

# La peinture des voûtes de la Chapelle des Macchabées

Autor(en): **Lapaire, Claude**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **25 (1977)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728624>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# La peinture des voûtes de la Chapelle des Macchabées

par Claude LAPAIRE

La chapelle des Macchabées, située contre l'extrémité occidentale du collatéral sud de la cathédrale de Genève, a été édifiée à la fin du XIV<sup>e</sup> ou au début du XV<sup>e</sup> siècle par le cardinal Jean de Brogny. Originaire de la région d'Annecy, cet ecclésiastique fit à la cour des papes d'Avignon, puis à Rome, une carrière brillante. Il était un familier de Robert de Genève, devenu pape sous le nom de Clément VII, en 1378. En 1382, Jean de Brogny fut nommé évêque de Viviers, en 1385 cardinal de Sainte-Anastasia, en 1391 Vice-chancelier de l'Eglise, titre qui lui conférait la fonction la plus élevée de la Curie. En 1405 il devint cardinal-évêque d'Ostie, charge qui lui donnait le premier rang dans le Sacré-Collège. Il présida le Concile de Constance qui mit fin au Grand Schisme. En 1410 il reçut le titre d'administrateur de l'archevêché d'Arles, puis, en 1423 celui d'administrateur de l'évêché de Genève. Jean de Brogny ne résida pas à Genève. Il mourut à Rome en 1426 et, à sa demande, son corps fut enseveli à Genève, dans la chapelle Notre-Dame qu'il avait fondée<sup>1</sup>.

Nous ne possédons aucune donnée précise sur l'histoire de la construction de cette chapelle. L'acte de fondation date du 23 mars 1406. Le 5 décembre de la même année, le pape Benoît XIII ratifia la fondation par Jean de Brogny d'un collège de douze prêtres et d'un archiprêtre qui devaient desservir à perpétuité la chapelle. On peut supposer que les travaux débutèrent peu avant 1400 et furent achevés avant le 6 avril 1405, date de la première mention de la «nouvelle chapelle du cardinal de Viviers»<sup>2</sup>.

## *Description*

La chapelle est composée d'une nef unique de deux travées et d'une abside polygonale à cinq pans. Les voûtes d'ogives retombent sur des colonnes engagées ornées de chapiteaux à feuillage ou sur des culots imagés représentant peut-être saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Evangeliste<sup>3</sup>. La chapelle abritait le tombeau du cardinal Jean de Brogny, sculpté en 1414 par Jean Prindale<sup>4</sup> et des stalles exécutées par maître Pierre en 1470<sup>5</sup>. Elle était entièrement recouverte de peintures dont les auteurs ne sont pas mentionnés dans les textes.

En 1670, la chapelle fut transformée en Auditoire de l'Académie et divisée en trois étages par des planchers. C'est vraisemblablement à cette époque seulement que les peintures furent en grande partie détruites. Du décor des murs, seuls trois petits fragments furent retrouvés à hauteur des planchers, en 1886. L'un d'entre eux fut transféré sur toile, les autres ont disparu. Le décor des voûtes de l'abside a partiellement survécu. Fortement dégradée par des infiltrations d'eau, la peinture des voûtes fut nettoyée une première fois en 1845, puis restaurée en 1886. Sept des douze figures d'anges musiciens ornant les voûtes furent transférées sur toile par le restaurateur Stephanoni de Bergame. Sur place, le décor peint de la chapelle tout entière fut restitué par Gustave de Beaumont en 1886-1888. Les fragments originaux furent confiés au Musée archéologique et sont aujourd'hui conservés au Musée d'art et d'histoire<sup>6</sup>.

J. Mayor, puis W. Deonna ont décrit le décor original de la chapelle et nous pouvons

nous contenter de renvoyer le lecteur à leurs études que nous allons brièvement résumer en y ajoutant quelques informations complémentaires.

*Le décor des murs de la chapelle* ne nous est connu que par trois petits fragments ayant orné la première travée de la nef :

- A. Décor de fleurons. 25 × 23 cm. Découvert au-dessus de la porte reliant la chapelle à la cathédrale. Fragment disparu, décrit par J. Mayor.
- B. Groupe de personnages laïques. 25 × 150 cm. Découvert à gauche de la grande fenêtre donnant sur le parvis de la cathédrale. Sur l'étroite bande, J. Mayor a distingué seulement la draperie de vêtements portés par des personnages de grandeur naturelle. Fragment disparu.
- C. Groupe de personnages devant un château (fig. 1). 42 × 108 cm. Découvert à droite de la grande fenêtre; symétrique au fragment B. Sur la gauche, un château (logis à fenêtres flamboyantes, porte hersée surmontée d'un gable et entourée de deux tours rondes). A droite, tête d'un homme émergeant d'un bosquet; torse et tête d'un personnage nu, les mains jointes; tête de femme. Fragment conservé au Musée d'art et d'histoire (F 242). Aquarelle de J. Mayor, datée de 1886, conservée au Musée du Vieux Genève. Partiellement reproduite dans *Genava*, XV, 1937, pl. V, fig. 1. L'original détaché, reproduit dans *Genava*, II, 1924, p. 312, fig. 12. Détail (l'homme aux mains jointes) reproduit d'après l'original dans A. GRISERI, *Jaquero e il realismo gotico in Piemonte*, Torino, s.d., fig. 22, p. 51.

*Le décor des voûtes de l'abside* comprenait douze anges jouant d'un instrument de musique. Afin de simplifier la description de cet ensemble, nous reprendrons la numérotation proposée par J. Mayor en renvoyant à la figure (fig. 2) qui montre les voûtes dans leur état actuel.

Les peintures sont connues par 7 fragments originaux détachés du mur, et conservés au Musée d'art et d'histoire; une série de 10 calques faits sans doute par le restaurateur Stephanoni et conservés au Musée du Vieux-Genève; enfin par la reconstitution de G. de Beaumont encore en place aujourd'hui.

1. Ange jouant de la trompette (fig. 3). Robe blanche, tunique rouge à galons d'or, manteau jaune. Fragment partiellement entouré de sa bordure originale, 160 × 130 cm. (F. 237). Calque 736.5/307. Original reproduit dans G. TROESCHER, *Burgundische Malerei*, Berlin, 1966, fig. 433 et dans *Kunstführer durch die Schweiz* (5<sup>e</sup> éd.), Berne, 1976, fig. 4, entre pp. 22 et 23.

