVI<sup>e</sup> siècle, cf., par exemple, les Saint Georges et Saint Eustache du «Retable Paumgartner» d'Albrecht Dürer, aujourd'hui à Munich.

<sup>67</sup> Cf. FRANÇOISE PIPONNIER, *Costume et vie sociale, la cour d'Anjou XIV<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1970, pp. 164–166 et 397.

<sup>68</sup> On peut comparer ce profil, par exemple, entre autres, à deux médailles de Pierre de Milan, l'une qui lui est attribuée et qui date de 1460 (cf. CHRISTIAN DE MÉRINDOL [cf. note 4], ill. 148, p. XXXVI), et une autre de cet artiste, datée cette fois de 1461, cf. *ibid.*, p. XXXIX, ill. 158; ainsi que, mieux encore, de 1441, au médaillon d'albâtre, actuellement à Aix-en-Provence, du même artiste, reproduit dans: EMMANUEL PERRIER, *Les Chevaliers du Croissant, Essai historique et héraldique*, Vannes 1906 (extrait de l'Annuaire du Conseil héraldique de France), pp. 99–164. – Cf. fig. 2b.

<sup>69</sup> Cf. supra, n. 5.

<sup>70</sup> Cf. *Tagebuchaufzeichnungen zur Geschichte des Basler Konzils 1431–1435 und 1438*, dans: *Concilium Basiliense – Studien und Quellen zur Geschichte des Concils von Basel*, Band V, *Tagebücher und Acten*, Basel 1904, p. 87: «Ista [Die ii<sup>a</sup> aprilis] sexta Feria (2. April) venit dux de Bär ad concilium.»

<sup>71</sup> Cf. supra, n. 5.

<sup>72</sup> Cf. ANDREA GATARÍ (cf. note 5), pp. 377–422, et la p. 401 pour cette lacune.

<sup>73</sup> Précision donnée en trois lignes par les *Tagebuchaufzeichnungen* (cf. note 70), p. 87.

<sup>74</sup> Cf. ANDREA GATARÍ (cf. note 5), pp. 398 et 400–401.

<sup>75</sup> «Casaque ou cotte courte, sans collet, portée par-dessus l'armure, avec grandes manches fendues pour passer les bras» (GAY, cité par FRANÇOISE PIPONNIER [cf. note 67], p. 392).

<sup>76</sup> Cf. ANDREA GATARÍ (cf. note 5), p. 398: «E menò.dui araldi con lui con doe zornede all'arma de Franzia, ch'è tri zigli zali in campo azuro; et simil avea li so trombeti su penony».

<sup>77</sup> Cf. CHARLES STERLING (cf. note 13), p. 25.

<sup>78</sup> Cf. *Des böhmischen Herrn Leo's von Rožmital Ritter-, Hof und Pilger-Reise durch die Abendlande 1465–1467. Beschrieben durch Gabriel Tetzl von Nürnberg*, dans: *Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart* 7, Stuttgart 1844, p. 163: «Item le roi [il s'agit de René d'Anjou] aime beaucoup les Allemands et a

*aussi beaucoup d'Allemands à sa cour et sait bien l'allemand aussi»* («Item der kunig hat die Teutschen ser lieb und hat auch vil Teutscher an seinem hof und kann auch wol teutsch»).

<sup>79</sup> Pour le récit fait par Gatari de l'intronisation de René en tant que duc de Lorraine, cf. ANDREA GATARI (cf. note 5), pp. 400–401.

<sup>80</sup> Cf. ANDREA GATARI (cf. note 5), pp. 198–210.

<sup>81</sup> Cf. ALBERT LECOY DE LA MARCHE 1873 (cf. note 5), pp. 244, 250, 258–259, 278, 300–310.

<sup>82</sup> Cf. le *Livre d'Heures du Roi René*, dit aussi *Heures d'Anjou*, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1156A, fol. 82.

<sup>83</sup> Cf. *ibid.*, fol. 81v.

