

# Remarques sur le tableau de Konrad Witz conservé à Strasbourg

Autor(en): **Wirth, Jean**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **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**

Band (Jahr): **44 (1987)**

Heft 2: **Konrad Witz**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168860>

## **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.

# Remarques sur le tableau de Konrad Witz conservé à Strasbourg

par JEAN WIRTH



Fig. 1 Les saintes Madeleine et Catherine, Konrad Witz. Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg.

Le panneau de Konrad Witz représentant les saintes Madeleine et Catherine (Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame) passe pour un chef-d'œuvre de la maturité du peintre (fig. 1). Peut-être faut-il y voir la dernière et la plus achevée de ses œuvres<sup>1</sup>, mais il n'a pas été pour autant très étudié. Le jeu des hypothèses et des réfutations qui transforme une œuvre en objet de réflexion ne s'est jamais vraiment mis en route. On a suggéré que le panneau aurait pu appartenir à un retable comprenant également la *Rencontre à la Porte Dorée* de Bâle et l'*Annonciation* de Nuremberg.<sup>2</sup> Mais, s'il est vrai que le tableau de Nuremberg est le revers de celui de Bâle, rien n'indique que celui de Strasbourg provienne du même ensemble. Il mesure en effet 161×131 cm et les deux autres 158×121 cm. Il me paraît aussi difficile d'imaginer les deux saintes au revers, en compagnie d'une *Annonciation* au coloris sévère, qu'à l'intérieur du retable, à côté de la *Rencontre* dont le fond est doré. Le tableau de Strasbourg reste donc isolé et une tentative de reconstitution de l'ensemble auquel il a pu appartenir semble illusoire. Ceci dit, rien n'empêche d'essayer et de regarder où peuvent mener quelques déductions iconographiques.

### I. Le sujet de l'œuvre

Remarquons d'abord que le tableau présente deux saintes parmi les plus fréquentes au moyen-âge, Madeleine et Catherine, dans une architecture religieuse. Elles sont assises par terre, en position d'humilité. La forte orientation de la perspective vers la droite suggère, sans qu'on puisse l'affirmer avec certitude, que le panneau occupait la gauche d'une composition plus développée et qu'il ne constituait pas une œuvre indépendante. S'il en est ainsi, la première question qui se pose est de savoir à quel thème pouvaient appartenir les deux saintes et la réponse est immédiate: elles apparaissent le plus souvent dans ce que les historiens d'art appellent une *sacra conversazione*, c'est-à-dire dans une assemblée de saints centrée sur la Vierge à l'Enfant. On pourrait également imaginer un donateur de profil face aux deux saintes, mais cela ferait un effet curieux, car Catherine lui tournerait le dos. J'exclus donc cette seconde solution et je n'en vois pas de troisième.

S'il s'agit bien d'une *sacra conversazione*, il faut faire aussitôt une seconde déduction. La Vierge à l'Enfant occupant la place centrale dans de telles compositions et ne pouvant pas être reléguée dans un panneau latéral, elle devait se trouver au centre d'un triptyque, complété à droite par un troisième panneau.

Dans un tel cadre général, les possibilités iconographiques sont encore multiples. Il pouvait s'agir d'une *virgo inter virgines*, à la manière du retable d'Ortenberg conservé au musée de Darmstadt, auquel cas le panneau de droite aurait comporté deux autres saintes, par exemple Barbe et Dorothee, ou encore deux saints masculins. Il est également possible que le centre du triptyque ait contenu plus qu'une Vierge à l'Enfant, une sainte Famille par exemple, ou encore la Vierge à l'Enfant et plusieurs saints supplémen-

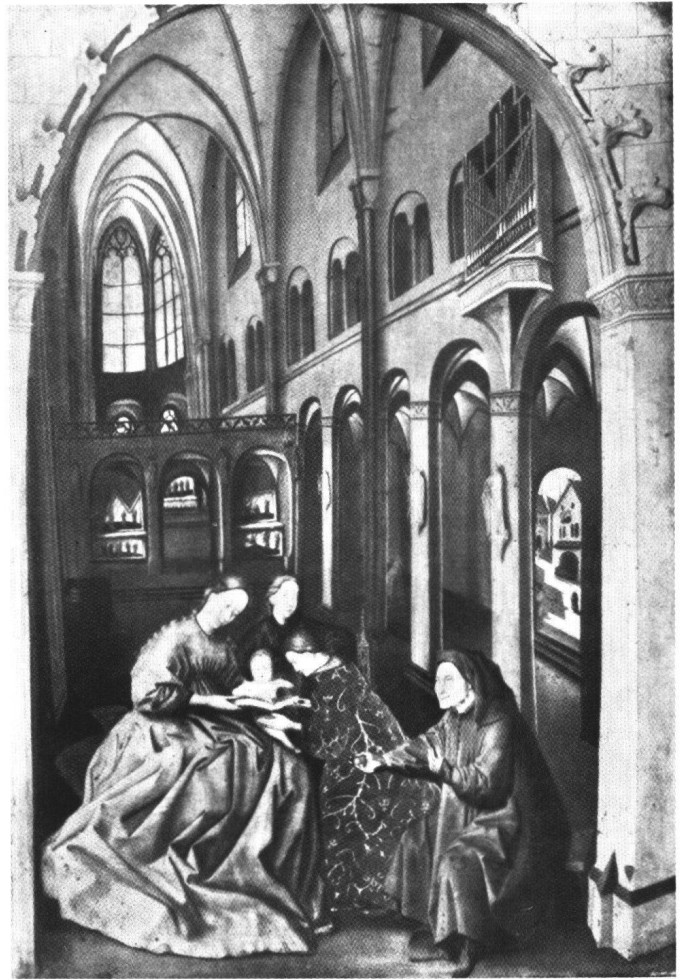


Fig. 2 Sainte Famille dans une église, d'après Konrad Witz. Pinacothèque de Capodimonte, Naples.

taires. Enfin, le panneau droit du triptyque aurait aussi bien pu représenter un ou plusieurs donateurs, introduits ou non par des saints. Nous continuerons, tout au long de ces réflexions, à garder plusieurs solutions en réserve.