2. Ange dont l'instrument n'est plus visible. Original détruit, connu par le calque 736.5/309 (fig. 14). Dans la reconstitution: ange jouant du triangle.
3. Ange jouant du luth (fig. 6). Robe blanche aux manches bordées de noir, manteau rouge doublé de vert. Fragment 136 × 103 cm. (F. 234). Calque 736.5/305. (fig. 12). Original reproduit dans G. TROESCHER, *Burgundische Malerei*, fig. 438.
4. Ange jouant de la double-flûte à une seule embouchure (fig. 5). Robe rose. Tunique blanche à galons bruns, doublée de vert. Fragment 148 × 85 cm. (F. 233). Calque 736.5/301 (fig. 16). Original reproduit *Genava*, XV, 1937, pl. IV, fig. 4 et dans G. TROESCHER, *Burgundische Malerei*, fig. 435.
5. Ange jouant des cymbales (fig. 7). Robe blanche, manteau rose doublé de vert. Fragment 160 × 100 cm. (F. 236). Calque 736.5/310 (fig. 13). Original reproduit dans *Genava*, XV, 1937, pl. IV, fig. 5 et dans G. TROESCHER, *Burgundische Malerei*, fig. 437.
6. Ange jouant du psalterion (fig. 8). Robe écarlate, manteau blanc doublé de rose. Fragment 128 × 82 cm. (F. 232). Calque 736.5/303 (fig. 15). Original reproduit dans A. GRISERI, *Jaquero*, fig. 20, p. 47.
7. Ange jouant de la harpe. Original détruit, connu par le calque 736.5/308 (fig. 10).
8. Ange jouant de la flûte droite. Original détruit, connu par le calque 736.5/306 (fig. 11).
9. Peinture entièrement détruite dont il n'a pas pu être fait de calque. Dans la reconstitution: ange jouant du tambourin.
10. Peinture entièrement détruite dont il n'a pas pu être fait de calque. Dans la reconstitution: ange jouant de l'orgue.
11. Ange jouant de la viole (fig. 9). Robe brune, manteau vert. Fragment 141 × 108 cm. (F. 235). Calque 736.5/304. Original reproduit dans G. TROESCHER, *Burgundische Malerei*, fig. 436.
12. Ange jouant de la trompette (fig. 4). Robe blanche à reflets verts, manteau rouge. Fragment partiellement entouré de sa bordure originale, 157 × 131 cm. (F. 238). Calque 736.5/302. Original reproduit dans *Genava*, XV, 1937, pl. IV, fig. 6 et dans G. TROESCHER, *Burgundische Malerei*, fig. 434.

Tandis que Gielly considérait les peintures de la chapelle des Macchabées comme «une œuvre nettement quattrocentiste, des dernières années du xv<sup>e</sup> siècle» et les attribuait à un «peintre provincial, presque ouvrier d'art, Genevois, Savoyard ou Piémontais»<sup>7</sup>, Naef propose de les dater du début du xv<sup>e</sup> siècle et cherche leur auteur en la personne de Jaquero, peintre du duc de Savoie, mentionné à Genève en 1401 et 1411, à Thonon en 1425-1426, citoyen de Turin et décédé en cette ville en 1453<sup>8</sup>.



1. Groupe de personnages devant un château (Fragment C)

2. Voûte de l'abside de la chapelle des Macchabées. Reconstitution par G. de Beaumont. Etat vers 1890





3



4



5



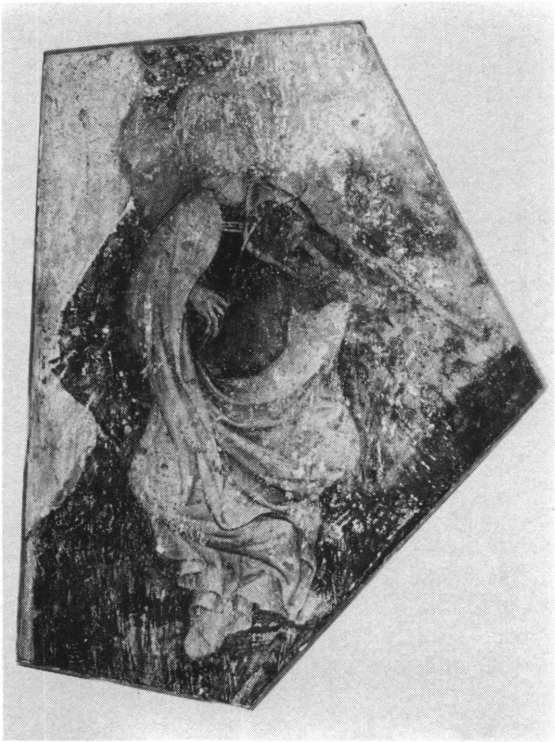
6



7



8



9

3. Ange jouant de la trompette (Fragment n° 1). Etat après la restauration de 1975
4. Ange jouant de la trompette (Fragment n° 12). Etat après la restauration de 1975
5. Ange jouant de la double-flûte (Fragment n° 4). Etat après la restauration de 1976
6. Ange jouant du luth (Fragment n° 3). Etat après la restauration de 1976
7. Ange jouant des cymbales (Fragment n° 5). Etat vers 1910
8. Ange jouant du psalterion (Fragment n° 6). Etat vers 1910
9. Ange jouant de la viole (Fragment n° 11). Etat vers 1910