<sup>84</sup> Il semble qu'il s'agisse d'ailleurs là de la toute première figuration d'un Enfant Jésus avec un livre, qui ait été conservée. La première qui nous soit parvenue a en effet jusqu'ici donnée à Rogier van der Weyden, avec sa «Durán Madonna» (Madrid), qui date de 1437 (cf. URSULA HOFF / MARTIN DAVIES, *The National Gallery of Victoria, Melbourne, les Primitifs flamands*, Brussels 1971, p. 40). L'origine de ce motif, eyckienne et des années 1430–1433, proviendrait d'une œuvre aujourd'hui disparue, cf. *ibid.*, p. 39 sq. Il ne peut en aucun cas s'agir de la célèbre «Ince Hall Madonna», qui s'est révélée être un faux nettement postérieur – cf. *ibid.*, p. 19 sqq., et singulièrement les pp. 39–41–.

<sup>85</sup> Cf. JACQUES CAREL, *Les restes des vitraux de l'église de Rustroff*, dans: Pays Lorrain, 1972, pp. 48–53, et, pour la datation, p. 52.

<sup>86</sup> Une marque de gratitude qui serait tout-à-fait en harmonie avec la démarche de reconnaissance spirituelle que devait constituer son pèlerinage à Sainte-Croix de Strasbourg en juillet suivant (cf. supra, note 5).

<sup>87</sup> Pour tout ceci, cf. supra, n. 5 et p. 123. L'article de GIUSEPPE FIOCCO, *Colantonio e Antonello*, dans: Emporium 111, 1950, pp. 51–66, n'apporte malheureusement aucune preuve de la présence de cette œuvre à Naples à l'époque d'Antonello.

<sup>88</sup> L'expression est de WALTER ÜBERWASSER, *Konrad Witz*, Basel 1938, p. XI: «die eigenartige Bezogenheit der Figuren zur 'Bodenfläche' eines Raumes kehrt wieder überall, wo Witz größere Innenräume darstellt», cette caractéristique représentant pour cet auteur la preuve la plus évidente de l'appartenance de la «Sainte Famille dans une église» à l'œuvre de Witz.

<sup>89</sup> Cf. HANS GRABER, *Konrad Witz*, Basel 1922, p. 45.

<sup>90</sup> Cf. WALTER ÜBERWASSER (cf. note 88), p. XX.

<sup>91</sup> Cf. OTTO FISCHER, *Die künstlerische Herkunft des Konrad Witz*, Pantheon, Bd. 29, 1942, p. 104: «Gerade die Frühwerke, das Kirchenbild in Neapel und die Beweinung am Kreuz in Berlin, haben den Reiz einer farbigen Frische und eines gleichsam zufälligen, fast impressionistischen Sehens, die in der ganzen, uns bekannten Tafelmalerei dieser Zeit nirgends begegnen».

<sup>92</sup> Cf. *A crucifixion by Konrad Witz of Basel*, dans: The Burlington Magazine 11, 1907, p. 104.

<sup>93</sup> Cf. OTTO FISCHER (cf. note 91), p. 104.

<sup>94</sup> Avignon, Musée du Petit Palais.

<sup>95</sup> Cf. supra, note 7 et note 11.

<sup>96</sup> Cf. THEODORA VON DER MÜHLL (cf. note 1), p. 110.

<sup>97</sup> Cf. sa reproduction in: J. BEYSSAC, *Notes pour servir à l'Histoire de l'Eglise de Lyon. Le Bienheureux Louis Aleman*, Lyon 1899, p. 40.

<sup>98</sup> Cf. supra, note 7.

<sup>99</sup> Cf. CLÉMENT GARDET, *De la peinture du Moyen Age en Savoie*, tome premier: du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, Annecy 1965, pp. 115–116.

<sup>100</sup> JEAN, XII, 32, cf. également III, 14–15; VIII, 28.

<sup>101</sup> Cf. SCHNÉEGANS, *Code historique et diplomatique de la ville de Strasbourg*, Strasbourg 1843, tome I, p. 236, tome II, pp. 65 et 176.

<sup>102</sup> Cf. MILLARD MEISS, *Highlands in the lowlands*, dans: Gazette des Beaux-Arts, Paris 1961, pp. 273–314, qui étudie l'artifice sensible également ici de la figuration du Golgotha tout à la fois sur une hauteur et sur le même plan que Jérusalem.