Les deux saintes du panneau de Strasbourg se trouvent dans une architecture. S'agit-il d'un cloître, comme on l'a parfois supposé, ou de la nef latérale d'une église? La porte ouverte au fond de la nef a fait penser à un cloître, et même à celui de la cathédrale de Bâle.<sup>3</sup> La présence d'un autel qui serait alors en pleinair milite contre cette hypothèse, ainsi que la lumière qui s'introduit de droite, entre les piliers. Il faudrait en effet supposer une arcature sans balustrade, car la lumière entre à même le sol. Enfin, je ne connais pas de représentations contemporaines de saintes dans un cloître. Il est donc préférable de penser à la nef latérale d'une église.

La pénétration de la lumière entre les piliers laisse alors entendre que la nef principale se trouve sur la droite. Les saintes occupent un bas-côté, lui-même flanqué d'un second bas-côté sans voûtes, dont trois travées sont visibles. Le changement de plan brise l'avancée régulière des croisées d'ogives et on devine au premier plan une travée allongée dont le voûtement n'est pas visible.

Il reste encore à savoir s'il s'agit d'un bas-côté nord ou d'un bas-côté sud. La présence d'une porte au fond suggère un bas-côté sud, mais l'hypothèse est peu probable. Les scènes religieuses situées dans une église présentent toujours une vue sur le chœur au XV<sup>e</sup> siècle, cela pour une raison très simple: dans le cas contraire, le spectateur tournerait en quelque sorte le dos à l'autel, ce qui ne serait pas convenable. Inversement, dans le cas d'un bas-côté nord, on pourrait s'étonner qu'il se terminât, non pas en abside, mais par une porte donnant sur l'extérieur. Il existe cependant des fantaisies comparables chez les peintres. La *Sainte Parenté* d'Amsterdam, par exemple, est située dans une église avec vue sur le chœur, mais le bas-côté nord s'ouvre sur un paysage par de vastes fenêtres rectangulaires. De même, dans le *Retable de sainte Colombe* dû à Rogier van der Weyden (Munich, Alte Pinakothek), le chœur du Temple s'ouvre par des portes sur une vue de ville. Il est donc légitime de supposer chez Witz un bas-côté nord dont le chevet est remplacé par une porte donnant sur l'extérieur.

Il existe parfois des retables où l'un des panneaux présente une architecture d'église, un autre une scène d'extérieur. C'est justement le cas dans le *Retable de sainte Colombe*, où le panneau droit montre l'intérieur du Temple, le panneau central un paysage avec à droite le mur extérieur du Temple et le panneau gauche un intérieur qu'aucune transition ne relie au panneau central. Mais là, les différents panneaux sont consacrés à des événements différents, en l'occurrence l'annonciation, l'adoration des mages et la présentation au Temple. Si le retable de Witz représentait bien une *sacra conversazione*, on n'imaginerait pas que la Vierge à l'Enfant siège dans un jardin, Madeleine et Catherine dans le bas-côté d'une église. L'unité du sujet devrait entraîner celle du lieu. Je crois donc raisonnable de reconstituer un panneau central représentant la nef principale d'une église, les panneaux latéraux représentant les bas-côtés. Un tel arrangement suppose un triptyque entièrement composé de panneaux peints non mobiles, dont le panneau central serait surélevé par rapport aux deux autres, formule fréquente au XV<sup>e</sup> siècle.

Cette solution aurait l'avantage de résoudre un problème délicat qui affleure parfois dans la bibliographie de l'œuvre. Comme le panneau ne présente pas de fond doré et que les fonds architecturés sont plutôt utilisés par Witz pour l'extérieur des retables, on a cru le plus souvent qu'il s'agissait d'un revers, malgré le caractère somptueux du coloris et la méticulosité de la touche. C'est entre autres le cas de M. BARRUCAND, pour qui «ce tableau semble avoir été la face extérieure du volet gauche d'un retable perdu».<sup>4</sup> Mais elle note ensuite, à plus juste titre, que «Konrad Witz réussit ici à trouver une synthèse entre la somptuosité un peu barbare des faces intérieures et l'harmonie assourdie des faces extérieures».<sup>5</sup> Cette remarque prend tout son sens si l'on admet que le retable n'avait ni intérieur, ni extérieur, mais se composait simplement de trois panneaux juxtaposés non mobiles. En l'occurrence, j'ai pu examiner le revers du panneau strasbourgeois avec Roland Recht que je remercie de sa collaboration amicale et précieuse. Nous avons consta-



Fig. 3 Vierge lisant, dessin d'après Konrad Witz. Universitätsbibliothek, Erlangen.

té que le panneau est bien en sapin, d'une épaisseur d'un centimètre environ, qu'il a gardé ses dimensions originales et qu'il n'a pas été scié dans le sens de l'épaisseur.

## II. Le problème du tableau de Naples

Si la recherche a quelque peu négligé le panneau de Strasbourg, elle a fait des progrès dans l'évaluation de la *Sainte Famille dans une église* conservée à Naples (fig. 2). Introduite dans l'œuvre de Witz par D. BURCKHARDT, elle fut mise en doute dès 1922 par P. GANZ et définitivement écartée par RÖTTGEN en 1961.<sup>6</sup> Madame FELDGES-HENNING la date entre 1445 et 1448 et la donne à l'atelier.<sup>7</sup> CH. STERLING propose de l'attribuer au peintre Hans Sapiensis qui travaillait en Savoie et qui, apparenté ou non à Konrad Witz, aurait largement subi son influence.<sup>8</sup>

Du fait d'emprunts évidents à l'art de Konrad Witz, l'œuvre rejetée reste un document de premier plan, parce qu'elle nous renseigne sur des compositions perdues du maître. On s'accorde tout d'abord à penser que les saintes Catherine et Barbe s'intègrent mal à la composition et



Fig. 4 Saint Joseph tendant une pomme, dessin d'après Konrad Witz. Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.

qu'elles furent rajoutées à un modèle witzien où ne figuraient que la Vierge à l'Enfant et saint Joseph. RÖTTGEN a montré que la Vierge venait d'une composition perdue de Witz que reflète également un dessin conservé à Erlangen (fig. 3). U. FELDGES-HENNING pense que le dessin a servi de modèle pour le tableau de Naples. Pareillement, RÖTTGEN rapprocha un dessin de Stuttgart représentant saint Joseph d'une autre œuvre d'atelier, la *Madone d'Olsberg* conservée à Bâle, et supposa qu'ils dérivent tous deux d'une *Sainte Famille* perdue, comprenant sainte Anne et la Vierge (fig. 4 et 5). La dessin de Stuttgart ne serait pas, comme le confirme U. FELDGES-HENNING, une copie du tableau de Naples, mais également un relai entre la *Sainte Famille* perdue et ce tableau.<sup>9</sup>

L'antériorité des deux dessins sur le tableau de Naples serait démontrée par la plus grande clarté des motifs dans les dessins et par leur adaptation dans le tableau en fonction d'une nouvelle composition. C'est ainsi que saint Joseph tend davantage le bras dans le tableau, à cause de la position élevée de l'Enfant Jésus. Le raisonnement est impeccable, à condition toutefois qu'il n'y ait pas à tenir compte d'autres œuvres perdues encore. Il donne en tous cas une idée de la dépendance du tableau de Naples envers l'œuvre de Witz.