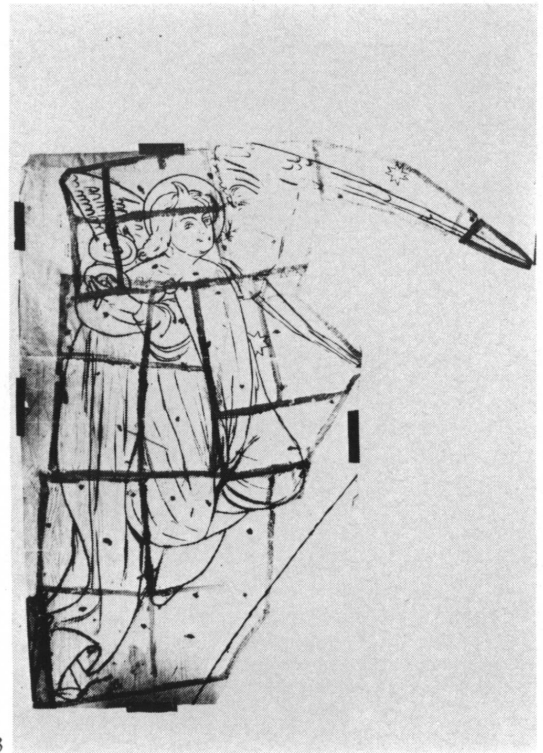
10



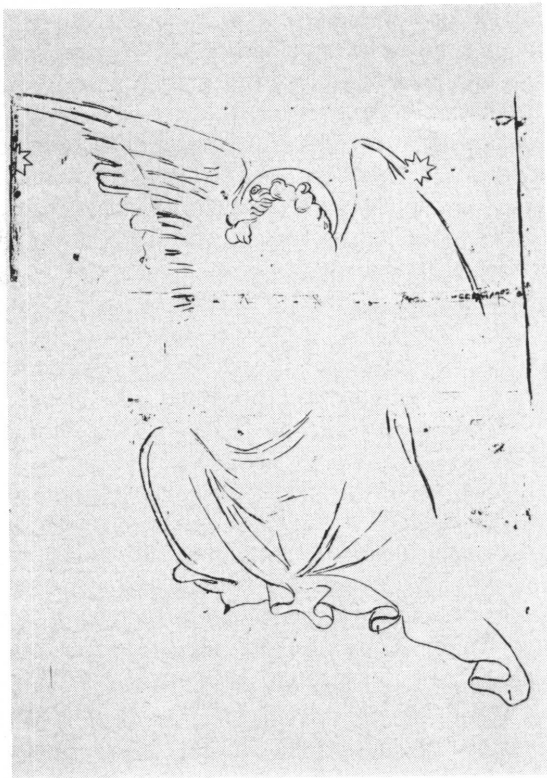
11



12



13



14 15



16

10. Ange jouant de la harpe (Calque de l'original détruit, n° 7)
11. Ange jouant de la flûte droite (Calque de l'original détruit, n° 8)
12. Ange jouant du luth (Calque du fragment n° 3, fig. 6, exécuté avant la dépose)
13. Ange jouant des cymbales (Calque du fragment n° 5, fig. 7, exécuté avant la dépose)
14. Ange jouant d'un instrument qui n'est plus visible (Calque de l'original détruit, n° 2)
15. Ange jouant du psaltérion (Calque du fragment n° 6, fig. 8, exécuté avant la dépose)
16. Ange jouant de la double flûte (Calque du fragment n° 4, fig. 5, exécuté avant la dépose)



A. Griseri, étudiant la personnalité et l'œuvre de Jaquerio, rejette l'attribution du décor des Macchabées au peintre de Turin. Elle estime que le réalisme de Jaquerio est d'origine bourguignonne et, qu'ayant vu les peintures de Genève, «il s'efforça de dépasser le style des Macchabées, en écartant toutes les suggestions qui auraient pu lui venir de ces anges musiciens qui ressemblent à des fragments de tapisserie». Elle nomme l'artiste qui travailla à Genève le «Maître de 1406» et décèle dans l'art de Jaquerio des influences manifestes de cet artiste inconnu <sup>9</sup>.

G. Troescher rejette également l'attribution à Jaquerio. Il date les fresques de la fin de la première décennie du xv<sup>e</sup> siècle et propose d'y voir la main d'un artiste inconnu, formé à la cour du duc de Berry <sup>10</sup>.

On notera qu'en dehors de Genève, les historiens de l'art suisse n'ont pas accordé d'attention aux peintures des Macchabées <sup>11</sup>, discréditées par la reconstitution de 1886 sur place, le triste état de conservation des fragments originaux et leur exposition dans une salle peu propice à leur étude. La restauration de quatre des plus remarquables fragments, confiés par la direction du Musée d'art et d'histoire à l'atelier CREPHART à Genève, dirigé par M. Théo Hermanès, permet enfin d'apprécier la qualité de cette œuvre d'art et nous a incité à reprendre le problème de sa datation et de son attribution.

#### *Le programme iconographique*

La chapelle Notre-Dame construite vers 1400, dotée en 1414 du tombeau sculpté par Jean Prindale et abritant le corps du cardinal Jean de Brogny à partir de 1428, se rattache au type des grandes chapelles funéraires. Il ne s'agit pas d'une simple chapelle latérale édiflée entre deux contreforts, comme on les rencontre à partir de 1300 dans toute l'Europe, mais d'un édifice majestueux, s'élevant presque aussi haut que la cathédrale elle-même et dont la façade ouest était alignée sur celle de Saint-Pierre. Par ses dimensions et la prééminence de son emplacement, elle se rapproche des Saintes-Chapelles, des chapelles palatiales ou

de certaines chapelles de la Vierge ajoutées au chevet des grandes cathédrales.

La chapelle possédait une statue de la Vierge qui fut déplacée et repeinte en 1429, après les transformations consécutives à l'arrivée du corps de Jean de Brogny <sup>12</sup>. Son maître-autel était surmonté d'un retable, mentionné en 1427 <sup>13</sup>. Elle comptait en outre deux autres autels: celui de la chapellenie de saint Sébastien, fondée par le chanoine Pierre Fabri en 1411, et celui de la chapellenie de saint Blaise, fondée vers 1420 par Pierre de Magny, vicaire général et official de Genève, chanoine de Lausanne et prévôt de Saint-André de Grenoble.

Le fragment C permet de supposer que les murs de la chapelle étaient entièrement décorés de grandes scènes peintes, se déroulant sur deux ou trois registres superposés. On y voyait probablement des scènes de la Vie de la Vierge et des saints, avec une représentation du donateur. Par contre, il est exclu d'imaginer que ces scènes auraient eu trait à la vie du fondateur, comme semblait le penser H. Naef <sup>14</sup>.

Le concert d'anges de la voûte de l'abside se poursuivait peut-être sur les voûtes de la nef qui pourraient aussi n'avoir eu pour tout décor qu'un simple ciel étoilé. Partout, les armoiries du cardinal resplendissaient: aux voûtes, sur les murs, sur le mobilier, sur la belle porte en fer forgé aujourd'hui bannie dans un recoin de la cathédrale et probablement sur les vitraux. Elles figuraient également à l'extérieur de la chapelle, au sommet du gable sculpté.