<sup>103</sup> Cf. MARIANNE BARRUCAND (cf. note 41), p. 28.

<sup>104</sup> Cf. MARIANNE BARRUCAND (cf. note 41), p. 119.

<sup>105</sup> Cette parfaite connaissance d'une réalité colonnaise à Bâle n'a pas de quoi surprendre: ainsi que Gatari l'indique, des bateaux faisaient régulièrement le service de Bâle à Cologne (cf. ANDREA GATARI [cf. note 5], p. 389) et la plupart des églises bâloises possédaient un certain nombre de crânes des onze mille vierges martyrisées à Cologne avec Sainte Ursule (cf. ANDREA GATARI [cf. note 5], p. 390) dont les reliques faisaient partie des trésors de la cathédrale inachevée.

<sup>106</sup> Au sujet de cette opposition, cf. MELA ESCHERICH, *Die Prologfiguren des Heilspiegelaltars von Konrad Witz*, dans: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Neue Folge 28, 1926, p. 127.

<sup>107</sup> Un rôle qu'elle semble de facto jouer ici, ce qui fait de cette conception une anticipation aussi hardie que la proclamation, le 17.IX.1439, par le concile de Bâle, de l'Immaculée Conception, un dogme cette fois, avec l'instauration de sa solennité (cf. GABRIEL PÉROUSE [cf. note 1], p. 185), dogme qu'il faudra attendre 1852 pour que l'Eglise le proclame définitivement.

<sup>108</sup> Cf. MARIANNE BARRUCAND (cf. note 41), p. 26.

<sup>109</sup> Cf. EMIL MAURER, *Konrad Witz und die niederländische Malerei*, dans: 15 Aufsätze zur Geschichte der Malerei, Basel/Boston/Stuttgart 1982, p. 55.

<sup>110</sup> Cf. supra, p. 110 et note 77, l'expression de CHARLES STERLING (cf. note 13).

#### PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, 2a, 3, 5: Reproduction de CHARLES STERLING (cf. note 13).  
 Fig. 2b: Reproduction de EMMANUEL PERRIER (cf. note 68), p. 125.  
 Fig. 4: Reproduction (W. R. STAHELIN), *Die Portraits des Basler Konzilspräsidenten, des seligen Kardinals Ludwig Aleman, Erzbischofs von Arles*, dans: Freiwillige Basler Denkmalpflege 1931, Bâle 1931, p. 10.  
 Fig. 6: Reproduction de CLEMENT GARDET (cf. note 99).

## RÉSUMÉ

Grâce à des recherches historiques minutieuses et à l'utilisation de documents peu connus, ignorés ou jusqu'ici mal interprétés, l'auteur fait apparaître que François de Metz ne fut pas le seul personnage de la mouvance française à avoir joué un rôle dans la brève carrière et la production relativement restreinte de Konrad Witz. Deux autres personnalités liées à François de Metz: René d'Anjou, alors duc de Bar et de Lorraine, ainsi que Louis Aleman, cardinal du titre de Sainte-Cécile et archevêque d'Arles, eurent également une influence importante, et ils permettent de rendre à cet artiste des œuvres jusqu'ici sujettes à controverse tout en expliquant leurs particularités. En effet, la «Sainte Famille dans une église», aujourd'hui à Naples, exécutée à Bâle en avril 1434, fut une commande de René d'Anjou qui s'y est fait représenter en tant que donateur – jusqu'ici pris par mégarde pour une Sainte Catherine – lors de son séjour dans cette ville à ce moment-là, ce qui fait de ce petit panneau tout à la fois la première œuvre de Konrad Witz et le premier portrait de René d'Anjou actuellement connus. Louis Aleman, pour sa part, se trouve être le donateur jusqu'à présent inconnu figuré sur la «Crucifixion» de Berlin qui, avec sa pierre tombale, fournit donc les deux seuls portraits contemporains de ce prélat que nous possédions aujourd'hui. Comme la «Sainte Famille dans une église» pour René d'Anjou, cette Crucifixion présente sur le sujet traité une réflexion approfondie, originale et fort personnelles au commanditaire. Quant à la «Pietà sans donateur» de la collection Frick, ces mêmes particularités et le fait que sa copie, la «Pietà avec donateur», ait été retrouvée dans le Midi, permettent de penser qu'elle a pu se voir commandée par Louis Aleman, cependant qu'un élément majeur aussi bien pour la forme que pour le fond et qui n'a jusqu'ici pas été relevé, la relie au retable du «Miroir du Salut» de Bâle. Tout ce que l'art de Konrad Witz doit à ces commandes fait donc que, loin d'être anecdotique et limitée, l'influence de ses commanditaires français revêt la plus grande importance pour l'ensemble de son œuvre qui, juste dix ans après les débuts maladroits de la «Sainte Famille dans une église», culminera avec la grandiose «Pêche miraculeuse» de Genève, fleuron du superbe retable commandé par François de Metz et que sa mort contraignit à laisser inachevé.