CH. STERLING reprend pour l'essentiel les arguments de RÖTTGEN et de FELDGES-HENNING, mais y ajoute deux hypothèses.<sup>10</sup> D'une part, l'original witzien de la *Madone d'Olsberg* aurait été une *Sainte Famille domestique*, inspirée par la *Sainte Famille* de la cathédrale du Puy (fig. 6) qu'il attribue à l'atelier de Campin. La Vierge détournerait alors le regard vers un livre, plutôt que vers sainte Anne. D'autre part, le dessin d'Erlangen viendrait d'une autre *Sainte Famille* de Witz, d'une *Sainte Famille humble*, peut-être située dans une église. Il est en effet plus raisonnable d'attribuer à Witz l'idée sans précédent d'une *Sainte Famille dans une église*, que de l'attribuer à son imitateur. Enfin, STERLING reprend à U. FELDGES-HENNING l'idée que le tableau de Naples aurait été complété à gauche par un second panneau, représentant un donateur.

La reconstitution me paraît peu probable, car la Vierge tournerait le dos au donateur, tout comme la sainte Catherine de Strasbourg, si l'on fait une reconstitution de ce type. En revanche, l'hypothèse que Witz aurait peint une *Sainte Famille dans une église*, dont s'inspirerait le tableau de Naples, me paraît lumineuse.

La nef représentée dans le tableau de Naples s'apparente de toutes manières infiniment plus au bas-côté du panneau de Strasbourg qu'à n'importe quel autre modèle connu. On a dit qu'elle était moins réussie du point de vue de la perspective.<sup>11</sup> C'est vrai pour les détails mais pas du procédé de construction. Dans les deux cas, l'artiste a tracé les lignes de fuite principales avec un point de fuite unique, situé laté-



Fig. 5 Vierge à l'Enfant (*Madone d'Olsberg*), d'après Konrad Witz. Öffentliche Kunstsammlung, Bâle.

ralement, en les incurvant d'ailleurs légèrement, comme pour adoucir la composition. Lorsqu'il passe à l'exécution des détails architecturaux, il abandonne le calcul de la perspective pour se fier à son intuition. Encore en peignant, il corrige la perspective des voûtes, ce que montrent les traces visibles du dessin, très éloigné du résultat final. Dès lors, la perspective devient complètement empirique. A Naples, les baies du triforium ne sont diminuées qu'une fois sur deux, tandis que les socles des piles de gauche sont exagérément diminués. A Strasbourg, les arcs formerets sont trop incurvés, la porte latérale s'ouvre absurdement sur le second bas-côté et les piles de droite possèdent leur propre point de fuite, décalé vers la gauche. Il se peut que l'auteur du tableau de Naples ait fait quelques maladresses en copiant, que Witz aurait évitées, mais le modèle qu'il a copié était construit comme le tableau de Strasbourg.

Nous avons vu que le tableau de Strasbourg devait se compléter sur sa droite, vraisemblablement par une Vierge à l'Enfant et peut-être d'autres personnages, situés dans une église, mais aussi qu'il existait probablement une composition perdue de Witz répondant à ce signalement. Je propose donc de considérer le tableau de Naples comme la copie du panneau central d'un retable de Witz, auquel aurait appartenu le panneau de Strasbourg, situé à gauche. Je suppose un troisième panneau à droite, présentant le prolongement du bas-côté sud (fig. 7). Obtient-on un ensemble assez cohérent pour que la reconstitution se justifie?

L'ensemble architectural apparaît comme une église romane crépie, avec des piles rectangulaires et des colonnettes engagées, parfois géminées, surmontées de chapiteaux «ottoniens». A l'époque gothique, les nefs furent voûtées de croisées d'ogives quadripartites, tandis que les portes et les fenêtres furent remaniées. La porte située au chevet du bas-côté gauche est surmontée d'une rose identique à celles des chapelles du chœur. Les disparités du plan reflètent une construction par étapes. Le bas-côté gauche fut doublé d'un second bas-côté, tandis que les voûtes du bas-côté droit prennent appui sur un mur gouttereau dépourvu de piles. Si l'on trace le plan de l'édifice, on s'aperçoit que deux travées des bas-côtés correspondent à une travée de la nef, sauf au premier plan où la nef présente une travée à trois arcades, ce qui correspond au changement de plan du bas-côté nord, où le rythme régulier des croisées s'interrompt également (fig. 8). Il me paraît difficile d'attribuer ce résultat au hasard.

On peut objecter à cette reconstitution que les grandes arcades gauches sont visibles dans deux panneaux à la fois. Le problème est dû au double point de fuite du panneau de Strasbourg, mais il n'a rien d'exceptionnel. On songe à la multiplication des points de fuite par Rogier van der Weyden dans le *Retable de Miraflores* (Berlin, Kaiser Friedrich Museum). Surtout, le point de fuite principal du tableau de Strasbourg vient converger avec celui du tableau de Naples, lorsqu'on agrandit ce dernier de telle sorte que la base de l'arc diaphragme corresponde au bord supérieur du tableau de Strasbourg. Il me semble s'agir d'un argument très fort en faveur de la reconstitution.



Fig. 6 Sainte Famille devant une cheminée, atelier de Robert Campin (?), Cathédrale du Puy.