Sans être spécifique du décor des monuments funéraires, le concert d'anges est particulièrement approprié pour évoquer le bonheur céleste promis à celui dont la dépouille repose dans la chapelle. A Genève, ces anges gravitent autour de la clé de voûte entourée de six blasons de la famille de Brogny, rappelant qu'ils sont les messagers divins, les protecteurs des hommes et leurs intercesseurs auprès de Dieu. Ils sont également en relation avec la Vierge, «Regina coelorum et angelorum». Grégoire le Grand, commentant le premier Livre des Rois, explique le sens des instruments portés par les prophètes et les saints. Son explication eut peut-être des répercussions

sur le choix des instruments que les artistes mettent dans les mains des anges concertants : le psalterion annonce le bonheur éternel, la cithare évoque la foi et la résurrection, le tympanon symbolise la punition des péchés et le tibia l'exclusion de la vie éternelle. Les anges de Genève sont au nombre de douze : ils s'adonnent au grand concert de la «duplex symphonia», construit sur l'harmonie médiévale de six tons<sup>15</sup>. Ils semblent louer le Seigneur selon les termes mêmes du dernier Psaume (CL) : «Laudate Dominum... in sono tubae, laudate eum in psalterio et in cithara. Laudate eum in tympano et chore. Laudate eum in cordis et organo. Laudate eum in cymbalis bene sonantibus».

Excepté les anges sonnans les trompettes du Jugement dernier qui ornent déjà des manuscrits ou des murs à l'époque romane, les anges jouant d'instruments de musique ne se rencontrent guère avant la fin du XIII<sup>e</sup> siècle dans la peinture médiévale<sup>16</sup>. L'un des plus anciens concerts d'anges est celui qui est peint dans le cul-de-four de l'abside de l'église de Vernais (Cher) à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Les anges accompagnent la scène du Couronnement de la Vierge avec des encensoirs, des flambeaux et des instruments de musique comme le luth, la viole, les cymbales et le hautbois.

A partir du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, des concerts d'anges décorent souvent les voûtes d'une église ou d'une chapelle. Mentionnons tout d'abord «les anges d'une suprême élégance qui, comme des oiseaux aux ailes immenses, semblent évoluer dans un ciel de feu, aux voûtes de la chapelle absidale de la cathédrale du Mans. Les uns chantent à pleine voix en lisant leurs notes sur des parchemins, les autres jouent d'instruments de musique variés. Ce concert céleste [fut] exécuté au temps de l'évêque Gontier de Bagneaux (1367-1385)»<sup>17</sup>. D'autres exemples ont été recensés dans les églises de Lavardin, Lagrasse, Le Romieu dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. La voûte en coupole de la chapelle du château de La Clayette (Saône-et-Loire, vers 1400) montre une exceptionnelle diversité d'instruments de musique joués par des anges : cymbales, flûte traversière, harpe, psalterion,

double-trompe, viole, hautbois, orgue portatif, cornemuse, luth<sup>18</sup>.

En considérant les exemples parvenus jusqu'à nous, on pourrait penser que ce genre de décor fut réservé, au XIV<sup>e</sup> siècle, aux églises de la région de la Loire. Il n'en est rien. Charles V avait fait peindre en 1365 en son hôtel Saint-Pol à Paris, dans «une petite allée [...] quantité d'anges [qui] tendaient une courtine des livrées du roi; de la voûte descendaient une légion d'anges jouant des instruments et chantant»<sup>19</sup>.

En Italie, les anges musiciens sont également nombreux à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. On rencontre les anges du Jugement dernier, sonnans de la trompe, déjà sur les voûtes du porche de San Pietro à Civate (fin du XI<sup>e</sup> siècle) et des anges jouant du luth sur les voûtes de la chapelle palatine de Palerme (XII<sup>e</sup> siècle), mais il faut attendre le XIV<sup>e</sup> siècle pour assister à de véritables concerts d'anges comparables à celui de Genève. La plupart d'entre eux sont liés à la scène du Couronnement de la Vierge, comme les fresques de la cathédrale de Venzona ou de Santa Lucia de Crémone. A Sant'Andrea de Vercelli, le monument funéraire sculpté et peint dit de Tommaso Gallo (vers 1370/80) réunit six anges musiciens autour du Couronnement de la Vierge<sup>20</sup>. Souvent, les anges entourent simplement l'image de la Vierge, comme dans la fresque du transept de la cathédrale de Piacenza et les innombrables panneaux trecenteschi de l'école toscane. A l'église d'Offida, on les voit réunis dans les voûtes avec les Pères de l'Eglise.

Dès le XV<sup>e</sup> siècle les concerts d'anges musiciens deviennent l'un des thèmes favoris de la peinture religieuse dans toute l'Europe. Ils ne manquent ni dans les marges des manuscrits enluminés, ni sur les retables peints ou sculptés, ni aux murs ou aux voûtes des églises. On les rencontre, par exemple, aux voûtes du chœur de l'église Saint-Jacques à Tournai, peints par Henry le Quien et Pierart de la Vigne en 1405, ou aux voûtes de la chapelle Notre-Dame des Grâces de l'église Saint-Pierre d'Anderlecht, aux portes de Bruxelles (peu après 1400).

Cette brève étude de l'iconographie des anges musiciens nous montre que l'auteur des

fresques des Macchabées n'eut que l'embarras du choix pour trouver des modèles. Tous les instruments qu'il représente sont bien connus dans l'organologie du xiv<sup>e</sup> siècle. Un manuscrit comme les *Très belles heures de Notre-Dame*, enluminé pour le duc de Berry peu après 1383, comportant dans ses marges toute une série d'anges dont la plupart jouent de la musique, pourrait avoir servi de source iconographique, même si quelques-uns des instruments de Genève ne figurent pas expressément dans cet ouvrage <sup>21</sup>.

### *Technique et style*

Le décor des Macchabées est peint à la fresque véritable sur un support de mortier composé de sable fin et de chaux, recouvert d'un enduit de surface gris. On distingue les traces d'une esquisse hâtivement griffonnée en ocre rouge ou verte qui délimite les grandes surfaces et dessine le mouvement des plis. Les rosaces des bandes décoratives ont été cernées à la pointe sèche. Le modelé des visages, des ailes et des mains, quelques détails des vêtements et des instruments de musique ont été repris à la détrempe. Technique favorite des artistes italiens, la fresque est rarement utilisée au nord des Alpes, où les peintres préfèrent travailler à la détrempe sur un enduit sec, permettant de faire à loisir toutes les retouches et reprises souhaitées. Au nord des Alpes, la fresque rehaussée de détrempe a été employée notamment par Matteo Giovanetti à Avignon et à Villeneuve <sup>22</sup>.

La palette de l'artiste est réduite: ocre jaune, vermillon, blanc de chaux et terre verte. Le bleu des fonds est du lapis-lazuli. Les étoiles sont traitées à la feuille d'or sur bol brun. L'or sert également à rehausser l'éclat des nimbes.