## ZUSAMMENFASSUNG

Aufgrund von bisher kaum bekannten oder falsch interpretierten Quellen kann festgehalten werden, dass François de Metz nicht die einzige Person aus dem französischen Einflussbereich war, die eine wichtige Rolle in der kurzen Laufbahn und beim Entstehen des relativ kleinen Œuvres von Konrad Witz gespielt hat. Zwei weitere einflussreiche Persönlichkeiten waren mit François de Metz liiert: René d'Anjou, damals Herzog von Bar und Lothringen, und Louis Aleman, Titularkardinal der Hl. Cäcilia und Erzbischof von Arles. Diese Erkenntnis ermöglicht es, Werke von bisher umstrittener Herkunft dem Schaffen von Konrad Witz zuzuschreiben und gleichzeitig deren Eigenheiten zu erläutern. So wurde die in Neapel aufbewahrte «Heilige Familie in einer Kirche» im April 1434 in Basel im Auftrag von René d'Anjou ausgeführt, der sich auf dem Gemälde als Stifter hat abbilden lassen; sein Bildnis wurde jedoch bisher fälschlicherweise für eine Darstellung der Hl. Katharina gehalten. Der Auftrag wurde anlässlich des Aufenthaltes von René d'Anjou in Basel erteilt. Es ist das erste Werk von Konrad Witz, welches das bis jetzt früheste bekannte Porträt von René d'Anjou zeigt. Louis Aleman seinerseits ist die bisher unidentifizierte Stifterfigur in der Darstellung der Kreuzigung von Berlin. Dieses Gemälde und Alemans Grabstein in Arles sind die einzigen bis heute erhaltenen Bildnisse des Kirchenfürsten. Wie schon die «Heilige Familie in einer Kirche» im Falle von René d'Anjou, so vermittelt auch die «Kreuzigung» eine tief, originelle und vom Auftraggeber sehr persönlich geprägte Betrachtungsweise des behandelten Themas. Was die «Pietà ohne Stifter» in der Frick Collection betrifft, so lassen die gleichen Einzelheiten und der Umstand, dass deren Kopie, die «Pietà mit Stifter», im Midi wiedergefunden wurde, den Schluss zu, dass sie im Auftrag von Louis Aleman ausgeführt wurde, auch wenn sich durch ein wichtiges, bis heute unbemerktes Element bezüglich Form und Hintergrund eine Verbindung zu dem in Basel aufbewahrten «Heilspiegelaltar» ergibt. Alles was Konrad Witz und seine Kunst diesen keineswegs marginalen französischen Auftraggebern verdanken, zeigt, dass deren Einfluss von grösster Bedeutung für das Gesamtwerk des Malers war, das nur zehn Jahre nach den Anfängen der «Heiligen Familie» in der Ausführung der grossartigen Darstellung von «Petri Fischzug» kulminiert, dem Höhepunkt des von François de Metz in Auftrag gegebenen Genfer Altars, der aber wegen dem Tod des Stifters unvollendet blieb.