Il est à peu près exclu que le panneau central de Witz ait présenté les mêmes personnages que le tableau de Naples. Comme l'ont montré les recherches de RÖTTGEN, FELDGENNING et STERLING, les saintes Catherine et Barbe furent probablement rajoutées à une composition comprenant la Vierge à l'Enfant et saint Joseph. Mais il ne suffit pas d'enlever les deux personnages excédentaires pour obtenir une composition équilibrée et witzienne. Joseph est situé trop bas par rapport à la Vierge et à l'Enfant, et surtout trop loin, car Witz, s'il ne superpose pas ses personnages, évite également de laisser des vides entre eux: il préfère les disposer de telle manière que le bas des vêtements se touche tout juste.

En fait, rien ne permet de supposer que la Vierge à l'Enfant lisant, reflétée par le tableau de Naples et le dessin d'Erlangen, ait jamais eu un saint Joseph comme pendant, en dehors du tableau de Naples où les personnages sont juxtaposés maladroitement. RÖTTGEN considère, à juste titre je crois, qu'elle reproduit la totalité d'une œuvre de Witz.<sup>12</sup> En revanche, le type de Vierge que reproduit la *Madone d'Olsberg* s'accompagnait très vraisemblablement d'un saint Joseph, comme l'a vu RÖTTGEN, et s'intégrerait parfaitement à la composition: la présence des saintes Madeleine et Catherine sur sa droite expliquerait la direction de son regard et sa parure royale lui permettrait de tenir son rang

face à une sainte Catherine vêtue en princesse. On éviterait enfin le spectacle peu harmonieux que donneraient les saintes en lisant chacune de son côté et en se tournant complètement le dos. En considérant la Vierge du panneau central comme le modèle de celle d'Olsberg, on évite de supposer deux *Saintes Familles* de Witz, dont chacune aurait présenté le même saint Joseph assis et tenant une pomme, face à des Vierges à l'Enfant très différentes. Ce genre de variations n'appartient pas aux mœurs des grands artistes du XV<sup>e</sup> siècle qui copient souvent leurs collègues, mais ne se répètent pas de manière aussi plate dans deux compositions originales différentes.

choisi de reproduire la partie centrale de la composition de Witz. S'il l'avait fait littéralement, il aurait transformé une *sacra conversazione* en sainte Famille et la position de la Vierge serait devenue un non-sens. Il reprit donc le personnage de sainte Catherine, y ajouta une sainte Barbe qui se trouvait éventuellement dans le panneau droit, et les incorpora au groupe central. En plus, il abandonna le type de la *Madone d'Olsberg* au profit d'un autre modèle witzien, celui de la *Vierge lisant*, afin de caler la composition vers le centre et d'éviter que la Vierge ne détourne le regard. Il est enfin possible que la vue de ville du tableau de Naples s'inspire librement de celle du panneau de Strasbourg.



Fig. 7 La Vierge à l'Enfant entourée de saints, triptyque, Konrad Witz (reconstitution).

Il reste encore une difficulté. Si le dessin de Stuttgart représentant saint Joseph vient bien d'une *Sainte Famille dans une église*, il faut supposer que la banquette sur laquelle il est assis fut ajoutée par le copiste et que l'original ne représentait pas, comme on l'a cru, une sainte Famille sur un banc. Mais d'une part, il n'est pas sûr du tout que la Vierge d'Olsberg soit assise sur un banc<sup>13</sup>; d'autre part, RÖTTGEN n'a pas remarqué qu'il était impossible d'obtenir une composition équilibrée en asseyant la Vierge, surelevée par les coussins, sur la même banquette que saint Joseph. La composition ne tient vraiment que si les coussins sont placés par terre et saint Joseph assis sur un petit siège.

Cette reconstitution permet de comprendre la genèse et les incohérences du tableau de Naples. Le peintre aurait

Le sujet du panneau droit de l'original reste très incertain. Il y a de fortes chances qu'il ait été composé de deux figures comme les autres, Witz ayant une prédilection pour le groupement deux par deux. Mais encore une fois, il pouvait s'agir de deux saintes, de saints masculins, de donateurs ou d'un donateur et d'un saint. En ce qui concerne le panneau central, le groupe formé par la Vierge à l'Enfant et saint Joseph me paraît la meilleure solution en fonction des indices disponibles, mais on ne peut exclure formellement une autre possibilité. Par contre, il me paraît difficilement contestable que les deux saintes de Strasbourg aient appartenu à une *sacra conversazione* située dans une église, le panneau central figurant la nef principale et les panneaux latéraux les bas-côtés.

### III. Witz et Van der Weyden

Le retable de Witz reconstitué évoque immédiatement un autre chef-d'œuvre du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, le *Retable des sept sacrements* de Rogier van der Weyden au musée d'Anvers (fig. 9). Comme Witz, Rogier utilise un triptyque dont le panneau central dépasse en hauteur les panneaux latéraux, pour y figurer une église à bas-côtés. Bien entendu, sa composition est beaucoup plus élancée que celle de Witz et son église, franchement gothique, a une toute autre allure. La parenté des deux œuvres est cependant indéniable et l'on peut se demander si Witz n'a pas eu vent de la nouveauté de Van der Weyden.

Apparemment, la chose est exclue. PANOFKY, généralement suivi, considérait que le retable avait été commandé pour la cathédrale de Tournai par son évêque Jean Chevrot après 1451, alors que Witz était mort en 1447 ou même en 1446.<sup>14</sup> Mais une étude de PIERRE QUARRÉ, publiée de manière un peu confidentielle en 1976, réfute les conclusions de PANOFKY.<sup>15</sup> En remontant d'un possesseur du retable à l'autre, QUARRÉ découvrit qu'il avait appartenu à Jean Perrault (1604-1681), conseiller du roi pour le baillage de Chalon-sur-Saône, ce qui nous mène en Bourgogne.

Or Jean Chevrot, dont le retable de Van der Weyden porte les armes, était originaire de Poligny, en Franche-Comté, où il avait fait construire la superbe chapelle de Tournai, dans la collégiale Saint-Hippolyte. Cette chapelle, terminée en 1445, fut détruite en 1735. Jean Chevrot y avait fondé trois chapellenies le 12 janvier 1445 en style de Pâques, c'est-à-dire au début de 1446.<sup>16</sup> L'acte précise que la chapelle était «faite et constituée» et que Chevrot l'avait «déjà fourni[e] de plusieurs vêtements, reliques, joyaux, et autres ornements d'autel». QUARRÉ fait l'hypothèse que le triptyque fut commandé à Rogier pour cette chapelle et que Perrault en fit l'acquisition à la suite du pillage de Poligny, le 26 juin 1638, par les troupes du duc de Longueville. A. CHÂTELET, à qui je dois la connaissance de cette étude, m'a fait part d'éléments nouveaux qu'il compte publier et qui confirment l'hypothèse de QUARRÉ.