L'ange joueur de double-flûte (fig. 5, 16 et 17), fort bien conservé et d'une grande beauté, nous permet de saisir dans sa plénitude le style de l'artiste. L'œuvre frappe dès l'abord par la finesse de son modelé. Les cernes, d'élégance toute linéaire de l'art courtois du xiv<sup>e</sup> siècle, ont été abandonnés au profit d'un travail délicat des plis, modelés par des ombres en camaïeu. A peine indiqués par un pinceau

étalant la couleur plus en surface qu'en traits, ces plis légers caressent le tissu d'une robe ou d'un manteau et lui impriment un mouvement fluide, ductile, sans heurts ni cassures. Quelques traits – bien rares – soulignent un pan de tissu, cernent brièvement un élément de volume.

Le visage présenté de trois-quarts est modelé en douceur par des ombres dépourvues de hachures, qui suggèrent plus qu'elles ne définissent les formes. La chevelure est faite de mèches souples, reprises par un pinceau brun, vif, sûr, mais cependant léger. Les ailes sont traitées d'une manière purement picturale, pratiquement sans l'aide de cernes: les plumes s'imbriquent et se superposent en à-plats de couleur larges et décidés; elles sont rehaussées par des touches de blanc d'une certaine pastuosité. Seules les mains, aux doigts allongés, sont cernées avec vigueur et modelées par quelques rehauts de blanc. Les galons ornant le vêtement sont faits de larges traits, carrément appliqués avec une précision et une rapidité qui n'entend pas s'attarder en vaines fioritures.

Le graphisme sous-jacent à cette composition colorée est simple. Emprunté aux grands modèles du milieu du xiv<sup>e</sup> siècle, mis à la mode à la cour d'Avignon par Matteo Giovanetti, il se complait dans les pans du manteau terminés en longues traînes, dans les tissus enveloppant les épaules et les bras, dans le jeu des revers dessinant des courbes sinueuses.

Les autres anges semblent de la même veine, sauf les deux joueurs de trompette (n<sup>os</sup> 1 et 12, fig. 3 et 4), prisonniers d'un format différent, plus étroit et plus allongé. Plus raides dans leur attitude, avec des visages rigoureusement de profil, ils sont d'une conception plus nettement graphique. Le numéro 1 est muni d'ailes dont les plumes sont esquissées par un dessin ton sur ton, son manteau retombe en un long mouvement fait de traits délicats. Le numéro 12 est traité dans le même esprit linéaire avec, cependant, un souci de modelé sculptural, aux plis cernés, bien typiques de la tradition trecentesque.

Les voûtes sont entourées d'une bordure faite de «rinçaux de chicorée» coupés de



17. Ange jouant de la double-flûte (détail du fragment n° 4, fig. 5)



18. Bordure à motif végétal ayant entouré l'une des figures d'anges.

médallions, de losanges ou de carrés ornés de feuillages ou de figures géométriques. Le motif apparaît déjà au début du XIV<sup>e</sup> siècle, par exemple chez Giotto, à la chapelle de l'Arena à Padoue. Il est exécuté avec un coup de pinceau sûr et vif autour de l'ange numéro 12, mais avec un style pesant et presque gauche, qui sent la copie laborieuse, autour de l'ange numéro 1.

Il faut admettre que plusieurs artistes ont travaillé à l'ornementation des voûtes de l'abside. Le maître semble avoir exécuté les anges numéros 2 à 11. Des aides, au talent moins épanoui, ont peint les anges numéros 1 et 12, ainsi que les bordures. Rien ne s'oppose à attribuer également au maître le petit fragment C provenant de la décoration murale de la chapelle. Le beau visage d'homme (de trois-quart à gauche) est un brillant reflet de celui qu'on entrevoit encore un peu dans l'image de l'ange joueur de luth (n<sup>o</sup> 3).

#### *L'auteur*

D'après les circonstances de la construction de la chapelle, les fresques des Macchabées ont pu être exécutées autour de 1400. Malheureusement, l'histoire de la peinture à Genève dans le premier tiers du XV<sup>e</sup> siècle n'a pas encore été écrite. Les archives conservent la mention de quelques peintres, artistes ou artisans connus par leur seul nom, comme Jean du Gez (1369), Pierre Mugnier (1379) et Pierre Nitard, alias Vuypres (1414, 1415)<sup>23</sup>. Elles signalent également le peintre Jean de Nernier, cité à Thonon en 1422, qui fut engagé en 1427 pour peindre une armoire aux armes du cardinal de Brogny dans la chapelle des Macchabées<sup>24</sup> et qui fut chargé, à partir de 1438, de l'entretien des vitraux de cet édifice<sup>25</sup>. S'il avait été l'auteur du décor peint de la chapelle, les comptes des Macchabées n'auraient-ils pas relevé le fait dans l'une des nombreuses rubriques qui lui sont consacrées? Les archives parlent également du peintre Jeannin Loysel que les recherches de B. Gagnebin ont fait récemment sortir de l'ombre<sup>26</sup>. Mentionné pour la première fois à Genève en 1415, cet artiste mourut en 1471. Ses œuvres sont de beaucoup

postérieures à 1400 et n'offrent pas de rapport stylistique suffisant avec le décor des Macchabées pour que celui-ci puisse lui être attribué.

H. Naef a supposé que les fresques des Macchabées étaient de la main de Jaquerio <sup>27</sup>, en se fondant sur le fait que cet artiste est cité par deux fois à Genève en 1401 et 1411. Jacopo Jaquerio possédait une maison à Turin en 1404. Il travailla pour la famille de Savoie à Turin, Pignerole, Ripaille et Thonon. Il signa le décor de l'église abbatiale de Ranverso vers 1430 et mourut à Turin en 1453.

Une gravure sur bois anonyme, de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, reproduit sous la forme d'une satire contre la papauté une partie de la fresque exécutée par Jaquerio dans l'église des Dominicains de Palais, aux portes de Genève. La gravure transcrit l'inscription qui figurait sous cette peinture murale «Haec depinxit Jacobus Jaqueri de civitate Taurini Pedimonte, anno domini millesimo quatercentesimo uno» <sup>28</sup>. La fresque a été détruite en même temps que l'église après 1535. Seule la gravure en conserve un souvenir qui ne rend malheureusement compte ni du style de l'original, ni même de la composition.

En 1411, Jaquerio, qualifié d'habitant de Genève, est chargé de peindre deux «images» de saint Maurice pour le château de Ripaille et l'église Saint-Bon près de Thonon. Ces images sont généralement considérées comme des tableaux, mais il pourrait tout aussi bien s'agir de statues dont Jaquerio aurait fait la polychromie <sup>29</sup>.