## RIASSUNTO

Grazie a ricerche storiche minuziose e all'utilizzazione di documenti poco conosciuti, sinora ignorati o mal interpretati, l'autore può rilevare che François de Metz non fu il solo personaggio della sfera d'influenza francese ad avere svolto un ruolo importante nella breve carriera e nella produzione relativamente limitata di Konrad Witz. Due altre personalità legate a François de Metz, René d'Anjou, allora duca di Bar e di Lorena, nonché Louis Aleman, cardinale titolare di Santa Cecilia e arcivescovo di Arles, hanno a loro volta esercitato un'influenza importante sull'opera dell'artista, a cui permettono di attribuire, spiegandone anche le particolarità, opere sinora controverse. Infatti, la «Sacra famiglia in una chiesa» conservata a Napoli, fu dipinta a Basilea nell'aprile 1434 per conto di René d'Anjou, il quale è raffigurato quale donatore. L'immagine, sinora ritenuta erroneamente per una rappresentazione di Santa Caterina, fu eseguita in occasione del suo soggiorno a Basilea e fa della prima opera di Konrad Witz il primo ritratto di René d'Anjou attualmente conosciuto. Louis Aleman dal canto suo è il donatore sinora sconosciuto raffigurato nella «Crocifissione» di Berlino, dipinto che insieme alla sua pietra tombale fornisce le uniche due raffigurazioni contemporanee conosciute di questo prelato. Come la «Sacra famiglia» per René d'Anjou, la «Crocifissione» confronta il committente con una riflessione sul soggetto trattato approfondita, originale e forte. Quanto alla «Pietà senza donatore» della collezione Frick, gli stessi particolari e il fatto che la copia «Pietà con donatore» sia stata ritrovata nel Midi lasciano supporre che possa essere stata eseguita per conto di Louis Aleman, anche se un elemento maggiore, sia per la forma che per il fondo, sinora non rilevato, la collega al politlico «Heilsiegelaltar» di Basilea. Le opportunità offertesi a Konrad Witz attraverso le opere a lui commissionate hanno fatto sì che l'influenza dei committenti francesi, lungi dall'essere aneddotica e limitata, rivesta la più grande importanza per l'insieme della sua opera. Un'opera, che, a dieci anni dal suo debutto con la «Sacra famiglia in una chiesa», culminerà nella grandiosa «Pesca miracolosa» di Ginevra, fiorone della magnifica pala d'altare voluta da François de Metz e rimasta incompleta a causa della sua morte.

## SUMMARY

Upon studying little known or misinterpreted sources, one learns that François de Metz was not the only person of French influence who played an important role in the brief career of Konrad Witz and the emergence of his relatively small oeuvre. Two other influential people were associated with François de Metz: René d'Anjou, the then Duke of Bar and Lothringen, and Louis Aleman, Titular Cardinal of St. Cecilia and Archbishop of Arles. This realisation makes it possible to ascribe works of previously controversial authorship to Konrad Witz and to have a better understanding of them. Thus, the "Holy Family in a Church", preserved in Naples and painted in Basle in April 1434, was commissioned by René d'Anjou during a visit to Basle. He had himself portrayed in the painting as patron, although his likeness has hitherto mistakenly been held to depict St. Katharina. It is the earliest known portrait of René d'Anjou. Similarly, Louis Aleman is the previously unidentified patron in the representation of the "Crucifixion" in Berlin. This painting and Aleman's tombstone in Arles are the only known portraits of the prelate. Just as René d'Anjou influenced the painting of the "Holy Family in a Church", the profound, original handling of the subject matter of the "Crucifixion" also shows the highly personal approach of the painting's patron. One can conclude that the "Pietà" in the Frick Collection was also commissioned by Louis Aleman on the basis of the same arguments and also because a copy, the "Pietà with Donor", was found in the Midi. This conclusion is tenable even though an important but unnoticed element regarding form and background allows an association with the "Heilsiegel" altarpiece in Basle. It is shown that Konrad Witz and his art owe a great deal to these hardly marginal French patrons, who most likely exerted a substantial influence on the whole of Witz's oeuvre. This oeuvre culminates – a brief decade after the artist's early painting of the "Holy Family" – in the magnificent representation of "The Miraculous Draft of Fishes", the highlight of the Genevan altar commissioned by François de Metz and left unfinished due to his premature death.