On ne peut dire la date exacte à laquelle le retable fut exposé à Poligny, mais il est probable qu'il figurait parmi les «ornements d'autel» mentionnés au début de 1446. Il n'est pas non plus possible de déterminer si Rogier exécuta l'œuvre à Bruxelles, où s'il se déplaça pour l'exécuter sur place, mais il faut remarquer que le retable de Beaune lui avait été commandé peu avant et qu'un déplacement pour réaliser les deux œuvres n'est pas à exclure.

Witz avait signé le retable de Genève en 1444. Pour rentrer à Bâle, il pouvait passer soit par la Suisse, soit par la Franche-Comté, et s'il est passé par la Franche-Comté, il est passé par Poligny qui se trouve sur la route, entre Lons-le-Saunier et Besançon. Il a vraisemblablement vu le retable de Van der Weyden, achevé ou en cours d'exécution et s'en est largement inspiré.

Comme son modèle, le retable de Witz présente une structure pyramidale, mais moins élancée. Le rapport entre la largeur des différents panneaux est le même dans les deux

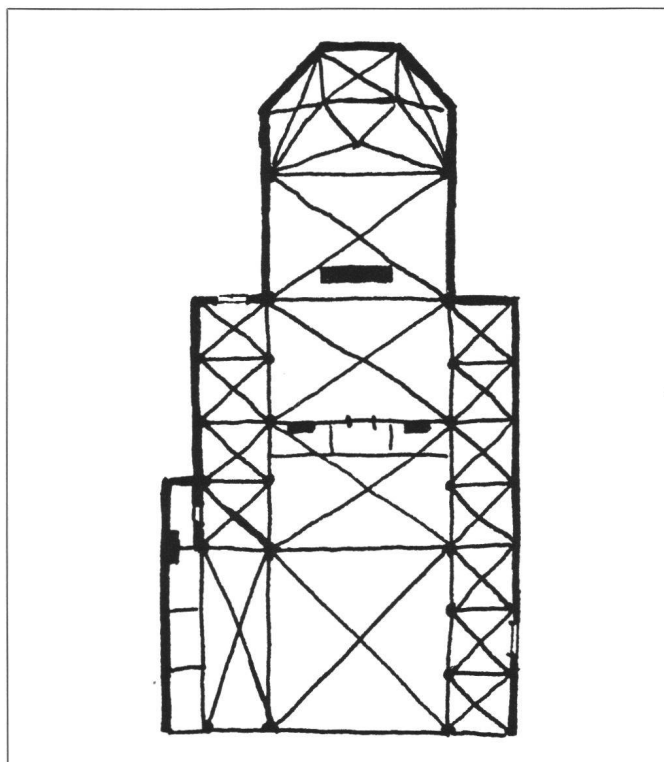


Fig. 8 Plan approximatif de l'église dans le triptyque de Konrad Witz, reconstitué.

œuvres. Si l'on complète vers le haut l'arc diaphragme, qui pourrait avoir été coupé dans la copie de Naples, le point de fuite se trouve, comme chez Rogier, à mi-hauteur et presque sur le bord gauche du panneau. Witz semble donc avoir noté la structure générale du retable et l'organisation de la perspective, puis les avoir reproduites en réduisant toutes les hauteurs de manière proportionnelle. Cela lui permit d'éviter la vue plongeante dans les bas-côtés et de faire converger les lignes de fuite principales du panneau gauche et du panneau central, ce que Rogier n'avait pu obtenir. Le gain de cohérence est cependant compensé par une perte. L'alignement des piles visibles à droite dans le panneau gauche de Witz crée un second point de fuite. Le maître bâlois a sans doute voulu refermer davantage chaque panneau sur lui-même, en évitant de laisser une partie de l'espace et de l'architecture hors du champ de vision.

Le retable de Poligny a encore donné à Witz l'idée de sa sainte Catherine. La composition du panneau droit de Rogier est en effet calée sur la gauche par une femme en train de lire, assise sur le sol, avec le détail si caractéristique du pan de tissu qui cache à moitié la main. Witz retourna la silhouette et la plaça sur le panneau gauche, en lui donnant, comme à l'architecture, un aspect plus ramassé et plus conforme à son style. On peut donc considérer la composition du retable de Witz comme une libre adaptation de celle de Rogier dans un idiome bâlois, avec une personnalité stylistique telle que les emprunts et les citations se font oublier. En s'inspirant non moins librement de la cathédrale



de Bâle pour modifier l'architecture, il ne conserve de Rogier que l'idée et le procédé de construction.

Le retable de Witz mesure plus de 2×2,60 m avec le cadre. Celui de Witz devait être plus grand et dépasser 2,60×4,30 m. Il s'agissait donc d'une commande importante, réalisée entre 1444 et 1446 pour une église située selon toute probabilité à Bâle ou dans la région, peut-être en Alsace, puisque le panneau de l'Œuvre Notre-Dame fut acquis à Saverne. On a parfois supposé que le retable appartenait à l'église bâloise Sankt-Magdalena-an-den-Steinen.<sup>17</sup> Cette église possédait en effet un autel marial pour lequel on enregistra une donation en 1439 et on exécuta une peinture vers 1460. Mis en chantier peu avant la mort de Witz, le retable aurait pu rester momentanément inachevé. Mais aurait-on destiné une œuvre aussi ambitieuse à une église aussi modeste? La chose n'est pas rigoureusement impossible, mais il faut admettre qu'on ne dispose pour l'instant d'aucune hypothèse très convainquante.

#### IV. L'iconographie du retable

On peut avoir quelques scrupules à discuter le sens iconographique d'une œuvre reconstituée, car le risque est grand de bâtir des hypothèses incertaines sur d'autres hypothèses incertaines. Je donnerai donc la priorité au plus connu, c'est-à-dire au panneau de Strasbourg.