Du point de vue historique, rien ne s'opposerait à attribuer à Jaquerio les peintures des Macchabées, en les considérant comme contemporaines du décor de l'église des Dominicains en 1401. Pourtant, nous ne pouvons nous empêcher d'éprouver un certain malaise à la pensée que le peintre se serait vu confier tout d'abord deux travaux très importants à la grande et célèbre église des Dominicains de Genève et à la chapelle privée du cardinal de Brogny, pour être ensuite engagé à de modestes tâches de décoration en attendant la peinture de l'église abbatiale de Ranverso (vers 1430) et quelques autres édifices religieux du Piémont qui n'ont pas le prestige des travaux

exécutés dans la cité épiscopale de Genève. Mort en 1453, à un âge imprécisé, mais vraisemblablement pas supérieur à soixante-dix ans, Jaquerio aurait eu une vingtaine d'années et aurait été encore un inconnu au moment de travailler pour le cardinal de Brogny qui, pour son tombeau, fit cependant appel à Jean Prindale, l'un des sculpteurs les plus en vue de la cour de Bourgogne. La date de 1401, pour la fresque des Dominicains de Genève, ne serait-elle pas le résultat d'une mauvaise lecture (mcccci pour mcccccl par exemple)? Ce que nous savons de l'œuvre de Jaquerio présenterait alors un aspect plus cohérent: petits travaux à Turin en 1403 et à Genève en 1411; travaux plus importants à Pignerole (1415) et Thonon (1425-26) notamment en 1418 la chapelle palatine de Thonon; fresques signées de Ranverso vers 1430, fresques attribuées à Jaquerio et son école à Pianezza, Saluzzo et Fenis vers 1440, peut-être aussi à Abondance et Saint-Gervais de Genève, vers 1450, date possible de la fresque signée des Dominicains de Genève. Ce nouveau classement chronologique des travaux de Jaquerio – purement hypothétique – permettrait d'exclure les Macchabées de son œuvre.

Partant du style de la seule peinture signée de Jaquerio, le prestigieux décor de l'église abbatiale Sant-Antonio de Ranverso, à quelques kilomètres de Turin, dont la Vierge à l'enfant entourée de saints porte l'inscription en minuscules gothiques «(picta) fuit ista capella per manum Jacobi Jaqueri de Taurino» et qui fut réalisée vers 1430 <sup>30</sup>, il est difficile d'attribuer au même artiste les anges musiciens des Macchabées qui, du point de vue historique ne sauraient être postérieurs à 1405. Sur la paroi sud du chœur de Ranverso figure la Vierge à l'enfant entourée de saints. Cette grande peinture est placée au-dessus d'une large bande où paraissent des prophètes. La paroi qui lui fait face illustre des scènes de la vie de saint Antoine. Dans la sacristie, d'autres peintures évoquent l'Annonciation, le Jardin des Oliviers et le Calvaire. Les scènes sont entourées de bordures qui, parfois, forment des rinceaux de chicorée alternant avec des médaillons ornés, rappelant celles des Macchabées. Là s'arrête l'analogie possible entre les

deux ensembles. Encore faut-il distinguer les rinceaux de Genève, secs et sans ductilité végétale (quand ils ne sont pas franchement lourds et gauches) de ceux de Ranverso, feuilles renversées rattachées à une tige ondulante et s'enroulant avec élégance. Les unes et les autres puisent au fond commun du répertoire ornemental «à l'antique», mis au point en Toscane cent ans plus tôt. D'un point de vue stylistique, il est difficile d'imaginer un lien étroit entre les anges des Macchabées, entièrement soumis à l'art délicat du «style international» (teintes subtiles, plis fluides) et les figures de Ranverso empreintes de réalisme, cernées d'un trait incisif, traitées dans les tons vifs et durs qui annoncent déjà Conrad Witz. Entre les fresques des Macchabées et l'œuvre de Jaquerio, il y a certes les analogies qui peuvent unir des œuvres distantes seulement d'une trentaine d'années et appartenant à la même région artistique. Mais les différences qui distinguent nettement deux générations et opposent deux conceptions esthétiques divergentes sont beaucoup plus sensibles. L'auteur des peintures de Ranverso a peut-être vu le décor des Macchabées et en a tiré un enseignement: il n'a cependant pas mis personnellement la main aux fresques genevoises.

L'utilisation de la fresque – et non de la détrempe – et certains éléments stylistiques, indiquent l'origine italienne ou méridionale de l'auteur du décor des Macchabées, ou du moins ses contacts étroits avec l'art de ces régions. Pourtant, parmi les autres artistes travaillant pour la famille de Savoie dans la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle, il n'en est aucun qui puisse raisonnablement revendiquer la paternité des fresques genevoises: Gregorio Bono, peintre de Venise, œuvre à partir de 1413 à Chambéry, Hautecombe et Pierre-Châtel, en 1440 il s'associe à Jean Witz, mais aucune de ses peintures n'est parvenue jusqu'à nous<sup>31</sup>; Peronet Lamy († 1452) et Jean Bapteur († 1457), les miniaturistes de la cour de Savoie, sont bien connus, mais leurs enluminures n'offrent pas d'analogies directes avec la peinture des Macchabées<sup>32</sup>.

La peinture du Piémont, fortement marquée par l'influence lombarde d'un Giovanni da

Milano qui œuvra à Santa Croce de Florence jusqu'en 1365 et plus tard de Giovanni de' Grassi et des membres de la famille De Veris, témoigne à Sezzadio et à Ranverso de la pénétration de «l'ouvrage de Lombardie». Des peintures murales de Ranverso, ornant la dernière chapelle latérale sud de l'abbatiale et aujourd'hui très effacées, illustrent la Vie de sainte Madeleine et la Crucifixion. E. Castelnovo<sup>33</sup> a étudié cet ensemble qui n'appartient pas à l'œuvre de Jaquerio et qu'il date de la dernière décennie du xiv<sup>e</sup> siècle. L'un des épisodes de la Vie de la Madeleine, par l'arrangement d'un château à deux tours derrière des figures humaines beaucoup trop grandes par rapport aux dimensions de l'édifice, rappelle la composition du fragment C de la chapelle des Macchabées. Mais ce schéma compositionnel appartient au fond commun de la peinture européenne de la seconde moitié du xiv<sup>e</sup> siècle et les analogies entre la fresque piémontaise des années 1390-1400 et le décor des Macchabées ne vont pas au-delà de rapports superficiels.

Le style des peintures des Macchabées procède d'une profonde connaissance de l'art toscan du Trecento. D'une façon lointaine, on y sent la tradition instaurée par Giotto et d'une manière plus directe celle d'un Simone Martini et d'un Matteo Giovannetti<sup>34</sup>. Mais le lyrisme de ces deux maîtres qui s'illustrèrent successivement à la cour des papes d'Avignon paraît tempéré, déjà, par l'apport des peintres franco-flamands gravitant autour de la famille royale à Paris, en Berry et en Bourgogne. Il n'est en effet pas possible de comprendre l'art du Maître des Macchabées sans le situer dans le contexte des nouvelles recherches qui bouleversèrent l'art d'Occident entre 1380 et 1420 environ. Cet art, issu précisément de la fusion de l'influence toscane avec celle des grands miniaturistes parisiens du xiv<sup>e</sup> siècle, met l'accent sur les problèmes du volume, trop longtemps négligé au profit de l'élégance linéaire, maniérée, des successeurs d'un Jean Pucelle. Abandonnant la stylisation graphique au profit d'un modelé sculptural, André Beauneveu (peintre, mais aussi sculpteur!) établit avec rigueur un nouveau langage avec les splendides prophètes peints en

grisaille dans son Psautier de Jean de Berry (Paris BN, ms. fr. 13091, vers 1390-1400). Melchior Brœderlam, dans son retable de la Chartreuse de Champmol (Musée de Dijon, entre 1394 et 1399), poursuit l'exploration du problème de l'espace et introduit une note réaliste dans le paysage comme dans le modelé des visages. C'est à ce niveau stylistique que se situe l'auteur des anges des Macchabées. Il doit avoir été formé dans le milieu franco-flamand illustré par Beauneveu et Brœderlam, imprégné des traditions toscanes et pourtant si novateur<sup>35</sup>.

Evoquer l'intérêt du Maître des Macchabées pour le volume et l'espace n'est possible qu'en interprétant le maigre fragment C, où les fenêtres des deux tours et la herse sont peints en trois dimensions, tandis que la partie centrale du château et son aile droite s'opposent par des axes obliques qui définissent une perspective correspondant, dans sa complexité et son apparente «gaucherie», au temple qui abrite la Présentation dans le retable de Champmol par Brœderlam.

Le réalisme du Maître des Macchabées apparaît dans le visage de l'ange jouant de la double-flûte (n° 4), modelé avec un grand souci de vraisemblance. Les joues sont gonflées sans exagération, les yeux définis avec précision, sans schématisme, le front très haut presque enfantin est encadré de boucles souples et vivantes. L'auréole n'est pas le disque lourd qui enchasse la tête des saints du Trecento, mais un anneau coloré, léger, évoquant presque une coiffure. Le souci de diversification dans les vêtements et l'attention apportée à la représentation exacte des instruments de musique, la précision minutieuse des détails de construction du château (fragment C), sont autant d'indications sur les tendances réalistes de l'artiste.

Enfin, la palette même utilisée aux Macchabées correspond aux nouvelles recherches de couleur des maîtres franco-flamands de la fin du xiv<sup>e</sup> siècle. La prédominance du blanc, et la prédilection pour l'emploi de tons rosés, carmin, verts clairs, subtils et délicats, s'inscrit dans l'esthétique de Beauneveu, Brœderlam, Malouel et Jacquemart de Hesdin qui ont poussé plus loin les découvertes des Siennois.

Le Maître des Macchabées est imprégné de l'esprit du «style international vers 1400» et plus spécialement des premières recherches des peintres franco-flamands de la fin du xiv<sup>e</sup> siècle. Il a vraisemblablement été formé à Avignon pendant le troisième quart du xiv<sup>e</sup> siècle, puis a dû recevoir à Dijon, Bourges ou Paris, des impulsions nouvelles qui l'ont profondément marqué. Son art pourrait avoir exercé sur Jaquerio – et par lui sur la peinture savoyarde en général – une influence non négligeable.

Même si nous n'avons pas découvert son nom et si nous ne pouvons pas mentionner d'autres peintures de sa main, nous pressentons que le Maître des Macchabées faisait partie non du groupe des artisans locaux, mais de la catégorie des artistes européens de premier plan. Les étroites relations de Genève avec la famille de Savoie, les papes Clément VII et Félix V et toute la Curie d'Avignon et de Rome, mais aussi l'exceptionnel essor des foires qui mirent la ville en contact avec toute l'Europe, laissent supposer que le cardinal Jean de Brogny n'hésita pas à faire appel à l'un des bons artistes de son temps. Faut-il rappeler à ce propos qu'une quarantaine d'années plus tard, l'évêque François de Mies ira chercher à Bâle, en la personne de Conrad Witz, le meilleur peintre souabe, pour exécuter le retable du maître-autel de sa cathédrale?

<sup>1</sup> Sur Jean de Brogny: L. BINZ, *Vie religieuse et réforme ecclésiastique dans le diocèse de Genève, 1378-1450*, dans: *Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, XLVI, 1973, pp. 108-109.

<sup>2</sup> H. NAEF, *La chapelle de Notre-Dame, dite des Macchabées à Genève*, dans: *Genava*, XV, 1937, pp. 102-121. – W. DEONNA, dans: *Genava*, XXVIII, 1950, p. 160, cite en outre la cloche que Jean de Brogny fit fondre pour sa chapelle le 20 décembre 1405. – P. E. MARTIN et P. ROUSSET, *La fondation du*

*cardinal Jean de Brogny (1406) et le nom de la chapelle des Macchabées*, dans: *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, X, 1951, p. 3. – J. E. GENEQUAND, *Chapelle collégiale des Macchabées de Genève*, dans: *Helvetia Sacra*, II, 2 (1977), pp. 294-299.

<sup>3</sup> W. DEONNA, *La sculpture monumentale de la cathédrale Saint-Pierre de Genève*, dans: *Genava*, XXVII, 1949, p. 215.

<sup>4</sup> L. BLONDEL, *Le tombeau du cardinal de Brogny*, dans: *Miscellanea Prof. M. Roggen*, Anvers, 1957, pp. 25-31.



<sup>5</sup> C. LAPAIRE, *Adam et Eve sur un coffre genevois du XV<sup>e</sup> siècle*, dans: *Genava*, XXI, 1973, p. 326.

<sup>6</sup> J. MAYOR, *Fragments d'archéologie genevoise*, I, Genève, 1892, pp. 27-49.

W. DEONNA, *Cathédrale Saint-Pierre de Genève; la peinture*, dans: *Genava*, XXIX, 1951, pp. 61-68, avec toute la bibliographie régionale ancienne et une description détaillée, reprise en partie de Mayor.

<sup>7</sup> L. GIELLY, *L'école genevoise de peinture*, Genève, 1935, pp. 12-13.

<sup>8</sup> H. NAEF, *La chapelle de Notre-Dame, dite des Macchabées à Genève*, dans: *Genava*, XV, 1937, pp. 118-119.

<sup>9</sup> A. GRISERI, *Jaquero e il realismo gotico in Piemonte*, Torino, s.d. (1965), p. 20; fig. 20, p. 47 (ange musicien); fig. 22, p. 51 (tête du fragment F 242).

<sup>10</sup> G. TROESCHER, *Die Burgundische Malerei*, Berlin, 1966, pp. 270-272, fig. 432-438.

<sup>11</sup> Les fresques furent mentionnées brièvement dans *l'Indicateur des antiquités suisses*, 1884, p. 73; 1886, p. 250 et 1888, p. 27. — Elles sont reproduites pour la première fois dans l'album de la *Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen*, IX, 1903, pl. XXVI et XXVII.

K. ESCHER, *Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz*, Strasbourg, 1906, pp. 39, 92, 96, 139 (datées «Anfang 15. Jh.»).

P. GANZ, *La peinture suisse avant la Renaissance*, Paris, 1925, pp. 8 et 38, relève «une forte parenté avec la Renaissance toscane».

Depuis lors, les fresques des Macchabées paraissent être tombées dans l'oubli et ne sont citées ni dans *l'Histoire de l'Art en Suisse* de J. Gantner, ni dans les ouvrages récents sur la peinture suisse ancienne.

<sup>12</sup> «Per ferratura posita in capella ad sustinendo ymaginem beate Marie Virgine de novo erectam et positam» (AEG. Titres et droits, comptes de la chapelle du cardinal d'Ostie, compte 4, 1429/30, fol. 20 v); «per magistro roliquino carpentator et suus famulus qui dictam ymaginem de loco in quo erat tulerint et alloquerunt ubi est» (*ibid.*, fol. 26 v). La polychromie de la statue fut refaite à cette occasion: «per magistro Iacobo pictori pro picture ymaginis beate Virgine» (*ibid.*, fol. 28 r).

<sup>13</sup> «Per factura curtinarum albarum per ponendo ante tabulam super altare situatam» (*ibid.*, compte 3, 1427/28, fol. 25 r).

<sup>14</sup> H. NAEF, *La chapelle de Notre-Dame, dite des Macchabées à Genève*, dans: *Genava*, XV, 1937, p. 107.

<sup>15</sup> E. WINTERNITZ, *Musical instruments and their symbolism in Western Art*, London, 1967, pp. 137-149.

<sup>16</sup> K. MEYER-BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Death, Studies in Musical Iconology*, Princeton, 1970. — R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel*, München, 1962. — *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, V, 410.

<sup>17</sup> P. DESCHAMPS et M. THIBOUT, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963, pp. 18-19.

<sup>18</sup> Y. BONNEFOY, *Peintures murales de la France gothique*, Paris, 1954.

<sup>19</sup> Cité par DESCHAMPS (voir note 17), pp. 190 et 239.

<sup>20</sup> P. TOESCA, *La Pittura e la miniatura della Lombardia*, Milano, 1912 (réédition 1966), fig. 148.

<sup>21</sup> Paris BN nouv. acq. lat. 3093. M. MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry*, New York, 1967, par exemple fig. 13, 38, 50.

<sup>22</sup> M. ROQUES, *Les peintures murales du sud-est de la France, XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961, pp. 22-23. C'est également la technique des peintures de l'église Saint-Gervais à Genève, remontant au milieu du xv<sup>e</sup> siècle.

<sup>23</sup> W. DEONNA, *Les Arts à Genève*, Genève, 1942, pp. 211-212.

<sup>24</sup> AEG. Titres et droits, comptes de la chapelle du cardinal d'Ostie, compte 3, 1427/28, fol. 18 v.

<sup>25</sup> *Ibid.*, compte 5, 1438, fol. 18 r.

<sup>26</sup> B. GAGNEBIN, *Le Missel de Bonivard*, Genève, 1975, p. 32.

<sup>27</sup> H. NAEF (cité note 2), p. 118. Pour son attribution des fresques à Jaquero, H. Naef aurait pu tirer parti de ce peintre «Jacobus», auteur de la polychromie de la statue de la Vierge des Macchabées (1429/30) que nous citons dans notre note 12.

<sup>28</sup> W. DEONNA, *Une prétendue peinture satirique au couvent des Dominicains*, dans: *Genava*, XXIV, 1946, pp. 75-89, pl. VII.

<sup>29</sup> A. GRISERI (cité note 9), édition du texte p. 139.

<sup>30</sup> A. GRISERI (cité note 9), planches 1-14 et 22-31.

<sup>31</sup> A. DUFOUR et F. RABUT, *Les peintres et les peintures en Savoie du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, dans: *Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, XII, 1870 et XV, 1875.

<sup>32</sup> Tous les documents connus à ce jour sur Bapteur et Lamy sont réunis dans le remarquable article de S. EDMUNDS, *New light on Bapteur and Lamy*, dans: *Atti della Accademia delle scienze di Torino*, Série II, t. 102, 1967-68, pp. 501-550.

<sup>33</sup> E. CASTELNUOVO, *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte*, dans: *Arte antica e moderna*, 1961, n° 13-16 (numéro spécial), pp. 97-111.

<sup>34</sup> E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone, Matteo Giovannetti*, Torino, 1962.

<sup>35</sup> Il serait hors de propos de donner ici une bibliographie, même sélective, de l'histoire de la peinture européenne autour de 1400. Parmi les travaux récents, mentionnons ceux de M. MEISS (cité note 21), de L. CASTELFRANCHI-VEGAS, *La peinture italienne au moyen-âge: le gothique international en Italie*, Paris, 1966, G. TROESCHER (cité note 10) et le Catalogue de l'exposition «Europäische Kunst um 1400», Wien, Kunsthistorisches Museum, 1962.

Crédit photographique

Yves Siza, Musée d'art et d'histoire, Genève: fig. 1, 7, 8, 9  
Musée d'art et d'histoire, collections du Vieux-Genève:  
fig. 2, 10 à 16

CREPHART, Louise Decoppet, Genève: fig. 3, 4, 5, 6, 17,  
18