Le rapport hiérarchique entre sainte Madeleine et sainte Catherine apparaît aussitôt comme complexe. Par rapport au sujet du panneau central, les deux saintes sont à droite, c'est-à-dire à la place d'honneur, Catherine étant privilégiée par sa proximité du centre, par sa position légèrement surélevée et par la richesse de son costume. Contrairement à sa compagne, elle porte la couronne des vierges, unies au Christ par le martyre. Même l'architecture commente la position hiérarchique des personnages. Catherine est encadrée par une nef voûtée, Madeleine par un collatéral plafonné qui rappelle la sobriété des églises construites par les ordres mendiants.

Mais ce rapport hiérarchique n'est peut-être qu'une apparence trompeuse. On peut en effet interpréter la situation de Madeleine comme la preuve d'une vertu, l'humilité, qui la rapprocherait d'autant plus de la perfection que le thème général du retable semble être celui de l'humilité. Catherine, légèrement détournée du sujet central et absorbée par sa lecture, n'interfère pas avec l'Enfant Jésus et se voit ainsi retirer un important privilège iconographique: son mariage mystique n'est pas représenté. Inversement, la pécheresse repentie exhibe trois bagues à la main droite, comme si elle était mariée à la Trinité. Elle s'est donc emparée d'une dignité qui revenait normalement à sa voisine. L'œuvre met en valeur la plus humble des deux saintes, ce qui va dans le même sens que l'importance donnée à saint Joseph, si la reconstitution est exacte.

Même si cela n'était pas le cas, il faudrait quand même admettre que Witz a peint quelque part une *Sainte Famille*, dans laquelle Joseph tend une pomme à l'Enfant Jésus,

geste normalement réservé à la Vierge. La représentation de la famille terrestre du Christ ne va pas encore de soi au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. L'accent porte plutôt sur la parenté spirituelle entre l'Enfant Jésus et les vierges, c'est-à-dire sur la Vierge et l'Enfant caractérisés par une relation tendre comme l'Epoux et l'Epouse du *Cantique des cantiques*, ou encore sur le mariage mystique de sainte Catherine et, plus généralement, sur le rapport de familiarité entre l'Enfant et les jeunes saintes. Saint Joseph joue un rôle subordonné, parfois ridicule, ce qui traduit la subordination de la famille à la parenté spirituelle dans le système social, c'est-à-dire la subordination des laïcs, et à plus forte raison des travailleurs mariés, par rapport au clergé célibataire.

Comme on le sait depuis le célèbre article de MEYER SCHAPIRO sur le retable de Mérode<sup>18</sup>, c'est chez Robert Campin qu'on voit apparaître une valorisation artistique de saint Joseph, comparable aux tentatives de Pierre d'Ailly et de Gerson pour promouvoir son culte et pour sacraliser ainsi la famille. CH. STERLING a élargi cette découverte par des rapprochements iconographiques impressionnants et suggéré un rapport entre l'attitude artistique de Campin et son activité politique dans la révolte de Tournai, comme membre d'une junte insurrectionnelle dominée par les artisans.<sup>19</sup> Il vient de situer dans ce contexte la *Sainte Famille* des Clarisses du Puy (fig. 6), qu'il attribue à l'atelier de Campin et de Van der Weyden et où il voit le précédent suivi par Witz.<sup>20</sup> Il s'agit d'une composition audacieuse. Joseph est situé sur le même banc que la Vierge et occupe la place d'honneur, à la droite de l'Enfant. Il lui pèle une pomme, tandis que la Vierge est plongée dans sa lecture, comme la sainte Catherine du panneau de Strasbourg. On voit ainsi le laïc illettré se rapprocher du Christ, pendant que l'Eglise, symbolisée par la Vierge, s'occupe de l'écriture. A la suite de JACQUES DUPONT, qui avait publié l'œuvre restaurée<sup>21</sup>, STERLING met cette iconographie en rapport avec la dévotion de sainte Colette, fondatrice des Clarisses du Puy, envers saint Joseph. Elle était elle-même fille de charpentier et avait pu commander le tableau en Flandres, à la fin de sa vie. Il est tentant de placer à l'origine de la *Sainte Famille humble* de Witz une entreprise iconographique exceptionnelle, mettant en scène deux personnalités aussi fortes que Campin et sainte Colette.

Je dois malheureusement présenter deux objections qui, sans infirmer absolument cette thèse, lui font perdre beaucoup de son attrait. D'une part, si le tableau du Puy date bien de 1440 environ, le rapport avec Witz est assez ténu, car sa *Sainte Famille* – nous l'avons vu – n'était probablement pas assise sur un banc. Il reste tout de même une certaine parenté entre la Vierge d'Olsberg et celle du Puy, quant au port de tête et au drapé du manteau, posé sur les cuisses. D'autre part, je n'ai trouvé aucune trace d'une dévotion de sainte Colette pour le père nourricier du Christ, ni dans son hagiographie, ni dans les études sur saint Joseph.<sup>22</sup> Il n'y a pas trace non plus d'un quelconque intérêt de la sainte pour son propre père. De plus, Pierre d'Ailly et Gerson, promoteurs du culte de saint Joseph, étaient des adversaires de Colette, elle-même partisane de l'observance la plus stricte,



Fig. 9 Les sept sacrements, triptyque, Rogier van der Weyden. Musée royal des Beaux-Arts, Anvers.

indifférente aux valeurs de la société civile et visionnaire exaltée. Dans l'état actuel des connaissances, on se contentera donc d'observer que Witz fait écho à une agitation joséphologique dont Campin dut être le promoteur artistique et qu'une telle agitation valorise l'artisan marié aux dépens de l'Eglise, société de célibataires improductifs.<sup>23</sup>

Cette dernière remarque nous ramène au tableau de Strasbourg et à sa vue célèbre sur la boutique de l'artiste. Il n'y a aucune raison d'affirmer qu'il s'agit d'un portrait fidèle de la maison Witz, mais il est plus probable que l'artiste ait pensé à son atelier, plutôt qu'à celui d'un concurrent. En l'occurrence, un petit retable et deux statues assises sont en vente dans la boutique. La statue de droite pourrait être une Vierge à l'Enfant, mais il est difficile de donner un sens exact à deux ou trois touches minuscules. Par contre, il

apparaît clairement que le retable et les deux statues sont situés l'un par rapport aux autres dans le même rapport que l'autel et les deux saintes du premier plan. Et même, on reconnaît distinctement sur le retable le fond d'or, le bleu du manteau de la Vierge et le rouge du manteau de saint Jean qui entourent le Crucifié sur l'autel du premier plan. Que la statue de droite représente Catherine ou la Vierge, Witz fait allusion dans la scène de l'échoppe au contenu de son propre tableau.

Il y a là un jeu savant qui évoque aussitôt la logique raffinée de la fin du moyen-âge ou, plus exactement, sa sémantique. En effet, les logiciens étaient habitués à analyser des propositions complexes dont les termes ne valent pas pour la chose qu'ils signifient, comme par exemple le mot «homme» dans la proposition «le mot ,homme' a cinq

lettres», ou dont les termes sont des signes de signes, comme le terme «mot» dans la proposition précédente. Il se passe quelque chose de semblable dans le tableau de Witz. En termes de logique médiévale, les personnages du premier plan signifient Madeleine et Catherine en *suppositio personalis* et sont des signes de première intention. En revanche, les statues du fond sont des signes de seconde intention qui signifient les signes peints du premier plan en *suppositio materialis*, les saintes elles-mêmes n'étant que leur *significatum ultimum*.<sup>24</sup> Witz multiplie les combinaisons de ce genre, présentant aussi le reflet d'un personnage dans une flaque d'eau et surtout, plaçant dans le fond l'image peinte du retable représenté au premier plan, lequel représente à son tour des personnages. Quatre niveaux sémantiques sont ainsi superposés! De plus, le thème du tableau dans le tableau répond à un intérêt pour l'auto-référence qui est alors l'un des problèmes favoris des logiciens, de Pierre d'Ailly par exemple, qui consacra à 22 ans un superbe traité aux *insolubilia* provoqués par l'auto-référence.<sup>25</sup>

Mettre en rapport les préoccupations du peintre et celles des logiciens, c'est aller à l'encontre d'un préjugé aujourd'hui courant, qui tend à réduire la culture des peintres à peu de choses, mais ce n'est pas injustifiable. En effet, la logique formelle s'apprenait juste après la grammaire et correspondait à un niveau secondaire ou propédeutique dans le cours des études. Il s'agissait donc d'un outillage intellectuel beaucoup plus répandu au moyen-âge qu'aujourd'hui et que possédait vraisemblablement plus d'un peintre.

C'est du reste un peintre «si excellent en son art et science», mais aussi «*litterarum nonnihil doctus*» qui mit à la mode la superposition des niveaux sémantiques dans l'art. Je parle de Jan van Eyck et de son *Portrait Arnolfini* en 1434.<sup>26</sup> Il ne s'agissait pas pour lui de s'affirmer comme peintre et de présenter le tableau comme son œuvre, mais de se présenter comme témoin du mariage, sans pinceaux ni chevalet. L'auto-référence apparaît ici comme proche des *insolubilia* du langage naturel, chers aux logiciens médiévaux: le miroir qui devrait montrer le peintre au travail le présente au repos, de sorte que le peintre peint qu'il ne peint pas, comme le menteur, dans le paradoxe qui porte son nom, dit qu'il ne dit pas la vérité.

Avec des moyens comparables, Witz fait le contraire. Loin d'occulter son rôle de producteur et de marchand, il présente les saintes comme le produit de son art et comme les marchandises qu'il vend. Il met à nu ce qu'on cherche d'ordinaire à faire oublier, la production et la commercialisation du sacré. Cette sincérité – ou ce cynisme – ne va pas sans paradoxes, car la scène du fond jette un doute sur les choses signifiées au premier plan: s'agit-il de Madeleine et de Catherine, de leurs portraits par le peintre, voire même de statues polychromes les représentant? Un jeu semblable sur les niveaux de réalités avait été mis à la mode une vingtaine d'années plus tôt, avec les revers en grisaille.

Or Witz a bien placé des statues de pierre dans l'atelier, mais il les a transformées au premier plan en figures hautes

en couleurs, sans pour autant leur enlever la plasticité de la sculpture. Comme l'a noté J. GANTNER, «Madeleine et Catherine trônent sur leurs vêtements coûteux comme si elles étaient de pierre et assises là pour l'éternité».<sup>27</sup> La qualité sculpturale des œuvres de Witz ne constitue pas une révolution par rapport à l'art de Campin ou des Van Eyck, mais elle en fut certainement une à Bâle et dans les environs, où l'on n'avait jamais vu un illusionnisme semblable. Tout en donnant à ses saintes l'apparence de la vie, le peintre rappelle clairement qu'elles ne sont que ses œuvres, grâce à la scène de la boutique.

Dans le *Mariage de la Vierge* du Prado, Campin avait introduit une nouveauté iconographique étonnante: saint Joseph est au centre du groupe, à la place du prêtre, lequel est à droite de la Vierge, place ordinaire de l'époux.<sup>28</sup> Le travailleur marié est ainsi glorifié, comme si Campin voulait lui donner un rang sacerdotal, ce qui n'a pas échappé à CH. STERLING. Chez Witz, il se passe quelque chose de comparable. La boutique de l'artiste occupe l'emplacement d'une abside et l'étal se substitue à l'autel pour présenter un retable et deux statues saintes. L'autel proprement dit est relégué dans le second bas-côté. La glorification de l'artisan qui se faisait chez Campin à travers celle d'un saint jusqu'alors dédaigné, devient ici celle de l'artiste lui-même.

On pourrait donc attribuer à Konrad Witz une intention particulièrement scabreuse, celle de substituer le peintre et sa boutique au prêtre et à l'autel, la magie de l'art au miracle eucharistique. L'artiste produirait le corps et le sang du Christ à l'aide de ses couleurs, par une sorte de transsubstantiation.

Il me semble que Witz a prévu et même déjoué cette interprétation de son œuvre qui lui aurait donné un caractère franchement blasphématoire. En effet, il a placé l'autel situé dans le bas-côté de telle manière que la figure eucharistique du crucifié, dont les anges collectent le précieux sang, soit camouflée par un pilier. Si le rapport entre le fond du tableau et son premier plan rappelle qu'il a produit et mis en vente un retable et deux saintes, Witz a évité de suggérer la production et la mise en vente du corps sacramentel. Le déplacement de l'autel derrière le pilier entraîne un non-sens dans la composition, puisque le bas-côté latéral se prolonge indûment derrière la porte de la sacristie. Mais il était sans doute plus sage pour le peintre de commettre une faute de perspective que d'assimiler franchement son travail au sacrifice de la messe.

Dans le *Retable des sept sacrements* de Van der Weyden, le prêtre célèbre la messe au fond du panneau central, tandis que la présence réelle se réalise dans l'église, au premier plan, sous la forme de la crucifixion. Witz répond par une sorte de parodie à cette idée iconographique grandiose. Le sacrifice de la messe disparaît du panneau central et c'est l'atelier du peintre, remplaçant l'autel du bas-côté, qui produit la présence des saints personnages au premier plan. Dans ce nouveau contexte, la crucifixion quitte le centre du triptyque pour se faire oublier, peinte sur un petit retable et cachée par un pilier dans le second bas-côté. Et, si notre

reconstitution est exacte, c'est l'artisan saint Joseph et non pas la Vierge, personnification de l'Eglise, qui tend à Jésus la pomme, cause de la chute et donc du sacrifice rédemp-

teur. Plutôt que de reproduire le thème clérical commandé à Van der Weyden par Chevrot, le peintre bâlois l'a entièrement subverti.

#### NOTES

- 1 Les différentes opinions sont discutées dans: MARIANNE BARRUCAND, *Le retable du miroir du salut dans l'œuvre de Konrad Witz*, Genève 1972, p. 128. L'auteur considère le tableau comme la dernière œuvre conservée de Witz.
- 2 Par exemple WALTER UEBERWASSER, *Konrad Witz*, Bâle 1938, p. XI et XV. A la suite de H. RÖTTGEN, M. BARRUCAND rejette avec raison cette hypothèse.
- 3 W. UEBERWASSER (cf. note 2), p. XVI.
- 4 M. BARRUCAND (cf. note 1), p. 133.
- 5 M. BARRUCAND (cf. note 1), p. 135.
- 6 HERWARTH RÖTTGEN, *Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 3, 1961, p. 77-93.
- 7 UTA FELDGES-HENNING, *Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz. Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei des 15. Jahrhunderts*, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 67, 1967, p. 23-88 et 68, 1968, p. 81-176, en particulier 67, p. 62-63.
- 8 CHARLES STERLING, *L'influence de Konrad Witz en Savoie*, in: *Revue de l'Art* 71, 1986, p. 17-32.
- 9 H. RÖTTGEN (cf. note 6); U. FELDGES-HENNING (cf. note 7), 67, p. 28.
- 10 CH. STERLING, 1986 (cf. note 8), p. 25-26.
- 11 U. FELDGES-HENNING (cf. note 7), 67, p. 52-53.
- 12 H. RÖTTGEN (cf. note 6), p. 82.
- 13 U. FELDGES-HENNING (cf. note 7), 67, p. 30. L'auteur admet qu'on ne peut identifier le siège avec certitude, mais pense à un banc à cause de la position des jambes de la Vierge, tout en remarquant l'absence d'articulation spatiale entre le brocard qui couvrirait le banc et le fond doré.
- 14 ERWIN PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, New-York 1971 (réédition), vol. I, p. 282-284.
- 15 PIERRE QUARRÉ, *Le triptyque des sept sacrements de Rogier van der Weyden en Bourgogne*, in: *Rencontres de Neuchâtel*, 25 au 27 septembre 1975. Publication du Centre européen d'études burgundo-médianes 17, 1976, p. 85-94.
- 16 FRANÇOIS-FÉLIX CHEVALIER, *Mémoires historiques sur la ville et seigneurie de Poligny*, Lons-le-Saunier 1767-1769, vol. 2, p. 653-655.
- 17 FRANÇOIS MAURER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, vol. 4, Bâle 1961, p. 308.
- 18 MEYER SCHAPIRO, *Style, artiste et société* [traduction française], Paris 1982, p. 147-170.
- 19 CHARLES STERLING, *Observations on Petrus Christus*, in: *The Art Bulletin* 53, 1971, p. 1-26.
- 20 CHARLES STERLING, 1986 (cf. note 8), p. 21.
- 21 JACQUES DUPONT, *La Sainte Famille des Clarisses du Puy*, in: *Les Monuments historiques de la France*, 1966, p. 150-157.
- 22 Pour sainte Colette, on a essentiellement consulté: *Acta sanctorum*, mois de Mars, vol. 1, p. 532-627; ABBÉ J.-TH. BIZOARD, *Histoire de sainte Colette et des Clarisses en Franche-Comté*, Paris 1888; E. SAINTE-MARIE PERRIN, *La belle vie de sainte Colette*, Paris 1921. Sur la dévotion à saint Joseph, voir: JOSEPH SEITZ, *Die Verehrung des hl. Joseph in ihrer geschichtlichen Entwicklung bis zum Konzil von Trient dargestellt*, Freiburg i. Br. 1908.
- 23 Il faut interpréter dans le même sens le rajeunissement de Joachim et de sainte Anne dans la *Rencontre à la Porte Dorée*; Witz transforme les parents de la Vierge en couple ordinaire, au lieu de les distinguer du commun des mortels par une conception miraculeuse à un âge canonique.
- 24 Sur l'application à l'image des concepts de la sémantique médiévale, voir: JEAN WIRTH, *Théorie et pratique de l'image sainte à la veille de la Réforme*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 48, 1986, p. 319-358.
- 25 PIERRE D'AILLY, *Concepts and Insolubles* [traduction anglaise par PAUL VINCENT SPADE], Dordrecht, 1980.
- 26 E. PANOFKY (cf. note 14), vol. I, p. 179 et p. 201-204.
- 27 JOSEPH GANTNER, *Konrad Witz*, Vienne 1943 (2<sup>e</sup> édition), p. 131.
- 28 CH. STERLING, 1971 (cf. note 19), p. 4-5.

#### PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1: Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg.  
 Fig. 2: W. Ueberwasser, Konrad Witz, Basel (Cratander) s. d.  
 Fig. 3: Universitätsbibliothek Erlangen  
 Fig. 4: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart  
 Fig. 5: Öffentliche Kunstsammlung Basel  
 Fig. 6: Musée d'art religieux, Le Puy (Haute-Loire)  
 Fig. 7, 8: Croquis de l'auteur  
 Fig. 9: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen